

6-1-53 *200*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

JUSTINO FERNANDEZ

1953
6

COATLICUE

ESTETICA DEL ARTE INDIGENA ANTIGUO

**CONTRIBUCION A LA
HISTORIA DE LAS IDEAS
EN MEXICO.**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA, CON
ESPECIALIDAD EN LA HISTORIA
DE LAS ARTES PLASTICAS.-**

FILOSOFIA
Y LETRAS

MEXICO - 1953.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A D V E R T E N C I A

La elaboración del presente trabajo fue posible gracias a la beca que me fue otorgada durante los años de 1951 y 1952 por el Centro de Estudios Filosóficos.

En realidad el volumen que forma esta tesis corresponde a un trabajo mayor, según el programa que presenté al Centro de Estudios Filosóficos, el cual incluirá no sólo la Estética del Arte Indígena Antiguo, sino la del Arte de Nueva España y la del Arte Moderno y Contemporáneo de México. Mas, como la presente investigación constituye un tema completo en sí, es posible considerarla independientemente y como la primera de una serie que es pero llevar a su término en el próximo futuro.

En conjunto, la investigación que me he propuesto pretende formar parte de la Historia de las Ideas en México que tiene en proceso el Centro de Estudios Filosóficos. Mi contribución a esa loable empresa será, pues, la Historia de las Ideas Estéticas sobre el Arte Mexicano, historia que considero la estética misma, a la cual pretendo contribuir con mi propia crítica y opinión.

Es evidente que en el tercer y último volumen recogeré en forma sintética todos los temas y aspectos investigados, lo que no encontraría su lugar en el presente trabajo.

Debe manifestar también la gran ayuda que me ha prestado el Instituto de Investigaciones Estéticas, al que tengo el honor de pertenecer desde el año de 1935, y los trabajos sobre el Arte Mexicano que ha venido publicando. En verdad considero la presente investigación y las dos que han de seguir como una culminación de mi labor en lo referente a estos temas, sin querer decir con este

que constituya la última palabra, pero sí mi visión actual sobre el asunto.

Quiero expresar aquí mi agradecimiento tanto al Centro de Estudios Filosóficos como al Instituto de Investigaciones Estéticas, así como a todos aquellos maestros y buenos amigos que en una forma u otra me han prestado bondadosa ayuda y que son honra de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Octubre de 1953.

Justino Fernández.

Nota: Las notas que deben acompañar al texto y la bibliografía se encuentran al final de este volumen. Las notas de la Introducción están al final de la misma.

I N T R O D U C C I O N

I

Las investigaciones sobre Arte Mexicano.

El presente ensayo no es una indagación sobre la posible "belleza pura", sino por el contrario sobre las bellas impuras, históricas y particulares del arte mexicano. El problema es investigar en él las gestaciones de sus bellezas reveladoras y las calidades que tengan. La belleza ha sido separada del arte en los últimos tiempos y quizá no sin razón, pues es un término tan cargado de connotaciones tradicionales que más ha servido para empañar que para esclarecer la visión del arte. Mas, parece tiempo de volver a insistir en que no hay obras de arte sin sus bellezas particulares y que tiene sentido investigar sobre ellas.

Lo que tenga por bello se desprenderá, espero, de la lectura cabal de este ensayo. Puesto que mi principio no es la belleza absoluta sino las bellezas históricas, únicos absolutismos posibles por hoy, válidas son para mí, e intento crear la posibilidad de un diálogo sobre ellas, en la esperanza de coincidir con alguien, quien a su vez necesita haber experimentado un sacudimiento espiritual frente a algunas obras del arte mexicano. En último término se trata de los propios sentidos de las bellezas de cada quien, revelados a sí mismo por la conciencia estética. La universalidad es más limitada y problemática de lo que el término enuncia, mas, crear la posibilidad de un diálogo es crearla para todos, para todos aquellos cuya afinidad lo haga posible.

Hablar de "arte mexicano" es hacer una generalización,

con cierto criterio, sobre un complejo histórico. Una vez más la pluralidad histórica se nos ofrece en su esplendor. Lo que debe entenderse por México, en sentido estricto, es este país y este pueblo que desde principios del siglo XIX se ha ido formando tan azarosa y dolorosamente. Pero, México, en sentido más general y común hoy día, significa tanto sus pasados como su presente y su futuro. Aun dentro del siglo y medio de México como nación independiente, cabe distinguir el período moderno, que corresponde al siglo pasado, y el período contemporáneo, del siglo XX. Nueva España es otro largo y vario período que se desarrolló entre el siglo XVI y el XVIII, con sentidos propios y distintos de México Independiente. El pasado más remoto, el indígena, que hemos acercado en nuestros días, es aquel otro complejo histórico que hemos dado en llamar "México antiguo" y que tiene también caracteres tan propios, originales y variados en su desarrollo de, a lo menos, quince siglos. Todos esos complejos períodos son los que se significan hoy día en el nombre de México y ya se ve que no se refiere a una realidad fija, estática, mas por el contrario a varias realidades históricas fluidas y cambiantes, que en veinte siglos han producido las más variadas artes, las más variadas bellezas.

Cinco siglos de nuestra historia forman parte, con sus diferencias, del complejo que conocemos como "cultura occidental"; sin embargo, somos distintos de algún modo. Ya Edmundo O'Gorman ha hecho relevante ese ser y no ser europeos que somos los americanos. Cabe también considerar si ya no somos indígenas en absoluto, si real y verdaderamente aquel mundo antiguo quedó separado, o desapareció en 1519, si se ha de hablar en sentido humano y no material. O bien, si con la Independencia quedó separada, o desapareció Nuev

España en 1810. Porque lo indígena y lo español siguió viviendo y está viviente en la conciencia de todo mexicano de nuestro tiempo, en la forma y grado que se quiera, por la historia, por las obras de las culturas, por los seres vivientes con que topamos a cada paso en cualquier sitio, por los modos peculiares de vida, por el rico folklore, las tradiciones y los mitos, por la religión católica, por la lengua española y los mexicanismos con que se ha enriquecido. Hablamos español, pero nos llamamos y nos sentimos mexicanos. México significa bien ese complejo, una palabra que no es exactamente ni indígena, ni española, es una palabra indígena castellanizada, por eso los españoles la escriben con i, que es como debe escribirse según la pronunciamos. Los antiguos indígenas, aun los "mexica" no se reconocerían en ella, a ser posible este absurdo histórico. Por significar bien sus pasados, su presente y su apertura al futuro, México sintetiza hoy unos veinte siglos de historia. Por eso es de hablar del "arte mexicano", a sabiendas de la convención que significa; al fin y al cabo este mundo está lleno de convenciones, mas hay que ser conscientes de ellas.

Los tres grandes períodos de nuestra historia dan origen a tres grandes temas de la historia del arte y de la estética del arte mexicano: arte indígena antiguo; arte de Nueva España; arte moderno y contemporáneo, que han venido a hacernos ser lo que somos en el campo del arte actualmente. Mas no hay que entender en forma lineal esa historia, sino sentirla, comprenderla, imaginaria, en una palabra: vivirla, sintéticamente, a un solo tiempo, como la llevamos en la conciencia, en nuestro ser. En cualquiera de nues-

tras expresiones actuales, si se aprietan sus análisis y significaciones, se encontrarán esos tiempos históricos en uno solo: el presente. Es más si la existencia es interés fundamental en el futuro, nuestros proyectos llevarán siempre en sus entrañas aquellos tiempos. La historia es más un olvidar que un recordar, se ha dicho, pero no se trata de olvidos de lo central y principal; en nuestro caso hemos de tener presentes aquellos periodos y sus vuelvos. Somos más modernos que novo-hispanos, sin dejar de ser indios. Y somos occidentales, sin dejar de ser americanos.

Situados inevitablemente en la actualidad, en ella están presentes aquellas realidades históricas; estamos en relación actual y continua con obras del pasado indígena, del pasado español, del pasado moderno (siglo XIX), y del inmediato pasado, o sea del presente que va pasando a pasado. Todas forman parte, en cierto sentido, de nuestro presente, de nuestra contemporaneidad. Vivimos con todas ellas. Un corto paseo por la Plaza de la Constitución y sus inmediaciones es suficiente para encontrar buen número de obras importantes de todos nuestros tiempos históricos; apenas si es necesario ir más lejos. En un mismo día, en unas horas, podemos admirar en nuestro camino habitual grandes obras de arte, que parecen hablarnos y que nos hablan realmente, es decir, que nos hablan sus creadores por medio de ellas, de otros mundos y de éste. Se nos imponen, insisten, y necio habría de ser quien no los escuchara, cuando hablan tan bellamente. Hay que habérselas con ellas, las obras, y con ellos, sus creadores, de algún modo, mejor o peor, pero de algún modo, para que acaben siendo en conciencia parte de nuestro mundo.

Mas, hay que ser conscientes también de los problemas y limitaciones que tiene el habérselas con obras de arte del pasado en el presente, porque su comprensión no es fácil. Ciertamente hay una continuidad cultural y mayor relación entre las historias de México Independiente y de Nueva España, porque están dentro de una cultura, la occidental, a pesar de todas las diferencias. Es más problemática la continuidad cultural del antiguo mundo indígena en Nueva España, ya que las culturas indígenas que habían florecido en las tierras más tarde bautizadas por los españoles, se habían extinguido por una u otra causa, o las que estaban vivas aún perecieron en el choque brutal de dos mundos de signos diversos y el español quedó dominante. Es verdad que existieron supervivencias indígenas, sin ellas Nueva España no hubiera sido lo que fue. Pero los signos se cambiaron; Huitzilopochtli desapareció y en su lugar apareció Cristo. Así ¿cómo no ver que tenemos dos pasados: el español y el indígena, ambos gloriosos?. Con los vientos de frontera de la modernidad, el tiempo gestó la Independencia; el pueblo se lanzó a la gran aventura por necesidad vital y México surgió de entre los escombros de Nueva España cual "ave fénix", llevando a cuestas sus dos pasados: el español y el indígena, y un futuro difícil. Hoy día llevamos sobre los hombros de nuestra conciencia un pasado más: el de México independiente.

Cierto que podemos comprender a Huitzilopochtli, de algún modo, pero no creer en él, y sin creer en él ¿hasta qué punto podemos, en verdad, comprender el arte del antiguo mundo indígena?. Alguien podrá decir también que ya no cree tampoco en Cristo y que sin embargo es capaz de comprender, estimar y gozar el arte cristia-

no, pero no es el mismo caso. Porque la cultura occidental está toda ella, en lo positivo y en lo negativo, transida de cristianismo. Podemos comprender mejor y mejor el arte cristiano que el del mundo reforzado por Huitzilopochtli, porque éste nos es más remoto, histórica, humanamente, mientras que aquél nos es más cercano. Y con seguridad acertaremos más en la comprensión del arte de Nueva España, que en la del misterioso mundo antiguo mexicano.

Las investigaciones sobre el arte mexicano han llegado a un punto en que historiadores y críticos han desbrozado el campo, exhibiendo o revelando ricas variedades de expresiones históricas. Podemos decir que conocemos todo lo que de la ortancia corresponde a unos veinte siglos (1). Sabemos que no siempre se han estimado las obras de las diferentes culturas o períodos históricos como arte, ni en el mismo nivel y sentido. Estimar las obras de nuestros pasados como arte es reciente. Las razones y los cambios de la sensibilidad que han hecho posible su estimación como arte, son complejos y su historia es la de cultura contemporánea. El principal factor en el cambio de tiempos ha sido la crisis de los valores tradicionales, mas, la consencuencia ha sido la creación de nuevos intereses vitales poéticos y estéticos.

México es uno de esos raros casos en la historia del arte en que se encuentran grandes expresiones en cada uno de los períodos importantes de su historia, desde el más remoto pasado hasta el presente, que va pasando a pasado. El arte mexicano en conjunto es una novedad en el campo de la cultura universal y aun en la propia. Por otra parte es el lenguaje más formidable que hemos tenido y

que tenemos hasta ahora. En sus expresiones se resume y sintetiza toda la historia de lo que hemos sido siendo. Pretender la comprensión de México con exclusión de su arte es suprimir la fuente más fecunda para comprender lo que somos.

El creciente número de estudios y publicaciones de todo género, naci nales y extranjeros, sobre el arte mexicano dan cuenta del interés, de la necesidad que existe de conocerlo y comprenderlo mejor, pero también puede verse que los estudios raras veces se han elevado de la mera información. No obstante que la labor arqueológica, historiográfica y crítica ha sido y es admirable, es necesario llevar sus consecuencias más allá del terreno científico positivo, de la nomenclatura, de la catalogación. Es un deber de las generaciones dar opiniones y visiones comprensivas de la historia y ésto se ha hecho en mínima parte. Aquí y allí, también, laten sentidos estéticos raras veces revelados en forma consciente. No existe una obra sintética sobre el arte mexicano en sus aspectos fundamentales que vaya más allá de la información o de la interpretación histórica; algunos esfuerzos en el pasado resultan incipientes. Ciertamente que se encuentran estudios importantes de los diversos períodos y multitud de monografías, pero si esos niveles no se rebasan toda obra "sintética" sólo será repetición de informaciones, así sean abreviadas. Lo anterior ha sido y es necesario y mucho se ha logrado, más en suma de estudios que en síntesis interpretativas. Promover la expresión de opiniones es enriquecer las visiones de la realidad; nada es menos fecundo que pensar en el monopolio de los temas, o creer que publicar "datos inéditos" es la creación que se pide. El tema fundamental es, al fin y al cabo: "yo en el mundo", en relación con las obras, con los tiempos, con los hombres, con

todo. Hemos llegado al nivel en que se hace necesario meditar desde diversos puntos de vista sobre lo conocido y expuesto, sólo así, creo, se pueden llevar los estudios del arte mexicano a sus últimas consecuencias. Hoy día es posible hacerlo con mayor amplitud y adecuadamente, tanto por la abundancia de la información como por las posibilidades que han venido a abrir las corrientes de la sensibilidad, del pensamiento, de la historia y del arte en la actualidad.

Parece que uno de los sentidos del arte mexicano que es necesario investigar, dentro de sus propios límites, es el de su estética. Claro está que tal investigación tiene sus problemas, el primero es pensar si tiene sentido para otros tal investigación hoy día; pero, desde luego, como si lo tiene para mí, no puedo detener el deseo de hacer el intento de penetrar el arte mexicano por la vía estética. Creo que vale la pena, pues se trata de revivir los sentimientos, las ideas y las imaginaciones estéticas de los creadores del arte mexicano, a través de sus obras, revivirlos para convivir con ellos en sídilogos reveladores de nuestro propio ser y los posibles de ellos. En todo caso será el primer intento de tratar estéticamente nuestro arte en conjunto; será una interpretación estética de México a través de su arte.

La actitud de que parto y los resultados no tienen para los demás otra garantía que las coincidencias que puedan suscitar. Al comunicar mi visión estética del arte mexicano, no haré sino la confesión de mis propias experiencias, las formas en que he podido conocerme y estimar nuestro arte. Las dos más grandes revelaciones del arte que he tenido en mi existencia, sobre la existencia humana, han sido frente a las obras de dos genios: Goya y Orozco. Por ellos se me ha revelado que entre las curaciones que tiene la exis-

tencia la suprema es la imaginación creadora, sin ella ... y sin otras formas de curarse ... la existencia sería un infierno. Por algo Baudelaire llamó a la imaginación la reina de las facultades. Por ella es posible el arte y la conmoción estética y todo lo que hace que la realidad cruda de la existencia se transfigure en un sueño poético, revelador de nuestro ser finito y contingente, de nuestra más radical realidad de verdad. Otro poeta, Cocteau, ha dicho que no hay sino mirarnos suficientemente en un espejo para ver la propia muerte, o bien, a decir de Heidegger-Gaos, la moribundez que somos. Así, el arte es uno de esos espejos, si sabemos vernos en él fijamente. Quizá lo anterior arredre a algunos, mas hay que afrontar la realidad de este ser que somos. Por otra parte, la imaginación, el arte, la estética son curaciones y son también formas de ser. Ser en el arte es ser de algún modo este no ser que somos. Cuando el arte es arte y la belleza es belleza, siempre son revelaciones de algo fundamental y religación al misterio ... al mito necesario y último.

Después de haber expuesto mis prejuicios, que sin prejuicios no se va a ninguna parte, no se es, se me presenta la cuestión de cómo penetrar en los mundos, en las almas, en los sentidos de lo bello, de otros, de otros tiempos?. No hay método posible para guiar la sensibilidad que se dispara, aunque se trate de la sensibilidad más cultivada, ni tampoco lo hay para la imaginación, que ya es de por sí sintetizadora, pero sí puede haber un orden en el pensamiento que ayude a poner de relieve las revelaciones, las posibles coincidencias, que ayude a la comprensión y estimación del

arte y de su belleza. Pretender metodizar todo es echarlo a perder, mas es indispensable un cierto orden, modo, o manera de penetración.

Tendremos que fijar nuestra atención en las obras mismas que nos atraen principalmente, pues de esta objetividad si que no hay que perderse; tendremos también que disponer con libertad y en nuestra medida, de toda información histórica asequible. Trataremos de tender la mirada y aprehender aquellas cualidades, virtualidades y sentidos que parezcan característicos, ya sean constantes o excepcionales y únicos, aunque esporádicos. Veremos cómo es el arte de nos hombres y de otros, cuales las visiones que expresan, así como las creencias, las ideas y la sensibilidad de unos tiempos y de otros. Imaginaremos, pues, los motivos y razones de otros hombres, que hacen que sus artes sean lo que son para nosotros, y sus sentidos de lo bello, como son para nosotros.

Como los hombres no se han visto y comprendido igualmente al correr de los tiempos; como los creadores del arte y la belleza son tanto los artistas como los llamados espectadores, críticos o actores también, procuraremos considerar las visiones de unos y de otros, en unos y en otros tiempos. En fin, esperemos que todas las faenas prometidas acaben por iluminar el sentido que las obras de arte de otros hombres tienen hoy día para nosotros.

El buen éxito dependerá sobre todo de las posibilidades que tengamos que intuir, sentir, pensar, e imaginar los sentidos estéticos de otros hombres, para acabar revelándonos nuestro propio sentido de lo bello ... y algo más.

Volviendo a nuestro tema concreto, decía más arriba que

es suficiente un paseo por la ciudad de México para ponerse en relación directa con nuestros pasados; convivimos simultáneamente con ellos a través de sus obras de arte en el presente, en la cotidianidad de la existencia; esos pasados se actualizan en nosotros. Mas como la expresión simultánea absoluta no es aquí posible por la limitación propia de la forma discursiva, que, dicho sea, la pintura de nuestro tiempo ha superado -¡oh Lessing!-, cabe proceder en la consideración de nuestros pasados de dos modos. Uno es retrotraer nuestro tiempo y desarrollar la historia en secuencia cronológica en el orden en que se ha sucedido: indígena, novohispana, moderna y contemporánea. Esto es necesario para la comprensión de los pasos de unos tiempos en otros y sin duda es real. Pero no es menos real otro modo de consideración y es partir de la actualidad que somos y tender la mirada al pasado en un orden inverso al de la sucesión cronológica de los períodos históricos. Si este modo tiene sus ventajas y parece más real y verdadero, tiene asimismo inconvenientes para la exposición, pues será más evidente en ella traer los hilos desde el remoto pasado hasta la actualidad, que topar con elementos en el presente que nos admiren por no saber su origen.

Así, contando con la sensibilidad, la inteligencia y la imaginación del lector, podremos dar dos vueltas a nuestra investigación. Por las razones apuntadas arriba nos ocuparemos primero del arte mexicano considerando los tres grandes temas en secuencia histórico-cronológica; y, segundo, también por las razones apuntadas arriba, consideraremos sintéticamente el arte mexicano partiendo de la actualidad, pasando al pasado más cercano y así hasta el más remoto, cuyos límites se pierden en lo ignoto.

Los tratamientos propuestos son ambos intelectuales, por-

que en el ámbito de los sentimientos los tres grandes temas: indígena, novohispano, moderno y contemporáneo, están igualmente presentes y vivos. Porque si llevamos en la conciencia todos aquellos pasados ¿cuál es el más cercano y comprensible: el que hemos vivido y hecho casi con nuestras propias manos del espíritu; el tradicional que aun vivimos en el lenguaje, en la religión y en tantas otras formas; o el más remoto que también vivimos de varios modos, además de sentimental e intelectualmente?

No obstante la cuestión y considerando que desde la comprensión o desde la sensibilidad unos temas están más cercanos que otros, no debemos arredrarnos puesto que, para bien o para mal, hemos de habérnoslos con todos.

Si logramos siquiera esbozar cual haya sido y sea el verbo estético de México en cada uno de sus tres grandes períodos; si logramos ver lo que de peculiar hay en cada uno y lo que de insistente encontramos, habremos alcanzado a comprender de algún modo lo que sus bellezas tienen de particular y de posible relación entre sí. Al ser distintos los períodos estudiados salta a la vista, después de todo lo dicho, que distintas han de ser sus posibles bellezas. Quizá un genio sería capaz de inventar nuevos conceptos que diesen cuenta de los más finos distinguos, pero como no hay que hacerse ilusiones en esto, tratemos de ponernos en camino como somos.

Suponiendo haber logrado mucho de lo propuesto, una última reflexión ha de conducirnos al sentido que tales expresiones de posibles bellezas tengan para nosotros, para mí, y que sentido puedan tener en la cultura actual, en amplios términos, por no decir universales. Tal es la tarea que se me ha impuesto como una necesidad en el desarrollo de mis propios estudios y meditaciones sobre

el arte mexicano.

II

En la parte anterior he intentado esbozar algunas cuestiones en relación con una posible estética del arte mexicano, pero, me he referido más, sin duda, al arte mexicano que a la estética. Parece, pues, conveniente que antes de abordar los temas históricos específicos, esboce siquiera algunas cuestiones de la estética del arte, tales como las pienso. No pretendo originalidad absoluta, ni esquivar las coincidencias, ya que son relaciones surgidas en el trato con otros más capaces que yo en el pensar, y en el trato con obras de arte, o sea, con otros, los artistas. En todo caso las cuestiones que han de seguir y sus contestaciones, constituyen algo así como mi credo estético, algunos supuestos que han de guiar lo central de este ensayo.

Considero la estética más bien que en el sentido moderno común: la "ciencia de la belleza", en su sentido más original, como una teoría de la sensibilidad. Me quedará reforzado, creo, a medida que se avance en la lectura. Pero no se trata de la sensibilidad del fenómeno vital completo, sino de un primer plano revelador del resto de la realidad humana.

Pretender hablar sobre estética del arte, es decir: de las artes plásticas, que es de lo que aquí se trata, es prometer decir como la comprendo; es asumir desde el principio que hablaré de lo que es para mí, y quizá mejor, lo que me parece que es, para ser más exacto. Mental la palabra estética, es hacer aparecer en la conciencia, aunque sea vagamente, corrientes tradicionales del pensamiento en que se ha debatido la aclaración de ese concepto, con lo

cual comparece también su problemática, que no es, en verdad, sino la de quien pretende el esclarecimiento una vez más.

Los problemas de la estética son múltiples, pero no han de ser considerados aquí "todos", sino sólo aquellos que me interesan y a cuyas cuestiones espero dar contestación a mi modo. Cree que el verdadero filósofo diría de la realidad que ni hay que tomarla en bloque sin examen, ni hay que dividirla y subdividirla de tal modo que se pierda de vista y acabe por perder sentido.

Existen dos cuestiones fundamentales que se imponen, las cuales han de aparecer más adelante y bien pronto; una es la autonomía de la belleza, la otra, su universalidad; ambas se entrelazan con otras no menos principales; como la unidad o pluralidad, la historicidad, la comunicabilidad y la autenticidad. Vengamos, pues, a habérnoslas con el asunto.

Lo que llamamos belleza en relación con el arte, es un sentido emocionante que se produce en nosotros provocado por la obra de arte. Esta no es sino un complejo de intereses vitales puestos o compuestos en un cierto orden por el artista para crear un efecto atractivo y revelador. La belleza, a decir de Ortega y Gasset (2) ... es el nombre genérico de innumerables valores. Y, a decir de Ramos (3) ... es en concreto una constelación de valores. Por lo tanto, sólo por abstracción violenta se puede hablar de la belleza como algo separado del complejo en que se produce. Hablar de ella en abstracto es hacer un ente ideal, un fantasma cosificado por la especulación, es hacer de la belleza algo que ya no es lo que es: el sentido dinámico y emocionante de un complejo de intereses vitales expresados en

un cierto orden; cargado de intenciones, que es lo que es el arte. En una actitud nueva no se puede hablar de la belleza como "un valor" en sentido tradicional; pero sí es valiosa, aunque ya veremos más adelante en qué sentido lo es. La belleza se produce en un complejo artístico y no es separable de él sin menoscabo de su propio sentido.

Si pues la belleza no es un elemento separable de los demás de la obra de arte, salvo que se trate de una abstracción, que es tanto como decir en el caso de una mistificación, se desprende que no se puede hablar de ella "en cuanto tal", puesto que no existe un estado de "pureza", separada de todo. Las pretensiones de "purificar" esto o aquello para volverle "en cuanto tal" - o viceversa -, no es sino el mal deseo de desvincularlo de la vida, no son sino "habladurías" sobre fantasmas cosificados. Nada que sea expresión de los hombres es "puro", porque pertenece a un complejo vital. La belleza del arte, del hombre, hace de la existencia humana y es para ella. No es belleza "en cuanto tal", "pura" o "en sí misma".

Si no es separable la belleza del complejo artístico que la produce, ni es "en cuanto tal", ni "pura", se desprende que no es autónoma, ni una finalidad "en sí misma", sin más objeto que deleitarnos, entregándonos al hedonismo. Mas, entonces ¿qué función tiene? ¿qué interés? ¿en qué sentido puede ser valiosa?. A mi parecer la belleza tiene una función atrayente y reveladora y su sentido es valioso por ser revelador de intereses vitales - a los cuales a su

vez viene a pertenecer - puestos o compuestos en un cierto orden por el artista con la intención de que se produzca y de que los desvele. La belleza es producida para revelar algo.

La belleza es emocionante, así, apela directamente a la sensibilidad, por lo tanto es irracional e indefinible "en cuanto tal". Mas, es posible hablar de los intereses vitales y del orden que presentan en la obra de arte, desde la cual se dispara aquella cualidad que llamamos belleza y que le da ciertas características. En realidad la obra de arte no es sino el arma de un hombre, el artista, que es quien dispara unos intereses, en cierto orden, con cierta intención; y es de él, a través de su expresión, de quien se desprende aquella bella cualidad, no propiamente de los intereses "en sí", ni del orden "en sí", ni de la intención "en sí". La obra de arte no es una goga disparando al aire, sino la obra de un hombre disparando a otros hombres, entre los que se encuentran los posibles receptores del disparo, o espectadores. Ahora bien, disparar a la sensibilidad no es disparar a ella "en cuanto tal", sino poner por ella en movimiento en una cierta dirección al complejo de potencias, de posibilidades, de intereses vitales del espectador, su pensamiento y su imaginación, en un movimiento sintético, como lo es también la obra de arte. El disparo recibido convierte al espectador en actor al quedar prendido por la belleza sensible de la obra de arte y abierto a las posibilidades de su pensamiento y de su imaginación. La belleza no es aprehensible por el pensamiento sino por la sensibilidad.

Una corriente de la tradición dice que la belleza es objetiva, en el sentido que radica en el objeto en absoluto, en nuestro caso en la obra de arte. Otra corriente dice que radica en el sujeto, en el sentido del subjetivismo absoluto. De la primera puede decirse que la belleza se encuentra en la obra de arte en un sentido derivado y funcional, ésta se compone de signos o símbolos compuestos, con unas intenciones, por el artista, de quien todo deriva. De la segunda puede decirse que si bien la belleza es subjetiva, y por eso más bien debe hablarse de "bellezas", no lo es en el sentido de un subjetivismo radical o absoluto. Es este un punto que hoy día hay que comprender. El sujeto se encuentra en el mundo en necesaria relación con personas y cosas. El sujeto no crea por obra de su pensamiento ni las personas ni las cosas que encuentra en el mundo, un mundo que va haciendo entrañablemente suyo. Alguna vez dije (4) que el arte es un bello instrumento de revelaciones y creo poder seguir afirmando; es el medio de que se vale el artista - él sabe cómo lo hace - para, atrayéndonos, comunicarnos algo. La belleza es objetiva en cuanto que se encuentra en forma derivada en la obra de arte y es subjetiva porque es creada por el artista y percibida e recreada por otro sujeto, el espectador-actor.

Es la sensibilidad, el intelecto y la imaginación del artista, junto con los intereses vitales que presenta, compuestos, expresados sintéticamente en la obra de arte, lo que viene a producir un efecto intencionado para emocionar, conmover, pensar en movimiento los mismos intereses del espectador. La belleza es subjetiva y por lo tanto difícilmente puede aspirar a una universalidad absoluta. La objetividad y la universalidad de la belleza, en el sentido en que es

"reconocible por todos", tiene definitivas limitaciones. Ya es imposible que todas las personas de una misma cultura, de un tiempo y lugar, reconozcan como bella una obra de arte. Dificil es el reconocimiento de una belleza producida por una cultura por miembros de otra. Aun es totalmente problemática que los hombres tengan no sólo las mismas posibilidades de creación sino de comprensión del arte, ni la misma capacidad de conmoverse ante él. Sin embargo, unos quieren hacer arte para minorías, otros lo quieren para las mayorías, pero creo que el verdadero artista hace su obra para todos. Así lo dije en una ocasión Crozco (5): ... es para el pueblo, es para TODOS.

Ahora bien, es para todos, porque el artista no puede escogerlos, aunque en cierto modo los ha escogido de antemano, para todos aquellos capaces de reconocer, de reconocerse en la obra de arte. No todos alcanzan a expresarse en las más altas formas; no todos llegan a cobrar conciencia de un sentido estético; no todos cultivan sus posibilidades, no todos tienen las mismas para quedar prendidos en las redes de la belleza del arte y reconocerla a través de sus propios intereses. Lo que llamamos universalidad de la belleza, no es sino la posibilidad de su eficacia en el más amplio sentido, que por mucho que lo sea, jamás, por razones de limitaciones propias y ajenas, alcanzará a todos. La belleza no es ecuménica; es eficaz cuando funciona entre hombres cuyos intereses coinciden, y habría necesidad de hablar también de los ideales de la cultura, que son la proyección al futuro, en cuyos intereses se puede coincidir sólo mayor o menormente, como ha sucedido en ciertos períodos de la historia.

Si la belleza es subjetiva y su eficacia y reconocimiento

es por coincidencia de sujetos, de personas, de sensibilidades; si los hombres y los tiempos son varios, la belleza no tiene esa unidad inhumana e intemporal con que algunos la han considerado y la consideraran. Un gran poeta y crítico de arte, en lo cual es también grande, Baudelaire, dijo (6) en su tiempo: Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, - d'absolu et de particulier. La beauté absolu et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écriée à la surface général des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.

Pues bien, no trato aquí de la belleza abstraída de bellezas diversas, sino por el contrario mi interés es por éstas; si alguna relación puede establecerse entre unas y otras, tiene que ser un problema posterior. Que las bellezas, como todo, son transitorias históricas, es obvio, más difícil es mostrar lo que tengan de eterno, cuando la historia muestra lo contrario. En las palabras de Baudelaire hay la certeza de que la belleza absoluta y eterna no existe, pero también hay la nostalgia, como en todo romántico, de algo, siquiera algo, de eterno. En verdad se trata del problema profundo de unidad y pluralidad de la belleza, que es tanto como decir de la historia. La unidad es, cuando menos problemática, la pluralidad evidente. La unidad que pueda tener ha de encontrarse en los individuos, o aquella que ya más derivada y en sentido más general y abstracto tengan los tiempos, las esferas de cultura, los períodos históricos. Y nada más. Hoy por hoy puedo decir que la unidad posible está en mí (y en ti lector también), dentro de mis limitaciones. O en otras palabras, que quizá fatalmente y no obstante mis buenos deseos de enfrentarme cada vez nuevamente a las bellezas de las obras de arte, re-

sulte cierta unidad, que es la mía. Toda pretendida variedad de descripciones no deja de ser una reducción a uno mismo.

Si, pues, la belleza no es separable de otros intereses, ni es "en cuanto tal", en estado de "pureza", "en sí misma", ni es aprehensible por el pensamiento, ni es autónoma, ni intemporal, ni única sino plural y dependiente de sujetos de un tiempo y lugar, puede concluirse que las bellezas, que no la belleza, son históricas, pertenecientes también a tiempos, lugares e intereses varios. La belleza es "impura" puesto que es histórica.

La pretensión de comprender y aun de contar la historia de cómo se expresaron bellamente otros, significa una reducción de ella al conjunto de intereses del historiador, a lo que ésta sea, a uno mismo. Tanto mejor si aquella reducción es a lo más central y radical de la historia pues allí puede descubrirse un sentido general inter-subjetivo. Por muy abierto que se esté a la comprensión de los demás siempre existirá una especie de unificación en quien pretende comprenderlos; siempre será un "desde mí". No hay otro modo de ser auténtico. Ciertamente hay otros que pretenden saberlo todo entre todos, por sumas de saberes, dando por resultado la más disparatada de las pretensiones en el plano del conocimiento. La vivencia sintética de la historia en uno mismo, siempre será un saber de historia propio, propiamente humano, no mecánico, por muchas limitaciones que tenga. También pretender la "pura" descripción de la historia en una falacia, es la pretensión de la "objetividad" absoluta que sólo correspondería a Dios. Pero como no somos dioses y tenemos nuestros intereses y nuestras pasiones propias, a lo menos aquellos intervendrán de un modo u otro en la descripción,

como supuestos de donde se parte y, estas en la estimación de las bellezas en la historia. Quizas se tome a cinismo la honradez de Baudelaire cuando dijo tan acertadamente (7): ... et, transformant, comme tant d'autres, mes goûts en principes ...; así, yo pasaré a contar las historias de las bellezas en particular, reconociendo mis limitaciones ... y las de ellas.

Por más que nos esforcemos en comprender toda la historia, tenemos que conformarnos con mucho menos, - Edmundo O'Gorman ha dicho bien (8) que la historia es resignación -, con aquello que nos es más propio y cercano, y aun con menos, con lo que en verdad podemos comprender y, en el caso presente, con aquello frente a lo cual podamos emocionarnos, si somos capaces de recibir un disparo estético que nos ponga en movimiento. Todo lo demás es muy intelectual, derivado y semejante al truco, es aparentar ser dioses.

La belleza será convulsiva, ha dicho Bretón (9), y puede añadirse que sin ella no hay arte que en verdad lo sea. Las bellezas son reveladoras de un complejo de intereses vitales, puestos e compuestos por el artista en la obra de arte, por los cuales y por la cual se hacen evidentes las bellezas. Supongamos un cuadro en que el artista haya expresado todo eso, se trataría de una buena pintura, de una pintura de primer orden, de una verdadera obra de arte. Supongamos que el cuadro tiene un contemplador y que frente a él se le haya revelado su atractiva belleza y ésta, a su vez, unos intereses propios de su persona, como lo es también su sentido de la belleza, coincidente con la del cuadro, perdón, con la del artista. Se ha disparado su sensibilidad, su intelecto y su imaginación y ya está en diálogo con el pintor, a través de la obra de arte; un

diálogo revelador de los propios intereses y posibilidades. De contemplador que era inicialmente, se ha tornado en dialogante, y si éste tiene ciertos intereses y posibilidades, puede tornarse a su vez en crítico. La obra de arte es la posibilidad de una coincidencia y de un diálogo. Si el crítico expresa su experiencia y su estimación por la obra, su propia obra crítica creará la posibilidad de otros diálogos sobre la obra de arte, sobre un complejo de intereses vitales, sobre uno o unos hombres; creará la posibilidad de que a otros se les revelen sus propios intereses; si coinciden los iluminará la obra de arte para que la vean, para que se vean, con más claridad. Pero nada de todo lo anterior sucederá sin coincidencias, con las aperturas primeras y la primerísima, en el caso, es la coincidencia en belleza. Sólo así, en esa relación de hombres, a través de las obras, los mutuos intereses se revelan por la belleza; pero la belleza dista mucho de ser objetiva y matemática, por el contrario es sólo objetiva para algunos y en alguna medida, y siempre sus contornos serán vagos, lo cual no basta para que aun siendo indefinible, sea real y presente.

No debemos confundir los intereses vitales con la obra de arte, ni ésta con aquella su cualidad emocionante que hace su belleza. El arte es la expresión en un cierto orden de los intereses vitales, compuestos con la intención de hacerlos digeribles por la emoción estética, por la belleza. La belleza es un medio de comunicación y tiene la función de abrir posibilidades a la comprensión.

Unos hombres sienten, piensan e imaginan lo que la belleza puede ser, lo que va siendo para ellos, y así lo expresan en sus

obras. Otros hombres ven las obras y al sentir la belleza, piensan e imaginan lo que aquellos hombres tuvieron por belleza, lo que ellos mismos van teniendo por ella, lo que a su vez intentan somunicar a otros, creando la posibilidad de las coincidencias, con todas las diferencias, que unos y otros vengam a tener. Y todos son modos péticos con que los hombres hacen de esta tierra su morada (Noelderling) (10), en donde todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entienda (Calderón) (11). Y sin embargo: Poesía es fundamento y soporte de la historia (Heidegger) (12).

Burge aquí un grave problema. Me venido hablando de la belleza como reveladora de "intereses vitales" y es necesario aclarar que no sólo son "vitales sino que son también, y más radicalmente, "Intereses mortales". Todos sabemos que somos mortales, pero no todos somos conscientes de que somos "moribundos" desde que nacemos; que en tanto vamos viviendo, vamos en verdad muriendo; y que la vida se nos va acertando, y cada día tenemos menos de que disponer. Por eso lo vivido ya no lo volveremos a vivir, por eso se mueren las ilusiones vividas y los amores y todo, porque somos ante todo y sobre todo moribundos y contingentes hasta que un día dejamos de ser moribundos, para ser muertos. Algunos tienen la posibilidad de quedar vivos en el recuerdo de algunos, a lo menos por algún tiempo; los más mueren definitivamente; mas, para todos nuestra realidad más radical y auténtica es la moribundez y en ella convergen todos nuestros intereses radicales. Heidegger nos ha hecho una apelación a este hecho evidente.

Se pensara quizá que lo dicho no tiene relación alguna con

el tema que venimos tratando, pero no es así. Todo lo que nos distraiga o nos aleje de aquella radical realidad, nuestra moribunda nuestra contingencia, es un modo de encubrimiento de ella, es lo inauténtico, lo impropio de un ser finito, de un ser mortal. Ahora bien, pensar en la belleza creada por los hombres para los hombres, como algo eterno, es olvidar nuestra radical realidad, es huir, en vez de enfrentarse a ella, es buscar aquellos paraísos artificiales que tanto amaron nuestros abuelos, bellos idealismos y ensueños, distracciones para no darse cuenta de lo que somos verdaderamente: contingentes, finitos, mortales. La belleza como hedonismo, como autónoma, es inauténtica, es un encubrimiento de nuestra realidad y de sus intereses. Pero las bellezas reveladoras de los "intereses mortales", del interés más radical que somos, no pueden ser sino auténticas bellezas, porque no nos distraen, antes nos atraen, ni nos alejan, antes nos acercan al sentido último y profundo de nuestra realidad. Así la belleza suprema es aquella reveladora de nuestra moribunda y finitud, es la más auténtica clase de belleza que se puede concebir. Toda belleza reveladora de intereses radicales vitales, que son mortales, es auténtica belleza. Y toda la supuesta belleza, los esteticismos formalistas y alibarados, que nos aleje y nos distraiga de nuestra radical realidad es inauténtica, impropia, y no merece el nombre de tal, aunque a ésta podríamos devolverle el concepto de "lo bonito", que es una especie de pequeña belleza intrascendente. Lejos estoy de querer que sólo se pinten o se esculpan esqueletos, calaveras y otras imágenes de la muerte hecha cosa elemental, ingenua, y alejada de la conciencia, no. Se trata de algo más profundo e inmaterial, de expresar el sentido de la moribunda y de lo fortuito y contingente de nuestra existencia, de nuestro ser fi-

nito; y ésto ya es más difícil expresarlo artísticamente; pero es posible. El sentimiento de lo bello cuando es auténtico, es revelador de aquel interés radical o de otros en relación con él. Se desprende, entonces, que la belleza depende de lo revelado, y así es, sólo que lo revelado también depende de su bella presentación en el arte para que cause el efecto de atracción y emoción, por el que nos encontraremos auténticamente. Más aún; no se trata de producir belleza, o cosas bonitas o feas, sino de comprender que hagamos lo que hagamos, somos moribundos y que todo lo que hagamos para encubrir esa verdad será alejarnos de nuestra realidad radical. Hagamos a nuestras anchas —que no tenemos más remedio que hacer algo en este mundo, de este mundo, de nosotros mismos—, pero que hagamos todo, hasta la belleza, a sabiendas de que todo es perecedero, porque somos moribundos, porque somos y no somos, ésta es la cuestión.

Hemos considerado la belleza en su autenticidad, cuando se revela en un complejo de intereses compuestos en cierto orden y con cierta intención por el artista, que es la obra de arte y cuando, a su vez, es reveladora de aquel complejo y de su realidad más radical. Ahora bien, hacer o producir, o percibir la belleza sólo para la muerte no tendría sentido. Existe otro aspecto de la cuestión. Hay que decirle a Heidegger —con todo respeto— que el "ser para la muerte" es también "ser para la vida", mientras tanto no morimos definitivamente. Así, la belleza es gozosa y gozable en la vida, es para la vida, aunque sea reveladora asimismo y en último término de nuestra moribundez. Intereses vitales y mortales hacen que la belleza se produzca y sea lo que es.

Todos los hombres, por serio, están necesitados de algo. Necesitan hacer sus mundos, hacerse un mundo propio, habitable, humano, necesitan de la belleza. No se han satisfecho, ni se satisfacen jamás, con hacerlo útil, han necesitado y necesitan hacerlo bello de algún modo; Un modo es el auténtico, es la conciencia de la necesidad, del sentido de la belleza y de la humana realidad. Otro modo es el inauténtico, el de la inconsciencia. Pienso ahora en las más pequeñas expresiones de la vida cotidiana y en aquellas que parecen grandes. Pienso que ciertas emociones que llamamos estéticas no alcanzan el nivel supremo de la belleza; pero aun así, el alma más interesada en lo material y utilitario alguna vez se habrá percatado de que algo tiene una cualidad más atractiva que otro algo, algo que le gusta "porque sí", algo que tiene un "no sé qué" distinto y placentero. Hay tantos modos de hacerse bello su mundo que sería imposible su estadística, pero, hay que insistir en que depende de la conciencia que lo que se haga tenga sentido o no, lo tenga superficial, inconsciente, o profundo y bien vivido. Es claro que lo que cada cual haga tiene cierto sentido para él, mas puestos en plan crítico, podemos comprender que lo que algunos hacen no tiene sentido para nosotros. Crítica es conciencia, conocimiento y discernimiento. Y no es igual tener un sentido crítico que carecer de él. Por eso se puede decir que hay una belleza auténtica y hay otra que no lo es, la primera se vive y se goza conscientemente -conciencia de nuestra realidad y la de ella-; la segunda es vivirla en la inconsciencia, modo en el cual es imposible llegar, quizá ni intentar, -las grandes expresiones bellas. Inútil es decir que hay toda una serie de gradaciones complejas entre un extremo y otro. La belleza es un modo de hacer vivible nuestra moribundez sin suprimir la conciencia

de ésta.

La razón tiene su límite allí donde lo irracional comienza. El reconocimiento de ese límite ha sido ya provechoso y aún lo puede ser más. Los sentimientos, las emociones, las pasiones, no pertenecen al campo de la razón. Si pues la belleza es un sentimiento emocionante, una cualidad particular de la obra de arte, no cabe ciencia de ella. La estética del arte no es la "ciencia de lo bello", sino la pasión por un complejo particular: la belleza del arte; es un modo de ver, una teoría de la sensibilidad, en cuanto se trata de la emoción, o convulsión que proviene del arte y que es reveladora de intereses humanos principales o radicales. En otras palabras la estética es la pasión por la revelación de la realidad en formas emocionantes. Es el interés por la verdad presentada en un orden artístico, bellamente. Y como no todas las expresiones humanas son bellas, se sigue que sólo interesarán al esteta aquellas que lo sean, para él, aquellas frente a las cuales ha sentido una convulsión, una emoción reveladora. Por eso la estética no puede ser de lo general sino de lo particular, de aquello que nos atrae, emociona y revela unos sentidos de la realidad que nos interesan fundamentalmente. Tener sentido estético es haberse emocionado frente algunas obras y tener la posibilidad de emocionarse ante otras posibles. Tener pasión estética no es tampoco haber perdido la razón, antes al contrario, entrar en razón, reconocer sus límites; pero no abandonarla sino servirse de ella para explicarse cómo lo inexplicable se produce; es hablar de todo menos de la belleza, que es inefable, pero reconocible y caracterizable. Y se puede también contar, de cierto modo aproximado, la

experiencia estética que se haya tenido. Estética, es un hablar re-constructivo de cómo la belleza se produce, de su significación y de las experiencias por que se haya pasado, de nuestras pasiones. Y nada más. Es, por una parte, una confesión que hacemos a otros con la esperanza de coincidir, de crear la posibilidad de un diálogo, generalmente "a control remoto", del cual quizá nunca nos lleguemos a enterar. Por otra parte es la pretensión de comprender cómo otros hombres de otros tiempos y del nuestro, se han expresado, bellamente, en el arte. Por tratar de lo humano y ser expresión de hombres se trata de estética impura.

Queda mucho por considerar y más por aclarar de cuanto he dicho, pero como no se trata de un sistema de estética, sino de unas notas significativas de ciertos principios, creo haber dicho lo suficiente para que se comprenda la dirección que tienen mis intereses en el presente ensayo. Conservemos siquierallas siguientes conclusiones.

El arte es un complejo de intereses vitales y mortales puestos o compuestos en un cierto orden, cargado de intenciones, por el artista para crear un efecto atractivo, emocionante y revelador de aquellos intereses. El arte es un bello instrumento de revelaciones.

La belleza del arte es creada por los hombres para los hombres; es dependiente del arte y de lo revelado; funciona en tanto que haya coincidencias de sensibilidades e intereses entre los hombres; es percible, gozable y vivible en lo particular y concreto; es histórica e impura; es auténtica en tanto que revele intereses radicados vitales y mortales; es un modo sensible de nuestro ser; es un modo consciente, poético, de hacer vivible nuestra moribundas

-"aunque ninguno la entienda"-.

La estética es la pasión por la revelación de la realidad en formas emocionantes; es interés por la verdad presentada en un orden artístico, bello; es pretensión de comprender cómo se han expresado otros bellamente. La estética es una teoría de la sensibilidad artística e histórica.

III Arte "bárbaro" y Arte "popular".

Del arte sólo se puede hablar históricamente, como expresión que es de los hombres. Es necesario conocer y tener experiencia de la historia del arte para iluminar el presente. Quien no tenga en su haber experiencias estéticas del arte de su tiempo, no puede gozar y comprender el arte de otros tiempos y viceversa. Porque la acción del pasado en el presente es iluminadora de éste, pero no lo es menos la del presente en el pasado, son recíprocas. Hay que conocer la historia en el nivel que sea posible, es decir, a lo menos saber de las grandes culturas, períodos y expresiones importantes del arte.

Se puede gustar impresionistamente muchas obras de diversos períodos; comprender y estimar es más problemático. Se comprende y estima mejor y mayormente lo más cercano, menor y peormente lo más lejano. Pero no se trata de la distancia en sentido físico-espacial, ni cronológico, sino de la que se siente y se vive en relación con otros hombres, de aquella que es corta cuando los intereses coinciden y larga, aún, remota, cuando no. La historia ofrece ejemplos. Los nuevos intereses del Renacimiento vinieron a coincidir, en cierta medida, con los de la Antigüedad clásica, pero, como todo cambia,

esa coincidencia acabó por alejarse hasta que un nuevo acercamiento tuvo lugar con el movimiento neoclásico. La Edad Moderna alejó de sí el arte medieval y no fue sino con el Romanticismo primero y abiertamente en nuestro tiempo, que hemos vuelto a acercarnos a aquel arte por coincidencia en ciertos intereses. La historia moderna occidental desconoció algunas artes que ahora tenemos por tales. Y así los intereses de unos tiempos han coincidido, hasta cierto punto, con los de otros tiempos; pero, en otros tiempos, han dejado de coincidir. Son estos acercamientos y alejamientos los que van haciendo la historia, siempre dinámica y jamás repetitiva, aunque en momentos nos lo parezca.

Un crítico de nuestro tiempo comprenderá y estimará mejor y mayormente el arte de lo que llamamos Edad Moderna. Quizá la Edad Media ya no le sea tan cercana y sin embargo su comprensión y estimación le será más accesible que otras edades, que otras culturas, que otras artes. El mundo y el arte de la antigüedad clásica ya nos es más difícil de comprender y de estimar a fondo, aunque nos guste por la parte sensual e intelectual, aunque hoy día se sepa más de aquellos hombres de lo que de sí supieron ellos, pero es un conocimiento muy intelectualizado. Su arte es gozable y comprensible, mas revivir, vivir auténticamente en nosotros los intereses que produjeron tales formas de expresión en el arte, tal belleza, es imposible. Zeus ya no nos interesa como dios, sino es históricamente.

Hay, pues, una gradación en lo comprensible y estimable de la historia y en lo interesante de ella, según nos sea más cercano o más lejano. Y ni qué hablar en el terreno del gusto personal que puede darnos más de una sorpresa, por lo insólito que puede ser en los hombres, en los tiempos, lo que les puede parecer gozable. Com-

formémonos con nuestras limitaciones, que ya es mucho que al tender la mirada al pasado coincidan nuestros intereses con los de algunas otras, o a lo menos así nos lo parezca.

Es necesario ahora considerar aún dos cuestiones más, en relación con el objeto de este ensayo; tratemos primero la que se refiere al llamado "arte bárbaro" y más adelante la relativa al "arte popular".

Ciertas culturas no occidentales han sido llamadas sociedades salvajes o bárbaras (Frazer) (13), o han sido estudiadas bajo el signo de La mente primitiva... o la mentalidad de las sociedades inferiores de la nuestra (Levy-Bruhl) (14). Esto proviene de que su primera aproximación a la cultura occidental fue científica y bajo la idea del "progreso". Sabemos que los objetos que los etnólogos recogieron de extraños lugares sólo eran estudiados para los fines de su ciencia. El segundo acercamiento de las expresiones plásticas de aquellas culturas fue llevado a cabo por el sentido crítico de algunos artistas de principios del siglo XX. Primero fue la escultura africana, después otras, hoy día hay que pensar en todas las culturas no occidentales como un problema de la historia del arte, del arte y de la estética, amén de otros aspectos que no interesan por ahora directamente. De aquellos dos acercamientos, o revelaciones para la conciencia occidental, surgió el concepto de "arte bárbaro". Aquellos objetos tuvieron interés para los artistas de nuestro tiempo, por su alejamiento del naturalismo, por sus cualidades formales, abstractas; es decir, por el lado del "arte abstracto" o "arte puro", con notable desconocimiento y falta de interés por sus fondos his-

tóricos y religiosos, míticos o mágicos, que fueron los que hicieron que sean lo que son aquellos objetos, primordialmente sagrados y rituales. Fue un punto de vista muy limitado, como lo es la corriente abstraccionista, dispuesta a bajar a los santos de sus altares y a los dioses de sus alturas, para verlos "puramente" (1) como arte, en abstracto, sin las motivaciones que los hombres de otros tiempos, lugares, y culturas tuvieron para expresarse en esas formas y que dan sentido a su arte. Es así como se han visto la escultura africana y la del antiguo México indígena, desde el enfoque artístico "purista".

El descubrimiento ha sido provechoso para el arte y la conciencia contemporáneos, por las evidentes cualidades formales de algunos objetos de aquellas culturas y de otras semejantes, las oceánicas, por ejemplo. Mas, como nacieron bajo el signo del arte abstracto, se les ha privado de su realidad de verdad, extirpándolas no sólo material sino inconscientemente de su propio medio, de las culturas que las produjeron, de las intenciones e intereses que significan. A lo anterior no han escapado las artes arcaicas de la cultura occidental. En todo caso, sus bellezas formales fueron reveladoras de unos intereses de los artistas occidentales del siglo XX, quienes vinieron a coincidir con parte de los de aquellos hombres de otras culturas o de otros tiempos de la propia. Pero cabe preguntarse si la comprensión y estimación de aquellas artes es cabal cuando se dejan de lado su historia y religión para tomarlas sólo como arte "en cuanto tal".

De lo anterior se desprende que hay a lo menos tres modos de considerar los objetos de las culturas no occidentales: en plan científico etnológico, que es legítimo; en plan de arte "puro", que es muy limitado; y en plan histórico-artístico que es el auténtico.

No se trata, claro está de descartar los conocimientos de la etnología, ni las estimaciones del arte "puro", pero todo ello es fragmentario; hay que valerse de esos datos, tanto como de otros históricos, religiosos, míticos y mágicos, que conduzcan a la comprensión más cabalmente posible y a la estimación sintética y estética de tales objetos desde un amplio punto de vista, desde su "razón de ser" histórica. Por difícil que sea la comprensión y estimación en este último plan siempre se verá enriquecido haciendo el esfuerzo a que estamos obligados, aun a sabiendas de nuestra limitación, porque se trata de la comprensión de otros tiempos y de la estimación de sus obras.

Ahora bien, es seguro que ~~notados~~ nuestros intereses coinciden con los de aquellos hombres, según los expresaron en sus obras, y en tanto que no coincidamos, los alejaremos de nosotros, mas en tanto que sí coincidamos los acercaremos. En otras palabras, hay que intentar reconstruir las motivaciones y razones que aquellos hombres tuvieron para expresarse como se expresaron, para comprenderlos, para tener un cabal sentido de lo que sus bellezas nos revelan. Es otro el plano en que hay que preguntarse por el sentido que tengan para nosotros, para mí, hoy, aquellas expresiones de otros tiempos, presentes en el tiempo como nuevas bellezas históricas, como expresiones de los modos de ser de otros hombres.

El problema del "arte bárbaro" y de sus bellezas, considerado dentro de ciertas corrientes actuales del pensamiento, hemos de verlo en sus diversas esferas culturales, diferentes a la nuestra, ~~no inferiores ni superiores. Hoy día estamos tan inseguros de las~~ valoraciones de nuestra cultura y tan escépticos de la idea del "progreso" que no tenemos razón suficiente para llamar "bárbaro" a un

arte que pertenece a intereses, a ideales, distintos a los nuestros. Tampoco parece certero llamar a ese arte "primitivo", porque el término implica la incierta idea del "progreso" y aun la idea de que a esos pobres "primitivos" no "evolucionados", no les fue posible llegar al nivel a que nosotros hemos llegado. Primitivos podrían llamarse sólo en el sentido de ser los primeros en un desarrollo histórico cronológico. Además, lo que de otras culturas nos resulte repugnante y bárbaro, difícil para nuestra comprensión, veámoslo más bien como el elemento que justamente hace fuertes y originales sus expresiones.

Error más grande aún de la terminología científica moderna es considerar algunos períodos y expresiones como "pre-históricas", cuando aquellos hombres dejaron pruebas evidentes de su existencia; Primitivos, por ser primeros, pueden llamarse, pero sin considerarlos "arrieros".

Queremos, en fin, ver las culturas de otros tiempos, los mundos de otros hombres, en su realidad de verdad, con sus creencias, sus ideales y sus expresiones, hasta donde ello nos sea posible. Mas, las distinciones "avalorativas", y la supuesta "descripción objetiva", "desinteresada", son muy problemáticas, porque es imposible excluirlas con todos nuestros intereses. Por mucho que nos esforcemos y que acertemos ¿hasta qué punto coincidiremos con aquellos hombres? ¿Hasta qué punto tiene razón Spérandi cuando dice: (15) tout peuple est académique en jugeant les autres, tout peuple est barbare quand il est jugé? Y sin embargo, el esfuerzo de buena fe por acercarnos a aquellos hombres a través de sus expresiones, hoy día emocionantes e interesantes de algún modo para nosotros, es tanto como cobrar conciencia de nuestras coincidencias

o falta de ellas y de nuestras limitaciones. En todo caso, puede pensarse en categorías de las culturas, de las artes, de los hombres; podría pensarse en que no es posible un igualitarismo que falseara nuestras más entrañables convicciones y la evidencia histórica. Porque es difícil admitir que se encuentren en el mismo rango, por ejemplo, una máscara africana, por atractiva, emocionante e interesante que sea, y una escultura monumental y tan rica en significaciones, tan emocionante y reveladora como es Costlycig.

Hay que hacer notar que para el criterio académico del siglo pasado no sólo las expresiones de culturas no occidentales eran inadmisibles en el campo del arte, sino que también periodos de la historia occidental, como el arcaico, el bizantino, el románico y el gótico se veían como productores de "arte bárbaro", por no ser naturalistas. Afortunadamente tal criterio es insostenible hoy día.

En conclusión puede decirse que es inadmisibile el término de "arte bárbaro", tanto como el de "pre-histórico" o cualquier otro que sirva más bien para empobrecer la historia que para enriquecer la visión de la realidad total.

La cuestión relativa al "arte popular" comienza por su estimación desde el punto de vista del "arte puro", porque en tiempos recientes se le han encontrado valores formales provechosos para algunas corrientes del arte actual, pero, también en otros sentidos más amplios han venido a coincidir los intereses de los artistas de nuestro tiempo con los de los creadores de aquel arte. Sólo en tiempos recientes ciertas expresiones espontáneas han sido estimadas como arte, si bien "popular". Por otra parte se han estimado esas expre-

siones en el mismo nivel de otras que siempre se han tenido en la categoría del arte.

Ahora bien, todo lo provechoso que haya sido y sea el formalismo con que se ha visto el arte popular, es un modo muy limitado y deficiente de verlo. El arte popular es creado por necesidades espirituales profundas y ha de ser considerado en relación con ellas, si se pretende comprenderlo con sinceridad.

En el arte popular, como en el arte a secas, existen también niveles y calidades que no se pueden ignorar; no es igual un jarrón preciosamente decorado que una formidable máscara ritual o que una pintura o escultura religiosa. Hay expresiones del arte popular que alcanzan una emoción y una significación trascendental que no dejan lugar a duda de su calidad estética, es decir bella en el pleno sentido de la palabra y reveladora de intereses vitales y mortales en el pleno sentido de su función. Lo equivoco, me parece, es considerar en el mismo nivel y cortar con el mismo rasero todas las expresiones populares por el hecho de serlo; la manía de poner etiquetas a todo lleva a la incomprensión de todo. Es decir, que hay un gran arte popular y otros menores, según sus calidades y los intereses que expresan. Un jairo podrá ser bonito; una pintura, una escultura, un grabado, si alcanzan la calidad debida y son ricos en significaciones radicales de la existencia, serán bellos. Presentar el arte popular sin discrimen de categorías es un error y una injusticia o una inconsciencia de sus valores.

La cuestión del anonimato es importante, porque el anonimato da un sentido general a las obras, producidas por no se sabe quien, que es lo que las hace propiamente populares. Cuando un artista se destaca notablemente es porque su calidad y la de sus obras

dejan de ser anónimas y populares para venir a ser conocidas como expresiones de un individuo de gran capacidad y, casi seguro, de una conciencia histórica superior, como es el caso de maestro Posa-da.

Cabe, pues, una distinción primera en cuanto a las categorías del arte popular dentro de su producción misma y cabe también una segunda distinción más profunda en cuanto a la conciencia histórica y a la capacidad expresiva, hasta alcanzar los más altos planos en que al arte ya no es necesario añadirle el término de popular.

Popular viene a significar así las expresiones artísticas que en sentido general se destacan como una masa formidable de producción anónima, como expresión espontánea de un pueblo capaz de producir desde objetos bonitos hasta los más bellos. Por otra parte la belleza del arte popular si bien revela intereses vitales radicales, quizá no los revela con plena conciencia histórica, sino por intuición sensible directa, ajena a consideraciones del pasado, de necesidades de renovación, de dirección al futuro, de su posición en el mundo. Es esta conciencia la que da la clave, me parece, para distinguir las expresiones espontáneas, populares, de las del arte y la belleza en el más alto sentido.

En el arte popular hay sabiduría, pero no hay la conciencia histórica que tiene el arte más elevado. Pensemos en lo mejor de la producción popular mexicana y digamos si alcanza la belleza, la complejidad, la conciencia y la emoción que tiene, por ejemplo la cúpula del Hospicio Cabañas pintada por Orozco. Es necesario ser conscientes de estos problemas para no hacer un río revuelto.

Frente a un sentir y estimar generalizado hoy día, por razones históricas, de igualar todas las artes con un mismo reser-

no permite disentir, y en esto me considero clásico, porque si bien veo valiosas todas las expresiones del arte, no puedo estimar a todas en la misma categoría. Para mí hay un arte supremo, el monumental -en el cual se encuentra la pintura mural que en verdad lo sea- y hay el arte que tiene categoría distinta, la pintura de caballete por ejemplo, por excelente que sea. Hay también la categoría del arte popular en general y otras categorías dentro de este mismo. Pienso, además, que no obstante todo lo atractivo y revelador que sea el mejor arte popular -pensemos en Santa María Tonantzinatla-, sus bellezas y revelaciones nunca sobrepasarán las de lo mejor del arte -pensemos en Tepetzotlán, para hacer posible un paralelo- funcionando en plena conciencia histórica. Otra prueba ¿hay algún arte popular que sobrepase, o quizá mejor, que se acerque a la belleza y revelaciones que contiene la Capilla Sixtina? Y una más ¿hay arte popular o pintura de caballete que alcance el poder emocional, sugestivo y significativo del Salón de Actos de Chapingo, pintado por Rivera?

En cuanto al arte indígena antiguo cabe aclarar que sus grandes expresiones, aunque anónimas en cierto grado, no son de creación popular en estricto sentido, porque expresan la ciencia y las creencias, los mitos pulidos y elaborados por los sacerdotes y dirigentes del pueblo; significan una conciencia profunda de sentido histórico, dentro de la esfera de las culturas antiguas mexicanas, por usar un término general. No hay arte popular en ellas que sobrepase la gran concepción de Teotihuacán; ni obra popular, figurilla de barro u otro objeto popular, que tenga la belleza reveladora de un sentido cósmico como lo tiene Coyollicue. Las grandes obras del arte antiguo mexicano no son populares, expresan los más altos sent

timientos, elaboraciones intelectuales e imaginativas de los sacerdotes y dirigentes, de la cultura indígena en sus niveles más elevados y tienen todas aquellas características que hacen auténtica la belleza del gran arte.

En conclusión puedo decir que pienso que las grandes expresiones de las culturas resumen y contienen, ampliado, refinado y en plena consciencia histórica cuanto de fundamental haya podido expresar el arte popular y cualquier otro género de arte. Por eso cuando se trata, como en el caso de este ensayo, de seleccionar unas cuantas obras, aquellas que se considere que expresan en formas supremas mas intereses históricos radicales para llegar a su comprensión a fondo, no parece estrictamente necesario considerar ningún otro género de expresión del arte, sino a ellas, que si en verdad son lo que parece que son, han de responder a todo lo que se quiere saber de ellas y de sus creadores.

*

Conclusión y Prólogo

Para bien o para mal, cuanto he dicho en esta introducción a los temas centrales que he de tratar, forma un repertorio de supuestos —más o menos justificados, según se coincida con ellos o no— que me son propios porque los tengo por verdaderos, mas no por eternos. Es así como hasta ahora se me han presentado las cuestiones y sus contestaciones que me era necesario exponer antes de pasar adelante, para que, a lo menos, el lector tenga idea de por qué procedo como procederé.

Winckelmann pensó que la única estética posible es la histórica razonada de las artes, y este principio sigue siendo, en parte, bueno para mí. Por lo tanto pienso a mi vez que la estética actual

del arte consiste en la serie de opiniones, sobre el arte, que han dado los hombres a través de los tiempos; consiste, pues, en la historia de las ideas estéticas -entendida como la expresión de sentimientos, imaginaciones y opiniones históricas en relación con el arte- y en ella debe incertarse la idea, opinión, sentimiento e imaginación posible que uno tenga en su propio tiempo. Y como, teorías aparte, el movimiento se demuestra andando, marchemos ya, que la historia y las bellezas del arte mexicano nos esperan.

Notas de la Introducción

- (1).-- Véase la Historia del Arte Mexicano publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Arte Precolombino de Salvador Toscano, 1944 Arte Colonial de Manuel Toussaint, 1948. Arte Moderno y Contemporáneo de Justino Fernández, 1962.
- (2).-- Ortega y Gasset, José. ¿Qué son los valores? Madrid, "Revista de Occidente". Año 1 No. IV. Oct. 1923, pag. 67.
- (3).-- Ramos, Samuel. Filosofía de la vida artística. Col. Austral. No. 974 (1960), pág. 108.
- (4).-- Fernández, Justino. Prometea. México, 1945. Edit. Porrúa, S.A. pag. 219.
- (5).-- Orozco, José Clemente. New World, New Places and New Art. "Creative Art". Vol. 4, No. 1. Jan. 1929.
- (6).-- Baudelaire, Charles. Cuypres (Fuzis 1936. 2 vol.) Bib. de La Pleiade. 3 vol. Curiosités Esthétiques. pag. 133.
- (7).-- Baudelaire. Op. cit. pág. 252.
- (8).-- O'Carroll, Eduardo. Crisis y Pervenir de la Ciencia Histórica. México, 1947. Imprenta Universitaria, pag. 12.
- (9).-- Bretón, André. What is Surrealism? London, 1936. Faber and Faber. Criterion Miscellany. No. 43, pag. 37.
- (10).-- Heidegger, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía. Versión de J.D. García Bacca. México, 1944. Edit. Seneca, pág. 17.
- (11).-- Calderón de la Barca. La Vida es sueño. Segunda jornada. Escena XIX. Col. Austral. No. 39, pag. 196.
- (12).-- Heidegger. Op. cit. pág. 36.
- (13).-- Frazer, Sir James George. Las Cuatro Danzas. magia y Religión. Versión de E. y T. L. Cárdenas. México, 1944. Edic. Fondo de Cultura Económica, pág. 318.
- (14).-- Levy-Bruhl, Lucien. La Mentalidad Primitiva. Trad. G. Weinberg. Buenos Aires, 1945. Edit. Lantara, pág. 19.
- (15).-- Baudelaire. Op. cit. pág. 144.

I.- Proceso crítico del Arte Indígena Antiguo.

A.- Críticos europeos y mexicanos del siglo XVI al XIX.

- 1.- El arte indígena admirado e incomprendido.
a). Cortés.- b). El Conquistador Anónimo.- c). Bernal Díaz.- d). López de Gómara.- e). Fernández de Oviedo.- f). Sahagún.- g). Bonavente.- h). Durán.
- 2.- Apertura hacia el arte indígena.
a). López de Gómara.- b). Bordinanza y Góngora.- c). Gemelli Carreri.
- 3.- Reconocimiento del arte indígena.
a). Márquez.- b). Humboldt.
- 4.- Negación y afirmación del arte indígena.
a). Couto.- b). Orozco y Berra.- c). Chavero.- d). Gascó.

B.- Críticos e Historiadores mexicanos del siglo XX.

- 1.- El arte indígena como tema nuevo.
a). Sevilla.- b). Tablada.
- 2.- La cuestión del arte indígena.
a). Guzmán.- b). O'Gorman.
- 3.- La conquista del arte indígena.
Toscano.

C.- Críticos e historiadores extranjeros del siglo XX.

- 1.- Aceptación y estudio del arte indígena.
a). Spinden.- b). Sevilla.- c). Lehmann.- d). Joyce.- e). Vaillant.- f). Morley.- g). Kubler.
- 2.- Los estudios de conjunto.
a). Solá.- b). Kelenen.- c). Pijoán.- d). Westheim.

D.- Crítico del proceso.

E.- COATLICUE.

I.- Proceso crítico del arte indígena antiguo.

A.- Críticos europeos y mexicanos del siglo XVI al XIX.

Los sentidos diversos en que se estimado el arte indígena antiguo al correr de los tiempos es uno de esos buenos ejemplos de la historia que nos hace patente la inexistencia de las bellezas puras, en sí mismas, autónomas, únicas, universales, incapaces e intemporales, y mucho más la inexistencia de su objetividad absoluta. Lo que hoy día estimamos como arte del antiguo mundo indígena no fué siempre visto como tal por nuestros antecesores, por el contrario su inevitable deestimación y estimación alteruadas - es prueba de que sólo nos queda entre las manos el proceso mismo de las opiniones, o sea su historia.

Por otra parte, nada más objetivo que atenernos a las voces mismas de quienes en el pasado entraron en relación, en un sentido u otro con las obras del antiguo mundo indígena, que muestran la variedad de criterios. Algunas exploraciones anteriores (1) me habían hecho patente esto último, que por demás era de suponerse; así, incluiré sólo algunos ejemplos relevantes y significativos, aunque su número podría multiplicarse innecesariamente al infinito. Se trata de un proceso que va desde la admiración, la deestimación y aun la negación de la calidad artística y estética de las obras del antiguo mundo indígena, hasta su cabal estimación y afirmación como arte, pasando por periodos de apertura hacia él, de reconocimiento y de olvido. Espero que los párrafos siguientes muestren ese proceso que llega hasta este mismo ensayo.

1.- El arte indígena antiguo admirado e incomprendido.

a) Cortés.— Primero entre los cronistas y testigo ocular - del antiguo mundo indígena fué Hernán Cortés: sus Cartas de Relación se encuentran llenas de claras y agudas observaciones. Tomemos de ellas algunos párrafos que nos muestren su criterio, formado en los conceptos sobre arte corrientes en su tiempo y en los recuerdos de lo que Cortés conocía de España.

La arquitectura indígena fué para los españoles cosa de - admiración por su excelente técnica constructiva y su grandiosidad y así, Cortés dice (2):

...entre estas mezquitas hay una que es la principal, que - no hay lengua humana que sepa explicar la grandesa y particularidades de ella; porque es tan grande, que dentro del circuito de ella, que es todo cercado de muro muy alto, se podía muy bien hacer una villa de quinientos vecinos. Tiene dentro de este circuito, toda a la redonda, muy gentiles aposentos, en que hay muy grandes salas y corredores, donde se aposentan los religiosos que allí están. Hay bien -- cuarenta torres muy altas y bien obradas, que la mayor tiene cincuenta escalones para subir al cuerpo de la torre; la más principal es, más alta que la torre de la iglesia mayor de Sevilla. Son tan - bien labradas, así de cantería como de madera, que no pueden ser mejor hechas y labradas en ninguna parte, porque toda la cantería de dentro de las capillas donde tienen los ídolos es de imaginaria y muy picado de cosas de monstruos y otras figuras y labores...

Como se ve, la arquitectura por su carácter abstracto puede aun compararse con la occidental en proporciones a lo menos, mas en lo referente a imágenes religiosas no pueden ser vistas sino como "cosas de monstruos". Sin embargo, al referirse a la orfebrería indígena, renace al asombro de Cortés, pues entre los regalos que le - hizo Moctezuma había joyas que no se atrevió a fundir, según da razón a Carlos V, porque (3):

... además de su valor, eran tales y tan maravillosas, que consideradas por su novedad y extrañeza no tenían precio ni es de - creer que alguno de todos los príncipes del mundo de quien se tiene noticia las pudiese tener tales y de tal calidad. Y no le parezca a vuestra alteza fabuloso lo que digo, pues es verdad que todas las cosas criadas así en la tierra como en el mar, de que dicho Moctezuma pudiese tener conocimiento, tenía contrahechas muy al natural, así de oro y plata como de pedrería y de plumas, en tanta perfección que casi ellas mismas parecían.

Novedad y extrañeza, u originalidad, son estimadas por Cortés, pero sobre todo, y demás de la técnica habilísima, la sabia copia de las formas naturales, en lo cual venia a coincidir - este sentido del arte indígena con el naturalismo renacentista.

b). El Conquistador Anónimo.-- La breve y preciosa Relación de "El Conquistador Anónimo" (4), escrita por un compañero de Hernán Cortés, contiene estimaciones sobre varios aspectos estéticos, no sólo en lo que se refiere al arte, que es conveniente recoger; en algunos pasajes es simplemente descriptivo mas en otros su admiración es entusiasta y siempre sincera y medida.

En primer lugar la Naturaleza fué siempre motivo de admiración para los españoles y encontraban manera de compararla con la de su propio país, por eso El Conquistador Anónimo empieza su Relación con las siguientes palabras: Esta tierra de la Nueva España es semejante a España. Y en cierto momento dice: Los campos son muy -- agradables, muy llenos de yerba hermosísima que crece hasta media - pierna ... y en otro pasaje: La coveza es bellísima y muy abundante en árboles frutales.

También en los hombres fija su atención y comenta:

La gente de esta tierra es bien dispuesta; antes alta que baja. Todos son de color triguño, como pardos, de buenas facciones y gesto; son por la mayor parte muy diestros, robustos e infatigables, y al mismo tiempo la gente más parea que se conoce.

Describe los vestidos de las mujeres:

...no usan nada en la cabeza, ni aun en las tierras frías, sino que dejan crecer sus cabellos, que son muy hermosos, aunque por lo general negro o tirando a castaño; de modo que con este vestido y los cabellos largos y sueltos que les cubren las espaldas, parecen muy bien.

Acercas de la guerra El Conquistador escribió con sentido estético:

Es una de las cosas más bellas del mundo verlos en la guerra por sus escuadrones, porque van con maravilloso orden y muy galanes, y parecen tan bien, que no hay más que ver.

Y de sus armas y disfraces llama en particular la atención lo siguiente:

Para guardar la cabeza llevan unas como cabezas de serpientes, tigres, leones o lobos, con sus quijadas; y la cabeza del hombre queda dentro de la del animal, como si éste lo devorase: son de madera cubierta por encima de plumas, y de adornos de oro y piedras preciosas, que es cosa maravillosa de ver.

La urbanización es siempre admirada:

... muchas de aquellas ciudades están mejor ordenadas que las de acá (España), con muy hermosas calles y plazas, donde hacen sus mercados... Había y hay todavía en esta ciudad muy hermosas y muy buenas casas de señoras...

A los templos los llamaron mezquitas los españoles y así:

Solían tener los naturales de esta tierra bellísimas mezquitas... Tenían muy grandes y hermosos edificios para sus ídolos... pero la mezquita mayor era cosa maravillosa de ver, pues era tan grande como una ciudad.

Por una parte ve a los ídolos sin espavientos:

Los ídolos que adoraban eran figuras del tamaño de un hombre y aún más, hechas de pasta de todas las semillas que conocen y comen, amezadas con sangre de corazones humanos de esta materia - eran sus ídolos. Los tenían sentados en unas sillas como cátedras, con rodela en una mano y espada en la otra....

Mas era imposible que los viera, claro está, como obras de arte o que reconociera en ellos belleza, la visión religiosa se interponía y la tradición occidental por entero:

Es cosa notoria que aquellas gentes veían al diablo en esas figuras que hacían y tenían por ídolos, y que el demonio entraba en estos y los hablaba...

Hubiera sido más justo decir que veían a sus dioses y que éstos eran quienes le hablaban, pero no se puede exigir tanto.

c). Bernal Díaz.-- No menos admiración y extrañeza que en otros españoles encontramos en la Historia de Bernal Díaz del Cas-

tillo (5); cuando fué a Yucatán con Gonzalo de Córdoba vió:

... una plaza y tres casas de cal y canto que eran cuevas y adoratorios donde tenían muchos ídolos de barro, unos como caras de demonios y otros como de mujeres, y otros de otras malas figuras.

En Campeche vieron:

...unas casas muy grandes que eran adoratorios de sus ídolos y bien labradas de cal y canto, y tenían figurando en unas paredes muchos bultos de serpientes y culebras grandes y otras pinturas de ídolos de malas figuras.

Y en el templo mayor de México:

... estaban dos bultos como de gigante, de muy altos cuerpos y muy gordos y el primero que estaba a mano derecha, decían que era Michilobos, su dios de la guerra y tenían la cara y rostro muy ancho y los ojos disformes y espantables. Luego vino a otra parte de la mano izquierda, estar el otro gran bulto del altar de Michilobos y tenía un rostro como de oso, y unos ojos que le relumbraban, hechos de espejos... y tenía el cuerpo como unas figuras como diablillos chicos y las colas de ellos como sierpes. En aquella plaza tenían tantas cosas muy diabólicas de ver...

d). López de Gómara.- Malas figuras, demonios y cosas diabólicas era todo lo que la visión histórica y religiosa de su tiempo les permitía ver a los conquistadores y cronistas. López de Gómara escribe (6) que Cortés habló a los indios de sus ídolos y estatuas feas y espantosas y al describir el templo de Quetzalcoatl dice:

... la entrada del cual era por una puerta hecha como boca de serpiente y pintada endiabladamente. Tenía los colmillos y los dientes de bulto relevados, que asombraba a los que allí entraban, en especial a los cristianos, que se les representaba el infierno en verla delante.

e). Fernández de Oviedo.- Las opiniones del tiempo son todas semejantes, aunque algunas más explícitas, como las de Oviedo (7):

X no he hallado en esta generación cosa entrellos más antiguamente pintada ni esculpida o de relieve entallada, ni tan principalmente acabada e reverenciada como la figura abominable e descomulgada del demonio, en muchas cabezas e colas e disformes y es-

fantásticas e caninas e feroces dentaduras con grandes colmillos, e desmesuradas orejas, con encendidos ojos de dragón e feroz serpiente e de muy diferenciadas suertes: y tales que la menos espantable pone mucho temor y admiración.

Y tales tan eciesible e común, que no solamente en una parte de la casa lo tienen figurado, mas aun en los bancos en que se sientan (que ellos llaman duho), a significar que no está solo el que se sienta, él o su adversario. Y en madera y de barro y de oro, e en otras cosas, cuantas ellos pueden, lo eoulpén y entallan, e pintan regañando e ferocísimo como quien él es. Al cual ellos llaman con el señor del mundo e del cielo y a este tienen por Dios... y que su figura e imagen era aquella tan fea como he dicho, es el mismo que nosotros llamamos diablo: e tales eran los que estos indios tenían figurados en sus joyas, en sus mocederos, y en las fuentes e lugares que he dicho, e en otros muchos, como a su propósito les parecia, o se les antojaba ponerle.

f). Sahagún.- No era de esperarse que los frailes tuvieran un sentido diferente para enjuiciar tales obras, Sahagún (8) escribe que:

Quetzalcóatl fué estimado y tenido por Dios y lo adoraban de tiempo antiguo en Tula, y tenía un cu muy alto con muchas gradas y muy angosto que no cabía un pié; y estaba siempre echada su estatua y cubierta de mantas, y la cara que tenía era muy fea, la cabeza larga y barbuda.

g). Benavente.- Motolinia (9) dice que los ídolos: tenían diversas inscripciones en que conocían al demonio que representaba; y cuenta de una fiesta en Tlaxcala en que: ataviaban la estatua de aquel su demonio, la cual era de tres estados de altura, cosa muy disforme y espantosa. Sin embargo, otros aspectos son estimados:

De otras muchas cosas tenían figuras o ídolos, de bulto y de pincel, hasta de las sarriposas, pulgas y langostas, grandes y bien labradas... no sabían pintar sino una flor y un pájaro, o una labor; y si pintaban un hombre o un caballo era muy mal entallado.

Siempre, claro está, la falla en el naturalismo era inaceptable y el obstáculo para una estimación propia, mas, cuando se encuentran coincidencias no se escatiman los elogios, así cuando Gómara describe al tianguis de México dice (10):

Lo más lindo de la plaza es las obras de oro y pluma, de que contrahacen cualquier cosa y color; son los indios tan oficiales en ésto, que hace (de) pluma una mariposa, un animal, un árbol, una rosa, las flores, las yerbas y peñas tan al propio, que parece lo mismo que (si) está vivo o está natural.

h). Durán.-- Mas en el momento en que se trata de las imágenes de los dioses, el criterio cambia; así, de la estatua de Tlaloc, Durán (11) cuenta que era:

de piedra labrada, de una efigie de un espantable monstruo, la cara muy fea a manera de sierpe con unos colmillos muy grandes, muy encendida y colorada a manera de un encendido fuego, en lo cual denotaban el fuego de los rayos y relámpagos que del cielo echaba cuando enviaba las tempestades y relámpagos.

En suma, son suficientes las opiniones consultadas para darse cuenta de que los españoles del siglo XVI, testigos unos, cronistas informados otros, tuvieron en buena estima tanto la arquitectura como aquellas obras que eran copias naturalistas y admiraron la habilidad técnica con que estaban hechas, su novedad y extrañeza. La grandiosidad y belleza de la tierra fué siempre, también, motivo de asombro; cierta belleza física y moral del pueblo indígena fué percibida y aun en la guerra misma y en los disfraces pudieron ver orden y cosas de maravilla. El urbanismo indígena los sorprendió agradablemente, así los trazados de ciudades como las casas y los templos; pero en lo que se refiere al arte con que estaban hechas las imágenes sagradas, son unánimes las opiniones de desagrado y desaprobación. Los ídolos, frisos, pinturas y todo género de representaciones simbólico-religiosas no fueron para los españoles sino: cosas de monstruos en que veían al diablo, demonios de malas figuras, deformes, espantables, infernales, abominables, cosas diabólicas descomulgadas y muy feas.

Puede concluirse, pues, que la visión occidental del siglo XVI relativa al arte indígena antiguo fué, en parte, de admiración frente algunos aspectos, mas de total incomprensión para otros, tanto por las limitaciones de la visión religiosa como por la tradición artística y estética que habia cuajado en el Renacimiento, al que pertenecian en buen grado los soldados, pobladores, cronistas y frailes que hicieron de estas tierras una nueva España.

2.- Apertura hacia el arte indígena.

a). López de Gómara.- Es Gómara, quien dando muestras de alguna comprensión, de un circunstanacialismo un tanto extraño en su tiempo dice (12), a propósito de unos condenados al sacrificio que andaban bailando por la ciudad, cosa fea para España, mas hermosa para aquellas tierras.

Razo importante y de consecuencia es el que Gómara considera: cosa fea para España, más hermosa para aquellas tierras, - porque significa un inicio de comprensión de los hombres en su circunstancia, de mundos diferentes y de criterio histórico que hace honor a quien se expresó así. Este criterio, que podemos llamar historicista, ha de volver por sus fueros a fines del siglo XVIII. No hay que olvidar que el Renacimiento empezó a aceptar los "exotismos", a los que andando el tiempo el Romanticismo dió pleno valor.

b). Sigüenza y Góngora.- Original en verdad fué la idea de don Carlos de Sigüenza y Góngora de hermosear el arco triunfal levantado en la Plaza de Santo Domingo, en la ciudad de México, con motivo de la entrada del nuevo Virrey, Conde de Paredes, a fines de 1628, con las imágenes de los antiguos Reyes o Señores del período

azteca (13): Anímese esta hermosa máquina de colores... con el ardiente espíritu de los mexicanos Emperadores desde ACAMAPICH, hasta CUAURTEMOC; y no tuvo escrúpulos Sigüenza para incluir a su dios tutelar: a quienes no tanto para llenar el número de tableros, cuanto por dignamente merecedor del elogio acompañó HUITZILPOCHTLI, que fué el que los condujo de su Patria, hasta ahora incógnita, a estas Provincias, que llamó la antigüedad Anáhuac.

La razón profunda de lo anterior era, a decir de Rojas - Garcidueñas (14), el gran amor de Sigüenza por las cosas y tradiciones de su patria, su afán de exaltar lo mexicano: mas otras razones se encuentran en el título mismo de la obra que escribió el sabio erudito en aquella ocasión: Theatro de Virtudes Políticas, que Constituyen a un Príncipe; advertidas en los Monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efígies se herosó el Arco Triunfal... Desde ese punto de vista, el político, Huitzilopochtli es digno merecedor de elogio, que sin él no hubieran alcanzado los aztecas el alto grado de poder que lograron en su vastísimo imperio. Por último, la indumentaria de plumas, de que siempre se imaginó revestido al salvaje, es ahora motivo de estimación y así: Representáronse a la vista adornados de matizadas plumas como del traje más individuo de su espacio. Yo lo advertió el hijo primogénito de Apolo, y patriento mío D. Luis de Góngora, soledad 2, cuando dijo: Al de plumas vestido Mexicano.

En toda la actitud de Sigüenza hay un sentido estético que sobreponiéndose a otros significa un paso más en la apertura - del espíritu moderno hacia la comprensión y estimación del mundo - antiguo indígena y por lo tanto de su arte.

c). Gemelli Carreri.-- La curiosidad de un viajero culto, el Doctor Juan Francisco Gemelli Carreri (15), bien informado por sus amigos, Don Carlos de Sigüenza y el Doctor Manuel Escalante, - hizo que se interesara por la historia, las pinturas y las ruinas del antiguo mundo indígena, cuando visitó la Nueva España en 1697. Más admiración muestra por los indígenas de entonces que por los que le tocó ver de carne y hueso en su paso por estas tierras; no obstante la barbarie que supone en la vida y costumbres de los antiguos pueblos, los considera dignos de admiración en cuanto al calendario inventado por ellos y dice:

Los que saben cuántos errores han abrazado en esta materia casi todas las naciones orientales, podrán conocer cuán digno de alabanza y de estimación sea el ingenio de los mexicanos que inventaron tal artificio y regularismo círculo.

En verdad Gemelli Carreri tiene un criterio científico moderno, a pesar de que la fantasía enriquece y deforma a menudo su visión, y está informado a la altura de los conocimientos de entonces. Por eso:

Antes de marchar creí que debía ver algunas antiguallas de los indios, no muy distantes de México... fui a Acolman... pasé al pueblo de Teotihuacán... En la mañana del viernes, me acompañó el mismo Don Pedro a ver las pirámides...

Ya en el sitio Gemelli Carreri midió la pirámide de la luna, aunque sin instrumentos, y le pareció un montón de tierra con escaleras, como las pirámides de Egipto. Dice que había en la céntrica un grandísimo ídolo que representaba la luna, groseramente hecho de piedra durísima, pero el señor Zumárraga, primer obispo de México, por el celo de la religión lo hizo romper, y aun se ven tres grandes pedazos al pie de la pirámide. Entre otras opiniones, pensando en comparación con los monumentos egipcios, dice que las pirámides servían de sepulcro a los Reyes. Hace observaciones sobre la pirá-

nide del Sol y de la estatua que estaba sobre ella dice que: des-
pues de haber sido rota y removida del lugar, permanece en la mitad
de la pirámide, sin que se haya podido hacerla caer hasta el suelo a
causa del gran tamaño de la piedra; agrega que estaba revestida de -
oro (1) que tomaron los españoles, y que todavía se ven al pie de la
pirámide grandes pedazos de piedra que eran parte de los brazos y -
de los pies del ídolo. Se asombra de las dificultades técnicas para
 lograr tales obras. Al considerar a los ylmeas, a quienes se atribuye
la fábrica, vinieron o no de la Atlántida de que habla Platón en
 su Timeo, concluye que si eso es verdadero no debe parecer admirable
que los mexicanos hicieran pirámides como los egipcios y que sirvie-
ran del mismo modo. En cuanto a su antigüedad, dice que ningún his-
 toriador ha logrado investigarlo, pero Don Carlos de Sigüenza las -
creo antiquísimas, poco posteriores al diluvio. Para terminar pone
 esta nota, que hoy día resulta curiosa: Me costó caro la curiosidad
de ver las pirámides, pues el domingo murió mi caballo a causa de -
la excesiva fatiga ocasionada por el viaje.

Gemelli Carreri no era propiamente un historiador, ni un
 arqueólogo, ni un etnólogo, mas era un hombre culto y como tal cu-
 rioso, de ahí nació su obra: Ciro del Mundo. Le interesan las anti-
 guas pinturas, las migraciones, la historia de los indios, sus cos-
 tumbres, su civilización, que admira en la parte científica y técnica;
 su curiosidad le lleva a Teotihuacán para ver las antiguallas -
de los indios; quizá se equivocó y los pedazos de piedra rota en - -
 las pirámides no eran parte de los ídolos destruidos. Le interesa
 también la posible antigüedad de las pirámides. En cuanto al senti-
 do estético nada en lo más mínimo conmueve a Gemelli Carreri, todas

deben haber sido para él cosas curiosas, antiguallas y, sin embargo, raras eran los que en su tiempo hubieran reventado su caballo por ir a ver un sitio arqueológico.

El amor al conocimiento del pasado y su sentido histórico, político y estético son el motor en Sigüenza; la curiosidad, madre del conocimiento es la que mueve a Genelli Carreri; mas, a fin de cuentas, un espíritu moderno, científico, anima a los dos: fue otra vía de apertura hacia la consideración de lo indígena antiguo, pasado el tiempo, la que había de hacer posible su estimación.

3.- Reconocimiento del arte indígena.

Reafirmada la conciencia historicista en el siglo de las luces, las ilustradas miradas se extendieron por todas partes del globo y en ese tiempo encontramos también, claro está, reafirmadas las corrientes científicas y las propiamente estéticas que de algún modo se aplican al arte indígena antiguo.

a). Márquez.- Si bien las corrientes modernas tuvieron un fugaz florecimiento entre los jóvenes jesuitas oriundos de la Nueva España (16) a mediados del siglo XVIII, el movimiento renovador fué tronchado en buena parte por la famosa expulsión en 1767, cuando tuvieron que refugiarse en Italia. Allí continuaron sus trabajos y si algunos, como Clavijero, se ocuparon en la historia del antiguo mundo mexicano, ninguno tiene mayor interés para el caso como Pedro José Márquez (1741-1820, si bien es cierto que Clavijero habla ya de arte indígena. De aquel movimiento espiritual y cultural, dice el P. Méndez Plancarte (17):

Intimamente ligado con el mexicanismo presentásemos otro rasgo característico y común a este grupo de nuestros humanistas; - su alta estima de las culturas indígenas y su actitud hondamente

comprehensiva para todas las expresiones de la vida prehispánica, aun las más ajenas y contrarias a nuestra sensibilidad cristiana y occidental.

No obstante que en otra ocasión he tratado de explicar en qué consiste la novedad de las ideas estéticas del P. Márquez en relación con el antiguo mundo indígena (18), parece del todo adecuado referirnos a ellas en este lugar. El P. Márquez se dedicó en Italia a estudios de arqueología clásica y de estética, que dió a la luz en italiano, mas por excepción, publicó en español, en Madrid (1801) un Discurso sobre lo Bello en general (19), que a mi modo de ver tuvo la intención de que sirviera para introducir sus ideas estéticas en España y aun creo que como prólogo a sus ideas sobre el arte indígena antiguo de México, si bien no lo dice expresamente. En su dedicatoria A un amigo manifiesta:

Mi intento verdaderamente era sólo el indagar lo bello de la arquitectura; pero con el discurrir tanto sobre eso, he venido a saber, que por las mismas razones que son bellas las obras de este arte, lo es también cualquiera otra cosa que se pueda decir bella; me resolví por último a poner la mía sobre lo bello en general, y extender mi discurso, que me sirviera como de antecedente para conocer e inferir de ahí los particulares principios de donde venga el que sea bella la arquitectura.

Y ya en pleno desarrollo de su doctrina dice:

Creemos desde luego... que la idea de la belleza se pueda barruntar, escudriñando los fines de las citadas leyes y costumbres, y el modo práctico de su ejecución... el juicio de la razón era el que les enseñaba (a los Griegos) a conocer lo que era bello... sólo se puede dar el nombre de bello, "en lo cual el espíritu se complace"... luego de parte del objeto bello ha de haber cualidades... lo verdadero... y lo bueno... en lo real no hay bueno en que no haya verdad, ni hay cosa verdadera que no sea buena... lo verdadero pues de los objetos mueve los actos del entendimiento, y lo bueno los actos de la voluntad... Pues cualquiera de estos actos puede concurrir de parte del entendimiento a la percepción de la belleza, con tal que con ellos se presente a la voluntad el objeto como bueno y verdadero... una simple aprensión de que el objeto es conforme a lo bueno y verdadero basta ordinariamente y aun basta muchas veces, aquello que llamamos instinto, el cual no es otra cosa en un racional, sino la concurrencia de las naturales ideas...

Barruntar la belleza en leyes y costumbres, unir lo bueno y lo verdadero a lo bello y percibirlo por la simple aprensión natural, son principios aplicables universalmente, que puestos en relación con otro opúsculo del P. Márquez, Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana (Papantla y Xochimilco) (20), publicado tres años después del discurso Sobre lo Bello, justifican, creo, lo que arriba enuncié.

El estudio está dedicado a la Ciudad de México:

que dais nombre a un vasto reino donde floreció en un tiempo la singular cultura de sus primeros fundadores... la suerte de un pueblo consistirá, pues, en haber adoptado los más sabios principios... que la nación mexicana gozó (de ellos) se deducirá de las luces... que había adquirido... causa de no vulgares instrucciones... el no ínfimo grado de civilización y cultura a que habían ascendido aquellos pueblos, tiempo antes de que fueran visitados por ningún europeo... debería recordarse en particular sus conocimientos astronómicos y arquitectónicos, ya que de semejantes conocimientos... se deduce su antigua ciencia... Con respecto a la cultura, la verdadera filosofía no reconoce incapacidad en hombre alguno, o porque haya nacido blanco o negro, o porque haya sido educado en los polos o en la zona tórrida.

Este ver a los hombres en su circunstancia es lo que permite al P. Márquez buscar los más sabios principios, léase: Verdad, Bondad y Belleza, en cualquier pueblo del mundo, llámese griego o mexicano.

En cuanto a los sacrificios humanos dice:

Tal uso -en primer lugar- no fué ni tan común ni en aquel número exorbitante que exageraron algunos escritores... los hombres sacrificados eran habitualmente los esclavos de guerra y aquellos otros que fueran mercedores de la muerte... casi no ha habido nación alguna en el mundo que en algún tiempo no haya usado semejantes sacrificios... y tal cosa verificábase en homenaje a la divinidad.

En la comparación entre mexicanos y griegos propone el P. Márquez a los eruditos que se dediquen a estudiar a los primeros:

... del mismo modo que lo hacen los sabios viajeros que recorren actualmente la Grecia... sus antepasados (de los mexicanos) eran educados de muy otra manera; tenían maestros y libros; tenían otro gobierno, y -en suma- eran los smos... así como de la Grecia

antigua se admiran las ciencias por los escritos que nos quedan, y los monumentos por los restos que se encuentran, así -queriendo hacer justicia-, se deberá buscar la antigua cultura de los mexicanos en los poquísimos restos que existen de su arquitectura y en los jeroglíficos que en corto número se han salvado... Si se hubieran sagazmente separado las ideas supersticiosas de las históricas y científicas, en vez de juntarlas todas en un haz con el fin -per lo demás bueno- de hacer arder en las llamas la idolatría, cuánto no se sabría de sus antigüedades y de sus conocimientos?

En suma, por primera vez, por la conciencia histórica, científica, filosófica y estética, el antiguo mundo mexicano y sus obras se eleva a la misma categoría e interés que la antigüedad griega y se propone su estudio con los mismos métodos empleados - para estudiar a ésta, considerando la circunstancia, y estimándolo, porque en él encuentra el P. Márquez: los más sabios principios.- Los estaba, pues, de la simple curiosidad de Gemelli Carreri, para el P. Márquez no se trataba de antigüedades, sino de una cultura digna de serio estudio y estimación; así es como la reconoce.

b). Humboldt. Las intenciones del P. Márquez tenían su raíz en su ascendrado mexicanismo, mas sus ideas volvieron comunes en las mentes ilustradas y románticas. Alejandro von Humboldt a su paso por México (21) en 1803, visitó la Academia de San Carlos y quedó sorprendido de la excelente colección de vaciados de esculturas clásicas que allí se conservaban y escribió:

En el edificio de la Academia, o más bien en uno de sus patios, deberían de reunirse los restos de la escultura mexicana y algunas estatuas colosales que hay de basalto y de pórfido, cargadas de jeroglíficos aztecas, y que presentan ciertas analogías con el estilo egipcio e indú. Sería una cosa muy curiosa colocar estos monumentos de los primeros progresos intelectuales de nuestra especie, estas obras de un pueblo semi-bárbaro, habitantes de los Andes mexicanos, al lado de las bellas formas nacidas bajo el cielo de Grecia y de Italia.

No casualmente quería el P. Márquez estudiar por igual las obras de la antigüedad mexicana y griega; no casualmente también,

Humboldt quería verlas reunidas al lado unas de otras y nada menos que en la Academia. De un modo u otro el siglo XVIII había llegado a reconocer un valor en las obras mexicanas, no desdeñando ponerlas paralelamente junto a las de la antigüedad clásica de Occidente. El camino estaba francamente abierto, pero era prematuro lanzarse por él. Además, en el futuro inmediato se había de imponer la visión científico-positiva, con su particular miopía para el arte indígena; había que esperar más de un siglo.

4.- Negación y afirmación del arte indígena.

Ciertamente el interés general por las culturas indígenas tuvo un desarrollo notable desde fines del siglo XVIII y a través de la centuria siguiente. Príncipe entre los publicistas de las antigüedades mexicanas fué Lord Kingsborough, cuya obra monumental apareció en Londres entre 1830 y 1848, si bien hay que recordar a don Antonio León y Gama, primero en describir la Piedra del Sol, llamada por él: Calendario Asteca, en 1792.

Siempre habían sido objeto de admiración la arquitectura indígena y las artes menores, como hemos visto, más cuando cobró fuerza el interés histórico y científico, las pinturas, o códices fueron vistas como una de las fuentes importantes para la adquisición de datos con que construir la historia del México antiguo. Según se sabe (22) fué don José Fernando Ramírez el primero en abrir brecha para su interpretación e hizo escuela, que culminó en la obra de don Manuel Orozco y Berra (23). La escultura, no obstante ser apreciada en otros sentidos, fué más difícil de ser comprendida como arte. Es cierto que desde Clavijero se habla del arte indígena, pero en sentido muy general y así sucede a través

del siglo XIX en más o en menos. Cierto también que algunos artistas fueron los primeros en copiar los antiguos monumentos, relieves y otros objetos, como hizo Waldeck con los de Palenque (2ª) pero fué más bien con criterio arqueológico. Otros venrían después con intereses análogos.

a). Couto.— Para los que tenían el concepto académico del arte a mediados del siglo XIX, también les era imposible ver como arte las obras de la antigüedad indígena, imbuidos como estaban en una visión clasicista. Así, un hombre de tan vasta cultura y erudición como don José Bernardo Couto, en su ejemplar Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México (1860) (25), que es al mismo tiempo una breve historia de nuestra cultura desde sus orígenes (26), al considerar las antiguas pinturas mexicanas dice:

El sentido de la belleza ha sido dado a pocos pueblos en la tierra... En cuanto a los defectos de dibujo de las obras mexicanas, algunos son propios de la infancia del arte en todas partes: verbigracia el poner de frente los ojos a las figuras que están trazadas de medio perfil... Pero además de las causas generales, creo que puede señalarse otra especial, si bien común a los mexicanos con algunos otros pueblos, la cual ha de haber influido para que no adelantaran en las artes del dibujo... los dos sistemas de escritura que se han usado, el jeroglífico o simbólico que expresa inmediatamente la idea, y el fonético que copia la palabra... la adopción del sistema de jeroglíficos, que ordinariamente son figuras humanas, o de brutos, o de objetos naturales, no sólo engrilla el entendimiento, sino que ahoga en su cuna el arte del dibujo... Así todo el mundo se acostumbra a ver y a trazar malas figuras, y el arte, o no llega a nacer, o bastarda luego... Y tal debió suceder a los mexicanos... atendiéndose sólo a la fiel representación de las cosas, es decir, de la idea o pensamiento, descuidaban la perfección de la imagen, contentándose a veces con dar únicamente el contorno (27)... la regularidad y belleza de la figura es lo primero para un artista... a sus ojos serán siempre repugnantes las pinturas deformes... Mas sea lo que fuere de las obras de los indios, ellas nada tienen que hacer con la pintura... si los mexicanos pintaban (y en efecto pintaron mucho), sea es un hecho — suelto que precedió al origen del arte entre nosotros; pero que no se enlaza con su historia posterior.

No podría pedirse criterio artístico y estético más rotundo y representativo del naturalismo, del clasicismo y del idealismo del siglo XIX; era bien claro que las obras indígenas no podían ser consideradas como obras de arte.

b). Orozco y Berra.-- La ciencia histórica positiva llegó a su cumbre en lo que se refiere a la historia antigua de México en la obra de don Manuel Orozco y Berra (28). Buscar la verdad y la justicia, alcanzar la imparcialidad, fueron sus ideales y su erudita pluma y clara visión del México antiguo no han sido superadas desde entonces (1880) y corresponden, según reciente interpretación (29) a lo indígena manifestado por la razón universal. Mas desde el punto de vista de nuestro interés, su criterio es sólo una prueba entre aquellas que manifiestan una miopía para ver el arte indígena. Leamos (30):

...la arquitectura había alcanzado un amplio desarrollo y aun pasando por distintas fases, antes que los toltecas llegaran a fundar Tollán, la capital de su monarquía. A esta nación... atribuyen los escritores todos los inventos útiles, el principio de las ciencias y de las artes...

Pasando a la escultura, los grandes trozos esculpidos que nos quedan no pueden servir para formar acertado juicio acerca de la aptitud de los artistas mexicanos, pues por lo general son bultos mitológicos, en que los atributos alegóricos y simbólicos predominan, presentándose a nuestra vista como deformes e inartísticos. Sin embargo, se encuentran objetos que revelan gran adelantamiento en el arte. La estatua sentada, en el Museo Nacional (Xochipilli), si está lejos de sostener un paralelo con las obras griegas y romanas, ofrece lineamientos firmes, toques vigorosos, buen conocimiento de la anatomía humana. Una cabeza de piedra dura, en aquel mismo lugar (Coyolxauhqui), está atacada por mano diestra. Las máscaras de obsidiana son notables por la perfección del contorno; algunas figurillas de barro poco dejan que desear en cuanto al modelado puro y artístico; una máscara de madera es primorosa, bajo el aspecto de la expresión del dibujo... El estuario no tenía elementos para llegar a la perfección; faltábale el estudio de las ropas en trajes vistosos y galanes, y sus creencias religiosas no les permitían ejercitarse en el cuerpo desnudo, pues los dioses no se complacían en mostrar sus bellezas plásticas.

En las pinturas mexicana el dibujo es incorrecto, los contornos angulosos y duros; carecen de términos y gradaciones las figuras puestas en contraste; no siempre guardan proporción las partes del mismo objeto; se echan de menos las sombras, siquiera en el dintorno; hombres y animales casi siempre de perfil, tienen colocados los ojos cual si estuvieran de frente; los colores presentan campos iguales, de tintas brillantes. A pesar de tamaños defectos, las pinturas revelan manos firmes y ejercitadas, cierto gusto en disponer algunas figuras: se descubre que el pintor sacrifica la belleza del dibujo y su saber artístico, a la necesidad de ganar tiempo. Esos manarrachos no son la expresión del arte azteca, ni por ellos puede juzgarse del estado de perfección alcanzado por los pintores; no son pinturas, sino gráficos destinados a despertar ideas, repetidos siempre de la misma manera, en consonancia con un sistema convencional y como tal practicados... capaz de expresar las cosas materiales y las abstractas... la pintura y la escultura debieron ser, sin lo que tienen de artístico, los orígenes de la escritura.

Como se puede ver el criterio artístico de Orozco y Barra es el naturalista del siglo XIX: es seguro que para él, como para todo académico, la perfección significaba la copia del natural más o menos idealizada, que ciertamente no encontró en las obras del arte indígena, por eso aparecían a su vista como deformes e inartísticas, a pesar de toda su buena voluntad y de su deseo justiciero, y dando muestras de poco sentido de imparcialidad -que era su ideal- soaba llamando a las pinturas... manarrachos, y negándoles calidad de arte.

c). Chavero.-- Que el arte indígena se lo reconocía cierto interés decorativo lo prueba, entre otros casos, la portada del tomo primero de la famosa obra México a través de los siglos, compuesta con elementos de arquitectura antigua, de la Piedra del Sol, de la Piedra de Tizoc y otros, así como con dos figuras humanas idealizadas. El volumen, dedicado a la Historia Antigua y de la Conquista (31), contiene una nueva versión del tema redactada por don Alfredo Chavero, a quien con verdadero entusiasmo lo movía el resorte del amor a la patria, según su propia declaración, ya que

le abrazaba el deseo de conservar los viejos recuerdos y las añe-
jas cosas. Con escrupuloso cuidado revisa sus puntos de apoyo,
pues: la veracidad de una historia depende de las fuentes de don-
de se ha tomado, y entre ellas, son entonces los monumentos gran-
diosas páginas de la historia... esas colonas mudas que, en la so-
ledad de los bosques, conservan el recuerdo de viejas épocas y vie-
nen a ser cifras de alto precio para reconstruir la vida de las -
épocas más lejanas.

Así, el objeto no es sino histórico para la reconstruc-
ción parcial del pasado, no se trata de un interés artístico ni
estético, y sin embargo saltan estos intereses entre las líneas y
contribuyen a enriquecer la visión que venimos rastreando:

Materia muy importante es el estudio de los ídolos o
dioses de los pueblos que aquí habitaban... siendo la teogonía
nahua esencialmente astronómica, las diversas representaciones de
sus deidades nos enseñan muchos de sus conocimientos cosmogónicos
y cronológicos, y nos descubren al fin el armonioso conjunto de
sus creencias y de su filosofía, explicándonos sus ritos, varias
de sus costumbres y aun nos dan razón de las causas de grandes su-
cesos históricos y los motivos de su grandezza y decadencia... (32)

Aquí, el criterio se abre y se considera el estudio de
los ídolos como revelador de toda una cultura tras ellos: cierta-
mente era una posición más en consonancia con lo que el P. Már-
quez pedía y con la que nos inclinamos a tener hoy.

En su entusiasmo Chavero no tiene limitaciones y le abre
posibilidades de comprensión.

... entre los cuales sobresalen, en el Museo, la cabeza
gigantesca de diorita de Totec (Coyolxauhqui), que se acerca, en
su perfección y belleza, a las esculturas griegas, y la colosal y
simbólica estatua de Coatlicue, madre de Huitzilochtili... Coa-
tlicue, la madre de Quetzalcóatl, la de la enagua de culbras, la
diosa de la tierra, está representada en el más hermoso ídolo que
tiene el Museo Nacional (33).

No podía ser mejor la selección ni la declaración más
absoluta, quizá es Chavero quien por primera vez se atrevió a

hablar de la perfección y la belleza de Coyolxauhqui y de llamar hermosa a Coatlícuac.

De una pintura del Códice Vaticano que representa la última destrucción de la humanidad, "El Agua", según los mitos indígenas, el sol de agua, dice Chavero:

No puede pintarse de manera más concisa, pero más enfática y expresiva, la catástrofe de Atonatiuh; podemos decir sin exageraciones que los más hermosos cuadros, la misma pintura de Poussin, inmortal en los fastos del arte, no nos dan idea tan completa de aquel espantoso suceso como este sencillito jeroglífico de nuestros antiguos indios (34).

Lejos está Chavero, como se ve, de llamar a esas representaciones mamarrachos, como le parecían a Grosce y Berra, su contemporáneo. Mas aún, en otra parte, refiriéndose a un famoso relieve de Palenque, dice:

El estuco representa a un joven bello y de hermosas proporciones... de la manera académica de un tirador de espada en guardia. Es tan extraordinario el dibujo de esta figura, tan admirables sus líneas, sus proporciones y la composición toda del tablero, que tenemos que decir que los quichés llegaron a la suprema perfección del arte (35).

Son suficientes las pruebas anteriores para mostrar el cambio en el sentimiento y en las ideas, porque sin duda Chavero tiene ya una idea distinta de la tradicional y clásica belleza, y un sentido estético que le descubre perfecciones allí donde otros no encontraron sino la negación del arte.

d). Gamio.- Negación y afirmación del arte indígena antiguo hemos visto que es el espectáculo que ofrecen algunos textos del siglo XIX. Repulsión y atracción por unos objetos cuya validez como arte, sigue, a pesar de todo en entredicho. La tradición naturalista y clasicista, de fuerza contundente, no permite, a pesar de la experiencia romántica, admitir otras posibilidades de arte y de belleza, proceso en el cual no menor costaría, en cier-

to sentido, fué, y es, el criterio científico-positivo, si bien a él se debe la posibilidad de tener presentes, por su rescate material, tantas obras que de otro modo permanecerían sepultadas o ignoradas del todo.

Para cerrar esta parte de nuestro estudio, nada me parece más adecuado que considerar el interesante experimento de Manuel Gamio, llevado a cabo en 1916 y que Salvador Toscano relató tan claramente (36):

...se seleccionaron diversos individuos de notoria cultura occidental, a los cuales se presentaron fotografías de quince a veinte piezas arqueológicas. La conclusión estética que Gamio dedujo fue "que algunas de estas manifestaciones les parecían a ellos artísticas, en tanto que otras les eran indiferentes o hasta repulsivas". Inmediatamente procedió a repartir en dos grupos las piezas, según que se hubiesen producido una emoción positiva o una emoción negativa. Entre las que a ellos les "parecían artísticas" se destacaban la cabeza del Caballero Aguila, el idolo de Cozcatlan y algunas piezas menores de cerámica; pero entre las que les eran "indiferentes o hasta repulsivas", se encontraban la Diosa de la Muerte, Mictlantecutli, y la Diosa de la falda de serpientes Coatlícuac, así como algunas de las piezas de cerámica.

Analizadas estas emociones del espíritu, fácilmente concluyó que ambos puntos de vista eran falsos, ya que se juzgaba siguiendo inconscientemente el patrón estético europeo, y que las piezas que se llamaban "artísticas" eran las que por su naturalismo se aproximaban en cierto modo a los del arte occidental, en tanto que las llamadas "repulsivas" se alejaban por su forma completamente del ideal ariego de la belleza.

Para que el Caballero Aguila -concluye Gamio- despierte en nosotros la honda, la legítima, y la única emoción estética que la contemplación hace sentir, es necesario, indispensable, que se armonice, que se integren, la belleza de la forma material y la comprensión de la idea que ésta representa.

La experiencia anterior liquidó propiamente el conflicto estético del arte indígena antiguo, según se presentaba a la tradición moderna de Occidente, pues dejó en evidencia la invalidez del juicio basado en el patrón clasicista, origen de la aceptación y repulsión de las obras consideradas, cerrazón absoluta que ni el Romanticismo pudo abrir en definitiva. Pasón tenía Gamio cuando pidió un nuevo punto de partida propio, en que la sin-

tesis estética se extrajese de la conjunción de lo significativo (la forma) y de lo significado (el contenido); es decir que pedía que se hiciese el esfuerzo necesario para lograr la más amplia - comprensión accesible del arte indígena. Este sí que fué un paso en firme.

B.- Críticos e historiadores mexicanos del siglo XX.

1.- El arte indígena como tema nuevo.

Aunque parezca sorprendente, pocos han sido en verdad los ensayos o estudios que se han hecho en México sobre el arte indígena, lo cual tiene su explicación, porque sólo en las últimas décadas han venido a ser estimadas las obras del pasado indígena como arte. Pocos son también relativamente, las consideraciones hechas por extranjeros sobre él y es que la atención se ha enfocado hacia el interés arqueológico y etnológico y en este sentido sí que los resultados de la investigación en nuestro siglo han sido poco menos que fabulosos, en cuanto a lo que se ha rescatado, reconstruido y catalogado.

a). Revilla.- Entre los primeros críticos e historiadores del arte de México, y debe decirse que en primerísimo lugar en el tiempo, se encuentra Manuel G. Revilla, cuya obra de conjunto (37) considera, aunque brevemente, por primera vez la época antigua. En realidad el tema fué tratado por él desde 1893, fecha de la primera edición de su libro, lo segunda apareció en 1923. Para Revilla los pueblos indígenas tuvieron un arte especial y en los monumentos nota valientes rasgos de ballena, por eso pide que fije en ellos su atención no sólo el arqueólogo y el historia-

dor sino el artista. Mas:

...no por eso el arte de los indios ha de reputarse superior o siquiera de igual condición al que después trajeron los conquistadores, pues entre uno y otro existe la diferencia que entre las civilizaciones de ambos pueblos.

Sin embargo Revilla tiene un criterio histórico:

...y es de ver a este propósito cómo en México desde remota antigüedad se rinde culto a lo bello... Por tanto, sería lo mismo que truncar la historia de las nobles artes al desdeñar y omitir el estudio de los palacios de Mitla, de las pinturas de los Jucraes o de las estatuas de Tolsa.

Lo anterior ya nos indica que Revilla tiene una visión totalizadora de nuestra historia del arte, arrancándola desde la remota antigüedad, y no como Couto, para quien realmente empezaba con el establecimiento de Nueva España; y ello es así porque encuentra un arte especial y rasgos de belleza en las obras indígenas, que, no obstante, considera como inferiores al arte occidental.

Pasa a considerar después en primer lugar la arquitectura que siempre atrajo la atención, desde aquellas obras más rudimentarias, hasta las de más primorosa ejecución -Palenque, Kabáh, Papantla, Xochicalco, Zempoala, Oaxaca, Uxmal y Chichén-Itza-, no exentas de esmero y hermosura y anota que aztecas y tarascos o no dejaron monumentos arquitectónicos o éstos fueron de menor importancia que los de otras tribus, preguntándose si sería debido a que las dotes para la guerra y la dominación no siempre coinciden con la aptitud para las creaciones artísticas, consideración que hoy día resulta sorprendente puesto que, en escalas diferentes, aztecas y tarascos parecen muy aptos para la creación artística. No obstante lo anterior:

...si nos fijamos en algunas obras de cerámica azteca no escasas de valor estético, o en algunos preciosos mosaicos de pluma, de mano de los tarascos....

Cabe concluir que la falta de obras arquitectónicas se debe a la devastación del conquistador.

Advierte Revillat

...algunos rasgos comunes en las construcciones: tal es la forma de pirámide truncada... tal la colocación de pequeños edificios sobre pirámides escalonadas, y tal, por último, el motivo de ornamentación consistente en grandes serpientes con plumas, representación simbólica de Quetzalcóatl que entre los aborígenes desempeña papel muy parecido al del toro alado entre los asirios... sin embargo de ser las construcciones antiguas ejemplares de un estilo especial, por no decir único, no cabe duda de que algunas guardan cierta semejanza con otras del Oriente.

La comparación con las obras del Oriente cabe, pero:

... no por esto se crea que pueda haber comparación entre la belleza de los monumentos helénicos y la de los que se examina... en la proporción... se verá la enorme diferencia... y la gran inferioridad del palacio de Zayil, verbigracia, comparado a cualquier templo dórico o jónico, por insignificante que sea... En lo que pu de haber comparación es en el material de construcción, o mejor, en el aparejo que en ocasiones suplieron dar los indios a la piedra.

Y aquí cita los notables casos de Mitla y de Xochicalco,

y agrega:

No sin razón fueron tributados por Violat-le-Duc (38) entusiastas elogios a semejante material señalado de paso el saber y la experiencia que revelan su corte, pulimento y disposición... Notables son, asimismo, las columnas halladas... Es una usual ornamentación de la de la línea recta con predominio exclusivo casi sobre la curva, que forma meandros o grecas de riqueza extraordinaria.

Admirador de la perfección técnica, es natural que Revilla destaque, sobre todas las ruinas de Mitla, por su relativo buen estado de conservación al par que por su belleza, las que encuentran de alta estima estética: por expresar por medio de sus formas su destino y porque es la ornamentación sentida admirablemente en completa armonía con la totalidad de la obra, en la que domina un gran principio: la unidad.

En cuanto a la escultura Revilla destaca las famosas Cruces de Palenque, ya por el buen dibujo y buenas proporciones de la figura humana que ahí se representa, ya por la actitud maravillosa de la misma. Las proporciones están perfectamente entendidas... y esta

eran, claro está, las naturales del cuerpo humano; este naturalismo hace más comprensivas las obras y así el Caballero Aguila... es de rara perfección y belleza, y tanta que aun pone en duda que sea obra de los indios, mas de serlo, probaría su adelanto en la escultura. De hecho Revilla estaría con aquellos que en el experimento de Gamio escogieron entre las obras antiguas aquellas que se acercaban más al concepto moderno y naturalista de Occidente.

En casi todos los casos considerados hasta aquí, los críticos, llamémosles así, coinciden en su admiración por las obras de arquitectura y las de las artes menores, pero también en su rechazo de lo que para nosotros es hoy día tan valioso: la escultura de bulto redondo, y Revilla no es en esto excepción, pues dice: En cuanto a las esculturas de bulto redondo, de piedra o de barro, por punto general son monstruosas, cuando no indecifrabiles por sus confusas y aglomeradas formas, si bien hace excepción de la cabeza de Coyolxauhqui, cuyas formas son proporcionadas, pero ... están afeadas con adornos puestos en la nariz, mejillas y barba. El recuerdo egipcio lo encuentra en la cabeza de Hueyapan y en las caríatides de Tula, estas últimas por sus dimensiones y el paralelismo de pies y piernas.

Por último: la pintura empleáronla los aztecas y demás aborígenes al modo de Asia.

...con los colores puestos, por decirlo así, en crudo, sin degradación ni medias tintas. Y supuesto que no buscaban en las figuras de sus historias la belleza, descuidaron mucho el dibujo en su pintura, quedando, por consiguiente, en este departamento del arte, en grado muy inferior al que llegaron en la arquitectura y escultura.

La belleza ya sabemos cual era para Revilla, como para todo académico: la natural, proporcionada a lo helénico.

El esfuerzo de Revilla por estimar lo que a su juicio era estimable de los monumentos del arte indígena antiguo, es notable y

concluye: en ellos puede encontrarse manifiestos rasgos de belleza ... para quien busque en ellos el arte, aparecerán como un libro escrito en idioma universal. Mas, cuando fundiéronse dos razas y brotó una nueva sociedad con mejores gérmenes de cultura... apareció otro arte, el arte cristiano más hermoso y acabado que el indígena.

En suma, Revilla encontró rasgos de belleza en algunas obras del antiguo mundo indígena y por eso pudo considerarlas como arte, pero no se trataba de una belleza completa, tal como el arte occidental clásico, que era el modelo, había expresado, sino de algo incompleto cuyos méritos resaltaban ya en el arte más abstracto: la arquitectura, o bien en aquellas obras que se acercaban, sin igualarse, al modelo natural. Por eso la comparación con el arte helénico era imposible, aunque posible con el arte también inferior y de incompleta belleza del Oriente, por las mismas razones del absolutismo clásico de la belleza y del naturalismo. Por eso también las esculturas de bulto redondo en general y las pinturas, resultaban monstruosas e inaceptables para aquella visión clásica naturalista y académica. Pero fué mucho lo que para su tiempo y su formación pudo ver Revilla, quien como historiador no podía prescindir de un trozo del pasado y en esto superó, conscientemente a Couto.

b). Tablada.- Cuando Revilla publicó la segunda edición de El Arte en México (1923) justificó su aparición diciendo:

... desde 1893, en que apareció impresa, hasta hoy... nada se ha publicado sobre arte nacional que, ni en investigación de primera mano, ni en independencia de criterio estético, merezca, a juicio del autor, lo publicado desde aquella lejana fecha.

Y, en efecto, así era, mas apenas unos años después, en 1927, apareció la primera obra con el título de: Historia del Arte en México (39), de José Juan Tablada, que con todas sus limitaciones y defectos constituyó la reafirmación del valor del arte mexicano por su

propio derecho. Tablada, como Revilla, inició su historia con el Arte Precolombiano, mas en vez de reducirlo como aquél a una breve disertación introductoria, le dedicó prácticamente la mitad del volumen. No son indiferentes las fechas del manuscrito, 1923 -año en que apareció la segunda edición de Revilla-, y de su publicación, 1927, pues fué por entonces, después del período de lucha armada de la Revolución mexicana, que empezaron a renovarse los criterios sobre el arte en general, de acuerdo con los tiempos, y se descubrieron valores propios hasta entonces negados o débilmente afirmados, como en el caso de Revilla.

Mas, antes de Tablada existieron otros esfuerzos por revalorizar tanto el pasado indígena como el colonial, por 1914, debidos a dos arquitectos que intentaban renovar la arquitectura basándose en la propia tradición. Así, Federico E. Mariscal se ocupó con preferencia en el arte colonial, y lo hemos de considerar más adelante, pero Jesús T. Acevedo, extendió sus meditaciones al pasado indígena y concluyó (4):

Como no faltaría quien se preguntase por qué no tomo en consideración las embrionarias construcciones indígenas, es decir - que sólo pueden ser motivos de lucubraciones arqueológicas porque ni sus planos, ni su raquítica decoración, ni la idea que los nativos tenían de la habitación, son elementos capaces de evolucionar coadyuvando en un movimiento de trascendental importancia.

Ciertamente no era por este lado por el cual había de venir la renovación de la arquitectura y si Acevedo no tuvo ojos con los cuales estimar el aspecto artístico y estético de las obras indígenas antiguas, ello se debió a que buscaba, en cierto modo, un fin práctico, que aquellas no le podían inspirar: mas aquí lo valioso es que haya considerado ese pasado, aunque a la postre lo desechó por no servir a su objeto. Mariscal, por su parte, supo ver el lado estético del pasado indígena, pero sus consideraciones no cris-

talizaron en alguna obra impresa que hubiera sido importante, y todo quedó diluido en cursos y conferencias muy atinados y oportunos hasta que años después, en 1928, publicó un Estudio Arquitectónico de las Ruinas Mayas (41), en el que consideró la arquitectura de nuestro suelo... de las más notables en la historia del mundo.

En ese mismo año, 1928, otro distinguido arquitecto y arqueólogo, Ignacio Marquina, dió a la luz su interesante Estudio Arquitectónico Comparativo de los monumentos arqueológicos de México (42), que enriquecido ha vuelto a aparecer en 1951 (43), con el título de: Arquitectura Prehispánica. La finalidad de esta obra excelente en sí, no es artística o estética por lo que, si bien muy útil para los estudios que se hagan en esos campos, no cabe considerarla aquí, pues tiene un carácter científico, descriptivo e informativo.

Pero volvamos a nuestra historia y consideremos las opiniones de José Juan Tablada. Aunque la obra dispersa de Revilla constituye en conjunto una historia del arte mexicano casi completa hasta sus días, es Tablada quien presenta en forma sintética por primera vez una Historia del Arte en México (44), con la novedad de un criterio por lo general más correspondiente al gusto, concepto e interés de nuestro tiempo, no obstante los graves defectos que puedan señalársele. Pertenece ya al período post-revolucionario, pues, como se ha dicho, vio la luz en 1927, aunque el Prólogo está fechado en Nueva York en 1923, lo cual hace suponer que fué a raíz de que apareció la segunda edición del Arte en México de Revilla, en ese año, que Tablada se decidió a dar a la imprenta su libro en el estado en que se encontraba, que más parece un conjunto de notas, por cierta desorganización que puede observarse, que una redacción de-

definitiva. En todo caso, Tablada es el primer historiador contemporáneo del arte mexicano que concede verdadera importancia al arte indígena antiguo, o lo menos, casi la mitad del volumen está dedicada a él y rivaliza en extensión con la parte dedicada al arte colonial. Tablada titula aquél, El arte Precortesiano, aunque en el texto se refiere con frecuencia al arte antiguo: esto tiene alguna importancia porque, como veremos más adelante, la última denominación ha acabado por imponerse, no sin alguna razón.

Ya en el Proemio, Tablada lanza su mirada totalizadora al decir: ... no ha habido un solo instante en la vida mexicana en que no se hayan producido objetos de arte y belleza. Es decir que encuentra, sin duda, unificación de nuestra historia por el arte y la belleza, aunque hubiera sido más atinado si, en plural, dijera: las artes y las bellezas. Es consciente de un nuevo interés por lo propio:

...después de la Revolución se ha producido un fuerte movimiento nacionalista, de aquilataniento de nuestros valores intrínsecos... México, entre todas las naciones del Continente, es la única que tiene una gran tradición artística, indígena, colonial y moderna.

Esto no se hubiera podido decir unas décadas o unos años antes y - fué esa nueva conciencia, que forma parte de la renovación revolucionaria, la que se interesó en aspectos de nuestra cultura antes prácticamente ignoradas.

Entrando en materia, del arte precortesiano dice: que el meridional o maya es el primero por su indiscutible excelencia, después, el central o nahua. En todo caso, generalizando, asienta:

El religioso y el ornamental eran, pues, los esenciales - caracteres de nuestro arte indígena. El primero es consensual, el - segundo constante.

Lo cual, claro está, es muy discutible, pero es que el poeta veía que:

...no siendo ni reproductivo-naturalista, ni abstracto, sus convencionalismos y estilizaciones revelan siempre un propósito decorativo.

Debió haber dicho quizá: un propósito religioso.

Las formas exteriores no se imponían tiránicamente al artista indio, sino que éste imponía su creación...

Y como ejemplos ofrece el Cuzuhualtli-Castlot, las cabezas de serpiente del Coatepantli y la Gran Coatlicue, todas obras no por cierto - decorativas, sino religiosas.

Este último monumento, aunque integrado por elementos reales, asume las vastas proporciones de una creación abstracta. Parece un producto de la moderna filosofía cubista. Es el más formidable monumento del terror y del Espanto que la humanidad haya plasmado.

Las representaciones que parecen naturalistas no son para Tablada sino ejemplos aislados que no modifican la generalidad de los caracteres que hemos apuntado.

El primer lugar en el orden dado por Tablada a las artes, corresponde a la Pintura, que ofrece caracteres restrictivos, pues se trataba de un concepto de dos dimensiones y de la representación de seres u objetos no como los veis y sentís el artista, sino como le fuese más fácil dentro de las normas sagradas, y así llegaba a estilizaciones muy felices. Otra restricción era la ritual, pues en la escritura jeroglífica todo estaba sujeto a reglas, todo tenía un símbolo, un sentido oculto... Dónde está pues el carácter decorativo que enfáticamente había dicho ser constante? Así, imagínese, pues, el campo estrechísimo en que se movía el pintor indio y cuán poco quedaba libre para su iniciativa y su inspiración. El examen de los códices le reveló: trazos bárbaros y sencillos colores en los más y en algunos brillantes coloridos, sentimiento en la línea, verba en la expresión y un cierto propósito caricaturesco. En verdad se podía esperar mejor opinión del crítico. Mas encuentra excep

ciones, el Códice Fejervary-Mayer, que no vacila en llamar obra de arte:

... El pintor... llega a crear figuras de gran fuerza decorativa y expresiva, como el Mictlantecutli... el Xólotl... y sobre todo Tzinaoan, o Dios Murciélago, verdadera creación de expresionismo, digna de los modernos escenaristas rusos, anticipando hace siglos el modernismo de nuestros días.

Más tarde los pintores indígenas entraron en contacto con las normas europeas e hicieron intentos de claroscuro y modelado.

Es interesante y hasta conmovedor ver en esas pinturas la tímida evolución de la mente indígena hacia la visión plástica de los europeos... A pesar de todas las restricciones... los códices nos permiten concluir que los indios eran grandes dibujantes y pintores...

Considera Tablada el arte plumario también como pintura y, naturalmente, los frescos o decoraciones murales, arte en el cual los mayas mantienen la supremacía... como quizá en todos (?). Según Spinden (Ancient Civilizations of Mexico), citado por Tablada:

Los mayas produjeron una de las pocas realmente grandes y coherentes expresiones de belleza dadas al mundo, y su influencia en América fué históricamente tan grande como la de los griegos en Europa.

Sin embargo, en las decoraciones del Templo de la Agricultura en Teotihuacán:

...las figuras parecen menos sujetas al estricto convencionalismo hierático de que otras adolecen y el artista demuestra mayor libertad en la interpretación de la naturaleza... A mi juicio esta pintura tiene un enorme valor... por su poder expresivo y por la mentalidad que supone el análisis profundo sin el cual no hubiera sido posible llegar a tan armoniosa y fuerte síntesis.

Tablada no se atreve a considerar dentro del campo de la pintura las decoraciones de la cerámica y las dejen entre las artes industriales.

No obstante el criterio de Tablada correspondiente ya al arte contemporáneo, el anhelo de la tradición clásica occidental lo

sujeta y así, estima como mejor todo aquello que tiende a desprenderse del hieratismo -este ha sido tradicionalmente el coco de historiadores y críticos de arte- y que en lo decorativo para explicar las formas del arte indígena alejadas del naturalismo.

En cuanto a la Escultura, encuentra que tiene caracteres propios: el terror y el espanto, con truculencia y naturalismo, pero las cabezas sonrientes totonacas ponen una nota excepcional en el arte indígena de sentido placentero, a la inversa del arte griego.

... cuya serenidad turba por excepción la angustia del Laconte... El agua del cielo se compraba sólo con la sangre de los hombres: De las exigencias de ese culto surgieron las formidables y pavorosas esculturas que más caracterizan el arte mexicano, las Coatlícuas... toda la terrible y colosal imaginaria del dolor y de la muerte.

Y aquí Tablada intenta salvar a los artistas indígenas como tales, diciendo que:

...con igual poder hubieran expresado cualquier otro sentimiento e ideas más armoniosas con la ética y la estética que norman nuestros espíritus;

que es tanto como decir, si hubieran dejado de ser lo que fueron para ser occidentales. Leta aquí un conflicto de sentimiento e ideas en el crítico, que admira el arte indígena, pero que no puede acabar aceptándolo como es y en el fondo le repugna en su más íntimo sentido; mas, hay que reflexionar, me parece, y convenir en que lo que tiene de grandioso tal arte es debido a la propia inspiración y expresión de su religión y de su cultura en general.

Cuanto se ha dicho corresponde a la escultura pseudo-estaca, pues:

Atenuados si no ausentes esos factores políticos y religiosos, desaparece su reflejo en el arte y toda la civilización del Sur (la Maya) ...continúa siendo hierática sin ser terrible ni espantable. De ahí el error de Elia Faure (Historia del Arte) al atribuir a todo el arte indígena antiguo los caracteres de truculencia y de pavor que solo corresponden al azteca, pueblo de inferior cul-

tura propia (?).

Es de los toltecas de quienes aprovecharon los aztecas

...De ahí la excelencia plástica de muchos monumentos etnológicamente aztecas, aunque estéticamente ajenos a su rudeza belicosa... La Cabeza Colosal... Coyolxauhqui... es asimismo obra maestra, digna de equipararse a cualquiera china, egipcia, indú y aun griega asiática. La Gran Coatlicau por la concepción del monstro, por el singular aprovechamiento de los elementos reales fundidos en un todo fantástico, pero plásticamente armonioso, por su impresionante monumentalidad, es también obra extraordinaria, única en el mundo... No son, pues, esos monumentos, obra del pueblo azteca (?), advenedizo a la cultura, nómada y guerrero... Puede, pues, concluirse que los aztecas hicieron expresar su espíritu sanguinario y pavoroso por artistas y obreros del gran pueblo tolteca (?)..

Con la escultura maya experimenta el criterio un alivio mental... pero no puede ofrecer a la consideración obras mayas de la categoría que encontré en el arte azteca y tras algunas observaciones es posible resumir su criterio en la opinión de Spinden (op. cit.), quien dice:

El arte maya es extraño y confuso a primera vista, pero tras de estudio cuidadoso, muchas maravillosas cualidades aparecen en él. En el conocimiento de escorzo y composición, los mayas igualaban si no eran superiores a egipcios y a sirios.

También trae a colección a Roger Fry (Visión and Design), para decirnos que la escultura maya tiene cierta semejanza con los relieves indú, que se aproxima a la china, lo que revela una consciente sensibilidad estética, altamente desarrollada.

En suma, el conflicto antes apuntado se agudiza, por el irreconciliable concepto que tiene el crítico del arte azteca y lo que simboliza y significa, lo cual le lleva con mayor o menor razón o base, a falsear, de buena fe, todo lo que el pueblo azteca llegó a ser, pues, a mi parecer, sintetizó cuanto antecedente pueda aducirse, esa es parte de su grandeza, dió carácter propio a todo en sus originales expresiones. No es necesario restarle méritos al que

blo azteca para hacer resaltar el también grande y original arte maya. Serían para el azteca las imágenes de sus dioses y otras concepciones expresión de terror, espanto y truculencia, como le parecen hoy al crítico, o serían imágenes inspiradoras de la más alta mística y la más elevada espiritualidad? No es el plano en el que se coloca Tablada el más propio para comprender un arte como el azteca y por lo tanto oscila entre la admiración y casi el desnuesto.

De la Arquitectura empieza el crítico por considerar - los caracteres generales y encuentra el principal en el empleo de los troncos piramidales superpuestos, después vienen otros: las paredes en talud o formando tableros, las terrazas, columnas, escalinatas, techos planos o con vertientes y el corte de las piedras. Más bien se trata, a mi parecer, de elementos para interpretar el carácter. En Teotihuacán se revela que el pensamiento estético y los planes constructivos de los indígenas tenían una grandiosidad... mas, en general, Parece extraño que... no hayan llegado - los indios a la bóveda en gran escala que caracteriza arquitecturas superiores... Lo que caracteriza a Teotihuacán son los grandes círculos de simetría... no cabe duda que su concepción tiene una grandeza que abisma y que su genio consumó una insuperable obra maestra al asociar así y la obra humana la serriedad del valle dilatado y la abisma grandiosa de las montañas que lo circundan. No se trata, pues, de arquitectura inferior, ni mucho menos, porque no se haya empleado la bóveda en gran escala, que quizá sencillamente no les interesó, o no fué una necesidad espiritual, que más bien lo fué la bóveda celeste. No exenta ni excusa la arquitectura indígena de principios y refinamientos, Tablada informa que el pintor Diego Rivera ha encontrado la Sección de Oro en numerosas obras teotihuacanas, así

como la escuadra pitagórica y otros cánones, que hacen sospechar una profundidad del arte indígena que apenas comenzamos a sondear. Mitla nos ofrece uno de los más admirables ejemplos de rica y elaborada decoración arquitectónica... De los edificios mayas consideramos las acrópolis -como en la antigua Grecia-, los templos y palacios ... las piedras.. bastaron a los maravillosos artifices mayas para levantar sus monumentos, que son la mayor obra plástica de todo el Continente... Las estelas más bellas plásticamente son, sin duda, las de los centros mayas... Piedras Negras y Yaxchán... Quirigua y Copán.

La última parte de este estudio sobre el arte indígena antiguo está dedicada a las Artes Menores y empieza por los textiles y el arte indumentario, siguiendo con la joyería y trabajo en metales, de gran maestría técnica; las placas de jade que rivalizan con los camafeos greco-romanos, si no es que los superan por sus poderosas estilizaciones; las obras de mosaico; el arte platero, el más genuinamente mexicano de todos los artes plásticas; el arte cerámico, que después de la arquitectura y la escultura... es el más importante... por la excelencia plástica y ornamental... las formas cerámicas... variadas y bellas, recordando algunas ciertas formas griegas... Otras tenían sorprendente semejanza con las formas orientales... Casas grandes... vasos muy peculiares con su ornamentación de motivos geométricos rectilíneos, anulares y zigzagueantes... De Teotihuacán han surtido los vasos más bellos... tan hermosos por la pureza de su forma... En suma: sólo la cerámica peruana es rival, en la perfección técnica, mas no en la superioridad estética de la cerámica mexicana.

En verdad fué notable el esfuerzo de Tablada por abarcar prácticamente todas las expresiones del arte indígena, siendo el primero que le concedió verdadera importancia como tal, a lo menos dentro de la bibliografía sobre el asunto; su actitud significa una nueva visión de nuestros pasados y del indígena antiguo en particular, que corresponde ya al pleno siglo XX. No puedo decirse que haya tenido buen éxito al definir los caracteres del arte en todos los casos, pero a menudo acierta y su mirada y opiniones son siempre las de un esteta, aparte de todo lo que tiene de descriptivo. Tablada va más allá de una estética de la impresión y, cual nuevo Lessing, busca características propias de las diversas artes y encuentra, también como el autor del Laoconte, restricciones del artista por las normas religiosas. En general todo el arte maya le parece superior, si bien el tolteca, el mixteco y el zapoteca le siguen en calidad e interés, en algunos grandes ejemplos, pero, en todo el Continente son los monumentos mayas la mayor presa. Su incomprensión del arte azteca tiene razón de ser, por su imposibilidad de verlo como expresión de una concepción cultural distinta de la occidental y aun de la maya, puede decirse que más bien tiene una visión negativa por la repugnancia que su sentido le inspira. Ahora bien, las comparaciones que a menudo intenta con el arte griego o el del oriente siempre arrojan un saldo favorable al arte indígena, aunque en algunos momentos, y no obstante su buena voluntad, se traiciona. Admiración, pues y escasa comprensión pueden encontrarse en la interpretación del arte indígena de Tablada, más siempre su sentido de estético y muchas opiniones de detalle son dignas de consideración en este notable primer esfuerzo por reivindicar el antiguo arte indígena y re-

nerlo a la altura de otros grandes períodos de la historia. Tablada es el segundo de los dos primeros críticos de este arte.

2.- La cuestión del arte indígena.

La bibliografía mexicana, y aun la extranjera, sobre el arte indígena antiguo puede decirse que es escasa, ya lo hemos anotado más arriba, y no me refiero, claro está, a la de carácter arqueológico y etnológico, sino a aquella que ha hecho tema expreso del problema. Verbalmente, en conferencias, en lecciones, otros historiadores y críticos, además de los aquí considerados, se han ocupado en levantar el interés por aquellas originales y remotas expresiones del arte nuestro, mas pocos han sido los que de manera precisas han dejado impresas sus observaciones y opiniones. Sin embargo, existen dos ensayos que no dudo en calificar de notables y que hemos de considerar a continuación.

a). Guzmán.— Hace ya unos años, en 1933, que la distinguida historiadora Eulalia Guzmán dió a la luz un ensayo que tituló: Caracteres fundamentales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental (45), que por su calidad ha resistido la crítica y que resumido reapareció en 1946 bajo el título abreviado de Caracteres fundamentales del arte (indígena) (46). El ensayo completo es digno de la mejor antología y salvo algunas discrepancias que señalaré es de lo más acertado y conciso que se ha escrito sobre el arte antiguo mexicano, como lo llama la autora.

Lo primero que sorprende es la observación que hace Eulalia Guzmán sobre la unidad de las culturas indígenas, pues: hay una enorme semejanza en las características fundamentales de las obras de arte de los diversos pueblos... todos ellos pertenecieron a una

sola cultura... y su expresión correspondiente, el arte, era la misma. ...Los caracteres esenciales de estas obras de arte son: el ritmo acentuado, la repetición del motivo, la estilización, lo ornamental, el simbolismo y el sentido religioso y mágico. Sobre todos, el ritmo, la repetición de motivos, constituye un toque de gran belleza dentro de la concepción artística del antiguo mexicano. Rechaza Zulalia Guzmán la idea de que el artista indio era incapaz de reproducir las formas naturales sin deformarlas y ofrece como ejemplo la soberbia escultura del Caballero Aguila, si bien otras existen tan bellas, y a la vez tan realistas, que pueden considerarse como obras maestras de la escultura mundial. Ahora bien, parece que la "escultura mundial" es sólo la "realista", o naturalista; quizá la autora debería haber agregado: "de ese tipo". No era incapacidad ciertamente, sino como dice Zulalia Guzmán, quizá recordando a Worringer (La esencia del estilo gótico), ...la voluntad del artista dirigida por otras rutas de la intuición, lo que lo hacía no reproducir, sino crear, con un fuerte sentido la estilización... una forma de abstracción... Y en esta capacidad, el artista mexicano fué excelso. Muchos ejemplos menciona, y entre ellos se encuentra la espantosa Cacatlucue.

De la estilización de formas, basada en la capacidad de abstracción, se deriva el carácter decorativo... superficies cubiertas de símbolos... todo se cubre de rico decorado... todo en ellos - (los códices) es ornamental, hasta los nombres calendáricos de los personajes. En esto parece que puede haber alguna confusión que conviene aclarar: el hecho de que todo se cubra de rico decorado puede tener un sentido diferente a lo decorativo en general, que más bien

entendemos como aquellos motivos artísticos ayunos de profundo significado expreso; el sentido del recubrimiento y aun del recarreamiento de motivos en las superficies pueda ser otro que el mero gusto, tanto así que, quizá salvo excepciones, siempre se trata de símbolos; que hasta los hombres sean ornamentales revela que no se trataba de algo decorativo en el sentido artístico apuntado, aunque lo parezca a primera vista, sino del interés de expresar algo en todos los casos, puesto o compuesto en un cierto orden por el artista. La confusión se reafirma cuando Eulalia Guzmán dice: La estilización y la ornamentación en la obra de arte, tocan los linderos del simbolismo. Mas bien puede decirse, sobre todo en el caso del arte indígena antiguo, que por su carácter eminentemente simbólico, abstracto, metafórico, exigía no la representación naturalista, sino la expresión significativa. Habla de estilización, hoy día término innecesario, es referirse todavía a un concepto naturalista del arte; en arte no se estiliza, no se le da un estilo a la naturaleza, sino que se expresa el sentido que se tenga de ella. Y, por último, y con todo respeto, creo que Eulalia Guzmán, como otros, ha caído en la trampa de la tradición viendo como decorativo u ornamental (como "arte por el arte") lo que tiene un sentido expreso y profundamente significativo. Ella misma al entrar en la parte dedicada al simbolismo prueba hasta la saciedad el carácter simbólico, éste sí fundamental, del antiguo arte indígena.

En lo que se refiere a la mente mágico-religiosa, según la exposición de Eulalia Guzmán, creo encontrar corroborada mi anterior observación, puesto que la concepción estática de la forma se expresa en la banda horizontal... tal y como el mexicano concebía la existencia del mundo expresable, es decir, que no se trata de nada decorativo u ornamental sino expresamente significativo, sin de-

jar de ser estético. Por otra parte, y pesando de hiper-crítico, siempre he tenido por limitado hablar de la mente con exclusividad, término que en campo cultural se popularizó después de Levy-Bruhl (La mentalidad primitiva), puesto que no sólo se trata de concepciones, de algo puramente intelectual, sino de algo vivido, sentido, pensado e imaginado, de algo mucho más complejo que la mentalidad, aunque en ella todo se signifique más claramente, si cabe. Cier- to que debe tomarse la obra artística como expresión de una concepción mágico-religiosa del universo, pero la obra de arte, y toda concepción, expresa en síntesis también, y en última instancia, formas del sentimiento y de la imaginación.

Al tratar del color, siempre en tonos planos, sin sombras, es decir sin intención de naturalismo, sino expresamente significativa, dice Guxán que no era la realidad histórica y viviente lo que representaban, sino un mundo de formas en el espacio mítico. Cree que se trata de lo contrario: que sí era su realidad histórica y viviente lo que expresaban y que esa consistía en la mitificación de su universo por entero y de su relación con él; que no sintieron la necesidad, ni era por eso de ocurrírseles, de la expresión del espacio en forma tridimensional, es decir naturalista, ni de los cuerpos u objetos en volumen, parece consecuente con su manera de vivir, sintiendo, pensando e imaginando, el universo y su propia existencia en relación con él, siempre expresada por medio de un gran arte. Cier- to que se trata de un espacio mítico, mas por qué había de ser éste sólo de dos dimensiones? No se tratará más bien de una forma directa de expresar la relación entre dos términos: la existencia humana y el Universo, mitificado todo ello? si este es el caso, en verdad, la tercera dimensión no podía tener sentido en la expresión ar-

tística, era algo innecesario y en que no debieron siquiera pensar, que de haberles sido necesaria sin duda hubieran inventado la perspectiva y la representación del volumen. El caso recuerda otros en la historia, el arte bizantino y el románico, expresiones de un sentido religioso que tampoco requería representaciones naturalistas y por eso no inventó la perspectiva; ésta apareció más tarde en la cultura occidental, en el momento en que interesó dar una expresión naturalista del espacio, en el Renacimiento. En el último párrafo de su interesante ensayo dice Eulalia Guzmán:

Todo ese conjunto de características hacen del arte antiguo mexicano una producción armoniosa hasta la fascinación, y llena de significado y grandeza como la cultura de que formó parte y como la mente profundamente subjetiva del hombre que la creó.

No es fácil comprender lo que la autora quiso decir con eso de la mente profundamente subjetiva del hombre que creó tal cultura y arte. Westheim dice lo contrario (Arte antiguo de México) y habla de lo colectivo como esencia de la cultura y del arte indígena. Habrá querido decir Guzmán: la profunda conciencia que tuvo el indio - de sí mismo? de lo que se deriva su originalidad de expresión; porque parece contradictorio decir que el hombre, así en abstracto y en general, tenga mente subjetiva, profunda o no.

A pesar de las reservas y aclaraciones apuntadas arriba, sigo pensando que el ensayo es excelente en su brevedad; que Eulalia Guzmán acertó en varios de los caracteres fundamentales que señala del arte antiguo mexicano, pareciéndose desafortunados los de: estilización, decorativo y ornamental. Salvo esto último, la diferencias de opinión que me he permitido expresar quizá sean más aparentes que reales, puesto que siempre la palabra es limitada y hasta engañosa.

Queda aún el problema de la unidad cultural de los pueblos indígenas antiguos, pero sin duda hay razón para considerarla, espe-

cialmente si como resultado del análisis de sus obras se encuentran rasgos o caracteres fundamentales que a través de los tiempos, de los hombres, parezcan ser los mismos. En el caso la idea tiene novedad e interés; por otra parte, es el problema central y actual de la unidad o pluralidad de la historia, si se pone en forma extremosa. Mas aún, pensando en la pluralidad de la historia sentido universal, cabe hablar de ciertas esferas culturales, por ejemplo la cultura occidental, a sabiendas de la rica variedad que contienen. Nuestros esfuerzos por reducir a unidad la varia realidad no expresan sino nuestro anhelo y buen deseo de esencias; no es sino el anhelo de la tradición substancialista y nuestra necesidad de abstraer, sintetizar, simplificar, para comprender un poco y en cierto modo la realidad insaprensible; no es sino nuestra confesión de ganas de infinitud, desde nuestra radical limitación. Porque en el momento en que se intenta aproximarse a la realidad con algún detalle, surgen diferencias y matices que es lo que hace su riqueza. Significaría lo mismo Quetzalcóatl para el hombre nahua, que Kukulcán para el hombre maya cuando ni siquiera el sol era el mismo al amanecer que al anochecer y tenían nombres diferentes. Justamente la pluralidad de dioses con sus nombres indica la variedad de significaciones. Sin embargo, el hecho de que los diferentes pueblos antiguos fueron absorbiendo creencias y sabidurías anteriores, transformándolas en algo propio, hace pensar en el proceso histórico de ciertos principios que alcanzaron, en algunos o en algún período, su entelequia o plena realización y que dan cierta unidad a las culturas antiguas mexicanas.

b). O'Gorman.- A diferencia del ensayo anterior, de tipo definitorio, el historiador Edmundo O'Gorman escribió hace tiempo, en 1940, un sugestivo ensayo (47) en el que más que definir plantea

problemas importantes sobre el antiguo arte mexicano y que tituló: El arte o de la monstruosidad. Presenta O'Gorman una serie de reflexiones...un primer intento de buscar las bases generales... para fundamentar el tipo y manera de relación espiritual entre la sensibilidad del hombre occidental de hoy y el mundo artístico, o eso que como tal se nos exhibe de los antiguos mexicanos...enunciar simples posibilidades... que con el tiempo puedan desarrollarse en algo... que substituya ese cúmulo de nociones tan vagas como insuficientes... se habla... del arte azteca, del arte maya, del arte tarasco, etc... expresiones de algo en el problemático.

Como se ve, el punto de partida consiste en poner en cuestión o hacer problema de la naturaleza misma de lo que se llama arte antiguo mexicano. Y el punto de llegada, aun como intento, sería fundamentar la relación entre el hombre occidental de hoy y aquello problemático de que se trata. En otras palabras, si tal arte lo es o no y en que relación consciente podemos estar con las expresiones del antiguo mexicano que a primera vista se presenta como pertenecientes al arte.

Antes de entrar en materia, O'Gorman advierte el distinguo que hace entre la contemplación crítica-histórica y la simple contemplación; y también anuncia que en la segunda parte del ensayo tratará de establecer una conexión general entre muy diversas manifestaciones históricas del fenómeno artístico... por medio de lo monstruoso... como explicación de la necesidad deformativa en el arte. Explica, por último, que su artículo es muy precipitado, pero que surgió de la inaberrable impresión... de la colosal estatua de la Coatlicue.

Ahora bien, lo que resalta de ese prólogo, en que se plantea el problema, es aquello de: lo monstruoso como explicación de la

necesidad deformativa en el arte, algo que estoy seguro, no afirmaría hoy el historiador, puesto que se trata, una vez más, de un concepto naturalista como punto de referencia y la obra, posición y enseñanzas de O'Gorman no van por esos caminos. En todo caso, y con su venia, puede servirnos su idea de entonces como trasfondo para exponer nuestro concepto del arte. En efecto, de la deformación de la naturaleza, supuestamente objetiva, proviene lo monstruoso, lo que es contra el orden de esa naturaleza, esto vendría a ser el arte. Pero tal concepto es inadmisibile, porque en el arte no se trata de deformaciones, sino de dar expresión a la necesaria relación del hombre con su mundo de personas y cosas. No se trata de ir contra el orden de la naturaleza objetiva, sino de dar expresión a otra naturaleza distinta: la humana. Por eso el arte tiene una suprema libertad respecto de las formas naturales y supuestamente objetivas, porque en rigor jamás es simple "copia" "estilización" o "deformación" de ellas, sino creación de formas sui generis, como lo es también el individuo artista, quien expresa ciertos intereses intencionalmente en un orden propio, lo que constituye el arte.

En el sentido naturalista tradicional sí que se puede hablar de lo monstruoso, y de hecho lo hemos encontrado ya en varios de los autores aquí considerados, en aquellos que no podían ver arte en las expresiones de los antiguos mexicanos, entre aquellos que les repugnaban y las rechazaron precisamente por monstruosas. El próximo paso en el proceso del arte moderno fué aceptar la deformación como esencia del arte: fué un primer desprendimiento del concepto tradicional; mas hoy día es un término tan inadecuado como el de estilización. En el momento en que definitivamente se ha distinguido la naturaleza humana de aquella obra bruta, material y supuestamente objetiva, con la cual estamos en una necesaria y peculiar rela-

ción, no cabe confundir la naturaleza del arte -expresión de relaciones humanas- con ninguna otra y la duda que el historiador planteaba queda, me parece, desvanecida por esta parte.

Aclarado el punto central para mí, el ensayo de O'Gorman continúa teniendo positivo interés y contiene ideas valiosas, veamos. En la primera parte, al explicitar la crítica histórica, dice:

- 1) Lo importante... es el alcance y limitación de las posibilidades de nuestra propia sensibilidad ante el fenómeno artístico... de un mundo que nos es históricamente extraño...
- 2) ... resolviendo previamente esta otra cuestión: hasta qué punto nuestro espíritu históricamente condicionado, puede adaptarse a la manera y a la forma del espíritu creador de la obra de cuya contemplación se trata...
- 3) saliendo del aislamiento histórico que le es propio, con el propósito de anular las diferencias de sensibilidad artística... De ahí que el historiador debe valerse de una gran variedad de técnicas y conocimientos... En este modo de enfocar la obra, consiste, a mi parecer, la tarea esencial del historiador del arte.
- 4) Se nos presenta como cuestionable la existencia misma del espíritu artístico (en el sentido occidental) del mundo de los antiguos pueblos...
- 5) expresiones artísticas; pero que lo son para nosotros, para nuestra sensibilidad, lo que ni excluye ni confirma que también lo fueron para la sensibilidad indígena contemporánea...
- 6) el historiador del arte debe intentar reconstruir el estado de ánimo del espíritu creador de la obra que lo ocupa... en general (según Simmel) el espíritu objetivado de un pueblo o de una época.

Las cuestiones anteriores se explican por sí solas y hemos de volver sobre ellas más adelante. Por ahora, veamos otro aspecto del asunto, según O'Gorman lo ha distinguido: la simple contemplación.

- 1) ...una contemplación en la que el sujeto no pretende anular diferencias espirituales... establece, o por lo menos intenta, un diálogo... pero sin abandonar su propia posición histórica... no es posible negar la evidencia de una profunda experiencia artística absolutamente real y válida...
- 2) La diferencia, pues, entre las dos maneras de contemplación (la crítica-histórica y la simple) ... puede expresarse simbólicamente diciendo, que para la crítica histórica, el sujeto se incorpora al mundo histórico a que pertenece el objeto, mientras que para la simple crítica, el objeto es incorporado a la cultura de quien lo hace motivo de su contemplación...

- 3) una teoría del arte pensada desde el punto de vista del contenido de los objetos y sus posibilidades, ciertamente condicionada por la historia, pero autónomas como objetos artísticos en cuanto tales... estas dos formas... no se oponen o excluyen... no invalida su consideración independiente... el crítico, que sólo hace problema de la relación inmediata entre la estatua... y su propia sensibilidad...
- 4) en todo esto va implicada la idea de que el objeto artístico... tiene algo (para nosotros) que no es lo mismo que tenía para la contemplación de la época que lo creó... el fato es cierto, no es un concepto vacío pensar en un mundo artístico, genial creación del hombre, donde puede albergar en alma fatigada, y de ahí su sentido cultural más profundo.

De las anteriores cuestiones salta a la vista que la simple contemplación, no es la propia no digamos del historiador, sino tampoco del crítico y que por válida que sea, en todo caso es una forma muy limitada de relación con la obra de arte, solamente por el lado de la sensibilidad. Desarraigar a la obra de arte de su mundo histórico propio en nombre de su autonomía; olvidarse de la propia condición histórica, por condicionado que esté el sujeto históricamente, para atenerse a la sensibilidad tan sólo, es una manera de anular diferencias, aunque no intente el sujeto averiguar como es aquella sensibilidad expresada en la obra de arte que contempla, o por esto mismo.

No es posible incorporarse auténticamente al mundo histórico, a que pertenece el objeto, sino que todo intento de comprensión de aquel mundo, para comprender la obra de arte, es una relación con el pasado que forme parte de nuestro modo de ser en el presente. No podemos menos de hacer el pasado a nuestra imagen y semejanza. Hay que intentar, en efecto, establecer el diálogo con otros hombres en el pasado, de algún modo, a través de la obra de arte, hipotéticamente; pero, cada cual se queda en su terreno, real y verdaderamente; y en definitiva, nos hablamos a nosotros mismos, mas esa habla ha de ser completa y no quedarse en el balbuceo de la sensibilidad.

La autonomía de la obra de arte, respecto a su mundo histórico, su consideración independiente... un mundo artístico... donde albergar el alma fatigada... son ideas todas que llevarían a una concepción idealista y formalista del arte, como un puro endonismo y diversión, el "arte por el arte" va por ahí; también, la crítica en tal actitud no podría ser otra que la impresionista, mejor o peor expresada literariamente.

Consciente de la crítica histórica como pocos, O'Gorman intentó ver los alcances de la simple contemplación y al tratar de fundamentarlos no hizo sino justificar la crítica impresionista que ya en concreto desarrollará en la segunda parte del ensayo, frente a Coaticue y que a su vez es trampolín para lanzarse a otra serie de meditaciones.

Comienza por considerar la belleza antigua, que nos fascina por su perfección, y dice:

- 1) Siendo el hombre el único y esencial problema del hombre, y en las artes plásticas (en sentido clásico) la forma humana, la perfección de una máxima perfección, cuando alcanzada crea un mundo portentoso pero tan absolutamente suficiente que deja las manos bien prendidas del vacío...
- 2) nuestra afición artística por lo imperfecto... la fealdad puede suministrar el ambiente propicio donde el espíritu encuentre una morada de refugio... en cierta forma ha dejado paso franco al caso del de los valores míticos...
- 3) la belleza mítica, diversa de La Belleza... No es casual que los hombres de esa época (el Renacimiento) sólo pudieron ver en la Edad Media, una barbarie, un mundo de tinieblas, porque la Edad Media es... una edad que supo vivir intencionalmente el destino mítico de lo humano... El arte gótico... es un arte de la fealdad...
- 4) Cuando en el primer tercio del siglo XVI los europeos pudieron contemplar las monumentales estatuas de los antiguos mexicanos, sólo pudieron impresionarlos por su fealdad... como hombres del Renacimiento estaban incapacitados... lo que el hombre europeo medieval habría encontrado de afinidad... eso que hemos venido llamando la fealdad, pero que también podríamos caracterizar por lo monstruoso... la clave fundamental del arte de los antiguos mexicanos y quizá del arte en general...
- 5) el concepto de lo monstruoso tiene un correlato que consiste en una ordenada y racional visión de la naturaleza...
- 6) El hombre primitivo que se encuentra sumergido en el ambiente de los mitos no sólo no dificulta estas invasiones (de un orden a otro), sino que para él no existen como tales, y desde el momen-

to en que se concibe, quizá fuera mejor decir se vive, un mundo fluido, eso que con mucha razón calificamos de monstruoso, deja de serlo y entramos en el mundo de la magia y acaso se tocan los más profundos estratos del fenómeno artístico.

Ahora bien, frente a la perfección clásica pone O'Gorman la belleza mítica, elevándola a sentido positivo... pero sus expresiones artísticas seguirían siendo feas, por monstruosas, siempre desde la base de la belleza clásica y desde la ordenada y racional visión de la naturaleza, de ahí lo feo como monstruoso... que deja de serlo para el hombre primitivo, pues que se trata de otro plano, el de la magia. Es decir que en el momento en que salimos del plano clásico lo monstruoso desaparece, luego no puede ser la clave del arte en general.

Mítico, mágico y feo por monstruoso, pero también por esto portentoso y prodigioso, resulta el arte mexicano antiguo según esas ideas, no obstante que en un cierto pasaje O'Gorman señala, saliendo del marco clásico y del plano estético que una monstruosidad no es necesariamente una fealdad. En todo caso, vemos qué fué lo que le sugirió la contemplación de Coatlicue.

- 1) ... esta estatus colosal denota una serie de sensaciones indescribibles... pero lo que primero arrebató al espíritu... es su portentosa monstruosidad... síntesis viva y trágica de una dualidad de naturaleza. Nunca, creo yo, se ha expresado tan caracteradamente esa fluidez del mundo que es la única posible razón de ser de la estatua. El espíritu se queda perplejo y como en suspensión...
- 2) No es una mujer que se ha adornado de serpientes; esto inevitablemente sugeriría la mujer del circo. Quizá la impresión dominante sea la de una muchedumbre de serpientes que obedeciendo al extraño y asombroso poder de un antiguo conjuro, se han eruido en una remota forma humana que apenas se advina: o quizá sea un praxiteles de cuerpo humano todavía anclado en el tenebroso mundo animal.
- 3) La Coatlicue es una expresión consubstancial de lo animal y de lo humano... Enroscada que atropella todo el orden que tan trabajosamente va poniendo la razón, y sólo posible por la fluidez sobrenaturalmente indiferente de los mitos.

Del todo puede quedar así: su portentosa monstruosidad...
expresión consubstancial de lo animal y de lo humano.

Más adelante insiste O'Gorman en intentar una aproximación al fenómeno artístico, valiéndose del concepto de lo monstruoso, pero ya entonces estamos alerta de que se trata de la base tradicional, naturalista y clásica en que tal concepto se apoya. Tiene mayor interés cuando dice: El arte vendría a ser como la verdad revelada de nuestro trasfondo mítico; esto sí que puede tener sentido, como cuando habla de una fluidez ilimitada, rasgo característico y capsulifige de la visión mítica del universo.

Muchas otras sugestivas consideraciones filosóficas contiene el interesante ensayo de O'Gorman, cuya calidad literaria es de tomarse en cuenta y que aquí ha sido necesario dejar de lado, - por lo que su lectura completa es recomendable por todos sentidos. Si lo vemos como lo que es, el ensayo constituye el mejor esfuerzo que se ha hecho desde el punto de vista de la visión tradicional, naturalista y clásica sobre el arte mexicano antiguo para comprender y dar cabida en esa concepción a lo opuesto de la misma, aceptando y estimando positivamente lo monstruoso, un mundo y unas expresiones en cierto modo extrañas a ella. Puede decirse del ensayo que significa la cumbre y la apertura de una larga tradición, mas también podemos decir que no era por ese camino por donde creemos que se podía encontrar la solución del problema... y O'Gorman mismo lo reconocería así hoy día.

3.- La Conquista del arte indígena.

Si bien hemos considerado en otro sitio a Revilla y a Tablada como los primeros críticos e historiadores del arte mexicano antiguo, sus obras no llegaron a sujar de tal suerte que podamos llamar historias propiamente al conjunto de sus observaciones y epílores, aunque éstas tengan una base histórica y aunque Tablada ha-

ya titulado a su libro Historia del Arte en México. Queremos decir con ésto que nadie había tratado en forma sistemática, completa y con criterio nuevo el arte antiguo de México, antes de Salvador Toscano, por lo que no puede dudarse que su obra es la primera historia cabal.

Toscano.- El interés de Salvador Toscano (1912-1949), por nuestro arte antiguo culminó en su obra: Arte Precolombino de México y de la América Central (48), aparecida en 1944, cinco años antes de su muerte, cuando no podíamos ni imaginar el trágico fin que iba a tener uno de los investigadores de mejor formación, de mayores luces, de más fina sensibilidad y de grandes posibilidades (49). Su principal y casi única obra, la realizó, pues, entre los veinticinco y los treinta años de edad, lo que no deja de ser ejemplar. Su obra es única en varios sentidos, pues no existe otra de su índole entre los críticos e historiadores mexicanos y si bien algunas han aparecido en los últimos tiempos elaboradas por autores extranjeros, que más adelante consideraremos, ninguna alcanza la abundancia de información y la sistemática ordenación, así como la calidad de juicios de ésta. En todo caso hay que hacer excepción del libro de Paul Westheim (Arte Antiguo de México, 1951).

La obra de Toscano va precedida por un interesante capítulo que titula La Estética Indígena y que representa un esfuerzo notable por llegar a una comprensión del arte antiguo de México y que es el primer ensayo de su índole. Un capítulo más: El Arte y la Historia, contiene todos aquellos conocimientos históricos de cada una de las culturas indígenas que permiten explicar sus orígenes y desarrollos en relación con sus artes. Después, Toscanoprofirio organizó su historia clásicamente, por materias y categorías: Arquitectura, Escultura, Pintura, Cerámica, Mosaico, Plumaria y Orfebrería.

Respecto a esto último, ya Alfonso Caso hizo notar con acierto, al hacer la presentación del libro, que:

Habríamos preferido que el autor no distribuyera su materia por capítulos que se refieren a las artes: arquitectura, escultura, pintura, etc. sino que más bien tratara el complejo artístico dentro de cada cultura y en la sucesión de estas culturas....

Efectivamente, creo que es el único método que puede acercarnos más a la realidad histórica. Toscano hizo el intento de seguir el consejo y en un ensayo posterior, que tituló El Arte Antiguo (50) dió nuevo tratamiento a su tema; pero, la consideración de este ensayo hay que dejarla para más adelante. Ahora lo que juzgo de mayor interés para nuestro objeto es fijar la atención en el capítulo que encabeza la obra mayor: La Estética Indígena.

En un primer apartado: Esencia de los estilos arqueológicos (51) dice el autor que: A las ideas estéticas contemporáneas debemos un criterio más objetivo... El estilo artístico es... la forma por la cual se expresa una cultura. Al nuevo sentido historicista obedece que Toscano declare: ... no existe, por lo mismo, un criterio de validez universal que nos permita juzgar del arte... No existen artes bárbaras e inferiores... sino diferentes, que según Worringer, citado por Toscano, con el resultado o dirección de una voluntad artística. Inútil decir que comenta la invalidez de las ideas clásicas sobre el arte y dice por boca de Worringer cómo puede la estética llegar a esa pretensión violenta de una validez universal? Agradezco por sí que el criterio de objetividad se debe al redescubrimiento del arte europeo primitivo y no a la influencia de los estilos no europeos, como piensa Worringer. Pero acepta de éste la "voluntad" en el arte, idea a la cual debe Toscano la revalorización que lleva a cabo del arte mexicano, como antes Worringer lo había hecho con el gótico y el egipcio, y dice: De este modo se afirma la dinámica de los estilos, que es el supuesto de este estudio. Es lo que le

interesa.

En este primer apartado, pues Toscano se manifiesta como un historiasta, por una parte y por otra, en ambas siguiendo a Worringer, quien le dió el punto de partida, como un partidario de la estética psicológica en que la voluntad es la razón de ser de las formas artísticas en las diversas culturas. Se trataría, entonces, de una descripción histórica de las diferentes voluntades creadoras y sus expresiones en el arte. No me explico cómo después de lo anterior Toscano organizó su libro por materias y categorías, así, la observación de Caso viene a cuento. La única explicación plausible es que debió redactar el primer capítulo a posteriori y por lo tanto equivale más bien a sus conclusiones y por eso a él me atengo. Además, cuál, pues, sería o es la esencia de los estilos arqueológicos? De acuerdo con el historicismo no creo que se encontrará otra que el cambio, la mutación, lo que Toscano llama la dinámica, pero eso no es privativo de las culturas de los mexicanos antiguos sino de la historia en general; mas, claro está, que lo que interesó a Toscano fué la dinámica -el cambio, el desenvolviemiento en el tiempo y el espacio- de los estilos arqueológicos: quizá fué desafortunado el término de esencia, explicable por la influencia de Worringer (la esencia del estilo gótico). En todo caso, si por esencia de un estilo se sobre entiende, su desarrollo, su "inesencialidad", entonces todo queda claro y podemos decir que se tratará de las diversas expresiones de un proceso histórico-artístico, mas resulta inútil - el concepto de esencia.

En el segundo apartado: El Método y el conocimiento (52), Toscano, convencido de que ...a cada voluntad corresponde un estilo... se plantea una serie de preguntas: Cuál es la posibilidad nuestra, moderna, de conocimiento del arte aborigen?... Cómo, pues podría-

nos hallar la verdadera belleza de la cabeza del Caballero Aguila o de la diosa Coatlicue? Y se contesta: debemos partir del ideal estético de la cultura misma por la vía del conocimiento. Este es un punto capital que a mi parecer no planteó Toscano, porque la primera pregunta por hacerse debió y debe consistir en averiguar si los antiguos mexicanos tuvieron eso que nosotros llamamos ideal estético, o más bien, partir en busca de sus modos de ser, los que sean a nuestros ojos, de su realidad histórica, es decir, humana, o, en último caso, partir en busca de sus ideales estéticos, no partir del ideal estético, que es aquello lo que se trata de averiguar.

Lo terrible y lo sublime en las artes arcaicas (53) es el título del siguiente apartado y en él Toscano empieza por contradecir a Samuel Ramos quien a propósito de la cultura indígena había hablado de la voluntad de lo inmutable, para afirmar su dinamicidad. Lo importante ahora es la introducción de una serie de conceptos. Dice Toscano que:

En la cultura arcaica... en los estratos más antiguos de las culturas teotihuacanas, zapoteca o maya, el carácter predominante es su nota de tremenda... lo monstruoso... lo siniestro... el juego de luces y sombras acentúa vigorosamente los rasgos de fiera... su fuerza tremenda;

a renglón seguido pregunta solamente los objetos "bellos" pueden calificarse de artísticos? y a guisa de contestación asienta: quanto más primitivo es un arte, más religioso es éste y, según Rodolfo Otto, citado por Toscano, el dato privativo de toda religión es su nota tremenda.

Nada... como lo espantoso y terrible para despertar en el hombre el sentimiento de solemnidad y grandesa... este carácter hostil... acompañado de otro... lo fascinante... la contradicción -repulsión y atracción, pavor y fascinación-, es superada pronto por una emoción nueva: el sentimiento de lo sublime. Sublimar estas dos fuerzas... es precisamente el destino de las grandes culturas en los albores históricos... Teotihuacán, Tikal y Monte Albán... no

el arcaico sentimiento de lo terrible, sino la exaltación de lo sublime.

Lo bello en las grandes culturas (54) es lo que ahora va a constituir el último rasgo, al final de los desarrollos particulares de algunas culturas, como la Maya del Antiguo Imperio, que ... han superado todo rasgo de arcaísmo. A las tendencias rígidas y geométricas de la antigüedad se opone la decoración ondulante y caprichosa... Podríamos hablar en esta época de un arte bello... si al estilo sublime le consideramos su antecedente, lo terrible, y a lo bello su consecuencia, lo barroco.

...hacia el siglo XVII, cuando Copán y Palenque desarrollaron un bello estilo realista... en el siglo XVIII, culmina la Edad de Oro maya y se apunta en su arte un apretado barroco, exuberante y feroz, sólo comparable a la fantasía monstruosa de la India (Copán y Queigüá).

...hacia los siglos XI y XII, en las culturas gran-mexicanas se llega a un feliz período de liberación de los estilos tremendos de la antigüedad... Xochicalco, Mitla y el Tajín, poseen un arte bello... Los estilos, que han perdido en fuerza profunda y en naturaleza sublime, han ganado en belleza... lo bello, lo que tiene gracia... Aprender estas diferencias... es captar el sentido y la esencia de la cultura mexicana antigua... la victoria del naturalismo... lo que va de Chalchiuhtlique a la Reina, de Uxmal.

Vemos, pues, que Toscano ha observado finamente en lo que llama la dinámica de los estilos, un período arcaico en que los caracteres son lo terrible y lo fascinante, superados por lo sublime y un período posterior en el que florece lo bello en formas barrocas. Pero, en general los ejemplos para el primer período provienen de la etapa arcaica en casi todas las culturas y de Teotihuacán, del arte tolteca, de Monte Albán; para el segundo período la cultura maya del Antiguo Imperio y otras, Mitla, Xochicalco, el Tajín. No ha habido todavía del arte azteca. Hochob, Kabá, Uxmal y Chohén Itzá, son ejemplos ... de un refinado estilo ultrabarroco. Mas, este último pertenece ya al apartado que se titula La muerte de los estilos (55), por los elementos de disolución que contienen, a pesar del último esfuerzo espiritual. Y ahora trata de los aztecas, quienes

...parecen haber evolucionado hacia un purismo teotihuacano... el arte de los aztecas es en no pocas ocasiones realista, pero sólo en oposición al barroco, del que parece deliberadamente huir; no se crean nuevos estilos sino se entregan al romanticismo del pasado, cayendo el arte, en no pocas ocasiones, en imitaciones serviles o en el más ingenuo academismo... las artes menores... un manierismo, que contrasta con las formas enérgicas y graves de la antigüedad.

Y fué en ese decadentismo, y cuando otras culturas habían muerto, que irrumpió Occidente ... se venció a culturas sin volun-
tad.

Toscato no ha bordado en el vacío, sus observaciones han sido hechas tendiendo la mirada a todas las culturas y a la mayoría de sus expresiones y son por lo general correctas, término más, término menos, sin embargo, algo deja que desear y es, por una parte, el no haber llevado más allá las consecuencias de sus observaciones, no haber ido más allá de Worringer, de la voluntad como motor de creación para decirnos cómo eran aquellos hombres diversos y haberse contentado con la dinámica de los estilos, con lo cual, no obstante, cumplió con su propósito; por otra parte, a mi parecer son los grandes momentos creadores de las culturas, aquellos en que producen sus más originales y grandiosas obras, los que interesan, pues todo lo demás es interesante, ma al fin y al cabo secundario, no son sino conjeturas de cómo se pudo llegar a aquellos momentos. A lo menos este sería mi principal interés basado en que para comprender una gran obra hay que comprender todo lo abarcable, pero es en aquella que se logra la síntesis definitiva o el arte se queda en pequeñeces, todo lo interesante que se quiera, pero pequeñeces; no es lo mismo una cultura que produce Teotihuacán o la Coatlicue, a aquella cuyo mérito consiste en un sin fin de pequeñas y preciosas objetos, como son las del occidente de México; aquellas significan expresamente toda una gran concepción cosmológica que ciertamente no aparece en éstas. Mas tal cuestión la dejaremos para más adelante, se tra-

ta de formas distintas de historiar. En todo caso las opiniones de Toscano sobre el arte azteca son inaceptables para mí, pues cómo un pueblo creador de Coatlicue o de la Piedra del Sol, puede ser un "imitador servil" o "un ingenuo académico?"

El ensayo que Toscano elaboró posteriormente, El Arte Antiguo (56), en que trató por separado cada una de las culturas indígenas, tiene muchas cualidades, no siendo la menor el dar idea aunque sea esquemática, de lo principal de ellas. Desembarazado de la idea de los catilogs y de sus evoluciones, sin abandonarla, claro está, pero sirviéndole tan sólo de fondo, pudo acercarse más a la realidad de las diferentes expresiones y dar sus opiniones más claramente. Su método consiste ahora en la consideración de las áreas geográficas en que se desarrolla cada cultura, en resumir lo que se sabe de su historia y en caracterizarlas por aquellas expresiones que nos han llegado, a través de las obras con que mayormente se distinguen. Veamos.

La cultura ulmeca (57) tuvo ...un arte eminentemente esultórico, en el que la nota principal es lo tenebroso; en las llamadas "hachas" en los "yugos", pero sobre todo en las pequeñas esculturas en jade y otros materiales preciosos se encuentran entreverados el realismo y la abstracción... expresando elaboraciones monstruosas y seres sobrenaturales. Por eso lo demoníaco viene a ser la nota distintiva de esta cultura. Pero, además, tiene algo excepcional, las famosas mascaritas sonrientes de la Mixtequilla veracruzana que ...representan con admirable realismo a una tribu que practicaba la deformación craneana. Como escultura mayor considera el personaje barbado, sedente, de las riberas del río Coatzacoalco

(Col. Gustavo Corona), ...que ha llamado poderosamente la atención por el movimiento, las cabezas gigantescas y los grandiosos altares (La Venta, Tres Zapotes y San Lorenzo).

No obstante asentar que El arte de los mayas (58) tuvo etapas inmutables, distingue sus tres épocas: una arcaica, anterior al siglo III; la del Antiguo Imperio, siglos IV y IX; y la toltequizada del Nuevo Imperio, siglos X al XV; en la segunda se encuentra ...el conocimiento supremo de los mayas: la epigrafía y las decoraciones de este período son de un extraordinario naturalismo, mas - fué en el tercer período que ...los mayas erigieron la más importante de todas las arquitecturas de América. Siendo grandes dibujantes, se expresaron con sensualidad, elegancia y barroquismo y ...el maya llegó a un realismo elegante y diáspico, en la escultura. En cuanto a la pintura, Toscano opina que el Códice de Dresden es ...la obra maestra de la pintura indígena. Por último, la cerámica maya produjo ...los más bellos vasos policromados (los Quiché, en Guatemala) y las figurillas de Jaina, Campeche, ...ejemplo maravilloso de realismo y de ingenio abarrotado.

El conjunto más impresionante del México antiguo es Teotihuacán ...uno de los conjuntos urbanos más importantes de la América precolombina.. Y ...el más grandioso monumento de Mesoamérica es la Pirámide del Sol. Chalchihuitlic es:

...la más remota escultura Teotihuacana y aquella en la que está más agudamente expresado el carácter fundamental del estilo de la cultura ...monumentalidad... la rigidez y el cubismo geométrico... no podemos negarle belleza a su concepción abstracta y deshumanizada.

Años más tarde vencieron

el rígido arcaísmo y... con extraordinaria economía de elementos cincelaron... las máscaras... la gran enseñanza del arte teotihuacano: el naturalismo antropomórfico sutilmente combinado con la geometrización de la forma.

Si bien la pintura de los teotihuacanos desconoció ... la perspectiva óptica... el modelado... el claroscuro tiene en su favor una ...ingeniosa frescura... que permite ... fijar a Teotihuacán como la patria de los más grandes pintores de las culturas indígenas de América. (Hay que tomar en cuenta que aún no se descubrieran las pinturas de Bonampak, a las que posteriormente Toscano dedicó una nota). El templo consagrado al culto de Tlaloc, en Tepantitla ... es sin duda la obra maestra de la pintura prehispánica de México y otras pinturas más ... elevan a un grado superior el arte pictórico precolombino. De su cerámica dice que es ... una de las más espléndidas manifestaciones artísticas de la alfarería indígena... Teotihuacán elevó esta rama del arte a un clasicismo extraordinario.

El arte zapoteca (60) por excelencia fué la arquitectura, allí están Monte Albán y Mitla, aunque esta última sea ya decadente. La escultura es procaria, pero el hallazgo del "dios-murciélago" ... ha venido a situar a los zapotecos entre los más grandes escultores de México y de la América Central. La pintura ... es todavía más exigua. Respecto de la cerámica, encuentra ... la abundancia y la monotonía de las urnas, pero, es el "sacerdote sedente" de Cuicuilpan, la obra maestra de la alfarería zapoteca... el valor humano de la pieza... que equivale al Escorpión cantado de los aztecas.

En el arte de la cerámica fueron excepcionales las culturas del Pacífico (61)

... su cerámica se eleva grave y maravillosa sobre las otras culturas indígenas de América... es un arte humano... la cerámica escultórica de Nayarit... más primitiva... nos parece más burda... pero éste es precisamente el secreto de su belleza: la emoción de lo primitivo... la libertad plástica de los escultores... es ésta la gran enseñanza.

El arte tarasco, precioso, refinado y ... francamente moderno, posterior al siglo XIII, es un arte suntuario.

Nada resta de la arquitectura azteca (62), pero han llegado hasta nosotros restos de sus artes menores ... el manuscrito artísticamente más importante: el Códice Borbónico, y, sobre todo, grandes ejemplares de su escultura; a este respecto dice Toscano:

...es difícil responder si existió propiamente hablando una escultura azteca... aun la de dimensiones heroicas, debió parte de su belleza a los lapidarios chalcos y malinalcas... Los aztecas, - sin llegar al cubismo teotihuacano, lograron expresar admirablemente con un mínimo de líneas, un máximo de formas... El realismo sobrio, el cincelado anémico y los rasgos dramáticos, son los caracteres de la estatuaría del pueblo de Huitzilopochtli... Coatlícuá... la obra maestra de la escultura americana... En esta alucinante escultura entendemos ... cómo el sentimiento trágico en el arte, es - decir, lo terrible, paradójicamente se vuelve una fuente inusitada de belleza... las cabezas del Hombre Muerto y del Caballero Aguila, las obras maestras del naturalismo nahua.

Hay algo que se hecho de menos y es la preciosa escultura del adolescente huasteco (Col. Blas Rodríguez) que hubiera justificado incluir a la cultura huasteca en el apretado y excelente - ensayo de Toscano. En resumen, nos ha dado algo que deseábamos, - ha señalado la importancia de la escultura olmeca: de los mayas - su arquitectura, su epigrafía, del Códice de Dresden, los vasos: de Teotihuacán, el conjunto urbano, la Pirámide del Sol, Chalchihuitlicue, las máscaras, las pinturas (Teocantitla sobre todas), - la cerámica; de los zapotecos, la arquitectura, el "dios-murcié-lago", el "sacerdote sedente": la cerámica de Nayarit y el arte suntuario de los tarascos; de los pueblos nahuas, la escultura - azteca, Coatlícuá, las cabezas del Hombre Muerto y del Caballero Aguila. Con fina mirada y amplia comprensión, Toscano gusta tanto, y muy especialmente, de la ingenua frescura del arte indígena, - como de los grandes conjuntos y las no menos grandiosas esculturas, anotando la grave rigidez teotihuacana o la sensualidad maya. Algo resta en autenticidad a los aztecos, mas la verdad es que - chalcos y malinalcas no produjeron por sí solos a Coatlícuá, su-

ya sería, tal vez, la mano de obra.

En otro plano de las consideraciones, Toscano habla de realismo y abstracción ciertamente presentes en todo el arte indígena; de realismo y naturalismo habla también indistintamente, como si fueran sinónimos de elaboraciones monstruosas; de ingenua frescura e ingenio abocetamiento, para caracterizar aquellas expresiones más alejadas del naturalismo: del subismo geométrico clásico teotihuacano; del valor humano, del arte humano, cuando las formas humanas aparecen desnudas de símbolos, cuando el yo se sobrepone al culto de los dioses; de lo tenebroso o terrible y del sentimiento trágico, así como de la sensualidad, la elegancia, el barroquismo. Resumen a lo largo del texto las categorías que le sirvieron en su obra mayor para caracterizar distintas etapas de los estilos y, aun, en cierto pasaje habla de lo demoníaco, en su notable esfuerzo por conceptualizar su excelente sentido estético.

Todavía hay que considerar otro trabajo más de Toscano, y una nota, que por ser posteriores marcan un paso ascendente, o penetrante, en el desarrollo de sus observaciones sobre el arte indígena; el primero lo tituló: El arte y la historia del occidente en México (63), y es de 1946; la nota se refiere a las pinturas de Bonampak y apareció al frente de la monografía de Agustín Villagra Caletí (64), en 1949, el año mismo de su muerte; más tarde quedó incluida en la segunda edición de su Arte Precolombiano (1951).

Lo que deseo hacer notar en ambos casos es que si bien Toscano nunca divorció la historia general de las culturas indígenas de su arte, a medida que fué estudiado, historia y arte se acer-

caban en sus escritos por un interés humanista fundamental que lo llevó también a la psicología, para comprender al hombre a través del arte. Así, en la cerámica colimense encuentra que:

...se destaca por su energía, por la abstracción de sus formas y además -lo que es muy importante- por la expresión de estados psicológicos... En su cerámica quedó bosquejada una expresión psicológica desconcertante: rasgos de terror y de alegría dolorosa... siempre junto a una grosera y brutal exaltación de la alegría ante las formas primarias de la vida... Pero estos rasgos psicológicos están expresados no acudiendo a clásicas y realistas representaciones... sino a rasgos de ironía, a muecas grotescas... expresiones de erotismo y de grosera sensualidad... estados demenciales, de una belleza extraña, llena de angustia y tormento... Pero este carácter desaparece frente al dato tierno de las mujeres... o bien aquellos jorobados y contrahechos que expresan gradiosamente su condición. Si no lo placidez ni la comicidad, modifica el sentimiento angustioso que sus severas y lapidarias expresiones nos han producido.

Ahora sí, por vía del arte se ha revelado un pueblo primitivo, pero capaz de expresar diferentes sentidos de la vida, que, al parecer, incluyen el dolor, la alegría, la ironía y lo cómico. Ya en la cerámica de Mayarit aparece una estatuilla sonriente (Col. Ing^o Levin), es la expresión de un pueblo que despierta a la vida artística pleno de emoción religiosa y de alegría, pero es también una humanidad bárbara y en plena juventud... el modelado es más primitivo... pero precisamente esto es el secreto íntimo de su enérgica belleza... ejemplares de una belleza e interés socialógico único... Pero hay todavía más... una preocupación que prestó a su arte una belleza superior, la preocupación por el colorido.

En la Nota Preliminar a la monografía sobre Bonampak, dice Toscani:

...por sus relieves -estelas, dintelas y algún altar es, ahora, uno de los más importantes centros lapidarios, y por sus pinturas murales se constituyó -al presente- en el centro arqueológico de mayor importancia del mundo maya... desconocíamos el estilo de los frescos del período clásico... Ahora, por los

hallazgos de Bonampak, conocemos la pintura mural de los mayas del período de las estelas... recuerdan un momento histórico de aquella ciudad maya, pues no encontramos seres humanos convencionales sino retratos... inspirados en la realidad física... Ahora bien, si la importancia de estos frescos ha sido excepcional por lo que se refiere a su índole artística: dinámica, composición, dibujo, colorido y viveza y soltura de la escena, también constituyen un documento excepcional para reconstruir la historia de los mayas: allí encontraremos un aspecto desconocido y hasta ahora negado para los mayas, el guerrero... un arte textil y suntuario... ceremonias musicales o instrumentos que nos son nuevos... los frescos son pues, fuente de enseñanza etnoográfica e histórica extraordinaria.

En resumen, creo ver una evolución o tendencia en los diferentes opúsculos de Toscano, mejor dicho, en su pensamiento e intereses. Parte del estudio del arte como expresión de la voluntad históricamente considerada, lo que fué la novedad de Worringger en sus días: un psicologismo y un historicismo, ambos extraídos de la interpretación directa de las obras de arte, a esto se refiere la "objetividad". Después, Toscano se valió de los conceptos kantianos de: lo tremendo, para lo siniestro, lo terrorífico, monstruoso, demoníaco, que corresponde al horizonte arcaico de las culturas indígenas; lo sublime, propiamente un sentido clasicista de nobleza, severidad, serenidad, grandeza y monumentalidad; lo bello, que se expresa en formas galanas y barrocas. Las diferentes voluntades generadoras de esas formas de expresión artística serían -aunque Toscano no lo dice expresamente-: una voluntad de impresionar por medio de formas tremendas, como medio págico y político; una voluntad de expresar por medio de formas sublimes el sentido profundo religioso y el poder político; una voluntad de expresar por medio de formas bellas el sentido religioso y el poder político, tan asentados ambos que pueden permitirse la expresión de la sensualidad, de la elegancia, del preciosismo.

ismo artístico. En verdad este esquema se presta a una brillante y dramática exposición del antiguo arte indígena, pero, como todo esquema, se ajusta sólo parcialmente a la realidad que deja un tanto desfigurada esta "dinámica de los estilos". Por su historicismo, Toscano cree hacer puras descripciones, mas lo cierto es que se trata de opiniones que distinguen lo uno de lo otro. Al haber concebido el Arte Precolombino desde el punto de vista de los estilos y haberlo tratado por materias en un orden de categorías, la arquitectura como arte mayor en primer sitio, globalmente, no por culturas, prácticamente le dió unidad cultural, no obstante las variantes de "la dinámica". Su interés último así radica en los estilos de las obras, en un formulismo, ciertamente expresivo de unas voluntades manifestadas en el proceso histórico. Hasta aquí -y a pesar de las diferencias- se puede recordar a Winckelmann, para quien el arte y la "belleza en sí" de los griegos fué su máximo ideal. Toscano, como Worringer, ya en pleno historicismo, no pretende la supremacía de una voluntad, de un arte, de una belleza, sobre el resto, que fué el error y el vicio aunque también el ideal de los clasicistas, sino que en plan del uso del rasero dice: no existen artes bárbaras e inferiores, sino diferentes. En efecto, creyendo de un critério de valores universal erigido en absoluto no nos queda sino la aceptación de diferentes modos de ser, de expresarse en el arte, de diferentes ideales de vida; es el sentido de justicia, digamos, de humildad democrática que nos trajo el historicismo, el no sentirnos superiores, sino semejantes aunque distintos de otros hombres. Y sin embargo, es difícil llevarlo a cabo, a pesar de nuestra buena voluntad y entraña un problema: el de la nivelación de todas las culturas prescindiendo del juicio de valor, algo inhumano y un tanto falso, por eso con frecuencia aparecen las comparaciones con el arte griego.

el egipcio y el hindú, porque estimamos algo como valioso y queremos ver si lo nuestro, comparativamente, vale tanto como aquello.

De esta obra de Toscano se levantan una serie de problemas, a saber: si el psicologismo es la vía de comprensión del arte; si el nivelamiento de las culturas tiene sentido o si es auténticamente posible; si pueden considerarse las expresiones indígenas en general dentro de una cultura; si es del todo válido aplicar conceptos occidentales actuales, el arte de los antiguos mexicanos; si la evolución de los estilos artísticos es todo lo que deseamos averiguar y aun, si con ello averiguamos ciertos tipos de voluntades, si con eso nos contentaremos; si esas expresiones para nosotros artísticas lo fueron para los antiguos mexicanos; si el arte es medio de averiguación histórico-voluntarista, o histórica en un más amplio sentido si hay necesidad de hablar de realismo y abstracción en relación con el arte.

La evolución o tendencia de Toscano creo verla en que de un formalismo inicial de tipo democrático pasa, en El Arte Antiguo, a pronunciarse por ciertas expresiones y aun obras individuales como superiores, dentro de cada una de las principales culturas, fué este tratamiento el que le permitió aclarar sus propios juicios y dar opiniones más concretas y particulares, en que las culturas se distinguen y se estiman por las cualidades y calidades de sus expresiones artísticas, según se nos presentan hoy día por lo que de ellas ha llegado hasta nosotros.

Por último, el psicologismo y el historicismo de Toscano evolucionaron en sus últimos años y agudizándose y estrechándose con el arte lo llevaron a tratamientos interpretativos más concretos aun y más particulares, como en El Arte y la Historia del Occi-

dente en México y más fecundos desde el punto de vista humanista; y cuando en la Nota sobre Bonampak termina diciendo que las pinturas descubiertas son también fuente de conocimiento para la etnografía y la historia, es porque comprende que tienen de lo uno y de lo otro. Sin embargo, Toscano quedó anclado a la tradición, creo, - pues no acabó por ver claro que historia general y arte no pueden legítimamente desligarse, que no se puede, ni se debe, si deseamos una amplia comprensión, aislar el arte en cuanto tal, ni la belleza en cuanto tal, del resto de la cultura a que pertenece, lo más que podemos es ponerlos en un primer plano, pero sostenidos, iluminados por lo que comprendemos de otra cultura y de la nuestra. No obstante, creo también que Toscano estaba en vías de llevar su pensamiento sobre el arte indígena más allá de donde lo llevó. Kant - le dió las armas o conceptos que necesitaba para aprehender el arte indígena y en Worringer encontró lo necesario para aplicar aquellas históricamente y en sentido psicológico y formalista. Esto último - tiene sus antecedentes en Riegl y en Wolfflin, que también aprovecha Toscano en términos generales.

Su obra es ecléctica, por una parte participa de cierta tradición de la estética idealista moderna, por otra se encuentra, por su historicismo, en el umbral del pensamiento contemporáneo, que la muerte le impidió alcanzar plenamente. Mas, algo puede decirse y es que nadie como él ha hecho en México un esfuerzo tan en serio, tan vigoroso, tan fino, amplio y tan sincero para comprender y para elevar las expresiones de los antiguos mexicanos a categoría de arte, por eso su obra tiene vitalidad y marca un nivel muy alto en esta clase de estudios: cualesquiera que sean otras obras que aparezcan en el plano de su calidad, el Arte Precolombino de Salvador Toscano tendrá el primer sitio en la historiografía del arte anti-

que de México, pues significa la conquista definitiva para la cultura del siglo XX de todo un girón de la historia del arte, antes poco menos que desconocido como arte y como gran arte.

C.- Críticos e historiadores extranjeros.

1.- Aceptación y estudio del arte indígena.

He pretendido seguir hasta aquí el desarrollo del pensamiento estético sobre el arte indígena desde los primeros tiempos de Nueva España hasta el México de hoy, lo cual constituye una de los temas principales de este ensayo, mas quedaría muy incompleto si no extendiéramos la mirada a las opiniones de críticos e historiadores extranjeros del siglo XX, que vienen a enriquecer el panorama y por comparación a hacernos patente la calidad y nivel -- histórico de lo que se ha elaborado en nuestro país. No son muchas las que han tratado sobre el tema, pero los hay importantes; en todo caso, consideraré tan sólo aquella que juegue capital para nuestro objeto y sin alargar innecesariamente la exposición.

Fueron estudiosos norteamericanos quienes primero que otros se ocuparon de las reliquias de nuestro pasado indígena en su calidad de arte; después siguieron otros.

a). Spinden.- En realidad el primer gran estudio en el siglo sobre el Arte Maya se debe a Herbert J. Spinden (66); es, además, el primer gran estudio monográfico sobre una de las antiguas culturas de México considerada desde el punto de vista del arte. El título del trabajo es explícito: A study of Maya Art. Its subject matter and historical development. Apareció en 1913.

Spinden comienza por manifestarse contra las posibles relaciones del arte maya con otras, como las de Egipto, India e China por el contrario dice que fue un desarrollo original en su propio terreno. Considerando cuanto material tuvo a mano entonces

para basar su estudio, concluye que, en todo caso, hay más material directo que el que nos queda de Grecia; así, ve el arte maya como en nivel más alto que ningún otro en América, quizá con excepción de los tejidos del Perú, y considera que el estudio es necesario para llevarlo a comparaciones de tipo religioso y artístico (67).

Quizá los pasajes más interesantes para nuestro objeto se encuentre en las Consideraciones Generales (68), pues en el resto del estudio lo que abundan son las observaciones de detalle con no pocas descripciones, así como el certero intento de establecer bases histórico-cronológicas en qué fundamentar el desarrollo del arte maya.

Al sentido artístico le da un lugar prominente en relación con la religión:

...Clearly this wonderful art rose under the communal inspiration of a great religious awakening and was conserved by the persistence of the ritual. Doubtless the art reacted strongly upon religion which gave it birth. Filling that religion with symbolism and imagery. The two worked hand in hand... representations of the art rendered the religion intelligible... a fine technique and an admirable artistic sense largely given over to the expression of barbarous religious concepts. Upon the scale of development the art is many points higher than the religion... (69).

En cuanto a la comparación del arte maya con otros del Viejo Mundo y del Oriente, dice:

...nevertheless Maya Art furnishes...many analogies to the early products of the classic Mediterranean lands...Maya Art may be placed in advance of the art of Assyria and Egypt and only below that of Greece...

Sin embargo, el arte maya le resulta grotesco:

The representations of the body of man himself was not all-important to the Maya as to the Greeks.. the gods and culture heroes of the Maya had fundamentally the physical characteristics of reptiles, birds and lower mammals, or were, at best, grotesque figures of composite origin... the strange subject matter

of Maya art should not militate against its real artistic merits, for the finest products of an inspired imagination are always of respectful study...(71).

Así, la manera de resolver la extrañeza del contenido del arte maya es: desentenderse de lo expresado para quedarse con its real artistic merits, es decir, con sólo parte del fenómeno.

Spinden concibe el arte maya dentro de los límites de su unidad cultural y en un apartado que llama: Homogeneity of Maya Art; así lo considera. En lo que se refiere a su estudio, prefiere comenzar por aquellas formas menos opuestas a las que nos son familiares del Viejo Mundo, para ascender después: ...into the labyrinth of fantastic conceptions peculiar to the New World

(72), y por eso empieza con la representación de la forma humana que raras veces tuvo un fin en sí, sino siempre ligada a la religión y con sus propias características:

The general physiognomy represented in Maya sculptures differs widely from the accepted European types of beauty. It seems pretty clear that artificial flattening of the head was practiced and that straightened foreheads and retreating chins were held to be marks of beauty. The nose is usually prominent and of somewhat Hebraic cast. The lower lips are protruding and pendulous and the mouth kept slightly open... Filed teeth and teeth inlaid with jade and other minerals... cumbersome nose and ear plugs (73).

Al diferir de los tipos aceptados de belleza en Europa ¿se trata de otro tipo de belleza o de algo que no es belleza en ningún caso?

En contra de la idea de un arte comunal, sin artistas individuales reconocidos, Spinden, apoyado en el individualismo aclara:

In regard to evidence of style which may be associated with particular sculptors, it is by no means lacking. There is a widely advocated theory that primitive art is purely communal... What reason there is to hold that artistic genius among the Maya was not essentially the same as in our own land, simply because the social organization of the nation and the subject matter fur-

nished by the religion are different? Real contributions to human culture are always referable to individuals and the fact that the records are lost matter not. But the individual lives and works within the mode of his nation and his epoch (74).

Esta aplicación del individualismo sería contestada años después por Vaillant. Es ingenua la idea de ver una posible similitud entre los mayas y nosotros, como si las diferencias históricas no tuviesen sentido. Hay razones, sin duda, para establecer las diferencias.

Spinden constata que en relación con el escorzo y la perspectiva, los mayas no alcanzaron la perfección:

...the Maya had a considerable but by no means complete mastery of technical difficulties of representing objects with three dimensions upon a surface of only two...As a rule, the dresses of both male and female subjects are covered with stiff and in flexible ornament... Perspective in its application to many objects.. seem scarcely to have been considered at all...(75).

En este aspecto Worringer ha venido a poner en claro que no se trata de la capacidad, sino de la voluntad de crear formas, para lo cual el hombre ha encontrado, siempre que lo ha querido, las técnicas y vías de expresión adecuadas.

No cabe duda de que no obstante los esfuerzos de Spinden por gustar del arte maya, su idea de perfección es la clásica occidental, por eso dice refiriéndose a la expresión humana en el arte:

Except in the more or less grotesque figures, there is little in the way of expression... grimaces and scowls are admirable portrayed.

En cambio en la composición, los mayas encontraron una forma sutil de alta expresión en el arte, aunque:

...composition on the diagonal is not so common among the Maya as some other forms (76).

A la serpiente y su origen en el arte, le dedica una -- buena parte de su estudio:

...the serpent was more potent in art than in religion. .. the peculiar form of the Serpent's body was able to furnish a richer theme and one with more obvious possibilities of artistic development than could that of any other animal in the early list of totemic divinities... as a result of its artistic extension... the serpent... seems to have become merely a sign or an attribute of divinity in general...(77).

Para estudiar la serpiente en el arte maya deben tomarse en cuenta, dice Spinden, los siguientes puntos: 1) la creencia en muchos animales-dioses; 2) la asociación de estos dioses poderosos con fenómenos naturales; 3) la marcada progresión de esos animales dioses hacia el antropomorfismo; 4) la fuerte estructura política; 5) una clase dirigente cuidadosa de la herencia; 6) el número y magnitud de las obras públicas de carácter religioso (78).

Además, la serpiente raras veces fue representada en su forma natural - Spinden dice: realista-; el modelo era la culebra de cascabel; así hay un proceso que va del modelo físico, a través de la religión, a la decoración.

...While the religion provided the gross composites... as subjects for artistic expression, it also inspired a fine, - spiritual idealization of them... the idealization of the serpent was progressively antropomorphic... Now, in the case of the Maya the physical nature of the serpent reacted strongly upon the national sense of beauty. Not that they saw beauty where there was none, but that they accepted the special beauty of the serpent - and neglected the other kinds. The serpent appeared to them the ultimate expression of grace... good artistic values can be obtained with little difficulty with this as a motive...(79).

El proceso artístico se componía de: simplificación, elaboración, eliminación y sustitución (80) de elementos para lograr el símbolo y el sentido decorativo y así se llega al "arte - puro" , digamos, o a la geometría, que Spinden ve en tal forma que resulta difícil de aceptar para nosotros:

Pure geometric art reacts directly upon our senses and does not appeal at all to our intelligence... really make up an absolute art that is universal in its successful appeal to the aesthetic sense... this fusion of the realistic and geometric is called conventionalized art (81).

Tal parece que se trata del arte cubista de nuestros días. Otros aspectos de las representaciones de serpientes y de otros motivos tienen menor interés. La segunda parte del estudio, dedicada a la consideración de las "artes materiales", tales como la arquitectura y sus varios elementos, la cerámica, los códices y otras manifestaciones artísticas, es interesante por las descripciones y observaciones de tipo informativo, que apoyan e ilustran las ideas anteriores.

Como Spinden ve el arte maya como expresión de una unidad cultural, no obstante que considera una primera época (el llamado Viejo Imperio) y una segunda (el llamado Nuevo Imperio), -- cuanto sucedió en ésta con las migraciones toltecas, son para él sólo "influencias" que no desvirtúan la unidad y sin embargo:

Only aesthetic art in its most spiritual and imaginative phases was blotted out by some potent social change... (82).

El segundo esfuerzo de Spinden consistió en poner en claro la secuencia cronológica de las obras importantes y a esto dedicó la tercera parte de su estudio.

En las conexiones de la cultura maya con otras y su influencia en la nahua y zapoteca se encuentran afirmaciones de interés histórico, por ejemplo que el Calendario fué inventado y perfeccionado por los mayas (83), y otras observaciones sobre importantes formas de expresión, como las cabezas humanas saliendo de

las bocas de reptiles y otros animales, muy común en el arte maya y mucho menos entre los nahuas (84); sin embargo, Spinden olvidó que tal forma de expresión simbólica del Caballero Águila aparece en el Calendario Azteca y en la cabeza del Caballero Águila.

Piensa Spinden en el origen norteamericano del arte maya; en tal caso afirma que la cultura maya es la más antigua (85), apenas unos siglos antes de la Era Cristiana y señala las posibles conexiones con otras culturas de Centro y Sud América, si bien los símiles simbólicos son siempre dudosos, aunque:

Similarities in conventionalized art are much more significant than those of purely realistic art...the closest parallel to maya art in the ideal development of the serpent is seen in Egypt (86).

En conclusión, Spinden ve a los mayas como creadores de una cultura autónoma de un alto tipo.

El procedimiento o método de Spinden es comparativo, para establecer la superioridad o inferioridad del arte maya en relación con las culturas clásicas de Europa y el Oriente y para afirmar su originalidad; por otra parte su interés en una base histórico-cronológica le sirve para observar la evolución del estilo y para fundar la antigüedad de la cultura maya en relación con otros de Europa, del Oriente y de América.

Respecto a sus logros puede decirse que si bien ve al arte y la religión unidos, aquél resulta superior a ésta que sólo proporcionaba los temas en bruto, digamos, que servían para idealizaciones espirituales al ser expresados artísticamente. Así, los contenidos son grotescos, pero los mayas supieron elevarse a un gran arte decorativo, en el cual la tercera dimensión siempre es imperfecta. Es decir, que Spinden se encuentra en la tradición de

la pretendida separación del arte "en cuanto tal" de sus contenidos -aislamiento de lo expresivo y rechazo de lo expresado- para ver sólo la "forma pura". Se trata, pues, de un formalismo, con las limitaciones inherentes. Y es lástima, porque estuvo a punto de ir más allá.

Otra de las afirmaciones de Spinden que resultan cuando menos problemáticas es la supuesta unidad de la cultura maya desde el remoto pasado hasta nuestros días casi, viendo en toda modificación o cambio tan sólo "influencias". También aquí se trata de la tradición esencialista que jamás explicará la rica variedad -- histórica, por su empeño de lograr la unidad a despecho del tiempo y de las circunstancias.

En suma, Spinden ve al arte maya como el más antiguo e importante del mundo indígena de este continente; como autónomo, de un elevado nivel, e influyente en otras artes de la altiplanicie; pero también lo ve desligado de su más profunda significación. Admira a los mayas como artistas "puros" y ve su estética, en sus mejores expresiones, como creadora de un gran arte decorativo. No obstante el título o, mejor dicho, el subtítulo del estudio, Spinden da mucha mayor importancia a la parte formal del arte y casi nada a its subjects matter.

b). Saville.- Algunas expresiones menores del antiguo mundo indígena atrajeron la atención a Marshall H. Saville, quien dedicó sendos volúmenes (87), aparecidos sucesivamente y titulados: The Goldsmith's Art (1920); Torqu Coast Mosaic Art (1933) The Wood-Carver's Art (1925). Hay que recordar que los trabajos -

75.-

de joyería causaron admiración a los españoles desde los primeros años de la Conquista y que si en otros aspectos las opiniones eran dudosas o contrarias a las expresiones indígenas, prácticamente son unánimes acerca de la técnica magistral con que labraban los metales preciosos logrando piezas de gran valor artístico, sobre todo consideradas así cuanto más naturalistas fueran los motivos representados.

Los libros de Saville tienen un interés muy relativo para nuestro objeto, aunque, ciertamente, el hecho de considerar algunas expresiones menores como arte les da una categoría; además, su entusiasmo y admiración por ellas no puede ponerse en duda, pero más bien se trata, como él mismo dice (88) de presentar fuentes de información, sin entrar en un tratamiento definitivo del arte. Así, su método y su finalidad es histórico-descriptivo; incluye referencias a antiguos cronistas y arqueólogos contemporáneos, inventarios, fuentes de aprovisionamiento de los materiales empleados por los indios, usos de los diversos objetos y descripciones. Apenas si aquí e allí aparece una opinión de valor, por ejemplo: ... a beautiful ornament representing conventionalized owl's head (89).

En los trabajos de oro ... the Mexicans had attained a high proficiency in this class of work (90). Es la parte histórica y la técnica de ejecución lo que le importa, más que las formas expresivas. Pero no deja de decir algo: ... We are safe in placing these items as works of barbaric art... (91)

Sin duda Saville está en lo cierto en cuanto a que los estudiosos encontrarán los "libros" enterrados, animándolos al estudio directo de los objetos, si es que quieren saber la historia del desarrollo de esos interesantísimos pueblos (92). Lo malo es, digo yo, que cuando se tienen los "libros" en la mano se miden, se acotan, se describen como objetos, pero no se lean. Tal hace Saville.

En suma Saville le parece la suprema realización estético-

76.
en de los aztecas, son los mosaicos de pluma, si bien los mosaicos de turquesa pertenecen a un arte de los más interesantes y altamente desarrollados (93). Y en general, los aborígenes:

... had made notable strides toward civilization in certain of the minor arts... their inventive genius and technical skill were manifest in their goldsmith's art... their craftsmanship was equal to that of the best lapidaries of Europe at the beginning of the sixteenth century... In the lapidarian art they had advanced so far as to fashion and adorn many objects with designs, both geometric and realistic (94).

No obstante la admiración manifiesta por las artes que estudia y la categoría que les da, caen estas dentro de las expresiones del "arte bárbaro", y esto es, quizá, el dato más importante que podemos obtener en Saville, amén de si los diseños son geométricos o realistas y de las otras informaciones que ofrece.

c).- Lehmann.- En 1921 el crítico de arte Paul Westheim publicó en Berlín -en la serie de monografías que él dirigía, llamada Obis Pictura- un volumen con texto de Walter Lehmann, etnólogo y antiguo discípulo de Selzer, que su autor tituló: Historia del Arte del antiguo México (95), pero al cual tuvo la precaución de añadirle como subtítulo: Un ensayo en torno. El texto principia por una introducción, en la cual Lehman expone algunas ideas de carácter general estético que preparan, digamos, a la comprensión de los objetos de arte antiguo mexicano reproducidos en el volumen.

Con buen sentido Lehmann empieza por decir que el criterio de la historia del arte ha de ser aplicable a muchos pueblos; que hay que tener en cuenta a la humanidad y al artista; que todas las artes tienen semejanzas y diferencias, pero que hay un punto en que todo arte se convierte en un enigma, más allá de la historia y la etnología, como problema filosófico, puesto que el enigma tiene sus raíces en el alma. El arte, sigue diciendo, si lo interpreto bien, o es expresión de un individuo o de un alma colectiva; el es-

77.
píritu de un pueblo se condensa en el artista, aunque éste sea anónimo, y, puesto que las ideas son la base de toda manifestación humana, el arte tiene una trascendencia, así, arte es la posibilidad de expresar y crear algo trascendente.

Distingue Lehmann entre gran arte y arte aplicado, pero en los dos casos se trata de formación, de las formas de la Naturaleza. Todo arte es en ese sentido "impresionista", porque se basa en impresiones del mundo exterior, así, la obra de arte es la unión entre el mundo y el hombre. El "expresionismo" cree que por dejar fuera las impresiones todo sale directamente del alma, de manera que el expresionismo puro sería el arte metafísico. En consecuencia, el "impresionismo" es la influencia predominante del mundo exterior en la obra, mientras el "expresionismo" es la del interior del artista. La forma esencial del impresionismo es el naturalismo.

Es por la reflexión humana que se estilizan los motivos de la Naturaleza; la observación de ésta es más bien pensada, por eso se asocian ideas alojadas del motivo natural. La visión del mundo, pensado y mitologizado enriquece el arte, así sucede en el arte del antiguo México, cuyo arte podría llamarse jerárquico, o proveniente de los sacerdotes.

En un principio se geometrizan los motivos naturales, sólo en la madurez de una cultura aparece otra forma de naturalismo: el retorno a la naturaleza. El arte en su forma clásica o clasicista es racional y en su forma romántica es irracional. Como consecuencia del "impresionismo" se llega al "expresionismo" que es algo así como un naturalismo oprimido y que, quizá abre caminos para un nuevo romanticismo.

Así, interpretando libremente las ideas de Lehmann, puede verse las bases de su estética idealista, que sin duda es aplicable

al arte del antiguo México, como a cualquier otro. En un pequeño apartado que se titula: México, y que sirve como de introducción al tema especial, dice Lehmann que es difícil hablar de una "historia del arte mexicano" en un texto tan breve como es el suyo, tanto por la extensión del país, como por las condiciones de los estudios arqueológicos (de entonces, 1921) y la complejidad de las fuentes históricas, por eso, explica, que le ha llamado: Un ensayo en torno. Es evidente que el título de "Historia..." era excesivo, aunque resulta significativo el intento, o el deseo, de producir una "Historia.."

Para dar una visión general de los distintos estilos hay que tener presentes los varios cuadros de los diferentes pueblos, los cuales -sobre todo los de la meseta y los mayas- han dejado rastros y monumentos de importancia histórica. Por eso, en vez de estimar el contenido artístico de los objetos, reproducidos en las ilustraciones del volumen, que hablan por sí mismos -dice Lehmann-, le parece mejor dar una visión general de los pueblos y de su historia. Y a eso dedica el resto del ensayo, si bien advierte que es la primera vez que los problemas estilísticos se organizan cronológicamente, como se encuentran en un cuadro de correspondencias al final del texto.

Ahora bien lo que Lehmann realizó fue plantear unos principios generales de estética que fueran aplicables también al arte mexicano antiguo, lo entre los cuales es interesante notar que el hombre primeramente geometriza sus impresiones de la naturaleza y sólo en la madurez aparece un naturalismo. Según explica el "impresionismo" y el "expresionismo", parece que el arte mexicano partici-

pa de los dos, si bien el acento más importante recaerá en el a
 gundo. Al tratarse de un arte proveniente de una visión del mundo
 pensado, la obra de arte es el punto de unión entre la naturaleza
 y el hombre, mas, como también se trata del mundo mitologizado, la
 obra de arte es el punto de unión entre las divinidades y el hombre.
 Tales, me parece, serían las consecuencias fundamentales del pensa-
 miento de Lehmann, si bien él se abstuvo de ligar a ellas y sólo
 dió las bases para una interpretación como ésta. Por otra parte,
 su pensamiento es bien interesante.

Además, el hecho mismo de que en 1921 se diera ya catego-
 ría de gran arte al mexicano antiguo y que se le incorporase a prin-
 cipios generales de estética, significa ya la plena aceptación y la
 apertura hacia estudios allende el ensayo breve, por parte de la cri-
 tica europea. El pequeño volumen de Lehmann, primero de su índole
 publicado en Europa, tiene significación positiva, pues inició una
 visión de conjunto del arte del antiguo México. La única limitación
 básica del pensamiento de Lehmann, a mi parecer, es su idealismo,
 pero dentro de esta posición es del todo correcto.

d).- Joyce.- En 1927 el arqueólogo inglés Thomas Athol Joyce
 ce publicó su libro Maya and Mexican Art (96). El título y la presen-
 tación del volumen no podían ser más atractivos; fue la segunda vez
 que aparecía en Europa una obra de su índole, la segunda en abarcar
 el arte maya y el mexicano, después de Lehmann. Es curioso anotar que
 el libro de Joyce apareció el mismo año que la Historia del Arte de
 José Juan Tablada.

Con buena base histórica y arqueológica y con excelente
 gusto en la selección y presentación de las obras, Joyce se aventu-
 ra a expresar algunas estimaciones, que revelan, desde luego, su ad-

miración y aprecio de las artes mayas y mexicanas. Así, dice que - tales artes alcanzaron un alto nivel; que la escultura en relieve es superior a las de Egipto y Mesopotamia; que la cerámica sobrepasa a la de cualquier otro pueblo de los que no conocieron el torno, con excepción de la peruana; y que, no obstante las limitaciones técnicas los resultados constituyen un capítulo notable de la historia del arte ...to illustrate which is the purpose of this volume(97).

El libro está organizado por materias y su texto es casi todo de tipo descriptivo y técnico; alguna opinión de carácter artístico o estético se encontrará, por ejemplo al referirse a las esculturas

... Another predominant feature of Maya sculpture is purity of line a quality admirable illustrated by the figure of the priest at Palenque... this linear beauty is specially notable in the treatment of feathers... it was the command of line which enable the Maya artist on occasions to express motion, though his technique was fundamentally monumental and static... On the whole, Maya sculpture art is not emotional. For the most part of it is characterized by a calm and almost superhuman serenity... Grotesque as these may be (representaciones de los varios monstruos de la mitología maya), they are never comic, but often approach the terrific (98).

Hasta aquí sus opiniones se aparecen a las de Spinde, mas, contrario a la opinión de éste en lo relativo a la perspectiva, dice Joyce:

The success of relief depends on the arrangement of the design, including spacing, and on perspective. The sole criticism which could be levelled at Maya relief art would be that the main design is often obscured by superabundance of detail, and the sculptor was obsessed by the horror vacui... In the matter of perspective the Maya relief sculptor was a master, surpassing in this respect the artists of Egypt and Mesopotamia (99).

Mitla le parece a Joyce única en "América Central" por sus esculturas decorativas de los muros (100); pero las mejores esculturas descubiertas son las que adornan la pirámide de Quetzalcóatl, en Teotihuacán:

...the artisans were probably Teotec in extraction, inspired by a rather attenuated Maya tradition, but it can not be denied that the aztec were responsible for a new, and more cruel, phase of ancient American Art. Maya sculpture is supreme in delicacy of outline and modelling; Aztec stone work is supreme in vigorous simplicity and in a certain quality of fierceness. But in the matter of imagination and phantasy the Maya were superior to the Mexicans (101).

Son interesantes todas las anteriores observaciones acerca de la estética de los mayas, según Joyce, compuesta de: la belleza y pureza de líneas, con caracter poco emocional, en reposo, de serenidad casi sobrehumana, que se acerca a lo terrible; el horror vacui; la delicadez de contornos y de modelado; la imaginación y la fantasía. Por otra parte, la estética azteca tiene las notas de: novedad, crueldad, vigorosa simplicidad y cierta calidad de fiera (fierceness); sin alcanzar la imaginación ni la fantasía de la estética maya.

En cuanto a los tarascos, su arte lleno de carácter, está henchido de vigor e individualidad (102)

El primero, mejor y más antiguo manuscrito le parece a Joyce el Códice de Dresden (103) y esto coincide con casi todas las opiniones. Por último, Joyce incluye un capítulo sobre indumentaria y adorno que es una novedad en este género de estudios.

Respecto a las comparaciones con otras artes del Oriente, Joyce, como Spinden, valoriza los relieves mayas como superiores a los de Egipto y Mesopotamia.

Una vez más nos encontramos, como en el caso de Spinden, con una estimación formalista del arte indígena, de la cual Joyce se ape a notar observaciones bastante precisas de tipo estético.

Es interesante observar que Joyce usa el termino de terrible, o espantoso (terrific), que años más adelante Toscano tomaría como una de las categorías fundamentales del arte indígena antiguo: lo terrible. Joyce coincide con Spinden por otros lados: en la su-

perioridad del arte maya sobre la religión; en cierto carácter grotesco que ambos observan en el arte maya; en su calidad imaginativa y fantástica; en cierto carácter hierático; pero difieren en cuanto al uso de la perspectiva que a Spinden le parece imperfecta y en cambio a Joyce le parecen maestros en ella los escultores mayas. Y no cabe duda que ambos tienen razón si se atiende a sus diferentes puntos de vista; Spinden observó bien si se piensa en la representación tridimensional lograda en el arte occidental y Joyce está en lo cierto si se considera que los mayas no fallaron en eso, porque no pretendieron —ni quizá se les ocurrió, porque no lo necesitaron— expresar el espacio tridimensional en sentido naturalista, sino que expresaron, a mi modo de ver, el espacio sentido e imaginado entre ellos y sus dioses, en todo caso, un espacio vivido de cierta manera, no visto naturalmente.

e).— Vaillant.— Por su interés y actitud respecto del arte de los antiguos mexicanos y mayas, George C. Vaillant viene a ocupar un sitio singular en la corriente de ideas estéticas sobre las expresiones de aquellos pueblos. Dos opúsculos suyos hemos de considerar aquí, primero Artists and Craftsmen in Ancient Central America (104) (primera edición en 1935 y segunda en 1945) y después, The Art of Mexico (1941) (105).

En el prefacio del primero, publicado por The American Museum of Natural History, de Nueva York, en sus Science Guides, se dice que por el creciente interés en la estética de Centro América, se ha intentado dar un panorama general del arte ... from the artistic rather than the historical point of view, con lo cual se pone de manifiesto el divorcio del arte y de la historia, tan problemático, a lo menos, aunque comprensible dentro de la tradición formalista y

cuando se piensa que los editores sólo quisieron ayudar a alcanzar aesthetic satisfaction.

Vaillant ha intentado hacer gozable y comprensible el antiguo arte indígena dando una visión de la vida en Tenochtitlán en su esplendor, justo en el año de 1519, y también el transfondo histórico del cual emergió tal arte. Desde luego lo considera como: ...Completely a product of the Indians of the New World(106) y refiriéndose a las cabezitas sonrientes totonacas de tipo mongoloide", dice: ...by no means implies that Chinese art had any connection with Central America (107). Entusiasta del arte indígena y consciente de su lugar en la historia declara que es: ...as worthy of knowledge as the culture of the ancient Egyptians, which is part of all our courses of ancient history (108), ya que sus expresiones ...are far from primitive (109)

Two major artistic developments can be discerned... the Maya... the Nahuas... Maya art is the aesthetic of a gentle people, whereas Nahuas art is the product of a more austere and warlike fold. The Maya seem to have been first to produce a really fine art in Central America, but, by the tenth century, the Nahuas had also developed a concrete aesthetic expression. While in the first ten centuries of the Christian era the Maya were artistically predominant, they afterward began to decline... Nahuas tribes, like the Aztec and Mixtec produced the major examples of Central American Art (después del siglo X, se entiende) (110).

Vaillant insiste repetidas veces en el sentido comunal del arte indígena ...this impersonality, often austere, defines their art (111). Siendo la religión la más vigorosa fuerza social ...we see in Central American arts as a communal production, not the aesthetic reaction of a number of individual artists (112) ...mass production... anonymity(113) ... a tendency to abandon individualism for a group action expresses a mass life under divine direction(114); es una idea opuesta al posible individualismo en que pensó Spinden, y que andando el tiempo volverá a ser expresada por Westheim.

La relación entre el arte y la religión es tratada agudamente por Vaillant:

Central America worshipped those natural forces which controlled the harvest, and evolved a religion in their honor (115) ...the presentation of attributes and symbols ...which complicated design (116) ...to the north of Yucatan the sculptures are largely reduced to theological abstractions ...such a treatment produces an appreciation of this carving as true sculpture, since it is, in reality, pure design... the grotesque divinities of the later azteca reflect the elements of pure design arising from the theological use of form. Yet occasionally one finds superb naturalistic treatment of divine subjects... No where on the Central Plateau that balance between the intrinsic beauty of natural forms and the harmonious design of theological conception obtain as in the Maya sculpture...This conflict in Aztec art between the grotesque convention of religious dogma and the naturalism...may be seen reduced to its essential constituents in the art of the Zapotec and Totonac (117).

Así pues, la verdadera escultura es aquella creada por el puro dibujo, que surge de las concepciones grotescas de la teología, por lo tanto, hay que hacer a un lado esas concepciones para quedarse... con un bello arte abstracto. Vaillant cae, como tantos otros, en el formalismo.

No obstante la variedad de Culturas

...there is a generic resemblance in the sculpture as a whole, which lies in the absence of those sensual and emotional features that characterize our own (118).

Somos tan diferentes que Vaillant propone:

...if we discount our racial and emotional prejudices (119) ...to absorb the full beauty of Central America ceramic form and design one must look beyond the borders of the greek aesthetic ideal (120).

Pero ¿cómo descontar nuestros prejuicios? ¿cómo dejar de ser lo que somos? Mas bien se trata, digo yo, de abrirnos a la comprensión posible, siendo... lo que somos.

Maya Architecture emerged as triumphant glorification of design, as opposed to the mexican emphasis on massive planes (121).

Observaciones y distinciones de este tipo tiene muchas Vaillant y muy finas. Inútil es decir que la pintura le parece inferior en relación con las otras artes, pero admira la cerámica y las artes menores. Al

final de su ensayo insiste en su propósito y en el medio para alcanzarlo:

We moderns can extract a great deal of pleasure, even inspiration, from contemplation of the works of these gifted people, if we lay aside the tenets of tradition of our own past art history ... (122).

Una vez más es patente el formalismo hedonista de Vaillant, con su toque de posibilidad pragmática: contemplar para gozar y aun inspirarse, tal sería la finalidad de nuestra relación con el arte indígena antiguo. Mas, para eso me parece necesario abrirse al enriquecimiento de la tradición, de manera que no se descarten las bellezas conocidas, la helénica entre otras, sino que se den sus lugares a otras posibles bellezas.

La observación acerca de que ...the variation in the ethnic ideal of beauty... the Central Americans were producing their own racial type (123), no debe caer en el olvido, pues muestra hasta que punto el sentido poético-religioso fue desarrollado por las culturas indígenas en su necesidad de dominio de la naturaleza. Ahora bien, no obstante sus finas observaciones, sus oportunas indicaciones y su intento de relacionar la historia y la religión con el arte, Vaillant no logra levantarse sobre el formalismo tradicional a que se reduce su actitud estética, si bien agrega la posibilidad pragmática.

En The Aztecs of Mexico Vaillant intenta una reconstrucción de la historia y de la vida indígenas, con objetos de alcanzar una comprensión más cabal, en términos de lo que hicieron, "no de los objetos que produjeron", convencido como estaba de la calidad excelente de la cultura azteca. Our Western civilization, on the social side, is nothing to boast of today, so we need not be scornful of the Aztecs (124). Es la primera monografía sobre la cultura azteca.

El capítulo IX se refiere a The Fine Arts. A consideration of those aspects of Aztec craftsmanship which we segregate as Fine Art (125). Se advierte la conciencia del autor sobre que somos nosotros los que tomamos por Bellas Artes ciertos aspectos de la artesanía azteca. Así, dice, que los aztecas no tuvieron un vocablo para las "bellas Artes", ni especularon sobre estéticas, ni hicieron objetos para ser contemplados solamente por su belleza, ni tuvieron ninguna de las actitudes socialmente estériles en cuanto al arte como las que adoptamos en nuestra cultura; en cambio, reconocían el valor de una artesanía superior y usaron sus productos en honor de los dioses, quienes eran los intermediarios entre el hombre y el poder infinito del universo. Por lo tanto, dice: en este aspecto, el arte azteca no es diferente a la gran tradición ancestral de nuestra estética moderna (126).

Como puede observarse el paso dado por Vaillant aquí es decisivo y diversa su actitud de la que tenía unos años antes; ha salido del formalismo para entrar a la consideración más cabal del arte azteca como expresión de su cultura. Y tiene razón en decir que en eso no difiere, básicamente, de la tradición estética occidental, en la que siempre el arte ha sido la expresión de doctrinas e ideales. Vaillant se aleja, pues, aquí, de lo que él mismo llama: socially sterile attitudes towards art, refiriéndose al "formalismo purista".

Aztec art was powerful in architecture and sculpture, weak in painting and drawing... and we have no way... to ascertain the Aztec attitude towards their creations in those field of endeavour which we moderns dignify as art... The most impressive expression of architecture was in religious building... (127). Such aesthetic canons were probably not laid down as laws but were reached after centuries of experimentation had produced a standard procedure...(128). Not even the Pyramids of Egypt present so carefully calculated a plan to dominate the individual with the sheer weight of supernatural power ... (129).

Somos nosotros, pues, lo que dignificamos aquellas crea--

ciones de origen cósmico-religioso, como arte, cuya función y efecto son fundamentalmente religiosos, en lo que alcanzaron una maestría por una dilatada experiencia.

This sense of proportion extends into every aspect of Aztec art and craftsmanship... (130). The Aztec sculptors worked in relief and in the round, in heroic and in miniature size, and were equally able in symbolic and naturalistic conceptions... (131).

Pero nuestra estimación de sus obras está limitada por la multitud de motivos religiosos, o por la fantasía grotesca (grotesque fantasy), que con frecuencia empañan las limpias líneas de sus proporciones básicas (132). Es por lo tanto ese fundamental sentido de proporción estructural lo que parece interesar a Vaillant sobre todo. Thus the sculptors achieved a delicate appreciation of the contours and lines of the human body (132).

Por la austeridad de su vida, los aztecas atribuyeron actitudes semejantes a sus dioses, por lo que no tienen aquel suave emocionalismo tan característico del arte europeo (134). Así, la escultura azteca es aun más repulsiva y tenebrosa que otras artes de la América media y produce a primera vista un efecto depresivo a los espectadores acostumbrados a la estética del Viejo Mundo (135).

The grotesque gods are abstract and horrible to our modern eye. Conspicuous era concedida tan poderosa como aterradora y la tarea de los escultores fue transmutar esas cualidades en piedra; la gran estatua concentra dinámicamente los múltiples horrores del Universo (136). También el Calendario da forma finita a la infinitud del universo azteca (137). Este fue ejecutado en 1479 y el Templo de Tizoc entre 1481 y 1486, lo que prueba que la civilización azteca había alcanzado por entonces su pleno florecimiento, convirtiendo su artesanía en un gran arte religioso. Sin embargo, la pintura y el di-

bajo no reflejan esa transmutación; al parecer, los mejores artifices se dedicaron a la escultura. En el dibujo de los anales pictográficos cede la rigidez estatuaria y se encuentra un sentido humorístico que no puede ser del todo casual y en el que la figura humana pierde dignidad (138).

Para terminar este capítulo, Vaillant asienta, justamente: que es del todo necesario comprender la naturaleza de su religión y su posición en la vida azteca para comprender la naturaleza de su cultura (139) ...y por lo tanto, de su arte.

Hay, pues, un avance notable en Vaillant, en sus consideraciones estéticas de The Aztecs of Mexico, por el convencimiento a que llegó del arte como expresión de la cultura y no como en sus Artists and Craftsman en que sólo el formalismo y un vago pragmatismo están presentes. Vaillant ha sido el primero en intentar con buen éxito una historia del pueblo azteca de corte actual y, no obstante los errores de detalle que los arqueólogos puedan señalarle, logró dar una visión vital de esa cultura.

f). Morley.— Junto al libro de Vaillant sobre los aztecas, el de Sylvanus G. Morley, The Ancient Maya (140), debe ser considerado como la otra monografía sobre una cultura antigua indígena. Sin embargo, Morley tiene una forma de aproximación que si bien, como Vaillant, intenta abarcar todos los aspectos, difiere bastante de aquél en cuanto a lo que se refiere a las estimaciones estéticas sobre el arte. Morley es más bien el historiador y el arqueólogo, este último sobre todo. En su libro se encontrarán descripciones muy objetivas y frases de admiración siempre, pero también ha intentado observar la evolución del estilo del arte maya y ha señalado aquellas obras que a su juicio son obras maestras, todo lo cual hace una especie de guía importante para quien desee aventurarse por tan com-

mejores estudios.

89-

Lo verdaderamente significativo, tanto en The Aztecs de Vaillant, como en The Ancient Maya de Morley, es que en los paneles que han dado de esas culturas las artes tengan a tener un sitio importante y que se las comprenda como expresiones de primer rango dentro de ellas.

Desde que John Lloyd Stephens (141) y Frederickatherwood hicieron fijar la atención sobre la antigua cultura de los mayas; desde que Frederick Waldeck dió a la luz sus litografías (142); y, en fin, desde que Herbert J. Spinden publicara su estudio sobre el arte maya (143), no se había producido una obra de conjunto que, como la de Morley, informara de manera tan cabal sobre la antigua cultura maya (léase: Viejo y Nuevo Imperios), de manera que su libro no puede dejarse de lado.

g). Kubler.— El conocido historiador de nuestra arquitectura colonial del siglo XVI, George Kubler (144) se ha ocupado también con acierto en el antiguo arte indígena y, además de tener en preparación alguna obra mayor sobre él, hace ya tiempo publicó un interesante artículo titulado: The cycle of life and death in mesoamerican Aztec sculpture (145). Más y más los aztecas y en particular su escultura ha venido atrayendo el interés de los críticos e historiadores del arte, ya que su vigor y la originalidad de algunas de sus obras se imponen en el conjunto del antiguo arte de México. Kubler dice: Among the great achievements of plastic art the world over, Aztec sculpture is to be accounted as one of the climatic events... (146); y pasa a asentar sus puntos de vista acerca de la posición provisional y problemática en la historia del arte de la

escultura azteca, pues, continúa diciendo, tiene tal arte una estética independiente, exenta de cualquier filiación histórica. Así, la escultura azteca metropolitana puede ser diferenciada categóricamente de todo otro arte antiguo americano por su extraordinario emocionalismo; el contagio emocional es inescapable. El estudioso moderno puede examinarla sin importar el tiempo y la cultura, pues tiene una autoridad derivada de una tradición madura, de una rica sensibilidad y de la observación empírica, valores ázcos de que carece el arte idealizado de los mayas.

Con absoluta conciencia del problema, Kubler empieza por decir, al entrar en materia, que el análisis de la escultura azteca requiere una definición preliminar del término azteca mismo, en sus aspectos cultural y político, que él lleva a cabo, explicando la complejidad de elementos, lenguas, tribus, etc. y la extensión que abarcaba la dominación azteca.

Hay un hecho singular y es que la escultura azteca no alcanzó la forma en que la conocemos sino hasta el siglo XV, cuando ocurrió el proceso de integración, cuyas etapas preparatorias no han sido aún identificadas. Mas hay algo cierto: que está basada en una tradición más antigua, quizá en gran parte sureña, y dependiente de artífices nutridos en las viejas civilizaciones Olmeca, Totonaca y Mixteca.

No obstante la escases de datos, pueden reconstruirse las circunstancias en que las obras producidas en Tenochtitlán fueron ejecutadas; puede decirse que la escultura fue la proyección de la solidaridad comunal y que las piezas monumentales fueron obra de muchos individuos.

La correcta identificación iconográfica de esas obras es

de la problemática, y Kubler se pregunta ¿cuál es, pues, el contenido expresivo de esta escultura?

Allí donde la escultura expresa seres humanos la vitalidad y la animación son mínimas, en cambio cuando se trata de figuras de animales, el principio vital adquiere una exagerada y máxima expresión. Por ejemplo en una figura de Xipe Totec de pie (en el Museum of American Indian, en Nueva York), existe una tensión entre el vestido y quien lo lleva, entre la superficie y la substancia, entre la apariencia y la realidad, de manera que se trata de un estado de ser que no es vida ni muerte, sino intermediario entre las dos.

Ateniéndose sólo a la evidencia de la escultura y sin mayor examen, nace la idea de que la humanidad azteca era tranquila, pasiva, y obsecada en el simbolismo de la muerte. En los retratos de hombres no existe el concepto demoníaco de humanidad; pero ¿son retratos de hombres o de divinidades? Cuando volvemos sobre las figuras de animales, entonces la vitalidad viene a ser el tema del escultor, típico de lo cual es la preocupación por las serpientes; también en los grandes felinos, en su dentición y garras, está presente las fuerzas inhumanas, demoníacas, de la naturaleza; entonces el dinamismo es máximo y cada estilización contiene la exageración caricaturesca llevada al límite de la abstracción. Así, el resultado no es ni caricatura ni abstracción, sino la reducción a una sola impresión de la vitalidad demoníaca animal.

Con los humanos, entonces, la expresión es estática y moribunda. Con los animales es dinámica y vital. ¿qué relación tienen pues con la estructura del pensamiento azteca estos valores expresivos? Puede inferirse que el hombre era visto como un fenómeno distinto de los sobrenaturales y de los animales... y que la naturaleza

... como encontró expresión en las actitudes de resignación, de entrega y de sacrificio. Encuentra más de una confirmación esta estructura del cosmos en la literatura azteca conocida, ya que los donadores sobrenaturales de la vida necesitaban de la colaboración del hombre para mantener el ritmo vital del universo.

Y Kubler señala que en un pasaje de Sahagún, al tratar de la selección del hombre que debería personificar en el sacrificio al dios Ixcatlincoatl, se encuentra el concepto azteca de la belleza, puesto que mientras más perfecto y prometedor fuera el ejemplar escogido, cuanto más adecuado era visto como digna ofrenda a los dioses. Thus the concepts of death and human perfection were intimately associated. la finalidad individual consistía, pues, en el rendimiento ritual de la vida misma.

En este excelente ensayo de Kubler encontramos: una máxima estimación de la escultura azteca frente a cualquier otra de la historia; esa estimación se deriva de sus grandes cualidades emocionales, cuna de una larga tradición, que pueden percibirse independientemente del tiempo y de la cultura a que pertenecen; sin embargo, como problema histórico-estético hay que ahondar en su sentido y Kubler descubre que las grandes esculturas expresan la solidaridad comunal que son obra de muchos individuos; no obstante la dificultad de la correcta identificación iconográfica, se pregunta por su último y radical contenido expresivo, pregunta, por demás absolutamente correcta y fundamental; de aquellas diferencias que observa entre las expresiones diversas dadas por los artifices a hombres y animales, extrae Kubler el sentido de la vida humana en relación con la concepción del cosmos azteca, rítmico y dinámico; y aún, de esta relación deduce el concepto azteca de la belleza, de la perfección física humana como lo más valioso que podía ofrecerse a los dioses.

muerte y belleza están unidas, de manera que puede concluirse, digo yo, que se trate de la belleza de la muerte y de la muerte de la belleza en el sacrificio máximo... para mantener la vida.

En el desarrollo del pensamiento estético en relación con el antiguo arte mexicano, Kubler significa una cima y en lo que a este libro respecta, puede considerarse como el prólogo de lo que a mi vez, y un poco más adelante, tengo que decir sobre el tema.

2.- Los estudios de conjunto.

a) Solá. - No solamente el antiguo arte mexicano ha sido, claro está, objeto de interés y estudio por parte de los críticos e historiadores, sino también el arte indígena de Norte y Sud-América. En la Colección Labor apareció en 1936 un volumen titulado: Historia del Arte Precolombino (147), en el cual el autor, Miguel Solá, incluyó tanto "El Arte en México y en la América Central", como "El Arte en la América del Sur". Es a la primera de estas partes a la cual quiero referirme.

En su breve estudio, o resumen, el primero en su género en el tiempo, Solá se muestra muy parco en opiniones, ya que él mismo declara que sólo se trata de una guía. Considera únicamente lo que a su juicio son las principales expresiones artísticas, para cuya mejor comprensión provee al lector de antecedentes históricos y culturales. Además de las descripciones que contiene el resumen, resaltan las siguientes opiniones que podemos considerar de carácter estético.

Solá señala el geometrismo y rigidez del arte tolteca, especialmente en Teotihuacán, expresado sobre todo en la colosal estatua Chalchitlicus, y dice:

...Pero de las masas simples del cubismo tolteca, la cultura mexicana llegó hasta las más fantásticas combinaciones, pues cuando imperó el culto de Huitzilopochtli (dios de la guerra) y el de Tescatlipoca (viento de la noche), la sangre de los sacrificios humanos arrojados en los templos y el arte creó plásticamente el temor y el espanto, como por tanta propiedad se ha dicho ante figuras tan pavorosas como la Coatlicue máxima...

...Verederos de la cultura tolteca (los aztecas)... Las exigencias de sus ritos cruentos produjeron esas esculturas escalofrantes, pero que son admirables por su expresión y por su técnica...

...Entre las esculturas de carácter religioso, figura en primer término la estatua monolítica de la Coatlicue máxima... Esta imagen de la diosa de la tierra y de la muerte, puede considerarse como la más fantástica y terrorífica creación plástica de todos los pueblos.

...Las más famosas ruinas zapotecas y las más bellas de América, son las de los llamados Palacios de Mitla... La cultura totónaca... además de sus bellas hachas votivas, esas singulares cabezas rientes, que parecen venir a redimir la plástica mexicana de su espíritu macabro (143).

Tenemos, pues, como en otros casos, que en lo que se refiere a la escultura indígena, la impresión es de terror, de espanto, de pavor, de escalofrío, si bien, pasado el primer susto, resulta admirable por su expresión y su técnica; así, a Coatlicue se le asigna un sitio singular en la historia del arte universal, puesto que es la más fantástica y terrorífica creación plástica de todos los pueblos. Con la belleza de las ruinas de Mitla, las cabecitas sonrientes y las hachas votivas totónacas, se completa lo más excepcional que incluye el resumen de Solá, o, a lo menos, fueron esas obras las que le arrancaron alguna opinión.

Solá se refiere a otras opiniones interesantes. Cuando vió Alberto Durero algunas obras mexicanas (Diario de Viaje por los Países Bajos), exclamó: En los días de mi vida no he visto nada que me haya dado más placer que estas cosas maravillosas. La Cabeza del Caballero Aguilá provocó la admiración de Rodin. Violet-le-Duc elogió la maestría con que están hechos los muros de Mitla. Y Walter Pech ha dicho que en la escultura mexicana nada es puramente decorativo, sino que todo está regido por cálculos matemáticos y astro-

ñales (149). Admiración, pues, y maravilla ante un arte cargado de calculado simbolismo.

b). Kelemen.- La primera obra de conjunto sobre el antiguo arte indígena de América presentada con gran dignidad tipográfica fue la del crítico e historiador del arte Pál Kelemen (150) que denominó con el curioso título de Medieval American Art (1943). Un volumen con el texto y otro con espléndidas reproducciones contienen todos aquellos aspectos y obras más interesantes a juicio del autor, desde las culturas del Sudeste (de los Estados Unidos) las mexicanas (del Río Bravo al sur, hasta Oaxaca), la maya y las indias, junto con el área ístmica, que llamó: intermedia (interlying) y que se encuentra entre el área maya y la andina.

La obra está organizada por materias, arquitectura, escultura, cerámica, etc. y va precedida de un capítulo sobre: Art-History and Medieval American Art, y de otro sobre el Historical Approach; al final se encuentran otros capítulos relativos a: Facets of Daily Life and Evolution or Influence.

Cuando apareció la obra, Edmundo O'Gorman, a la sazón residente en Brown University, publicó una nota sobre ella en The Providence Sunday Journal (July 25, 1943) con una severa crítica a la parte conceptual y a otros criterios del autor, de tipo histórico y estético. Pero quizá lo más sobresaliente de tal crítica fue lo relativo al título de la obra, ciertamente extraño, que Kelemen explica diciendo: It designates the period within which all the objects and ruins presented here were created, paralleling the Middle in Europe (151), lo cual juzgó O'Gorman acertadamente como: Nothing but a poverty-stricken chronological analogy.

Podría añadirse que el título, además de lo que tenga de sen-

sacionalista, expresa un deseo de relacionar el arte de las culturas indígenas con Europa, no obstante que Kelemen indistó en el aislamiento en que aquellas se produjeron. Pero, en realidad, el título de la obra no tiene mayor importancia puesto que no es un tema que el autor haya desarrollado en su texto.

Sea como sea, entremos en el texto mismo para ver el criterio y las opiniones de Kelemen.

En el preámbulo explica las circunstancias en que se encontraba la historia del arte que le tocó vivir a principios de siglo y la renovación que representaban maestros como Reinach, Bergson, Wölfflin, Croce, Lattier y Berenson. El poder de atracción del antiguo arte indígena de América lo cautivó en 1932, frente a los objetos que guarda el British Museum y más tarde, desde 1932, frente a los objetos que conservan diversos museos de los Estados Unidos, así dice:

...I decided to make a comprehensive survey of these cultures from the point of view of art... This survey is planned to introduce to the reader generally interested in art those achievements of the pre-Columbian civilization which demand attention for their beauty and power irrespective of dates and styles... some effort must be made to bridge the gap of centuries and to offset inherited esthetic standards... In this technological age... the approach has to be through the emotional, the one common denominator of man's grasp of art... a geographical rather than a chronological sequence has been followed...

He subrayado aquellos puntos que ya desde el preámbulo nos advierten de las intenciones y del criterio del autor. Hay que notar la unidad que da el arte precolombino al verlo como producto de una civilización, pero sobre todo su estética puramente emocional, que, como es natural no necesita de fechas ni de estilos, considerando la emoción como el común denominador que tiene el hombre para aprehender el arte. Como algún orden tenía que tener el material, Kelemen se decidió, como Solá, por el geométrico.

Salta a la vista lo problemático, a lo menos, de tal actitud, de esa estética de la impresión y de la emoción que no pretende ahondar en el fenómeno para lograr su cabal comprensión. Limitado desde esa actitud tan limitada y sin considerar que aún dentro de ella las emociones no son las mismas en todos los hombres, ni todos son de pareja capacidad emocional, ni educación, etc. Kelemen cree estar seguro de haber dado con un denominador común, que dista mucho de serlo.

En el capítulo titulado Art-History and Medieval American Art, Kelemen explica que el propósito de su libro es valorizar los aspectos artísticamente importantes de las culturas aborígenes que forman "la civilización pre-colombina" (152). Esta unidad depende, al parecer, de que detalles y aun ideas completas fueron incorporadas, adaptadas y desarrolladas interregionalmente (153).

El autor trae a colación la opinión de Durero, ya recogida por Solá, como hemos visto, mas, a él mismo le parece que si la herramienta de que disponían los indígenas era primitiva... their carvings are unsurpassed in India, Assyria, or Egypt (154).

Kelemen da dos razones de por qué el "arte medieval americano" tardó tanto en tener el lugar que le corresponde en la historia de la civilización humana, y estas son:

...In the first place, it developed and flowered in isolation
 ...In the second place, it was destroyed almost upon discovery...
 (155).

Y ya han sido varios los intereses, en el orden en que los enumera, de los que se han ocupado de las culturas indígenas de América; primero la etnología, después, la lingüística, la zoología y la arqueología, por último:

...the art-historian endeavors to evaluate the production of these cultures in the light of esthetics, setting it among the arts of the rest of the world (156).

Ahora bien, las razones que da Kelemen para explicar la tardía incorporación del arte indígena a la historia de Occidente, no convencen, porque el problema está visto desde fuera y no desde dentro. No es por su aislamiento, ni por su destrucción, sino porque la cultura occidental tiene su propio desarrollo y no ha sido sino hasta que ésta ha llegado a un cierto nivel de la conciencia histórica de que se han tenido los ojos y las gafas para ver y estimar como arte ciertas expresiones de las culturas indígenas de América. La prueba es que éste no había ocurrido en los cuatro siglos anteriores al nuestro, lapso en que ya no había aislamiento y, por otra parte, destruidas y solo, aquellas culturas y ese arte han podido ser estudiadas y exhibidas, o valorizadas, en nuestros días, e incorporadas a la historia de la cultura occidental.

Claramente, dice Kelemen, que todo tuvo que ser inventado por los indígenas, por lo cual ...it is natural that the pre-Columbian peoples developed a completely individual ideal of beauty (157). Sin embargo no es la única razón, porque podían no haber tenido el genio que tuvieron para crear lo que crearon, para inventar lo que inventaron, en cuanto "al ideal individual de belleza que desarrollaron", expresos a que el autor nos dice en el 158.

Observa Kelemen que la estimación del arte indígena está/rá afectada por los ideales de belleza tradicionales, pero:

...It should be kept in mind always that the purpose here was the expression of an idea, often highly complex, in which the imitation of nature may frequently have been irrelevant (158).

Y no cabe duda que así es, mas, para penetrar, para comprender con alguna profundidad aquel arte, con sus complejas ideas, es totalmente insuficiente aquella actitud estética sólo emocional, supuesto determinador común, que Kelemen estableció desde un principio como la correcta. Píense que si ... mere effort rest be made

to bridge the gap of centuries... debe ser en el sentido de llegar a comprender lo más ampliamente posible aquella belleza individual y esas complejas ideas. Lo demás no es sino un juego de salón.

Contrario a lo que podía esperarse, en cuanto a que the approach has to be through the emotional, como dijo el autor, en el capítulo sobre la arquitectura no encontramos sino frías y escuetas descripciones; casi pasa lo mismo con la escultura, salvo alguna que otra observación, como que culturas diferentes tienen diversos ideales de belleza, y sin embargo, observa Kelemen, las frentes hacia atrás en el tipo del hombre maya recuerdan la misma característica expresada por Piero di Cosimo en el siglo XV.

Lo fundamental en que insiste el autor es en el aislamiento del arte indígena, que no tiene nada que ver con Egipto, Grecia o Roma, como también en su afán de desentenderse de todo contenido del arte para quedarse con la forma pura, así:

Ease and subtlety of pose and balance of movement are often so humanly expressed that alien elements can be disregarded and the sculpture enjoyed without a discordant note (159).

Según Kelemen:

The sculpture of the Maya at its best ranks without question among the highest artistic achievements of Medieval America (160).

Y recomienda la comparación de la escultura maya de mediados del siglo VIII con la de Europa, que estaba prácticamente eclipsada y sólo la gran escultura budista en Asia es comparable en calidad, en ese período, con la maya (161).

No obstante haber declarado que su enfoque sería irrespective of dates and styles... hay momentos en que el autor no puede menos de echar mano de los "vestidos", así, al hablar de Xochicalco y su conocida pirámide, dice que las figuras humanas allí son únicas ...but stylistically they are still more suggestive of the

maya (162).

En relación con la cerámica, Kelemen se expresa aún más como un formalista y hace numerosas observaciones de ese tipo, incluyendo otras respecto a las técnicas. Es a la cerámica ... this manifestation of genius... (163) a la que el autor dedica mayor espacio en su libro, haciendo múltiples descripciones formales, ya que, como en algún caso de la cerámica de Nuevo México ... its appeal is apparent independent of its symbolism.

La cerámica maya es ... one of the greatest artistic achievements (164) de aquella cultura; pero es la cerámica incaica la que por encima de todas se distingue por su refinamiento:

... the Greek term, with its connotation of the beautifully shaped and delicately ornamented vessels of Hellas, is fittingly applied to this type of Inca pottery (los aryballos) ... in quality of workmanship and richness of expression their pottery attained a level unsurpassed by any other culture of medieval America (165).

El arte del tejido se presta más a una consideración formalista descriptiva, por sus dibujos y colores decorativos, y claro está que el autor pone de relieve la calidad artística de los tejidos peruanos y de sus técnicas. Sucede lo mismo en cuanto al trabajo en metales y no deja de haber consideraciones de tipo cronológico, estilístico y cultural para situar ciertas piezas; Kelemen considera el pectoral de oro de la Tumba 7 de Monte-Albán, con el cual ... we reach the highest achievement of the goldsmith's art in medieval America (166). El trabajo de los lapidarios indígenas es tratado en numerosos ejemplos en plan descriptivo y formalista, ya que como en el caso de unas piezas ardidas ... their artistic appeal, however, is so obvious that they can be enjoyed "per se" (167). Es de caso interés tiene el capítulo dedicado a la pintura mural y a los manuscritos, y lo mismo puede decirse del que se ocupa en las artes misceláneas aplicadas.

Ligero, aunque interesante por los temas que trata, es el capítulo titulado: Facets of daily life. En el último capítulo: Evolution of influence explica Kulemen esquemáticamente el proceso histórico que culminó en el mejor conocimiento de las culturas indígenas de América. Y en cierto momento dice algo que no era de esperarse:

In examining the problem of evolution of influence, let us first consider the date and type of the earliest veritable arts in the Eastern Hemisphere...(168).

Lo conduce a la larga a manifestar:

Thus, there is evidence of relationship between the pre-Columbian American and the Mongolian; but contact must have ceased early, as there are a number of basic Old World inventions and cultural achievements that are not found in the New...(169).

Más, en cuanto a las relaciones del arte indígena con el occidental, no deben ser tomadas sino como ilusiones óticas (170).

En suma, la actitud estética de Kulemen es impresionista, emocionalista y principalmente sujeta a la tradición formalista-descriptiva. No es casual que en un cierto pasaje de su libro diga:

...The arts never went beyond arving hieratic purposes, and did not reach the level of "art for art's sake" (171).

Porque claro está, a él le parece atrasada toda actitud que no sea la del arte por el arte, que es a la que corresponde la suya en relación con el arte indígena. Así, no es de extrañar que aun que advierta que no se trata de un "ideal individual de Belleza" no desarrolle el tema y nos deje sin saber cual es ese ideal. No obstante lo anterior, Kulemen es consciente de que el arte indígena expresa complejas ideas, pero esto no le interesa averiguarlo y sólo quiere gozar la forma pura "por ser". Una estética bien desarrollada desde esta limitada actitud podría ser sugestiva y emocionante, mas el caso es que el autor no se atiene a su propósito y la mayor parte del libro la dedica a descripciones formalistas eruditas.

De todos modos podemos recoger algunas de sus opiniones, a saber: que los relieves indígenas no son superados por la India, Asiria o Egipto; que la escultura maya es la más alta expresión artística de la "América medieval", que la cerámica maya es una de las mayores expresiones artísticas de esta cultura; pero, que la cerámica de los Incas no tiene rival entre las que produjeron las culturas indígenas; que en cuanto a la orfebrería el nivel más alto se encuentra en el pectoral de oro (Mictlahtecuátlí) de la Tumba 7 de Monte Albán; que el arte antiguo de América no tiene nada que ver con Egipto, Grecia o Roma; y, por último, que por fin la historia del arte ha venido a dar su lugar al arte indígena entre las artes del resto del mundo.

c).- Pijoán.- En la serie de volúmenes de La SUMA ARTIS, el historiador José Pijoán dedicó el número X al Arte Precolombiano Mexicano y Maya (1946) y fue, después de Solá y de Kelemen, la tercera obra de conjunto publicada en el extranjero con pretensión de abarcar todas las manifestaciones de importancia del arte indígena antiguo (172).

MI intención es recoger de tal obra las opiniones de tipo estético, que aparecen en ciertos momentos del texto. Este se compone en buena parte de citas históricas de diversos autores y de descripciones de las obras que considera. Contiene, además, otras opiniones de Pijoán destinadas a hacer aclaraciones o conjeturas, de tipo histórico y arqueológico, y otras que constituyen esfuerzos por intentar establecer la evolución de los estilos, cuando esto es posible. Las comparaciones constantes, de un tipo u otro, con obras de las culturas clásicas, de Oriente y Occidente, no dejan de tener interés y debe tomarse nota de algunos ejemplos, a lo menos.

En la primera parte del libro: Acta del México antiguo. -
protañtura y náhuas, encontramos las siguientes opiniones:

Prizero que otras obras del pasado indígena, Pijoán ad-
vierte la gran categoría de ...sobrios monumentos de Teotihuacán...

San la sorpresaayer que reserva México al viajero...
revestidas de obra o estuco o de piedra, con frisos y relieves de
carácter geométrico ornamental; hasta las formas actuales y reales,
como cráneos y cabezas de muerto, se estilizaron en esquemas apenas
reconocibles... en México como en Egipto... Tlaloc, en la época Tol-
teca, no pudo evitar convertirse en personaje semihumano... es una
composición fantástica de elementos zoológicos que permiten inter-
pretarla como una cabeza de héroe... (173).

El estilo... revela el espíritu teotihuacano, austero,
severo, hierático, muy apropiado a la santidad del lugar y a la
época en que hubo de emplearse... Los relieves de los tableros de
las pirámides del Sol y de la luna son de sobriedad heroica, con
simples formas geométricas o interpretaciones cubistas de lo real
(174).

El fresco del Paraíso de Tláloc (Tepantitla) ... es una
composición maravillosa por la franqueza con que se ha desarrolla-
do el tema y por la belleza indescriptible del color (175). Mas lo
que con evidencia entusiasmó a Pijoán fueron las máscaras funera-
rias:

...tienen belleza excepcional; son los objetos más bellos
que ha producido el hombre del Continente americano... los más ex-
celso resultado estético del ser humano, de todas las razas, en
el Nuevo Mundo... abstracciones en el tipo racial... retrato físi-
co y espiritual de una estirpe... (176).

En cuanto a las figurillas tarascas, aunque elogiadas,
Pijoán advierte que no debemos perder de vista su relativa impor-
tancia, y dice:

Actualmente es moda exagerar el valor de todo lo que es
irregular y desproporcionado en el arte. Esta consecuencia de los años
que hemos pasado tratando de descubrir lo bello, precisamente en
lo que no es lógico y normal. No debemos olvidar que todo lo que
es artístico tiene carácter de irreals; pero no todo lo que es ab-
stracción es artístico. Los disframbos que prodigan ahora los cri-
ticos mexicanos a las figurillas tarascas, porque son expresivas
hasta el extremo de dislocarse sus miembros y perder algunos de
ellos, son exagerados (177).

Las primitivas obras chichimecas... son más bien glifos que reproducciones de algo existente, son las maneras de concebir lo bello, intelectualizado de lo real... rebajando valores, la emoción cultural tolteca-chichimeca es muy parecida a la romana-teneca... (179). Todo lo que se ha podido identificar como procedente de Texcoco tiene un sello de refinado esteticismo (17... la maravillosa sabaza... el Caballero Quila...

sugiere Pijoán que sea el retrato de Netzahualcoyotl (180).

Pensando en Molinalco, le parece que ~~el abanico está~~ siempre latente en el indio (181). El Calendario Azteca es:

...la obra más conspicua del arte mexicano si no la más bella... parece que la belleza del relieve puede explicarse por combinaciones numéricas, lo que seguramente será del agrado de tantos que consideran que los efectos estéticos son productos de "composición" de líneas y espacios ordenados inteligentemente (182).

Pijoán considera la "ciudadela" de Teotihuacán como azteca, porque se lo reconoce en seguida su caracter militar, y le gusta, pues dice:

La belleza de la "ciudadela" de Teotihuacán no puede explicarse con palabras... Es demasiado abstracta, es resultado de una combinación de valores de espacios y medidas que no resisten la disminución de tamaño. Es una belleza puramente arquitectónica... Es uno de los tipos más raros de belleza: la de las puras líneas, belleza casi matemática o musical (183).

...el genio azteca... baluceó y careció de vocación para la pintura... (los edificios) no parecen calificación de obras de arte. Igualmente escasas son las pocas piezas de trabajo de pluma que se han conservado... son más bien obras de "buenos oficios", que de bellas artes (184) ...la cerámica tampoco fueron afortunados (195).

Las palmas tot nacas... son bellísimos productos de un arte sutil y alambicado; sin embargo, no harán nunca desviar la vista donde haya ocasión de ver estatuas chichimecas y aztecas (186).

En cambio, de los vasos de la isla de Sacrificios dice:

...su belleza clásica hubiera podido ser apreciada por los antiguos griegos; es de lógica occidental, europea... (187)

En Mitla, los dibujos geométricos, por su técnica:

...son dignos de admiración. Los temas no llegan a cansar; la decoración decorativa no nos fastidia... como en otros lugares... Difícilmente se condensa enteramente más que en los edificios aztecas en la estética americana para la arquitectura... (188).

Una obra de arte ha de ser bella, y poco importa si se ejecutó con buril o acero o con punta de pedernal...

Así reflexiona Pijoán frente a las joyas de la Mixteca y agrega:

...Podemos asegurar de algunas de ellas compiten en belleza a las obras de los joyeros europeos de la Edad Media... Revelan la propensión de las obras de todos los pueblos primitivos por la ingenuidad, algo infantil en su fantasía y la importancia dada a todo lo que es espectacular y extraño (189).

De las esculturas gigantes de La Venta y Tres Zapotes opina Pijoán que son de admirar por su perfección técnica:

...No hay error ni desproporción que no sea resultado de intención artística... introduciendo en cada obra aquellos variantes que le darán personalidad y belleza juvenil (190).

En suma, de lo que se refiere a las obras genéricamente llamadas "mexicanas", para diferenciarlas de las mayas, Pijoán descubrió la belleza auténtica de las máscaras teotihuacanas y del mural de Tepantitla; del Caballero Aguila; del Calendario Azteca; de la "Ciudadela" de Teotihuacán; de los vasos de la Isla de Sacrificios; de Mitla. Frente a otras expresiones cabe descubrir también sus calidades y cualidades, pero resultan secundarias; además, allí donde era de esperarse su opinión ha pasado de largo sin hacer consideraciones, por ejemplo frente a Coatlincue.

Hay que tomar nota de las alusiones a otras culturas que expresan también juicios de valor, así, Teotihuacán recuerda a Egipto; "La ecuación" o complejo, cultural tolteca-chichimeca es muy parecida a la romana-germánica; el shamanismo está latente en el indio; los vasos de la Isla de Sacrificios son de lógica occidental y hubieran sido apreciados por los antiguos griegos y las joyas mixtecas compiten en belleza con las obras de los joyeros de la Edad Media. Valgan como ejemplos las observaciones que siguen.

Problemáticas, a lo mejor, son otras opiniones, como la referente a las figurillas terracas y a los juicios que sobre ellas han emitido los críticos mexicanos. Y que Pijoán, como tantos, en el

crisis de "pueblos primitivos" al hablar de las joyas mixtecas.

La segunda parte del libro está dedicada a Mayas y Mayas, si bien dice que los estudios del arte y de la historia de los clásicos son mucho más difíciles que los mexicanos antiguos (191).

Elogia Pijoán los altares de Tikal, el número 8:

... es otro magnífico esfuerzo artístico... es más de admirar con un asunto tan macabro, la cantidad de arte, en el sentido de la habilidad de composición, que consiguió introducir.. su anónimo autor. Debía ser realmente un gran genio de la escultura.

De otro altar de Chikultic dice que:

Mirón y Policleto hubieran envidiado la fuerza dinámica del escultor maya...

En otro altarcito procedente de Toniná, le parece a Pijoán que sólo queda la belleza técnica (192) ..pero cuánta y qué noble!

Las estelas de Petén... como obras de escultura... consiguen a veces belleza igual o superior a las de aquellas ciudades madres (Uxactún o Tikal)... recuerdan los relieves egipcios (193). Los relieves de Yaxchilán son importantísimos no sólo para la historia del arte maya y para la historia del arte en general, sino también para la historia universal del espíritu humano... pocas veces la conciencia de la humanidad logra expresar tan rotundamente, en forma plástica, experiencias de lo suprasensible como están expuestas en los relieves de Yaxchilán... Es algo inaudito encontrar tanta belleza técnica, además de la estética (194).

Y en Piedras Negras... sus maravillosas esculturas. Representan el pínaculo de perfección del arte maya, lo mismo por su técnica acabada que por su suprema belleza... (195).

¿Qué hizo de singular y extraño en Palenque que mereció tanto corroteo de belleza y tradujo aquel tipo de humanidad tan diferente de los otros mayas?... (196. En Palenque se logró un grado de cultura intelectualizada comparable con la de los pueblos más avanzados de la Europa medieval y del Extremo Oriente... (197).

Ahora algunas comparaciones interesantes:

Mientras la raza negra no ha producido todavía más que absurdas y deformes posesid as que nos interesan sólo por lo que son de absurdas y deformes, el arte de los mayas, representado por la estela P. de Quirigua, prueba mentalidad organizadora y sentido estético en la raza cobriza... (198).

...La semejanza es aparente, los relieves mayas y los indostánicos tienen de común una abundancia de formas acentuadas por la predilección a lo tortuoso y serpentino, pero mientras la menta-

idad azteca y compleja en lo asimétrico, escalonado y diagonal, la mentalidad hindú exige racionalización ordenada por ejes y en zonas horizontales, no en sectores triangulares compuestos... (199).
 Hay además en la decoración americana una libertad en dibujar las líneas como si el material fuera elástico, de goma o de hule. Es el estilo coloidal contrastado con el crystalino, establecido en formas europeas. Y si bien es cierto que esta manera de interpretar la forma se encuentra también en los bronceos prehistóricos de la china, desaparece de pronto, mientras en América persiste hasta en la época colonial... (200).

Hasta aquí por lo que se refiere al llamado "Antiguo Imperio". Y a continuación con el "Nuevo", o lo que Pijoán llama: Yucatán tierra monumental.

...el arte maya en Yucatán es esencialmente arquitectónico y son los edificios los que nos causan admiración... (201). El edificio triple de Uxmal... el pensamiento recurre al mundo pre-romano, parece como si lo hubiera dirigido un arquitecto maya que hubiese hecho un viaje a los países del Mediterráneo... Razonaba como un maya y planteaba como un griego... (202).

En Uxmal, frente a los edificios:

...La belleza de los tres principales es indescriptible, inconcebible... pero delante de la Casa del Gobernador de Uxmal nos encontramos con otro continente. Su estética no sólo es distinta, sino que es original e independiente... al conseguir resultados de obra maestra, por su calidad, y de obra magna, por su cantidad.. No es una versión inesperada de algo anterior, es una creación totalmente imaginada... (203).

...El arte maya yucateco es tan distinto del arte maya de las grandes ciudades del sur como el arte romano se diferencia del arte griego... lo que predomina en Uxmal es la cultura maya, eternizada en construcciones portentosas... Tal pobreza de espacio interior causa desilusión en los edificios mayas... (204).

En Chichén-Itzá reflexiona Pijoán:

...Con los poquísimos elementos constructivos de que disponían los mayas de Yucatán, crearon obras de indiscutible belleza...hay un monumento (Templo de los tres dinteles) que no tiene nada que envidiar a un templo in antis griego o una capilla románica... (205).

...El Chichén-Chob o Casa Colorada... Es una estética nueva... El arquitecto... como el del Templo de los tres dinteles, era un gran artista y resolvió las necesidades del edificio maya creando una obra maestra... (206).

Es El Castillo un formidable monumento... (207).

...En el Templo de los Guerreros... se encuentran decoraciones de extraordinaria calidad arquitectónica y de exquisita belleza... (208).

...La joya de Chichén es el maravilloso y hermoso templete sobre el muro (del juego de pelota) destinado a espectadores, llamado el Templo de los Tigres,... es un pequeño edificio de orden sarraceno, que no tiene rival... la exquisitez de aquel edificio... (209).

Al recapitular encontramos que Pijoán ha encontrado ejemplos de extraordinaria belleza entre las obras del llamado Antiguo Imperio Maya; aquellas son: los altares de Tikal (8), Chinkultic y Toniná; las estelas del Petén; los relieves de Yaxchilán; las esculturas de Piedras Negras; la cultura, en conjunto, de Palenque; la estela P. de Quiriguá y los relieves en general.

Los edificios que destacan como más bellos del llamado Nuevo Imperio son: Zayil, Uxmal, Chichén/Itzá, Casa Colorada, El castillo y el Templo de los Tigres.

Ahora bien, Pijoán hace comparaciones frecuentes, como se ha visto, con otras culturas, así; del altar de Chinkultic hubieran envidiado Mirón y Pliceto la fuerza del escultor maya; las estelas del Petén recuerdan los relieves egipcios; los relieves de Yaxchilán son importantes para la historia universal del espíritu humano; la cultura de Palenque es comparable a las de los pueblos más avanzados de la Europa medieval y del Extremo Oriente; la estela P. de Quiriguá revela la mentalidad organizadora y el sentido estético de la raza cobriza, no comparable a la raza negra que sólo ha producido absurdas y deformes pesadillas; los relieves mayas tienen semejanza aparente con los indostánicos, pero son distintos; los mayas desarrollaron un estilo coloidal diferente al cristalino de los europeos, pero semejante al de la China prehistórica; el arquitecto de Zayil razonaba como un maya y planeaba como un griego; el templo de los tres dinteles equivale a un templo in antis griego o a una capilla románica y, en general, la diferencia entre el arte maya del sur

109.-
del norte, es semejante a la que existe entre el arte griego y el romano.

Aunque algunas estimaciones de Pijoán sean problemáticas o incomprensibles, por ejemplo en lo que se refiere al arte de la raza negra, la importancia y abundancia de las comparaciones que hace tanto del arte "mexicano", como del maya, viejo y nuevo, con otras culturas, y por la categoría que da a varias obras en plan universal, puede concluirse que en este aspecto quizá el más interesante para nuestro objeto, sobre todo por tratarse de opiniones de un historiador que ha tenido, al fin y al cabo, una vasta experiencia. De un modo u otro, en tales comparaciones y actitudes se significa que el arte indígena antiguo ha acabado por imponerse y rivalizar con el de las culturas tradicionalmente consagradas por los historiadores europeos.

Pijoán ha observado, además, distintas maneras de concebir lo bello, así se refiere a la belleza excepcional, excelsa, abstracta, intelectualizadora de lo real, o puramente arquitectónica, matemática o musical, de algunas obras "mexicanas". Y también en el arte maya ha encontrado la belleza técnica, instintiva de la estética; la belleza suprema, exquisita, indescriptible, inconcebible o indiscutible. Los monumentos que destaca son: soberbios, sorprendentes, admirables, portentosos, obras maestras, formidables o maravillosos, según los casos. En otros aspectos el arte "mexicano" es: estilizado, fantástico, sobrio, interpretativo de lo real, de esteticismo refinado, o sutil y plambado, con fantasía infantil o ingenua y espectacular, pero siempre con intención artística. El arte maya es producto de una mentalidad organizadora que hace esfuerzos artísticos, con habilidad para la composición, que produce esculturas maravillosas, obras de artistas con genio que se complacen en lo tortuoso, serpentino, asimétrico, escalonado y diagonal, que crean, con

libertad, un estilo coloidal, una estética distinta y original. Esto es, en resumen, lo que he encontrado en la obra que Pijoán dedicó al Arte Precolombino, que tenga interés directo para el objeto del presente trabajo.

d).- Westheim.- La última obra de importancia sobre el tema que nos ocupa apareció en 1950, Arte antiguo de México, de Paul Westheim (210), crítico de arte de origen alemán que se encuentra en el país desde hace años y quien a lo menos desde 1921 se había interesado en el tema. Westheim explica:

...busqué un libro que me introdujera a este arte... una estética del arte precolombino, no llegué a encontrarlo... me decidí a escribirlo... (211).

El libro está dedicado a Wilhelm Worringer, una de las figuras más destacadas del pensamiento en relación con el arte, de la Alemania anterior a la segunda guerra del siglo. Entre nosotros son bien conocidas sus obras y la influencia que ha tenido, así la dedicatoria y la declaración de Westheim: la esencia del estilo gótico ha sido para mí modelo, criterio y estímulo (212), indican por donde se encamina su propio pensamiento. Su obra, publicada en México, tiene virtudes y limitaciones, como toda obra humana, que en diversos sentidos he considerado ya en otra ocasión (213), más ahora revisaría desde un punto de vista más estricto e interesante para los fines del presente ensayo.

Tres partes componen el libro: la concepción del mundo
La expresión y La Voluntad creadora.

Con muy buen sentido Westheim parte de una exposición del sistema teogónico del antiguo México, refiriéndose a aquel en general y más bien a los últimos tiempos, es decir, a los de la cultura azteca; tal punto de partida corresponde a su concepto del tratamiento que debe dársele al arte antiguo de México, pues:

Esta unidad cósmica determina también la concepción artística... Para este mundo artístico, la auténtica y genuina realidad, es la que hay que representar, es lo que actúa dentro de las cosas, como elemento vital; aquellas ocultas fuerzas místico-mágicas... no lo que son como fenómeno óptico, sino lo que significan... de ahí debe partir su apreciación estética... (214).

Son relativamente frecuentes las citas de la Biblia, ó del judaísmo, para aclarar semejanzas ó diferencias del sentido religioso. Un capítulo importante está dedicado a mostrar que por la religión indígena y la organización social derivada de ella, el arte es, ante todo, colectivo, mágico-religioso (215); su grandeza proviene de la intensidad religiosa colectiva... es arte aplicado, es arte ancilar, al servicio de un propósito extra-artístico (216.)

No puedo pasar por alto lo anterior porque no comprendo cómo un arte tan auténtico como es el antiguo indígena pueda ser "aplicado", "ancilar" y "al servicio" de algo "extra-artístico", cuando nace, precisamente, como todo arte, de unas necesidades espirituales a las que da expresión. Y es que, a pesar de, no obstante sus buenos propósitos una vez pensando en el arte como "forma pura", por eso cuando explica a su modo el proceso artístico concluye: Así se llega a la forma espiritualizada, pura... a la estilización... al simbolismo (217) y, sin embargo: tampoco el hombre precolombino crea el arte por el arte. (218), entonces:

De la sujeción integral a lo religioso y del carácter peculiar de la religiosidad debe partir un estudio estético del arte precolombino (219).

Así como Worringer niega la relación que el arte gótico - pueda tener con la belleza, también se afirma que: el arte prehispánico no aspira a la belleza, sino a la expresividad, al vigor de la expresión (220.) Igual problemática por demás, pues para dar una mayor expresividad ¿Cómo evitar la belleza del arte? Si no supusiéramos que este arte, como otros, tiene su peculiar belleza ¿para -

qué lanzarnos en su búsqueda y exponer ésta en forma escrita?

En la concepción indígena es la Naturaleza.

... El hombre precolombino no distingue entre percepción e imaginación... (221). De ahí resulta la unidad peculiar de esta concepción del mundo... De ahí... surge como su natural la concepción del arte (222)... reflejo de su vivencia psíquico-religiosa de la realidad y de la supra-realidad (223).

Una de las expresiones típicas del mundo indígena es la pirámide y así en la parte del libro referente a la expresión, Westheim dedica un capítulo a La estética de la pirámide. La "voluntad de forma" en Testinaccio: Revela una concepción del mundo esombreado claro y difuso (224) ... como el griego ó el hombre del Renacimiento (225.)

La pirámide precolombina... como poderosa emanación de lo espiritual (225)... faltaba la voluntad de construir espacios interiores de gran aliento (227)... Testinaccio... la gran homogeneidad de tal conjunto... (228). El ejemplo más impresionante de tal unidad de concepción es Monte Aisan (228) ... Estos conjuntos de construcciones y espacios vacíos dan fe de una intuición sensible del espacio que basta ella sola para asegurar a la arquitectura precolombina - no obstante su técnica primitiva- un lugar predominante en la historia del arte de todos los tiempos (230).

En la música se manifiesta: la voluntad creadora de la cultura a que pertenece... por el lenguaje de su forma (231.)

El arte precolombino... siempre significa algo (232), por eso Westheim se resiste a aceptar que la grecia escalonada sea tan sólo un motivo decorativo y acaba por interpretarla como teniendo su origen en la "serpiente de fuego", signo del rayo, de manera que: se produce tensión dentro de un orden establecido (232) ... es un signo, un talismán... de control y protección. (234). Aún en las plantas de ciudades observa Westheim unas: potentes tensiones, animación dinámica de la vida espacial (235)

"La voluntad creadora" del hombre precolombino se inicia en la "cultura arcaica".

...allí se configuró también aquel mundo espiritual que permitió al hombre precortésiano satisfacer sus necesidades trascendentes, metafísicas (236).

Entonces se "inventó" el maíz y el sistema calendárico. Las figurillas de Tlatilco quizá no tuvieron en principio significado alguno, o quizá sólo el arcaico (237):

...Parece que también para ellos una marcada obsesión era inseparable de su ideal de belleza (238).

Y en las cabezas gigantes de la Venta hay un contraste:

...entre la concepción abstracta y expresiva del conjunto y un marcado realismo en el detalle, contraste que constituye la característica sustantiva de la producción artística precolombina (239).

Un realismo de tipo imitativo se transforma en un arte imaginativo... con ellos estas culturas "arcaicas" crearon la base espiritual y artística sobre la que pudieron desarrollarse el arte teotihuacano, el arte maya, el arte zapoteca (240).

En cuanto a la cultura teotihuacana:

Chalchitlicuc... es más una obra arquitectónica (su contrapartida es el arte de Miguel Ángel)... suprema quietud... majestuosa mesura y pleno dominio de la fuerza... Es un concepto. No representa, significa... divinidad, grandeza, omnipotencia... limitación a la forma pura... cúbico-geométrica (241).

Y no cabe duda de que las máscaras teotihuacanas son de las obras en que el arte antiguo mexicano llega a sus puntos culminantes (241). Fresco en el Templo de la Agricultura... Ritmo... no existe el conflicto entre realidad e idea (244).

El Acólotl-Gueuhzicalli del Museo Británico es: una fuerza demoníaca de la naturaleza (245).

Las creaciones teotihuacanas:

...sólo comparables al arte religioso de Asia, representan una de las pocas grandes culturas de la humanidad.

Tula es espíritu tolteca, pero ya no espiritualidad tolteca (247) Tula supo hacer una cualidad de su tendencia hacia lo decorativo... el adorno del muro... el contempantli... ¡Qué unidad, qué grandeza se alcanzaron ahí! Expresión de innegable originalidad (248).

El arte de los mayas, o sea el del llamado antiguo imperio, que Westheim llama feudal, proviene de ...un mundo aparte.

extraño y fascinante (249).

La pirámide de Jaxactán... aquí ya se alcanzó un grado al-
reus ya casi todos los rasgos que habían de integrar el carácter
peculiar de ese arte; goce del adorno y del fuego, fantasía, pre-
dilección por las formas novinas, refinamiento desplegado en la com-
posición del conjunto, elasticidad de la forma individual, elegancia,
sutileza, perfección estética (251).

... la cultura maya... como todas... está basada en lo que
suele llamarse "cultura arcaica" y con toda seguridad tiene su ori-
gen en la "Cultura de la Venta" (251).

... la cultura maya... como todas... está basada en lo que
suele llamarse "cultura arcaica" y con toda seguridad tiene su ori-
gen en la "Cultura de la Venta" (252).

... La característica forma de expresión del arte maya es
la línea ondulada (253)... al lado de lo religioso, relegándolo a
segundo término y a veces substituyéndolo por completo, surge lo es-
tético, la fascinante vivencia de lo estético (254)... el arte maya
descubre la vertical... lo más audaz y grandioso son los cresterías...
... en la arquitectura del mundo entero no hay nada que se parezca
a ellas... es un arte por el arte... lo que hemos llamado autoñi-
cismo del arte maya, encuentra aquí su más sublime e imponente justi-
ficación. La emoción artística, la voluntad artística hecha forma -
para (255).

Las estelas... esculpidas en relieve... forma híbrida...
intensificación de la expresividad artística... hace pensar en una
voluntad de arte ya nobilitada en su esencia (256). Ejemplos del
más puro arte del relieve... son las estelas de Naranjo (Guatemala)
... De Piedras Negras... procede una estela... la número 12 (en
Philadelphia) que muestra en la forma más encantadora la extraordi-
naria sensibilidad artística de los mayas... (¡ que dibujos ¡ qué seguri-
dad, que delicadeza y que firmeza arrebatadora de la línea...
(257). En las estelas de Copán y Quirigua se revela igualmente ese
horror vago... Arte feudal (258). el régimen, era teocrático...
la religión no era sino un instrumento que sabían manejar habilmen-
te para alcanzar y mantener el poder... (259) ¿para quien - nos pre-
guntamos - estaban destinadas esas inscripciones tan detalladas? No
para el pueblo (260)... también el arte maya surge de un fondo reli-
gioso... pero los contenidos habían cambiado (261)... estrofan de
belleza (262.)

Algo extraño se advierte en los párrafos anteriores, pues,
al parecer el mundo del maya antiguo constituye más de una excep-
ción respecto del resto de las culturas indígenas. Así antes nos ha
dicho Wastheim que el arte precolombino siempre significa algo, que
no es arte por el arte, y, sin embargo, las cresterías le parecen
un arte por el arte voluntad artística hecha forma pura. No obs-
tante la contradicción ó la excepción evidente hecha por Wastheim,

tengo para mí que las cresterías no son "forma pura" sin más significado; cabe pensar que fueran el habitáculo, digamos, de alguna deidad del viento, con lo que su sentido religioso se justifica. Por otra parte, una nueva excepción se hace presente. Si el arte maya antiguo era feudal, si no era para el pueblo sino en sentido indirecto, no sería, pues, arte colectivo, como nos ha dicho antes que ante todo lo es el del antiguo México. Y es que el concepto de colectivo está un poco forzado. De hecho, en todos los casos, los conductores del pueblo, los sacerdotes y demás, eran los que en verdad "sabían", aunque también creyeran, mientras el pueblo sólo "creía" como en toda religión, se trataría, en todo caso, de una cuestión de grados.

En el capítulo dedicado a Chichén-Itzá, Westheim destaca algunas obras:

El Templo de las Monjas... El chichachob, son... barrocos, de más noble barroco maya... El Castillo, el Templo de los Tigres, en cambio, dan la impresión de un clasicismo... su estructura (del Templo de los Tigres) es de las mejores creaciones del clasicismo europeo (263).

El punto más interesante que señala Westheim al rechazar la unidad de la producción artística del Antiguo Imperio y la de Yucatán, es el siguiente: ¿Es éste un Renacimiento maya, o más bien un Renacimiento tolteca? (264) Y la cuestión tiene sentido, salvo que su contestación puede reducirse a que, en último término, es un renacimiento de ambas culturas, o quizá mejor, de una nueva cultura con antecedentes de aquellas dos.

Los zapotecas, pueblo de arquitectos, según lo llama Westheim, sintieron la naturaleza ... como un caos que el hombre trata de ordenar... (265), por eso, Monte Albán es una organización consciente

de las proporciones, de las correspondencias y contrastes. Imposible realizar una planificación más medida y más genial (266).

Y en cuanto a Mitla:

...Un solo caso existe, en toda la historia del arte, de consagración (del artifice) tan incondicional a la obra: la cate-
dral gótica (267).

Los zapotecas constituyeron un pueblo de arquitectos, los mixtecos fueron los artifices de Mesoamérica, cuyas obras no tienen nada que envidiar a lo mejor que crearon Asia y Auropa (268).

Westheim ha descubierto para sí la gran categoría de la Coatlícué y los párrafos que le dedica son de los mejores que se han escrito sobre esa maravillosa escultura, así, no vacila en afirmar:

La obra monumental del arte azteca es la Coatlícué del Museo Nacional... Monstruosa, lo monstruoso monumentalizado hacia lo sublime. Visión de fuerza titánica... parte del mito y conduce al mito... Surrealismo... una de las más horripilantes, más fundamental concepto religioso-filosófico, sobre el cual se edifica una concepción del mundo... mucho más allá de lo puramente estético... (269).

Es instructiva la comparación entre la Coatlícué y la Chalchitlicue... un contraste muy marcado... En la religiosidad tolteca hay una honda sabiduría... lo material se depura y alcanza la calidad de concepto abstracto... El arte azteca no logra tal depuración contemplativa...

La estilización llega a ser un recurso esencial en el arte azteca... que parte de la vivencia de la realidad... recuerda el arte de la India (271) ... en el Calendario Azteca. No es posible rarrar más clara y objetivamente... (272).

"Arte de Soldados" llamó Worringer al de los rebanos, y Ernstheim le aplica el concepto al arte azteca (273).

Grande y original fue el arte azteca cuando su fantasía desenfrenada, bárbaramente audaz, se perdía vagando en la meditación en torno de la vida y de la muerte (274).

En más de un concepto he observado en Westheim su dependencia de un naturalismo. Llamar "monstruosa" a la Coatlícué es verla como algo que es contra el orden natural, ya lo he explicado más arriba al referirme al ensayo de Edmundo O'Gorman, y, o todo arte es monstruoso, o se trata de algo diferente para lo cual

tal concepto no se podría emplear sino, quizá, en sentido metafórico. También el concepto de "estilización" parece hoy día inadecuado; no se "estiliza" la naturaleza, se crean unas formas expresivas que pueden o no estar en relación con ella.

Westheim termina su libro con el arte, que llama profano, de los tarascos.

El arte tarasco es un arte menor, delicado, original y de rara grandeza (275)... se desarrolló sobre el fundamento de (la) ... "cultura arcaica"... (276)... lo que los tarascos no logran, es desarrollar espiritualmente los fundamentos arcaicos en que se basan. No dan expresión a sentimientos religiosos metafísicos... (277). No crearon ni una arquitectura imponente... ni tampoco una plástica monumental... (278) inventores de la plumaria... se deben a ellos las "lacas"... ante todo estupendos ceramistas. (279). Un arte que no es metafísico y que está solamente vinculado a lo físico... (280).

Puede decirse que buena parte del texto de Westheim contiene oportunas comparaciones y alusiones a otras culturas, artes y artistas de la Historia, desde remotas religiones hasta Picasso, lo cual enriquece y da interés a muchas de sus opiniones. Westheim ha mostrado suficientes fondos de las culturas indígenas de México para tener derecho a hablar de "la voluntad de forma", es decir, que en cierto sentido ha ido más allá aun que su maestro Worringer, y eso está bien, pues de otro modo se hubiera quedado en el psico-logismo.

El conflicto entre "forma pura" y arte expresivo de religiosidad y otras aspectos, no llega a verse solucionado por Westheim; se atiene a una y a otro según la ocasión y, por lo expuesto, casi todo el arte antiguo de México es arte "aplicado" "ancilar", "al servicio" de algo "extra artístico", o bien es "forma pura", como

en el caso de las cresterías mayas y en otros. Su punto de partida es correcto, para mí, a saber: de la concepción del mundo y de la religión al estudio estético del arte; sólo que en el desarrollo de sus ideas llega, en momentos, a conclusiones poco convincentes, por no ajustarse al principio que él mismo establece.

Westheim ha destacado con sentido positivo: la intuición sensible del espacio, a propósito de las pirámides; el sentido de significación de la greca escalonada; Chalchiuhtlicue, las máscaras y en general la cultura teotihuacana; algún aspecto de Tula; algunos relieves mayas; Chichén-Itzá; Monte Albán; Mitla; La Coatlucue; algunas cualidades del arte tarasco. Ha señalado: la combinación abstracto-realista del arte precolombino; el sentido colectivo del arte; el feudalismo de los mayas antiguos; la novedad del arte de Yucatán; y ha visto una cierta unidad de las culturas en cuanto a su desarrollo, puesto que todas parten de "la arcaica", así como una se prolongan en otras resumiéndolas o absorbiéndolas.

Tales me parecen ser las virtudes y limitaciones a que aludí en un principio, más no cabe duda de que el libro de Westheim se encuentra ya en un camino del cual no parece razonable apartarse hoy día en esta clase de estudios.

B.- Crítica del Proceso.

Si bien es cierto que he procurado ir haciendo la crítica de las opiniones recogidas y he resumido al final de cada apartado lo que me ha parecido más relevante de ellas, parece conveniente hacer una crítica general que puntualice más precisamente el desarrollo del proceso crítico del arte indígena, según los autores y textos seleccionados y según los tiempos. Y permíteme que insista en los resúmenes para no perderlos de vista en su conjunto.

En la época en que se realizó la Conquista el nuevo movimiento en la cultura de Occidente que conocemos por "el Renacimiento" se encontraba suficientemente generalizado en Europa para que los hombres que vinieron a estas tierras estuvieran ya influidos de las ideas y gustos estéticos del tiempo; baste recordar que el gran impulso dado por los Medici a los artistas en Florencia se había iniciado hacía casi un siglo. Por otra parte, aun frente a expresiones del arte románico y del gótico, las del antiguo arte indígena resultaban de una extrañeza, por su originalidad, imposible de aceptar de buenas a primeras. Además la fe religiosa y las conveniencias políticas hacían aún más inaceptable un arte de tan diversa concepción del de Occidente. La "nueva ciencia" del Renacimiento había tenido por consecuencia, entre otras, el advenimiento del naturalismo en el arte, que encontró su modelo ideal en las obras de la Antigüedad "renacida".

Así, durante el tiempo de la Conquista y a lo largo del siglo XVI, no es de extrañar el extrañamiento producido por el ar-

te indígena a los europeos. Que la naturaleza les pareciera semejante a la de España, agradable o bellísima, como al Conquistador Anónimo y a otros; que vieran a la gente "bien dispuesta"; que las mujeres les parecieran bien, con sus túnicas y largos cabellos negros; que la ordenada guerra fuera una de las cosas más bellas y los disfraces cosa maravillosa; que en la orfebrería y la plumería vieran obras de admirable técnica y copias de animales que parecían vivos o al natural, todo eso podía encajar en el concepto moderno occidental. Aún, las obras arquitectónicas, por su monumentalidad y ejecución, siendo en lo general de carácter, digamos, abstracto, podían parecerles bellísimas, bien labradas, hermosas y comparables en su grandeza con las europeas; mas, lo que fue imposible admitir como bellas fueron las obras de escultura, los ídolos, las imágenes religiosas. Esta es la piedra de toque.

Las razones por las cuales no podían ver arte o belleza en aquellas esculturas, son dos. La primera por el anti-naturalismo de las obras; la segunda, por ser imágenes religiosas. Por aquella les parecieron: "cosas de monstruos", feas, disformes y espantables; y por estas demonios y "cosas muy diabólicas de ver".

Debemos, pues, comprender, que el criterio y la fe occidentales tuvieron admiración ante las obras que entraban, hasta cierto punto, en el Reino de Dios y en el gusto y el interés renacentista, hasta parecerles algunas bellísimas, y que no pudieron sino expresar un total rechazo, por incomprensión, de otras obras, las de escultura especialmente, por pertenecer al reino del demonio y porque sus originales formas resultaban extrañas al moderno sentido del arte y del ideal estético.

Si alguna comprensión muestra López de Gómara es por unos

"condenados" que andaban bailando por la ciudad: "cosas feas para España "... y para Occidente, puesto que allá los "condenados" eran por signo diverso y ciertamente no andaban bailando por la ciudad antes de su sacrificio; "más hermosas para aquellas tierras" eran esas costumbres y ritos, con lo cual cada quien queda en su sitio y se inicia una apertura propia para la comprensión, inclusive del arte indígena.

El esteticismo de Sigüenza y Góngora, un siglo después de la Conquista, y su afán de ensalzar lo mexicano, lo lleva a reconocer "virtudes políticas" en los antiguos monarcas del mexica como imperio y a ver a Huitzilopochtli como digno merecedor de elogios, admirando sobre todo los tocados "de matizadas plumas".

En los tiempos de Sigüenza y Góngora la "Ciencia Nueva" estaba en la puerta y el criterio filosófico e histórico permitía abrirse a la comprensión de los hombres de otras épocas y de sus dioses; aparejado iba lo anterior con la estimación estética sentimental del arte. Pronto Giambattista Vico diría que la historia se lee en todas las huellas que la humanidad ha dejado por sí misma a su paso: la poesía primitiva... todo lo que fue su manera de ser (261). Y recuérdese que unos años antes de que Sigüenza inventara su "hermosísima máquina", Bacon había escrito lo siguiente: ...por que los hechos y eventos de la verdadera historia no tienen la magnitud que satisface al espíritu humano, la poesía presenta los hechos y eventos con mayor grandiosidad y, por consiguiente, con más singularidad y en forma más sorprendente (262).

Fue el espíritu de la "Ciencia Nueva" que ensanchándose, lle

vé la curiosidad a todos los sitios. Así Gemelli Carreri admira la invención indígena del Calendario, se asombra ante las dificultades técnicas vencidas en las construcciones de Teotihuacán y reflexiona sobre si la semejanza de las pirámides con las de Egipto se deberá a una traslación cultural a través de la Atlántida. Esa curiosidad no es, ciertamente, estética, pero fue el inicio de una apertura más hacia las antiguas culturas indígenas que había de encontrarse, a la larga, con el arte.

El Padre Márquez si que significa ya al esteta erudito y al arqueólogo que reconoce plenamente el valor de las culturas indígenas y de sus obras y si bien su estética tiene por fundamento filosófico la escolástica, era un hombre enterado de las ideas de su tiempo y, en parte, un ecléctico. Parece que de los estetas alemanes, Winckelmann (283), Lessing (284) y Mengs (285) recoge o acepta ideas; del primero, su idealista y metafísica concepción platónica de la belleza, y con todos coincide, claro está, en su clasicismo general. De Mengs toma, al parecer, su teoría sobre el gusto como selección; de la estética española, y sobre todo de Feijóo (286), toma varias ideas, pero fundamentalmente dos, no sin particular intensidad, a saber: las cualidades naturales y su circunstancia, como respetables y valiosas, y la adecuación del sujeto con el objeto; Arteaga (287) le queda más lejos por su posición antimetafísica, pero no deja de incluir algo de él, que también está en Feijóo: el artista de excepción que logra la perfección en el arte. La estética española le abrió los ojos acerca del circunstancialismo y vio la circunstancia de las culturas indígenas mexicanas; el neoclasicismo, Winckelmann so-

bre todos, le dio el método. Márquez introdujo las culturas indígenas mexicanas a la conciencia histórico-científica y estética de Occidente y pidió que se estudiaran en el mismo plan en que lo habían sido las de Grecia y otros pueblos.

Ejemplar representante de su tiempo fue Alejandro von Humboldt quien por su vasto interés científico e histórico y por su acertado gusto le interesaron las esculturas antiguas indígenas de México, en las que encontró analogías con las de Egipto y la India, y aunque le parecen muestras de "los primeros progresos intelectuales de nuestra especie", no vacila en ponerlas al lado de las bellas formas de Grecia e Italia. Por su conciencia histórica y, al fin, un "ilustrado", supo reconocer, de alguna manera, el valor que tenían.

Ahora bien, para los tiempos de Couto la visión académica, naturalista, clasicista e idealista en suma, impedía aceptar en arte las "repugnantes pinturas deformes" de los antiguos indígenas mexicanos, así, su existencia "es un hecho aislado que no se enlaza con la historia posterior" (?). La ceguera llegaba al grado de no conceder posibilidades de crear belleza sino "a pocos pueblos". También la visión de la historia científico-positiva del siglo XIX, en lo estético naturalista y clasicista, no pudo ver, como en el caso de Orozco y Berra, en las esculturas indígenas sino "bultos mitológicos, deformes e inartísticos" y llamó a sus pinturas "memarrachos". Ambos autores y visiones correspondientes representan la negación como arte de las obras antiguas de México.

En cambio Chavero, con una gran intuición y por su interés

científico, piensa en las culturas que dieron origen a los ídolos y cree que más por espontaneidad y gusto original que por otros antecedentes, es el primero y único que se atreve a llamar a Gottling "el más hermoso de los ídolos" y a Cornelranboui la ve cercana a la perfección y belleza de las esculturas griegas, y en algún códice encuentra "hermosos cuadros".

Gamio dio un paso importante cuando encontró del todo innada cuando el criterio naturalista y clásico para juzgar del valor artístico de las esculturas indígenas y propuso que el punto de partida fuese la armonía entre la forma y la idea, que es tanto como decir: que se juzguen tales obras dentro de las ideas de las culturas y las formas de expresión alcanzadas.

Así, el Padre Márquez, Chavero y Gamio, de un modo u otro, son los primeros que firman el arte indígena como expresión de las culturas en su esfera propia.

Hemos visto, pues, un largo proceso crítico del arte indígena antiguo que va desde el siglo XVI hasta los principios del XX. En ese proceso encontramos: admiración e incomprensión en el siglo XVI; apertura, gusto y curiosidad en el siglo XVII; reconocimiento en el siglo XVIII; negación y afirmación en el siglo XIX y un nuevo punto de partida para su comprensión, desde los supuestos mismos de las culturas y sus logros, a las puertas mismas del siglo XX. Las razones históricas y estéticas de tales actitudes han quedado señaladas, así, puede decirse que corresponden a las corrientes de los tiempos, tanto en Europa como en América, y que el inicio de un nuevo punto de partida tiene relación con la crisis de los tradicionales conceptos de

la historia y del arte, que abrió las puertas de la conquista de nuevos valores en nuestro tiempo.

Si ha considerado a Revilla entre los historiadores del siglo XX es porque su obra, superando ya en muchos aspectos el criterio del siglo anterior, se reafirmó en nuestro tiempo (la segunda edición apareció en 1923) y en lo fundamental a él pertenece, mas no hay que olvidar que Revilla fue el primero entre mexicanos o extranjeros en hacerle frente desde 1893 a un tema nuevo para la historia, como era y es el arte indígena antiguo. Afirmarle dentro del desarrollo histórico fue el principal acierto de Revilla y un nuevo avance en la conciencia histórica.

Las limitaciones de Revilla provienen, una vez más, de su criterio tradicionalista, en cuanto al naturalismo y al clasicismo, y de su convicción de la superioridad de la cultura Occidental frente a cualquier otra, por eso ve al arte indígena antiguo como inferior, aunque comparable con el de Oriente. Mas, su buen criterio histórico le hizo abrirse, pues, no pudiendo prescindir del arte indígena, para no trunchar la historia, dió solución al problema llamándole "arte especial". Otra de sus virtudes fue su sensibilidad hacia el arte, por eso sinceramente encontró en el indígena "valientes rasgos de belleza" y pudo concluir que en México, "desde la remota antigüedad se rinde culto a lo bello".

El nuevo tema del arte indígena antiguo, encontró la segunda y más amplia reafirmación en la obra de Tablada (1927), para

quien ya no es problema incluirlo en la historia, sino más bien su comprensión y estimación. Tablada es el primero en darle gran importancia. Consciente del nuevo espíritu de recuperación de lo propio, después de la Revolución, asienta que México, entre todas las naciones del Continente es la única que tiene una gran tradición artística indígena, colonial y moderna.

El primero en dar amplitud al tema, Tablada, incluye no sólo la pintura, la arquitectura y la escultura, sino las artes menores. Considera en primerísimo lugar al arte Maya, en segundo al tolteca, en tercero al Mixteca y al Zapoteca y, quizá, en cuarto lugar al Asteca, que es el que resulta más incomprendible. El arte Maya es comparable al egipcio, asirio e indio, y aun al griego, en ciertos aspectos. Y esto es lo importante porque ya no le parece, como a Revilla, un arte inferior, sino todo lo contrario, a decir de Spindem, citado por Tablada, una de las grandes bellas dadas al mundo.

Considera que el artista indígena hubiera podido expresar con igual poder nuestra ética y estética, con lo cual, digamos, le concede una potencia creadora ilimitada y aun, en algún caso, el del Códice Fejervary-Mayer, piensa que se trata de un "expresionismo" anticipativo del arte "modernísimo" de nuestros días, lo cual es ingenuo.

Ahora bien, aunque Tablada admira esculturas como Coxolxauhqui y la Gran Coatlicue, niega que sean obras astecas, más bien piensa que ese pueblo "sanguinario y pavoroso" hizo expresar su espíritu por artistas toltecas, lo cual, a mi parecer es inadmisibles pues fue ese espíritu nuevo y sintetizador de los astecas el que dió origen a aquellas excelsas creaciones, no importa por que manos ejecutadas. El caso es que a Tablada le resulta repug-

nante la religión asteca y esto lo limita terriblemente para la comprensión de su arte que, prácticamente niega. Y al llamar a la Centliana obra de "terror y espanto" y "monstruo", asoma su repugnancia, por una parte, y por otra, su naturalismo.

Así, para explicarse el sentido no naturalista del arte indígena, lo llama "ornamental" o "decorativo", es la constante que encuentra, más aún que el sentido religioso, si bien a la postre se contradice y todo proviene de éste.

Quizá su idea de que todas las trabas vienen de la religión tenga su origen en Lessing, mas, por el contrario fue la religión que hizo que tal arte fuera lo que fue y lo que es. Tablada es ya un crítico que alcanza las nuevas expresiones del siglo XX, por eso vislumbro que en el arte indígena hay un "expresionismo" anticipativo del arte contemporáneo, aunque no vió que las semejanzas sólo son formales y el sentido tan diverso.

En todo caso, Tablada, al intentar la comprensión y estimación del arte indígena antiguo puede decirse que lo elevó a una altura en que nadie antes que él lo había colocado.

Un año después de la publicación del libro de Tablada, el arquitecto Federico E. Mariscal diría de la arquitectura maya que es de las más notables en la historia del mundo.

El tema del arte indígena antiguo vino a ser cada vez más insistente en las conciencias de los estudiosos, así, el nuevo tema, aparece en ensayos que pretenden el esclarecimiento de algunos de sus problemas.

Eulalia Guzmán se propuso establecer los "caracteres fundamentales" del arte indígena (1933) y no obstante sus aciertos,

tales como haber observado cierta unidad en las culturas, el sentido del ritmo, de la repetición del motivo, del simbolismo, del sentido religioso y mágico, de las representaciones de un mundo de formas en el espacio mítico, su insistencia en lo "ornamental", a mi modo de ver tiende a restar profundidad al arte. Otro concepto el de "estilización" acusa un naturalismo. Y a Coatlícuah la ve como "espantosa", es decir, como la veían los españoles del siglo XVI. Quizá por influencia de Worringer dice que la voluntad del artista era lo que lo hacía crear; y quizá por influencia de Levy-Bruhl habla de la mente mágico-religiosa. Mas, es notable el esfuerzo de Eubalia Guzmán por cumplir el objeto de su investigación y tras los intentos incipientes de Tablada en el mismo sentido, su ensayo significa ya el estudio de las formas indígenas antiguas en el campo propio del arte.

El ensayo de Edmundo O'Gorman: El arte o de la monstruosidad (1940) contiene, como hemos visto, muy interesantes reflexiones sugeridas frente a Coatlícuah. Plantear problemas, sobre todo el de que si los indígenas antiguos tuvieron un "espíritu artístico" considerar la belleza mítica como distinta de la Belleza, como fealdad o monstruosidad desde el punto de vista clásico; llamar a Coatlícuah "portentosa monstruosidad", todo eso es, en primer término, preocupación legítima por hacer frente, por comprender o admitir desde el punto de vista occidental y clásico, el arte indígena antiguo. Son problemas que nadie antes de O'Gorman había planteado tan radical y ciertamente, su limitación proviene de su punto de partida tradicional, naturalista y clásico.

sico, pero desde ahí llevó la discusión a sus últimos planos: a la posibilidad de admitir el arte indígena desde los supuestos tradicionales, con todo lo que de opuesto tiene. Y no es que O'Gorman sea, como sabemos, un tradicionalista, sino más bien conscientemente quiso ver las posibilidades de una actitud como esa.

En el ensayo de O'Gorman -escrito en 1940- resuenan las ideas de Simmel, Levy-Bruhl y Worringer, excluyendo de este último su concepto principal: "la voluntad de forma", mas, tiene muchas observaciones originales y, fundamentalmente se encuentra, claro está, dentro de las corrientes actuales del pensamiento con relación a la historia. Sin embargo aun faltaba al historiador dar el último paso y otros más que ha dado en su obra posterior. Por eso, su ensayo queda como la última discusión que podía tener, en parte desde la tradición, una mente actual y por eso también significa la clausura de una posibilidad, que como tal siempre deja el campo libre a nuevas formas de comprensión.

Toscano desarrolló su ensayo Estética indígena, en su Arte Precolombino (1944), el primer ensayo de su índole, con los supuestos de: arte como forma en que se expresa una cultura; invalides del criterio de artes bárbaras o inferiores; validez de todas las artes como "diferentes"; historia del arte como historia de las voluntades que crean "estilos". Así formó su andamiaje, que completó con los conceptos de: lo terrible, lo fascinante, lo tremendo, lo bello y lo sublime, aplicados al arte indígena y, en cuanto a los mayas, habló de un "barroquismo". Es de

cir, que yendo más allá de O'Gorman quebró el marco de la estética clásica para abrirse a la comprensión del arte indígena desde el supuesto ideal estético de esta cultura, lo cual le da cierta unidad, no obstante los fines que se propuso y que logró: la dinámica de los estilos.

Ahora bien, ya sabemos que no partió del ideal estético indígena, sino de sus propios supuestos occidentales y modernos. Ya sea apoyándose en Kant, en Riegl, Wölfflin o Worringer, Toscano logró comprender y estimar y dar validez propia dentro de la historia y a su manera, al arte indígena antiguo.

La preocupación humanista, fundamental en Toscano, le hizo jamás separar la historia, en general, del arte, y en sus nuevos ensayos: El arte antiguo (1946) y El arte y la historia del occidente en México (1946), logra exponer con mayor individualidad las diferentes culturas indígenas. Allí aparecen conceptos como el de "elaboraciones monstruosas" que le dan en momentos un tinte naturalista a sus observaciones.

Además de restarle méritos a la escultura azteca, como Tlalhua, hace cuestionable su existencia; pero, no obstante, Toscano opina que Coatlhuac es la obra maestra de la escultura azteca, así también los murales de Tepantitla son la obra maestra de la pintura; y las del naturalismo nahua son la cabeza del Renacimiento y la del Caballero Aguila.

El primer tratamiento que Toscano dio al arte indígena (1944), por materias, y el segundo (1946), por culturas y sus artes, le dan a su obra gran amplitud y, con todo y sus limitaciones, provenientes del psicologismo de Worringer, y de cierta violencia en la aplicación de términos del arte y la estética occidentales al arte indígena, logró dar a éste un lugar en la historia del arte

por derecho propio. Es el mayor esfuerzo que se ha llevado a cabo en ese sentido en nuestro país. Problemas en relación con el arte indígena antiguo los habrá siempre, más lo importante fue que después de la obra de Toscano nadie podrá dudar de su validez y de su grandeza. Por todo lo anterior me parece que su obra significa la definitiva conquista del arte indígena antiguo para la conciencia histórica contemporánea.

De la revisión de las opiniones de críticos e historiadores mexicanos del siglo XX podemos anotar que el arte indígena antiguo se presentó como tema nuevo a la conciencia histórico-crítica desde fines del siglo anterior. Se reconoció su belleza "especial", si bien en un principio (Revilla) fue vista como inferior a la clásica, mas, desde entonces el arte indígena vino a formar parte de nuestra historia. Ahora bien, la problemática del arte indígena se fue haciendo más patente y tras un primer intento de solución de conjunto (Tablada), fue elevado, en algunos aspectos, al nivel de "las grandes bellezas dadas al mundo".

Sin embargo, los problemas del arte indígena requerían atención más especial y su estudio se amplía desde el punto de vista formal y desde el de la unidad de las culturas (Guzmán). La reflexión sobre el arte indígena -como punto de partida para la comprensión del arte en general- desde los supuestos tradicionales, naturalistas y clásicos (O'Gorman), es llevada a su extremo, después de cuatro siglos, intentando la última posibilidad de darle cabida en ella; no era ese el camino sino más bien abandonar aquella actitud y encontrar otra nueva. El último paso fue dado (Toscano) en el sentido de invalidar el absolutismo tradi-

cional de la belleza clásica y del naturalismo y los más recientes conceptos de "artes bárbaras" o "inferiores", para, desde un sentido historicista, teñido de psicologismo, dar validez al arte indígena dentro de la conciencia histórica actual.

Tal me parece que es el proceso crítico del arte indígena antiguo en nuestro tiempo: admitirlo en la historia, reflexionar sobre sus problemas, intentar por última vez, con nuevo criterio, darle cabida en la tradición, romper con ésta y darle validez histórica y estética por propio derecho. Y todo lo anterior se desarrolla dentro de las corrientes del pensamiento actuales, válidas en la cultura occidental-europea y americana- del siglo XX.

Hemos de considerar ahora nuevamente el proceso crítico del arte indígena antiguo desarrollado por historiadores, etnólogos y arqueólogos extranjeros, aunque alguna de sus obras se haya publicado en nuestro país. Parece oportuno resumir y recordar lo que hemos encontrado.

Spinden produjo el primer gran estudio sobre el Arte Maya (1913), como ya se ha anotado. Dos ideas resaltan en él como básicas: la autonomía del arte maya y su unidad cultural, no obstante tratarse de los llamados Viejo y Nuevo Imperio, pues a Spinden le parece la participación de los toltecas en el último tan sólo como "influencias". En relación con las otras culturas indígenas del Continente el arte maya es considerado como el de más alto nivel. La religión bárbara de los mayas dio nacimiento a su arte simbólico, que supera en mucho a aquella. Así, acaba por abandonar los sentidos profundos para quedarse con un gran arte decorativo, cuyo proceso fué: simplificación, elaboración, eliminación y subtitu-

ción; se trata de una espiritualización de las formas naturales. No obstante lo anterior, habla Spinden de "figuras grotescas compuestas", de concepciones fantásticas, que hay que ver en "sus verdaderos méritos artísticos". En conjunto, el arte maya presenta una homogeneidad. El esbozo y la perspectiva no alcanzan la perfección. Se trata de obras de arte individuales y no comunales como se ha pensado respecto al arte primitivo. En suma: los mayas crearon un arte más avanzado que el de Asiria y Egipto y sólo inferior al de Grecia.

Como puede observarse Spinden tiene un alto concepto del arte maya, mas, por una parte al desentenderse de la religión que le dio nacimiento, se queda en un formalismo y por otra, la idea de su unidad, su homogeneidad y autonomía, tiene base en un esencialismo especial. Las limitaciones de Spinden provienen de su naturalismo classicista, por eso encuentra lo grotesco y la falta de perfección en la perspectiva. Es decir, que no puede ser comparable el arte maya con el griego, aunque sí con el oriental, Spinden quiso tomarlo aparte, mas, aun así se le interpuso la barbarie de la religión maya, que tuvo que deshechar para quedarse con las formas decorativas y estimar sus méritos como tales. No pudiendo, pues, armonizar una religión bárbara y un arte refinado, el formalismo de éste se le impuso al autor del ensayo y ello no obstante su buena voluntad de incluir en su estudio la religión y otros aspectos de la cultura maya. Un mérito especial significa el esfuerzo por establecer el desarrollo histórico-cronológico del arte maya. Hay que tomar nota de su defensa de la creación individual en el arte. En todo caso el ensayo de Spinden significa ya la plena aceptación del arte ma-

ya y un esfuerzo primero por comprenderlo y estudiarlo.

El interés de Saville por las artes menores es histórico descriptivo y valorativo en especial de técnicas de ejecución (1920). No obstante de darle en esto último una categoría igual a la de los lapidarios europeos del siglo XVI, son obras del arte bárbaro, en las que encuentra diseños geométricos y realistas; un arte convencional y ornamental, bello en ciertos ejemplares. Saville tuvo una comprensión muy limitada y archivó el problema poniéndole la etiqueta de arte bárbaro.

El primer ensayo europeo sobre el conjunto del arte indígena antiguo fue publicado por Neetham (1921) y su autor, Lehmann, propuso una serie de ideas estéticas con el fin de que principios generales de esa índole fueran aplicables también a las obras del arte indígena. Su esfuerzo en ese sentido se parece al de O'Gorman, quien también consideró un punto de partida semejante.

Cuando Lehmann piensa que el espíritu de un pueblo se condensa en el artista, considera la creación individual y no la colectiva. El supuesto de que el arte es la posibilidad de expresar y crear algo trascendente, revela la íntima unión entre la religión y las ideas de una cultura, en general, y el arte. Este es, ante todo: formación de ideas.

El proceso artístico va de la impresión que causan las formas naturales a la estilización, o transformación de aquellas. Así es el impresionismo en naturalista, como también lo es, digo yo, la estilización. Pero Lehmann habla de un "expresionismo" que es la imposición del sujeto sobre el objeto. El arte es, digo, el punto de

unión entre el mundo exterior y el hombre, quien primero geometriza las formas y sólo en la plenitud vuelve a un naturalismo.

Ahora bien, en el caso del "arte antiguo de México", como él ya lo llama, se trata más bien de un "expresionismo", según puede desprenderse de su ensayo, pues, consiste en una observación del mundo pensado y mitologizado. Se trata también de un arte jerárquico, proveniente de los sacerdotes.

Convencido de la necesidad de conocer la historia de los pueblos indígenas, presenta un cuadro de su desarrollo, como también, y por primera vez, los problemas estilísticos organizados cronológicamente.

Más que entrar en detalle, donde los supuestos de su estética idealista, Lehmann abrió posibilidades de comprensión y estimación del arte indígena, considerado como expresión histórico-transcendente y gracias a su criterio filosófico, estético e histórico; pero su idealismo resulta hoy día, a lo menos, problemático.

Por segunda vez apareció en Europa una obra de conjunto sobre el arte maya y el mexicano, fue la de Loyce (1927), y si bien no tiene el carácter estético y filosófico del ensayo de Lehmann es más detallada en información. Desde luego a Joyce le parecen las artes maya y mexicana de un alto nivel, un capítulo notable de la historia del arte. Y la escultura superior a la de Egipto y Mesopotamia.

En cuanto al arte maya, encontró en él: una "belleza lineal" — es la Wölfflin?—; unos caracteres de lo monumental y estático; poca emoción; lo grotesco y lo terrible; un horror vacui; buena composición y perspectiva en los relieves, superiores a los de Egipto y Mesopotamia; una fantasía superior a la azteca; una suprema delicadeza en el diseño y en el modelado. En la pintura destaca el Có-

dice de Dresden.

Mitla es única; de Teotihuacán provienen las mejores esculturas; el arte tarasco tiene vigor e individualidad; la escultura azteca es suprema en su vigorosa simplicidad, en cierta cualidad de fiereza, pues representa una novedad y una crueldad.

En suma, Joyce pudo caracterizar algunos aspectos del arte indígena antiguo, gracias a su entusiasmo por él y por sus observaciones de carácter formalista, que, interesantes en sí, no significan sino uno de los aspectos del problema. De un modo u otro, la obra de Joyce constituye un avance en la penetración del arte indígena en la conciencia histórica europea.

Vaillant tiene dos épocas en sus apreciaciones sobre el arte indígena antiguo, una primera en 1935 (*Artian and Craftsman*), y otra en 1941 (*The Aztecs*). En la primera su ensayo está dominado por un formalismo, acompañado de un fin hedonista y vagamente pragmatista. En la segunda, con mejor criterio hizo un esfuerzo por dar un panorama histórico de la cultura azteca y dice que es necesario comprender la naturaleza de su religión y su posición en la vida, para comprender su cultura... y por lo tanto su arte. Hay pues un avance notable entre una y otra actitud.

El arte indígena es tan merecedor de ser conocido como el egipcio antiguo, que forma parte de nuestros cursos de historia; está lejos de ser primitivo y tiene autonomía, respecto de cualquier otro. Así Vaillant le dió un lugar y una categoría en la historia universal.

Tanto en su primer ensayo como en su libro sobre los azte-

cas, Vaillant encuentra (protesca la religión, cuyos numerosas motivos espaldan las limpias líneas de las proporciones básicas, pero ya en Los Aztecas no la separa del arte y en el florecimiento de la cultura, segunda mitad del siglo XV, opina que la arte azteca se convirtió en un gran arte religioso. De todos modos, la escultura azteca carece del suave emocionalismo que tiene la nuestra, es repulsiva, tenebrosa y nos causa un efecto depresivo. Párrafo señala tres obras: Coatlucue, poderosa y aterradora, que concentra "los múltiples horrores del universo"; el Calendario y el Vaso de Tizoc.

En resumen, Vaillant primero procuró la aceptación del arte indígena, por la vía de la sensibilidad, del hedonismo y de un posible pragmatismo y lo situó en la historia universal del arte dándole categoría y autonomía. Más adelante aceptó la escultura azteca como gran arte religioso, como expresión de la cultura, no obstante la repugnancia que le causaban los caracteres de la religión.

El libro de Morley sobre los mayas (1946) incluye su arte como gran expresión de su cultura y esto es lo significativo para nuestro objeto; por lo demás, siempre con admiración hacia ese arte, Morley procuró dar cuenta de la evolución de su estilo. Mas, en realidad, no es el aspecto artístico o estético lo más saliente de su obra por lo que puede ser considerada como punto de partida del conocimiento de la cultura maya en general, para otra clase de estudios.

En su excelente ensayo sobre la cultura azteca (1943), Kubler señaló un punto de central interés: el ciclo de la vida y la muerte. Y si bien es cierto que dice que por la atracción que tiene la escultura azteca puede ser examinada sin importar el tiempo y la cultura a que pertenece, no es tan ingenuo Kubler para quedarse en un mero emocionalismo, sino que se hace cuestión del problema que representa la interpretación iconográfica correcta.

En el panorama mundial del arte, la escultura azteca es para Kubler uno de los eventos cimeros y en relación con las otras esculturas indígenas, es tan diferenciada que tiene una estética independiente, ajena de cualquier filiación histórica. En esta forma Kubler ha hecho relevante su originalidad, pero, una vez más, no se detiene ahí sino que habla de su lugar dentro de una tradición madura, con rica sensibilidad y observación empírica; la escultura azteca se encuentra basada en una tradición más antigua, quizá sureña: olmeca, totonaca y mixteca. Sus piezas monumentales son obras de muchos individuos, productos de una solidaridad colectiva.

Y así entra en el verdadero tema. Las figuras de animales tienen una máxima animación y vitalidad por ser expresión de las fuerzas dominantes de la naturaleza. Una escultura de Xipe-Totec parece representar un estado intermedio entre la vida y la muerte. En las figuras humanas la expresión es estática y moribunda, de resignación, entrega y sacrificio. La humanidad azteca estaba obscecada por el simbolismo de la muerte. Kubler se pregunta: ¿cuál es el contenido expresivo de esta cultura? Y la contestación final la encuentra en un hecho: que los sacrificados a los dioses tenían que ser perfectos físicamente, en donde reside el concepto azteca de la belleza. Así la muerte y la perfección humana estaban íntimamente asociadas, era la máxima ofrenda que podía hacerse a los dioses.

Kubler ha puesto de relieve la originalidad de la escultura azteca, última etapa de una antigua tradición; también ha hecho relevante su lugar, entre los eventos cumbres del arte mundial, es decir, ya no inferior al arte griego, como antes se pensaba. Ahora bien, que sea producto de una solidaridad colectiva, como en todo pueblo religioso existe, parece lógico; que las obras fueran ejecutadas por muchos individuos, es evidente, si se habla de ellas en plural, mas si en singular, tal opinión es problemática; en todo caso debe haber habido las mentes rectoras y creadoras de los símbolos y quizá de su orden, disposición o composición en una obra. El punto fundamental, última relación entre el concepto azteca de la belleza con la muerte, tiene base en las justas observaciones de Kubler y comprobación en el sentido religioso y su expresión en la escultura y en el arte azteca en general.

Así, Kubler ha llegado a una conclusión plausible y, a mi modo de ver, certera, y ha tenido buen éxito en su objeto al abstraer del arte y de la religión, de la cultura azteca, su sentido fundamental en íntima relación con su estética. Nadie antes de él había llegado a esta precisión. Sin embargo, creo que la idea puede ser aún ampliada y más especialmente comprobada, como espero mostrar más adelante.

Es un hecho que para la conciencia crítica del siglo XX en el extranjero las expresiones plásticas de las culturas indígenas antiguas han sido aceptadas como arte y más bien los estudios que se han producido se han ocupado de sus problemas, orientados más y más hacia su cabal comprensión y estimación, aunque se observa una falta de explicación justificativa de por qué podemos tomar como

arte aquellas expresiones, problemas que en México planteó O'Gorman y que ya antes había intentado resolver Lehmann.

No obstante haber acercado al arte la historia y la cronología, el primer estudio sobre el arte maya tuvo un carácter formalista (Spinden); entonces se vió con una unidad y una autonomía absoluta y el de más alto nivel en relación con las otras culturas indígenas, si bien inferior al arte griego. Poco después, algunas artes menores se estimaron por su perfección técnica, pero se vieron como expresiones de un "arte bárbaro" (Saville). Con más sentido se intentó plantear principios generales de estética de los cuales participara también el arte indígena antiguo (Lehmann), principios emanados del idealismo, capaces de incluir la parte ideológica significativa, y se procuró dar el fondo de historia y desarrollo cronológico de los estilos para su mejor comprensión. Más adelante el arte maya y el mexicano se vieron (Joyce) como un capítulo notable de la historia del arte y si bien se pudieron señalar ciertas características, no se salió del formalismo. En esta posición, complicada con un hedonismo y un vago pragmatismo (Vaillant, 1935), se habló de la autonomía del arte del Nuevo Mundo, de estar lejos de ser un arte primitivo y de estar más allá del ideal estético griego, es decir, de ser diferente. Ampliando esa limitada posición se vió el arte azteca como parte y como expresión de esa cultura (Vaillant, 1941); sin dejar de considerar como grotesca su religión se admite la excelencia del arte, cuya estética parece no diferente de nuestra tradición moderna. Una historia de la cultura maya (Morley) incluye la de su arte como una gran expresión. Y, por último, (Kubler) la escultura azteca es considerada como original y una de las grandes expresiones del arte universal, y también como vía de investigación del contenido de la cultura azteca. Tal contenido es encontrado en la preocupa-

ción y sentido religioso de la muerte y de su última relación con el concepto azteca de perfección.

Hay en todo lo anterior cierta insistencia en algunas ideas que vale la pena de destacar, como también las excepciones. En general se ha procurado poner al arte en relación con la historia y la cronología de las culturas, incluyenlo la religión, más con frecuencia tal relación no se ha tomado en serio y a pesar de ella resulta el formalismo. Formalistas son los más, quizá por no haber sabido cómo tratar el arte en relación con la cultura que le da nacimiento. Sólo en un caso se intentó explicar o justificar por qué las expresiones plásticas pueden ser arte, basándose en principios estéticos generales. Sólo en un caso también se han visto aquellas expresiones como "arte bárbaro", concepto que ya nadie ha vuelto a considerar y más bien se ha deshechado por razones hoy día obvias. Por el contrario, de ver al arte indígena como inferior al griego se pasó a considerarlo en igualdad, como uno de los capítulos más notables de la historia del arte, o bien algunas expresiones como la escultura azteca, como una de las cimas del arte universal. Mas, quizá lo más importante ha sido superar el formalismo y ver al arte como expresión de la cultura a que pertenece porque sólo así es posible su cabal comprensión y estimación estética. Ahora bien, ésto se ha iniciado, más bien que realizado en su plenitud, aunque varios hayan pensado así y aunque en algún caso la intuición haya sido, a mi parecer, certera.

Otras discusiones, como por ejemplo: la unidad y la autonomía de la cultura maya, o la azteca, son problemáticas, puesto que las culturas participan en tradiciones de otras, o unas son absorbidas por otras, que asimilaron lo que les convino. Un punto a defender es la originalidad de las creaciones aunque provengan de una o

unas tradiciones, pues, o todo es nuevo bajo el sol o no hay novedad que valga, y tengo para mí como válido lo primero porque no se trata en historia, en lo humano, de una esencia o unidad primera de la que todo parta, sino más bien de nuevas situaciones y cambios, de nuevas conciencias y circunstancias que van creando sus expresiones originales. Tal es el caso de la Cultura Occidental y la de todas.

También la discusión sobre si es un arte colectivo el indígena, o si las obras son producto de varios individuos, debe liquidarse. Hay que tener en cuenta que el concepto de individualismo pertenece a la Edad Moderna y es una de sus mayores creaciones, aunque hoy día parece que haya entrado en crisis. Así, en pueblos, en culturas, bajo signos religiosos e ideales comunes, es natural que sus artes tengan un sentido colectivo, en cuanto a su reconociente general, por expresar las creencias e ideales generales. Por otra parte hay que tomar en cuenta también que la codificación de las creencias e ideales de los pueblos fué llevada a cabo por mentes rectoras y propiamente creadoras, las que de veras tenían ideas, por eso se puede hablar, como lo hizo Lehmann, de un arte jerárquico, pensado, creído idealmente por los sacerdotes. Mas aún queda el problema si una obra monumental del arte fue ejecutada por muchos individuos o por uno y también aquí depende de la obra de que se trate; si es todo Teotihuacán, es evidente que intervinieron muchos individuos y sin duda algunas mentes rectoras; si se trata de Cortlicus o del Calendario, como obras de escultura ¿quién las concibió? No es fácil decir que libremente las hizo el artista, ni que uno solo de ellos puso mano a la obra, una vez más debe haber habido la mente creadora y la ejecutante trabajando en armonía y dentro del mismo espíritu

religioso. No es mucho decir "arte colectivo", "arte individualista" o "arte jerárquico", pues todos esos conceptos sociológicos son secundarios y lo importante es que un arte como el indígena antiguo, un gran arte religioso, exprese, ordenados bellamente, los intereses varios y fundamentales de aquellos pueblos y culturas.

Nos toca, por último, en esta revisión crítica de las opiniones estéticas sobre el arte indígena antiguo, ocuparnos en los grandes estudios de conjunto elaborados por críticos e historiadores extranjeros.

Ya hemos visto que el arte indígena de México viene a formar parte de una visión más amplia que incluye todo el arte indígena, el de México, la América Central y la del Sur, como en el libro de Solá. Esto es sin duda significativo de las relaciones que pueden establecerse entre unas y otras culturas; Solá advirtió ciertas notas características del arte teotihuacano y otras en la escultura azteca y destaca a Cuauhxicalli como la más fantástica y terrorífica creación plástica de todos los pueblos; así también, encuentra belleza en Mitla y en las hachas totonacas. En verdad Solá es muy parco en sus opiniones, pero consideró un panorama amplio y supo distinguir el carácter excepcional de Cuauhxicalli.

En cuanto a Kalemán y su Medieval American Art (1943), en el que consideró al arte indígena del Continente, desde el sur de los Estados Unidos hasta los Andes e incluyendo en ese panorama, claro está, al arte antiguo de México, significa la segunda visión de amplitud. Su idea de la autonomía del arte indígena por su aisla-

miento es difícil de aceptar, como se ha explicado en otro sitio de este ensayo, pero si así piensa, más impropio resulta el título que le dió a su libro. También problemática, aunque quizá no imposible, si se consideran matices y límites, es la supuesta unidad del arte indígena de México. Tiene razón cuando dice que las obras de este arte requieren atención por su belleza y fuerza; que hay que valorizarlas a la luz de la estética, situándolas entre las artes del resto del mundo; que desarrollaron un ideal individual de belleza y que siempre el objeto fue la expresión de una idea. Mas Kelsen, queriendo hacer a un lado fechas y estilos, limita mucho su visión y cuando quiere ampliarla se queda en un formalismo-descriptivo. En todo caso su obra fue la primera en nuestro tiempo en presentar el arte indígena en una publicación de gran calidad.

La obra de Pijeón sobre el Arte Precolombino Mexicano y Maya (1949) es la tercera visión de conjunto con amplitud del arte indígena de México. Procuró reunir muchos aspectos históricos y arqueológicos que dan densidad al volumen y no escapan los momentos de admiración y entusiasmo, mas, éstos, quedan separados del fondo histórico sin hacer cuerpo con él, como hemos encontrado en todos los que se han ocupado del tema in extenso, y entonces resulta que si bien ha señalado muchas obras que le parecen bellas y hecho observaciones interesantes, en rigor su estética es impresionista y empíricista sin llevarla a otros planes y todo termina por ser, desde el punto de vista que nos interesa, como en el caso de Kelsen, un formalismo descriptivo. Ciertamente distingue varios tipos de belleza y otros aspectos, mas, quizá lo que tiene interés especial para nos-

tro tema sea que un historiador del arte con experiencia vea que el arte indígena rivaliza con las artes de Oriente y Occidente con sagradas por la tradición.

Westheim es el último crítico europeo, ni bien su obra ha sido elaborada y publicada en México, que se ha ocupado amplia y hondamente del arte antiguo de México (1950). Worringer ha sido su maestro, y su modelo: La esencia del estilo gótico. Con muy buen sentido Westheim dice que la unidad cósmica concebida por el hombre precolombino es la que determina su concepción artística; que para ese hombre la realidad es lo que actúa dentro de las cosas como elemento vital, las fuerzas místico-mágicas, y que de ahí debe partir su apreciación estética.

Lo anterior parece del todo correcto como base de cualquier interpretación ya sea a base de la "voluntad de forma" o alguna otra. Mas, sucede que Westheim parece tener un conflicto interior que no llega al lector a ver solucionado y consiste, al parecer, en que el crítico da la más alta valoración a la voluntad de forma hecha forma pura - como lo expresa con entusiasmo en relación con las cresterías mayas- y, así, el arte indígena, siendo, según su opinión, colectivo y mágico religioso, es arte aplicado, auxiliar, al servicio de un propósito extra artístico y, claro está, siempre significa algo, aunque él haya encontrado momentos que contradicen su propio punto de partida.

Westheim ha hecho observaciones interesantes, sobre todo en ciertos casos, como el de la greca escalonada cuya interpretación es excelente y un buen ejemplo de su método, que no siempre sigue.

Además, ha hecho un esfuerzo por mostrar el desarrollo del arte indígena desde la cultura "arcaica" hasta la azteca, pasando por el "arte feudal" de los mayas y llegando al "arte profano" de los tarascos. Por último, sus comparaciones con otras culturas consagradas hacen patente que las artes indígenas rivalizan con las del Asia y Europa, quedando situadas pues, entre las mejores, y aun en el caso de Teotihuacán dice: que es una de las pocas grandes culturas de la humanidad.

Un hombre bien formado en ideas, hasta Wölfflin y Worringer, y con vasta experiencia es natural que tenga una percepción frente a un arte que, sin duda, lo entusiasma, y que sus valoraciones hayan de tenerse muy en cuenta.

No puede pasar inadvertido que es el primero en hacer un loable esfuerzo por decir de Teotihuacán mucho más de lo que se repite hasta el cansancio: "la de la falda de serpientes"; sin embargo, no deja de parecerle horripilante, monstruosa, así usa "lo monstruoso monumentalizado"; también en relación con ella habla de un "surrealismo" y por su carácter simbólico dice que está mucho más allá de lo puramente estético. Chalchihuitlican, le parece que expresa la depuración contemplativa, que no logra el arte azteca. En todo caso la "estilización" es el recurso esencial del hombre antiguo de México.

Ahora bien, es evidente, por las razones que en otros sitios he dado, que hablar de "lo monstruoso" y de "la estilización" revela un naturalismo, que aunque también, aunque no lo parezca, al concepto de "surrealismo", entendido como algo sobre la realidad física. Y en cuanto a la "depuración contemplativa" es el camino que lleva a "la voluntad de forma hecha forma pura". Razón tiene Westheim

cuando dice de Contlicua que está "mucho más allá de lo puramente estético", pues esa es su grandezca; por otra parte ¿hay algo puramente estético, o puramente lo que sea, si es obra de hombre? Y, además, dice que el arte indígena no aspira a la belleza... clásica, diría yo, pero si que tiene su propia belleza; no hay gran expresividad artística sin belleza.

En suma, la estética de Wastheim, no obstante sus bases históricas, no rebasa en definitiva el naturalismo, ni menos el psicologismo, y es, en parte, formalista. Mas ha elevado la interpretación a planos más altos y se encuentra ya no en el camino, sino en la puerta de lo que, me parece, debe ser una interpretación cabal y sin titubeos.

Si se ven en conjunto, sin abandonar la cronología, las opiniones revividas desde el siglo XVI hasta nuestros días, puede decirse que hay una cuantía poderosa corrientes del pensamiento con carácter estético o en relación con él. Así, la estética clásica, con su base naturalista y su modelo -cercano o lejano- de la belleza helénica, no sólo domina el siglo de la Conquista -Cortés, el Conquistador Anónimo, Bernal Díaz, López de Gómara, Fernández de Oviedo, Saha-gún, Motolinía y Durán- sino que en las centurias siguientes se presenta, aunque con cierta apertura, en Sigüenza y Góngora y Humboldt; mas, aquella apertura para admitir el arte indígena se hace franca en el P. Márquez, no obstante ser un neoclásico. La tradición estética classicista sigue a través del siglo XIX -Couto, Orezco y Serra- impidiendo la comprensión del arte indígena.

Ya en el siglo XX, Navilla y Tullada son classicistas, a pesar de su sentido histórico, y tal tradición viene a reflejarse todavía

en Eulalia Guzmán y a tener su cumbre y límite de la conciencia especulativa de O'Gorman, quien clausura esa posibilidad. En verdad lo que O'Gorman buscó fue dar cabida desde la estética clásica al arte de la monstruosidad; fue una actitud semejante a la que inventó el concepto del "arte bárbaro", que hacía tiempo andaba por el aire y que Saville recogió; con maneras de admitir el arte indígena antiguo como arte, pero: "monstruoso" o "bárbaro" en relación con el clásico antiguo de Occidente.

De allí en adelante se interponen una nueva corriente del pensamiento y de la sensibilidad: el formalismo, la pretensión de que el arte con solo aprehenderlo de una manera impresionista-emocional, ya se lo tiene en la mano. Otro tipo de formalismo de tono menor es el descriptivo, que estéticamente no va muy lejos. Son formalistas: Spindler, Joyce, en parte Vaillant, Solá, Kelemen, Pijoan y, en parte, Westheim. Después de la estética tradicional, la formalista es la más insistente y no es que deje de considerar la historia y la religión, mas en la mayor parte de los casos estos aspectos quedan divorciados de la interpretación de las formas.

En nuestro tiempo las ideas de Wölfflin y de Worringer ya sabemos que han tenido muy buen éxito; así, al formalismo naturalista de Wölfflin y al psicologismo de Worringer pertenecen, en parte, Toscano y Westheim, éste más dependiente de la "voluntad de forma".

Ahora bien el sentido histórico, que al correr el tiempo se va volviendo historicismo, tiene un primer destello incipiente en López de Gómara, otros más en Sigüenza y en Humboldt y se reafirma en el P. Márquez, hasta que ya en nuestro siglo García se pronuncia por el estudio del arte como expresión de la cultura o que pertenece o de la que es expresión. Es por el lado de la historia que

encuentran soluciones Revilla y Tahlada y ni hablar en este sentido de O'Gorman, quien es historicista; mas Toscano es quien realiza plenamente esta visión, en cuanto al arte indígena antiguo, y con nuevo criterio abandona la tradición de la estética clásica y la posibilidad del "arte bárbaro" para comprender y estimar el arte indígena por su propio derecho, como expresión de una cultura en el nivel de cualquiera otra en la historia.

Hay que anotar la corriente científicista —que incluye arqueología y etnología— y que principia por la curiosidad por los monumentos del arte indígena, como en Gemelli Carreri. Esta corriente, robusta e independiente, tiene su propia historia, aquí sólo se ha recogido su inicio y una de sus últimas expresiones, la obra de Morley sobre la cultura maya. Pero el interés científico es una de las más poderosas aperturas, que a su tiempo hará posible la comprensión y estimación estéticas.

Por último, la nueva corriente histórico-humanista de que participaron Gamio, Malinal Guzmán y decididamente O'Gorman, Toscano, Vaillant y Westheim, tiene su más acabada interpretación en Kibler. Y a este nivel se ha llegado en más o en menos. Tan sólo Lehmann, O'Gorman, Kalomen y Toscano le hicieron frente al problema general del arte y la estética en relación con el arte indígena antiguo, cada cual a su modo: Lehmann desde el idealismo; O'Gorman desde el clasicismo; Kalomen desde el formalismo; Toscano desde el historicismo y el psicologismo.

El desarrollo de todas las corrientes principales de que se ha hablado ha correspondido al desarrollo histórico de las ideas generales en la cultura moderna de Occidente. No puede decirse que haya habido atraso, en ningún momento, en México, ni en las ideas,

ni en su relación con el arte indígena antiguo. Toscano y Westheim representan la realización más reciente de ideas relativamente recientes, como es el psicologismo de Worringer, ambas superando en lo general al formalismo. Mas, la orientación histórico-humanista ha sido llevada a un ciego punto por Kubler y es con la cual mis propios intereses vienen a coincidir. Sólo desde ahí puede enfocarse el arte cabalmente y descubrirnos bellezas propias, históricas.

A estas alturas del tiempo se excusarán las discusiones sobre el naturalismo -monstruosidad, deformación, estilización, etc-; sobre la belleza helénica como absoluta; sobre el "arte bárbaro"; sobre la S ternidad de la Belleza. Todo eso ha recibido su crítica en nuestro siglo y se lo han visto sus límites. Por otra parte también se excusará la discusión sobre el formalismo, del tipo que sea; sobre el hedonismo; sobre el psicologismo. Además, tampoco se discutirá la validez evidente del historicismo y del humanismo contemporáneos y de la estética que puede ir con estas corrientes de nuestros días. Sólo frente al vasto y vario panorama de la historia, con positiva pasión por los intereses auténticamente humanos, cambiantes, y su expresión en el arte, es posible descubrirnos bellezas históricas que a su vez nos revelan los intereses más radicales, los sentidos profundos de los mitos, de los hombres en los tiempos.

E.- COATLICUE.

En verdad cuanto se ha escrito sobre el arte indígena antiguo, considerando las posiciones importantes, no acaba por satisfacerme, salvo en mis coincidencias parciales con las corrientes contemporáneas del pensamiento. Ciertamente que los esfuerzos han sido vigorosos en los últimos tiempos, mas difusos en su objetivo. En varios casos se ha prometido más de lo que se ha cumplido. Se ha prometido una relación entre la historia, la religión, el arte y la estética y, generalmente, aunque se hayan incluido por separado esos aspectos de las culturas, la relación íntima que debe existir, o que existe entre ellos, no se ha manifestado claramente. Se quedan los estudios en uno, o unos, de esos aspectos, o se incluyen y luego se abandonan para dar rienda suelta a las opiniones causadas por la impresión o por la emoción, sin vincularlas al resto de la cultura. Se pretende dar una "estética indígena" sin conciencia de nuestras humanas limitaciones y esto a pesar de que Worringer habló desde hace años (288), con muy buen sentido y clara visión, de acuerdo con corrientes de ideas que se han afirmado, de la imposibilidad de la exacta y completa reconstrucción de la historia y de que por mucho que nos esforcemos, no se trata tanto de los supuestos del pasado, como de los propios, la única forma de ser objetivo. Ciertamente que en algunos casos la dirección de los estudios ha sido acertada y en otros, la aproximación a lo deseable, muy cercana. He procurado ya señalar los aciertos que a mi parecer he encontrado, así como las limitaciones principales.

La cuestión consiste en saber lo que le interesa a uno fundamentalmente y a dirigir la investigación adecuada y ordenadamente para cumplir su objeto. Hace ya tiempo que mi empeño ha consistido,

quizá ambiciosamente, en ver la obra de arte en toda la complejidad que en verdad presenta; no deteniéndose en el plano de la emoción, aunque ésta es indispensable y valiosa, el motor, tratándose del arte, sino profundizar en lo posible lo que se nos revela: un conjunto de intereses humanos, que hay que acabar dominando para redondear la visión de la obra de arte cabalmente y reafirmar las emociones con plena visión de conciencia y sentido, con sentido para la cultura de nuestro tiempo, y, en última instancia, para mí. Tal actitud pretende abrir la posibilidad de comprender a otros hombres a través de sus expresiones en el arte. Ciertamente cada quien lo ha hecho conscientemente, en más o en menos, a su manera. Y ese conjunto de opiniones estéticas y su desarrollo histórico, en el tiempo, es lo que constituye para mí la estética del arte. Porque de veras, de veras, saber lo que en el caso -el arte indígena antiguo- opinaron sus creadores es imposible; es verdad que ahí tenemos sus obras, expresión digamos, de sus opiniones, cierto que intentamos comprenderlas, mas a sabiendas de que lo que decimos que dijeron es algo que decimos -y que nos parece más o menos acertado- que dijeron.

En todo caso pienso que de todo se ha hablado más bien informativa o generalmente, aunque era necesaria tal información, y aun las impresiones mismas, son a veces reveladoras. En pocas ocasiones se han estudiado en particular las obras del arte indígena desde un punto de vista estético, y no de manera suficiente, si bien a menudo la intuición ha sido certera. No es que desconozca el valor de lo hecho sino que mi deseo es, con limitaciones y todo, ir más allá. Otros han expresado sus intuiciones y opiniones estéticas, pues bien, quiero probar las mías.

La historia de un arte, de un tiempo y lugar, de unos hombres en determinadas circunstancias, puede escribirse y se ha escrito de muchos modos. Por mi parte quisiera ver una historia del arte indígena antiguo con su estética, pero no limitada a los atisbos de la intuición, sino emanada de la intuición y reafirmada por el más amplio conocimiento, y esto, a mi parecer, sólo se puede lograr cabalmente por medio de una serie de estudios cuidadosos y particulares de las obras de arte, para, en lo posible, hacerlas entrañablemente muestras.

Frente al panorama de las culturas y sus obras y con el acervo de nuestros limitados conocimientos, aunque algunos, sobre nuestro pasado indígena, se me hace imperativo seleccionar aquellas obras que se me presentan como más importantes, por más bellas y significativas. En la selección puede acertarse o no, es parte de lo que se pone en juego, de lo que se arriesga. Otros han hecho observaciones más bien generales del arte indígena antiguo. Yo pretendo partir de una obra que me atrae por su belleza, que me parece significativa en su grado, para, digamos, arrancarle su secreto; tendré, pues, que aprender el lenguaje de sus formas y comprender lo que dice y cómo lo dice, o mejor dicho, lo que me parece que dijeron en ella los hombres que la crearon. La he seleccionado porque sé que es original, porque siento su potente belleza y porque he intuido que representa una síntesis de significaciones.

Seleccionar obras bellas y significativas de diversas culturas, estudiarlas desde el punto de vista del arte y de la estética, y relacionarlas entre sí para tener el desarrollo histórico completo, es faena que debe hacerse en otra ocasión. Por ahora sólo se trata de ahondar en una obra que aparece en la cumbre de la historia

indígena, por su calidad, por la cultura que la creó, por el tiempo en que fue ejecutada.

Voy a hablar, por lo pronto, dogmáticamente; mi deseo es expresar lo que me ha revelado una gran obra del arte indígena: su belleza y lo que va con ella. Otras obras han atraído mi atención y me han conmovido, sin embargo, hay una que se me ha ido imponiendo a través de los años. Ello depende de su irresistible atracción y de la idea general que tengo del arte indígena. No participo de las opiniones sobre la cultura y el arte azteca que tienden a ver ambos como inferiores a otros de los pueblos antiguos de este Continente. Por el contrario, siempre la he visto como una cultura plena, madura, que dentro de su concepción del mundo, de los dioses, de la vida humana, y dentro de sus posibilidades y limitaciones, supo absorber y hacer propio, desarrollándolo, cuanto aquí se había realizado antes de ella y que dio expresión original a sus concepciones, creencias e ideales en su arte de la manera más rotunda y grandiosa, más atractiva por bella. Y ese es su genio.

Unas culturas y artes atraen más por su refinamiento sensual, siempre profundo, otras por otras causas, mas, ninguna sobrepasa al arte azteca -y en concreto, a la escultura- en su vigor dramático. Y este es para mí un valor imponderable que me ha hecho admirarla siempre y un acicate para intentar comprenderla mejor y gozarla más en su complejidad.

En la escultura azteca se resume una sabiduría de siglos, entiéndase que hablo de la edad de oro, el siglo XV de nuestra era. Entre las grandes obras que produjo hay varias que sin duda atraen especialmente, todas ellas importantes, significativas, mas, hay ^{en} una/que siempre, desde niño, he tenido clavados los ojos: Coatlícu. Siempre me atrajo, jamás sentí horror o pavor ante ella, siempre la

he acariciado con la mirada y aun con las manos, escapando la vigilancia de los guardias. Y quizá haya sido por esa familiaridad admirativa con que la he tratado que nunca me pareció espantosa. Me he recreado en ella por sus formas, me ha intrigado; siempre la he tenido frente a mí como la imagen más rotunda del misterio y, a medida que han pasado los años, como la imagen más rotunda del misterio del mundo y de la belleza indígena antigua. No es de extrañar, después de lo dicho, que al intentar la selección de una obra, entre todas las riquezas del arte que nos ocupa, haya escogido esta, Coatlícue, para habérmelas con ella de una vez por todas.

Hay otras razones. Siempre me irritó, hasta que me dejé de irritar, que se hablara de ella como: "la de la falda de serpientes", que es a lo más que muchos han llegado, como si fuera lo único que se pudiera decir de una obra tan original, grandiosa y conmovedora. La falda de serpientes está a la altura de los ojos, todos pueden verla, pero hay que ver más arriba, más abajo, hay que verla toda, hay que ver a través de ella. Hay que ver cómo su geometría tiene una solemnidad rotunda; como sus líneas generales y su majestuoso perfil ya dan el sentido de un arte de la más alta categoría y cómo sus formas se entrelazan, se eslabonan, se distinguen y se complementan en indivisible unidad.

Coatlícue ha ido surgiendo poco a poco de nuestra historia moderna, de aquel primer y largo período en que el arte indígena, y sobre todo los ídolos, eran "cosas de monstruos", "malas figuras abominables y desconulgadas del demonio". Primero surgió Coyolxauhqui, como la más atractiva, ya en el siglo, según dicen, romántico (Orcoy y Berra). Después apareció Coatlícue, que alguien se atrevió a llamar: "el más hermoso de los ídolos" (Chavero); después aparecie-

ron como valiosas otras obras y ella pareció "repulsiva" (experimento de Gamio). Ya en nuestro tiempo siguió pareciendo obra de "terror y espanto" (Tlaxlada), "monstruo" que tuvo por rival a Coyolxauhqui y después a Chelchihntlicus, pero ya no se deja de hablar de ella (Eulalia Gozmán), así sea para llamarla "espantosa". Y por ser "portentosa monstruosidad" es objeto de la más seria atención (O'Gorman). Por fin llega a ser "la obra maestra de la escultura americana" y en ella "lo terrible se vuelve una fuente de inusitada belleza" (Toscano). Para otro que dió un paso (Vaillant), Coatlicus, no sólo es "poderosa y aterradora" sino que "concentra dinámicamente los múltiples horrores del Universo". Por fin, también la escultura azteca es vista (Kubler) como uno de los eventos cimeros entre las más grandes realizaciones del arte mundial, en el que se expresa el ciclo de la vida y de la muerte. En visiones más amplias Coatlicus vuelve a ser "pavorosa" pero también es "la más fantástica y terrorífica creación plástica de todos los pueblos" (Solá); otros, para su mal, no advierten su belleza ni su significación, hasta que alguien (Westheim) la vuelve a hacer objeto de la más profunda atención; la ve como "Horripilante" como "lo monstruoso monumentalizado" pero, también en ella "lo terrible se transforma en lo sublime"; Coatlicus va "mucho más allá de lo puramente estético" y Westheim señala en ella un "surrealismo".

Del caos de la monstruosidad, de lo demoníaco, del mundo del terror y del espanto, surgió hermosa, portentosa, poderosa; como obra maestra, monumental; como fuente de inusitada belleza; como concentradora dinámica de los múltiples horrores del Universo; como perteneciente a la escultura que cuenta entre las grandes realizaciones del arte mundial; como la más fantástica creación plástica de todos los pueblos; como transformación de lo terrible en lo su-

blime, como más allá de lo puramente estético. Y esa es la historia estética moderna de Coatlincue.

No hay obra del arte indígena antiguo que haya sido tan mal y tan bien tratada, mas, a mi parecer, no obstante tener su historia estética, no ha sido tratada suficientemente. Es necesario tratarla más y mejor, aunque ella sabe la admiración que despierta y, como buena diosa, gusta de ocultarse; mas, accediémosla por todos los medios a nuestro alcance, que ya el primero lo tenemos y es tenerla por bella. Sin embargo, sólo con ordenado esmero podremos aprender su tratamiento y así, hay que comenzar por el principio.

La anterior historia estética moderna de Coatlincue se refiere, claro está a las opiniones sobre la escultura, es decir, cómo ha ido apareciendo a la conciencia histórico-estética. Mas, vale la pena recordar que su aparición física tuvo lugar en 1790, en ocasión de "haberse mandado por el Gobierno que se igualase y empedrase la Plaza Mayor", según cuenta León y Gama (289). Por el oficio para que "la piedra" encontrada se trasladase a la Real y Pontificia Universidad, donde fue colocada en uno de los águiles del patio y allí permaneció hasta su nuevo traslado al Museo donde hoy día se encuentra, podemos ver en detalle como fue tal acontecimiento.

Por las diligencias jurídicas consta, que el día 13 de Agosto de 1790, día memorable por haber sido el mismo en que tomó posesión de la Ciudad por el Rey de España el año de 1521 (aunque los dos de los testigos equivocadamente dicen que fue el día 14); estando excavando para formar el conducto de mampostería por donde deben caminar las aguas, se halló inmediata a los caxoncillos del Señor San Joseph, a distancia de 5 varas al Norte de la Azequia, y 37 al Poniente del Real Palacio, la Estatua de piedra, cuya cabeza estaba a la profundidad de vara y tercia, y el otro extremo, o pie, poco menos de una vara. Que el día 4 de septiembre, a la media noche, se suspendió y pasó la situación vertical, por medio de un aparejo real o doble polea: y que a la misma hora de la noche del día 25, se extrajo de aquel lugar, y se colocó enfrente de la segunda puerta del Real Palacio, desde donde se condujo después a la Real Universidad (290).

Unos meses después fue encontrado, también en la Plaza Mayor otra gran piedra, que es la que hoy conocemos como el Calendario Azteca.

No deja de sorprender que Coatlicue (la primera piedra encontrada) apareciese cerca de los cajoncillos de San José, es decir frente a donde hoy se encuentran los edificios del Departamento Central, lado sur de la Plaza; porque según los datos que se conocen el templo de la diosa se encontraba en la parte norte del conjunto que formaba el gran centro religioso de Tenochtitlan. ¿Será posible que los tenochcas hayan intentado ocultar sus dioses enterrándoles y que hubieran transportado tan pesada carga desde su templo hasta el lugar en que se encontró, en los momentos del accedio a su ciudad por los españoles? No parece probable y, entonces, surge otra hipótesis y es que los españoles al derribar los templos y nivelar la ciudad indígena para hacer la nueva traza enterraran las grandes piedras, en vez de destruirlas, usándolas simplemente como material de relleno y como medio más expedito de deshacerse de ellas. Mas, entonces ¿por qué llevar un gran monolito desde su templo hasta un lugar lejano tomándose la molestia del traslado? ¿no será más bien que Coatlicue nunca estuvo asentada en la parte norte sino en algún lugar cercano a aquel en que se encontró? Y, por último, ¿tuvieron los españoles conciencia de la importancia de la estatua y decidieron conservarlas, aunque ocultas? En cierto modo lo anterior no tiene relación directa con nuestro tema, pero no está por demás considerarlo. Sea como sea Coatlicue vio la luz nuevamente el 13 de agosto de 1790; es la fecha de su nacimiento en el mundo de la cultura moderna; su restauración histórica y estética es un proceso que dura siglo y medio.

León y Gama al describir la estatua dice:

Todas estas insignias son atributos propios de esta diosa para abajo, son jeroglíficos de otros principales dioses que tienen relación y dependencia con ella y con Huitzilopochtli su compañero, los mismos atributos y divisas... (291). Era costumbre entre los indios adorar en uno muchos dioses, principalmente aquellos que contribuían a un mismo fin, o que tenían alguna correlación entre sí (292)... y esta era Teoyacmiqui (miqui, que es morir), que se interpreta morir en la guerra divina, o lo que es lo mismo, morir en defensa de los dioses... (293). Varios de ellos están simbolizados en esta Estatua, como se ve en el tejido de culabras que forman un faldellín, jeroglífico de la diosa Cohatlucue (294)... y todos contribuyen a formar la horrible imagen (295)... El Caballero Boturini... refiere otro de sus nombres... es Teoyacmiqui, diosa que, dice: "tenía cuidado de recoger las almas, así de los muertos en la guerra, como de los que se sacrificaban después del cautiverio" (idea de una nueva historia general, pág. 28) (296)...

Una hipótesis principal se desprende de lo anterior:

... debemos persuadirnos, que delante de esta estatua, que están no sólo acompañados, sino estrechamente unidos Teoyacmiqui y Teoyacmiqui (Huitzilopochtli) y la diosa de la muerte, o del morir, se hacían cada año exequias y honras... (297). No solamente veneraban en el Templo este horrible simulacro, como un compendio de muchos dioses, sino que también lo fingieron los Astrólogos Judiciales Constelación celeste, que incluía en los que nacían en la trocena que dominaba, que era la 15ª de Tonalamatl (298)... Acompaña también a esta estatua, y con gran propiedad, la imagen de otro dios, que según los oficios que se le atribuyen, conviene bien a su compañía con los otros dos referidos. Este es el que fingieron Señor del Invierno, o del lugar de los muertos, que esto significa literalmente su nombre Mictlantecutli, el cual es el que está grabado de medio relieve en el plano inferior de la piedra que mira a la tierra (299)... Otras varias significaciones se podrían hallar en las figuras que se ven en esta estatua, correspondientes a las innumerables ideas y ficciones que suponían los mexicanos en sus falsos dioses... (300).

La hipótesis, y algo más que hipótesis, consiste pues en que Coatlucue no es sólo Coatlucue, sino la imagen que amalgama varias deidades y, además, una constelación celeste. No andaba errado León y Gama. El relieve representando a Mictlantecutli en la base misma de la estatua hizo suponer al sabio que ésta originalmente estuviese suspendida sobre columnas, apoyada en las bolsas de los co-

dos, lo cual no es descabellado y de ser cierto le añadiría un interés mayor a la escultura, amén de tener así una significación más. En todo caso, es curioso que tenga un relieve bajo las plantas para no ser visto, lo cual no dejaría de tener también un sentido mágico, quizá.

Que León y Gama le haya parecido Coatlícué una "horrible imagen" no tiene nada de particular, si atendemos a la tradición y al tiempo mismo en que fue encontrada la escultura; para él constituyó un objeto de interés científico y no artístico. León y Gama identificó, en términos generales, a tres deidades en la escultura, pero comprendió que "otras varias significaciones se podrían hallar en las figuras que se ven en esta estatua..." Ahora bien, estas otras varias significaciones no las ha descubierto nadie, porque no han sido estudiadas por nadie con el detalle que merecen desde que León y Gama las señaló y, modestia aparte, es uno de los objetos del ensayo de interpretación que más adelante ofrezco, por serme necesario el simbolismo completo para la elaboración estética de su sentido, o más bien, para descubrir el sentido profundo de su extraña belleza.

x

Lo que León y Gama dijo fue lo primero que alguien dijo de Coatlícué. Lo último que se ha dicho sobre ella proviene de un sabio en materias de lingüística náhuatl y en muchas otras, el P. Angel María Garibay, a quien tanto deben los estudios de nuestro pasado indígena. Es él quien ha colocado una piedra miliaria con su Historia de la Literatura Náhuatl (301) iluminando muchos aspectos

del mundo indígena antiguo. Inútil es decir que aprovecharé en cierta medida sus excelentes traducciones o versiones castellanas, especialmente de lo que él llama: "Poesía religiosa", para algunas interpretaciones. Mas, lo que por ahora quiero poner de relieve es que el P. Garibay insiste claramente en su múltiple simbolismo y en que:

Un sentido de maternidad mana de este monstruoso monolito, pero hay un dejo de guerra y de muerte, a través de aquellos corazones y de aquellas serpientes (302).

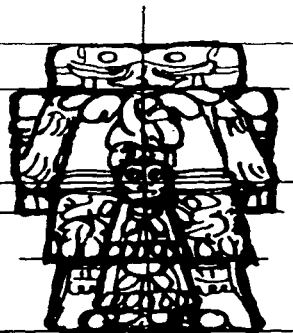
Descartemos la opinión de que Coatlícué siga siendo un "monstruoso monolito", ya antes he discutido lo impropio que resulta llamarla "monstruo", si hemos de situarnos con un criterio actual y no en el tradicional naturalismo. Y no es que deje de admirar el P. Garibay su "adusta majestad", sino que la tradición se le impone. Lo que me interesa más, por ahora, y que quisiera dejar como epígrafe a la cabeza de lo que ha de seguir es aquello del "sentido de maternidad" y el "dejo de guerra y de muerte". No es casual, claro está, que un sabio como el P. Garibay perciba tan acertadamente esos y otros secretos que oculta celosamente la formidable deidad.

Por lo demás, no sólo enriqueceré mi interpretación de Coatlícué con traducciones, ideas y asociaciones del notable humanista, sino que a no ser por ellas no me hubiera sido posible llevar a cabo mi estudio; mi agradecimiento es definitivo.

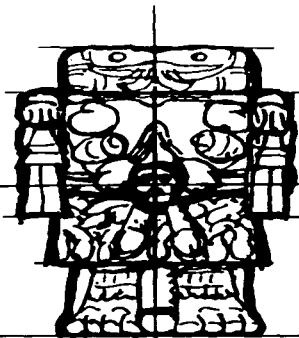
Manifestado el renacer de Coatlícué y guiado por la hipótesis principal de que se trata de un múltiple simbolismo, que hace ya tiempo ingenuamente había yo intuido, paso a explicar cómo he podido comprender y admirar la señera belleza de una de las más extraordinarias y originales obras de arte que puedan encontrarse en la historia universal.

Las estructuras fundamentales de Coatlícu provienen de una sencilla pero refinada geometría. Si se observa de frente y de manera totalizadora tiene la forma de una gran cruz, de recio tronco, cortos brazos y bien proporcionada cabeza. No extraña, pues, que los diversos elementos se compongan a base de un eje vertical, dispuestos en perfecta simetría. El tronco se divide en cuatro zonas, prácticamente de iguales proporciones, bien marcadas por horizontales a distintos niveles, cada una correspondiendo a: las piernas, la falda de serpientes, el tórax y la masa bicéfala. Y del tronco sobresalen los brazos doblados, que por los elementos de que se componen, dividen nuevamente la altura del tronco en dos partes, considerando éste desde los hombros al nivel de la base y aparte de la masa bicéfala en la zona superior. De las recias y buenas proporciones de esa estructura fundamental cruciforme, se desprende la sensación de aplomo, de solidez, y el sentido monumental de Coatlícu, así se la contempe de frente o por el lado posterior.

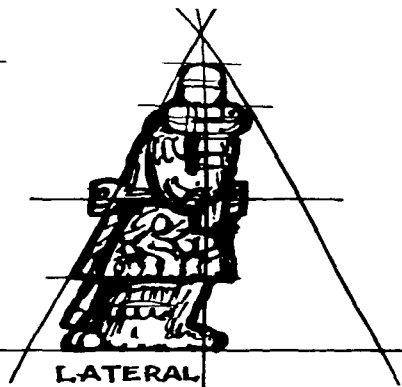
Ahora bien, si se le observa por cualquiera de los costados, se descubre un cambio radical en la estructura, que ahora es piramidal digamos, o más bien afecta la figura de un triángulo, como se explicara más adelante. Y es entonces que surge evidente el genio del escultor que concibió su forma. Pero los costados la gran masa queda inscrita, idealmente, en un triángulo isósceles, cuya bisectriz hace, laro está, de eje vertical y cuyo vértice se encontraría arriba de la masa bicéfala. Mas, ese eje vertical que divide en dos ángulos rectángulos el isósceles estructural, no divide asimismo la escultura, sino que por el contrario toda su masa queda casi inscrita en uno de los triángulos rectángulos, mientras el otro, ideal, queda casi vacío, salvo en la parte superior. El caso es que el eje vertical



POSTERIOR

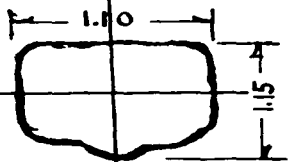


ANTERIOR



LATERAL

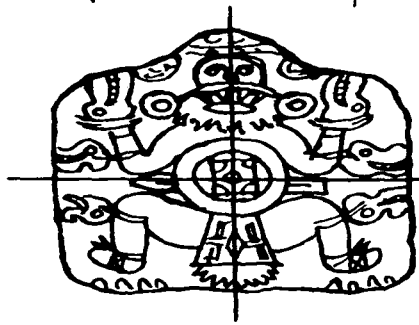
2.50 m.



PLANTA



1.60 m.



DE ARRIBA

COATLICUE

-ESTRUCTURAS-

SEGUN JUSTINO FERNANDEZ 1953.

MICTLATECUHLI, EN LA PARTE BAJA, EN EL PLANO DE APOYO. SEGUN F. AGÜERO, EN "LAS DOS PIEDRAS" DE LEON Y GAMA.

pasa, por el centro de la masa bicéfala, vista de costado, por los puños del antebrazo y por el frente de las piernas, quedando sobresalientes del plano del eje vertical: las garras al nivel de la base, la falda, el cráneo del frente, las cabezas de serpiente que hacen de manos y parte de la masa bicéfala. La hipotenusa del triángulo rectángulo en que se aloja la gran masa de Coatlícuq, limita y da su inclinación al plano posterior, del que sobresale únicamente el cráneo, entre las caderas, y de la fuerza y direcciones de ese plano inclinado, proviene el formidable perfil lateral de la escultura. Todas las formas quedan subordinadas a la inclinación de la hipotenusa del triángulo y dentro de él se proporcionan; así, el plano inclinado se constituye sobre todo por el colgaje bajo el cráneo posterior, y el plano desciende ideal y sensiblemente, hasta el nivel de la base, mas por otra parte, asciende por la espalda hasta rozar tangencialmente el ángulo superior del paralelepípedo en que se inscribe la masa bicéfala, y aun la sobrepasa hasta llegar al vértice. Por el lado del triángulo ideal opuesto, que corresponde al lado del frente de la escultura, el que dijimos que servía para completar la estructura y que sólo es ideal y casi vacío, su hipotenusa, o plano inclinado, sirve para limitar tanto la masa bicéfala en su ángulo superior -en el mismo sentido que por el lado posterior- como los bloques de las serpientes que hacen de manos y, como en el lado opuesto, desciende desde el vértice hasta el nivel de la base. Así se completa el triángulo isósceles de los costados y es de esta estructura "piramidal" -tanto como de la cruciforme de las vistas de frente anterior y posterior- que se desprende asimismo la sensación de aplomo y solidez y el sentido monumental de Coatlícuq.

Lo extraordinario, lo genial no sólo es haber logrado las dos estructuras fundamentales, la cruciforme y la "piramidal", distintas, sino haber logrado una maravillosa combinación y la transición de la una a la otra, de manera que compongan un todo armonioso con sus dos estructuras intencionalmente diferentes. La transición está lograda en parte por las curvas de los brazos y de la falda, y por el segundo colgaje bajo el cráneo posterior. Así descritas sus estructuras, Coatlícué queda inscrita en ellas y los elementos que la componen están claramente limitados en sitios muy precisos; es dentro de esas formas proporcionadas que se desarrollan las tallas para caracterizar cada elemento, todo en un orden perfecto.

Las estructuras de Coatlícué y su carácter monumental significan para nosotros, a primera vista, un orden de sentido clásico, por su claridad, aplomo, estatismo, sencillez, serenidad y grandeza. Y sin embargo, los perfiles laterales tienen un efecto dinámico, proveniente del plano inclinado y de las curvas de los brazos doblados; cierto que ese dinamismo está inscrito en la estructura piramidal, que es su norma y su límite, mas el plano posterior inclinado desciende hasta clavarse en la tierra y al ascender llega, pasando por detrás del cráneo, hasta incluir la masa bicéfala y virtualmente alcanzar el vértice.

El escultor consiguió expresar a maravilla un mundo de formas dinámicas, pero domado, limitado por las grandes estructuras fundamentales: la cruciforme y la piramidal. Dominio del intelecto y de la razón estrechamente, relacionados con la concepción religiosa, sobre un mundo de fuerzas caóticas y misteriosas, que acaba por ser ordenado y claro en su concepción -rígida y dinámica a la vez- y por lo tanto en su expresión formal. No es una mentalidad "pre-lógi-

es" la que concibió a Coatlícué, por el contrario, sus estructuras son de una clara lógica y sus formas de una sensibilidad vigorosa y altamente imaginativas. Tiene todos los caracteres, para nosotros, de una obra de arte cabal y grandiosa.

En una concepción tan rigurosa como es Coatlícué, de tan profundo sentido religioso, ninguno de sus elementos principales pueden tener origen en el azar, sino tener una razón de ser como son y de estar donde están. Así, es necesario tener presentes cada uno de ellos.

Que Coatlícué tiene una referencia a la forma general del cuerpo humano, no cabe la menor duda y puede decirse que tiene: pies, piernas, tórax, pecho, espalda, brazos y cabeza, que son sus partes integrantes. Ahora bien, que casi todos esos elementos se hayan, digamos, substituído por otros simbólicos, no altera su orden fundamental, ni mucho menos lo altera el que sus proporciones no sean "naturales". Veamos cuales son esas que he llamado, por ahora, "substituciones".

En la zona primera, los que debieron ser pies, son garras de águila, con cuatro grandes uñas, sobre las cuales sendos pares de ojos aparecen ver hacia lo alto. Una gruesa serpiente preciosa, cubierta de un entrelazado rectangular en cuyos intersticios hay chapetones circulares, al centro y entre las garras, surge sinuosa bajo la falda, mostrando sus colmillos. También bajo la falda y a los lados exteriores de las piernas, salen dos largos manojos de plumas, sobre la faldilla inferior que cubre las piernas, ésta compuesta de una faja con chapetones circulares y fleco de plumas del que penden diez y seis cascabeles visibles. En la parte posterior y entre las garras, que ahora tienen una sola enorme uña, asoma otra cabeza de

de serpiente, o de tortuga, mostrando sus colmillos, bajo el colgaje que pende y que oculta los ojos y parte de la cabeza; quizá sus ojos, dislocados, son los que se encuentran sobre las garras, como se ha dicho, sólo que duplicados.

La falda de serpientes comunes corresponde a la segunda zona y rodea el cuerpo entero, si bien su vista está interrumpida en partes por otros elementos, como los codos de los brazos, los colgajes cúbicos frontales que salen de los puños y los grandes colgajes triangulares en la parte posterior. La falda se sostiene por medio de un cinturón compuesto por dos serpientes preciosas, cuyas cabezas penden al frente; este cinturón tiene un ligero movimiento natural, al estar un poco caído hacia adelante, donde lo cubre el magnífico cráneo con orejeras y colas de serpientes colgantes, que remata el collar y que viene a quedar sobre lo que sería el ombligo. Las dos serpientes son preciosas, a diferencia de las que componen la falda, pues tienen bandas que rítmicamente interrumpe su piel, que se forma de entrelazado con chapetones; de sus cabezas colgantes salen sus lenguas bifidas. En la parte posterior y centralmente otro cráneo se ensarta en el cinturón o cincho y bajo de él pende un colgaje triangular, dividido en dos partes y que cubre el trasero, bajando hasta un poco arriba de la línea que da base a las garras. Este colgaje se compone de trenzas, supuestamente de cuero, que rematan en una especie de borlas, que son caracoles. En su parte superior y más angosta, el colgaje no llega sino apenas a la orilla de la falda y tiene sobre él la mitad de un disco de plumas pequeñas con dos grandes plumas pendientes, junto con otros dos motivos redondos; el número de trenzas es seis. La parte baja del colgaje es semejante a la anterior, si bien más ancha y con la otra mitad del

disco de plumas sobrepuesta, que completa el número de cuatro grandes plumas; las trenzas pendientes son en este caso siete, de manera que el total de trenzas es trece, vistas de frente. La falda misma, que cubre un poco más de lo que serían las rodillas, está compuesta por serpientes comunes entrelazadas de tal manera que forman una composición rítmica, geométrica, de estructura romboide; sus cabezas colgantes componen la orilla inferior de la falda y se alternan con las puntas de sus propias colas de cascabel; entre los enlazados otras colas de cascabel se alojan rítmicamente; once son sus cabezas visibles, pues una está al frente y al centro. No puede pedirse una concepción más extraordinaria ni mejor compuesta, pues obedece a un orden perfecto. El cincho con las cabezas de serpientes preciosas colgantes, las serpientes comunes entrelazadas que forman la falda, el cráneo al frente y el otro posterior, ambos de formidable expresión con las órbitas de los ojos aún llenas, de miradas desafiantes y los colgajos de cuero, caracoles y con discos de plumas, a manera de polizón, hacen del todo un stavio soberbio y macabro en cierto grado solamente, pues los cráneos tienen vida, como en otras obras de la escultura azteca, que Kubler (303) ha observado con acierto, que se encuentran en un estado intermedio entre la vida y la muerte.

En la tercera zona y al frente cuelgan los pechos filiciados y una pequeña arruba marca una línea horizontal bajo de ellos, al frente y en los costados. Sobre los pechos un gran collar, compuesto de manos abiertas mostrando sus palmas, con los dedos hacia afuera, y corazones alternados, remata en el cráneo sobre el ombligo. El collar da la vuelta sobre los hombros y sobre la espalda forma un nudo, quizás de cuero, adornado con líneas ondulantes, puntas y chapetones circulares. Cuatro manos y cuatro corazones son

visibles al frente; por la espalda, dos corazones más y cuatro manos, dos de las cuales apenas si asoman, componen un total de ocho manos y seis corazones. En el cuello mismo, un collarín de chapetones remata esta zona por la parte más alta y abajo el collarín se recorta la piel humana teniendo al centro una ondulación que corresponde a la unión de las clavículas. Los brazos, pegados al cuerpo y doblados, están cubiertos en los hombros y en los codos con ojos y colmillos de águila o de serpiente y sus puños se rematan con pulseras de cintillas de cuero entrelazadas de las que penden flecos; otros dos elementos más, e importantes, puesto que por su volúmen, forma y sencillez, sirven para acusar la estructura cruciforme, penden también bajo las pulseras, sin otra talla que su lisa y geométrica masa cúbica y una línea vertical al centro de cada una de sus caras, como si se compusieran de cuatro indivisibles elementos apenas señalados. Sobre las pulseras y a manera de manos dobladas, aenas cabezas de serpientes preciosas muestran sus colmillos y bajo de ellos cuelgan sus lenguas bifidas; como en los otros casos descritos, estas serpientes tienen bandas que parecen sujetar su piel, ésta compuesta de entrelazados y chapetones intermedios.

Por último, en la cuarta zona, la más alta, cómodamente se aloja la masa bicéfala sobre la amplia base del cuello, sobre el collarín. De allí surgen dos serpientes preciosas que en movimiento ondulatorio excéntrico en la parte baja y concéntrico en la alta, vuelven sobre sí sus cabezas, que frente por frente llegan a confundirse hasta formar una sola, a manera de cara, con sus dos ojos, sus bocas entreabiertas mostrando cuatro colmillos y su lengua bifida colgante. Su piel está formada, como en otros casos, por entrelazados de estructura cuadrangular con chapetones entre ellos y por ban-

das que no cubren sino la parte superior de la piel, dejando libres los músculos que siguen el movimiento de los cuerpos, subrayando las bocas, o el enorme hocico que forman al unirse. La expresión de la gran cabeza es alerta y desafiante en su impassividad.

Casi todo cuanto se refiere a las estructuras y elementos fundamentales de Coatlícu, tiene los números simbólicos y religiosos de: dos y cuatro. Dos estructuras básicas, dos garras, del colgaj de pluma, dos colgajes de cuero, dos serpientes por cincho, dos cráneos, dos brazos, dos serpientes por manos, dos pechos, dos serpientes por cabeza, dos caras. Cuatro partes tienen sus estructuras fundamentales: la cruz con sus cuatro direcciones, y dijéranos que cuatro partes componen la estructura "piramidal", cuatro las uñas frontales de las garras, cuatro ojos sobre las garras, cuatro cabezas de águila o de serpiente cubren parcialmente los brazos, cuatro pulseras, cuatro partes forman los colgajes frontales de las pulseras, cuatro manos en el collar al frente y cuatro corazones, cuatro manos sobre hombros y espalda y dos corazones más, cuatro colmillos por lado tienen las serpientes de la gran cabeza, con cuatro ojos sobre las dos caras, y todas las lenguas de las serpientes son bífidas, así se vuelven cuatro en las cabezas de serpientes colgantes del cincho, cuatro en las serpientes que hacen de manos y cuatro en las que hacen de cabeza, cuatro partes tienen las masas colgantes de la pulsera, cuatro son las plumas grandes sobre los colgajes de cuero. El número cinco aparece en los elementos del collar, pues al centro y de frente las cuatro manos y los cuatro corazones, rematan en el oreño colgante. Hay otros elementos cuyo número también es simbólico, como las trece trenzas de cuero con sus correspondientes remates de

caracoles, en los colgajos bajo el cráneo posterior, vistas de frente, pues otras trenzas secundarias empletan el volumen. Y, en fin, otros elementos aún, cuyo número parece indefinido, como los cascabelos de la faldilla, o los chapetones de ella, las serpientes de la falda, los colmillos de algunas serpientes, los chapetones del collarín, las piedras preciosas de la piel de las serpientes más importantes, que hemos llamado hasta ahora para mayor claridad chapetones circulares, y sus bandas, éstas, sin embargo, siempre dobles.

Por lo anterior se ve, pues, que los elementos simbólicos están organizados originalmente de la manera que lo está el cuerpo humano, pero estructurados por dos formas fundamentales y simbólicas también, la cruciforme y la "piramidal"; además, casi todos los elementos se organizan por los números, o unidades, simbólicos y religiosos: dos, cuatro, cinco y trece.

Ahora bien, todos y cada uno de esos elementos simbólicos no son "naturalistas", ni "estilizaciones", sino por el contrario son formas creadas, de una gran fuerza expresiva que trasciende toda representación del naturalismo y que son significativas de su verdadero oculto sentido. No se trata de ningún ente natural, ni de partes de entes naturales, sino de signos o símbolos de latente significación, de ahí su vitalidad. Hay que tener en cuenta la observación de Kubler (304) de que la máxima animación se encuentra en las figuras de animales, porque representan las fuerzas demoníacas de la naturaleza.

La substitución de las formas naturales por otras expresivas y simbólicas, no representativas de entes naturales, se encuentra desde las más arcaicas expresiones de las culturas del antiguo México hasta las últimas del gran período azteca. Cierzo que estas

expresiones varían, digamos que acercándose más a un naturalismo, casi siempre hierático, como en la maravillosa escultura del Joven Huasteco, ahora en el Museo Nacional; o en las caras sonrientes olmecas y en las cabezas colosales de La Venta, en la cabeza del Hombre Muerto, o en la del Caballero Aguila. O bien las formas se alejan del naturalismo hasta las más abstractas concepciones y expresiones, como en Chalchiutlicue y otras obras de la cultura teotihuacana. En ningún caso se trata de un naturalismo ingenuo, sino intencionado. Hay que considerar también ese rasgo tan típico y significativo de casi todas las culturas indígenas y es la combinación de formas, digamos, "naturalistas", con otras que son positivas creaciones expresivas, como en el caso también de las figuras de los "altares" de La Venta, surgiendo del hocico de una serpiente, en el de los "yugos" totonacas y olmecas, en el de las "hachas" olmecas, en algunas estelas mayas, en la famosa y magnífica escultura llamada La Reina procedente de la Pirámide del Adivino en Uxmal, en el de las serpientes o dragones del Calendario azteca, y una vez más, en el Caballero Aguila, como en tantos otros ejemplos que podrían citarse.

Las formas de Coatlícue en su sentido fundamental expresivo no pertenecen ni a la rigidez geométrica de Chalchiutlicue, ni al "naturalismo" de la cabeza del Hombre Muerto; son formas creadas expresamente para hacer patente una concepción religiosa: Coatlícue, una divinidad, y de ahí su razón de ser como son, producto de la sensibilidad, del intelecto y de la imaginación creadora, no reproductora, si bien en sentido derivado acusan una referencia a las formas naturales, humanas y animales. El estupendo equilibrio logrado por el escultor con todos esos elementos, puestos o compuestos en un cierto

orden y proporciones es lo que hace que sean formas emocionantes, sintéticas y profusas de significaciones. Son formas de plenitud, de una larga experiencia creadora y de genio, que bien que lo tuvo el pueblo azteca, especialmente en la escultura, donde su originalidad y fuerza dramática se muestran magnificas.

Del análisis formal que hemos llevado a cabo podemos recoger un repertorio de formas simbólicas concretas, cuya significación más profunda es necesario desentrañar. Ese repertorio se compone de lo siguiente: cruz y "pirámide" estructurales, referencia al cuerpo humano, "piernas" con garras de águila y ojos, serpientes comunes y serpientes preciosas, plumas, cascabels, falda, cráneo y colgajos de cuero tronizados con rezates de caracoles, piel humana con pechos femeninos, collar de manos y corazones con un cráneo, "brazos" con cabezas de serpientes, o garras de águila, en las articulaciones, pulseras y colgajos, serpientes preciosas en lugar de las "manos" y de la "cabeza".

Una interpretación de esos elementos no puede basarse sino en la concepción religiosa, cósmica, mítica y mágica, poética en su grado, del pueblo azteca, como heredero, en parte, de viejas tradiciones de las culturas indígenas que le precedieron, que absorbió y que enriqueció con sus propias creaciones. Así, hemos de aventurarnos, aun a riesgo de errar, en la selva mítica de donde debe surgir el ser de la divinidad.

La estructura cruciforme, es decir, con cuatro direcciones, tiene su origen, claro está, en la concepción azteca cósmico-religiosa. Idea fundamental era agrupar a todos los seres según los puntos cardinales, de donde el número cuatro resulta tan importante para el

mundo indígena, así como la dirección central, o de abajo a arriba, con lo que el número cinco es el otro importante y religioso también. Es un orden primordial por medio del cual el hombre debió sentir seguridad ante el caos, mas, ese orden es mítico: cuatro fueron los dioses principales, hijos del Principio dual, masculino y femenino, que residía en Oreyocan, el lugar 2, y que tenía por nombres: Ore-tecutli, "Dos señor", y Ore-cihuatl, "Dos señora". Los cuatro hijos de la divina e indivisible pareja fueron: Tezcatlipoca, representado por el color negro y correspondiente al Norte; Huitzilomachtli, o Tezcatlipoca azul, que pertenecía al Sur; Tezcatlipoca rojo, también Itz' o Coatlicue, de la dirección Este, y Quetzalcoatl, o Tezcatlipoca blanco, del Oeste. Por otra parte el Principio o pareja divina representaba la dirección central, arriba y abajo, el cielo y la tierra. Cuatro veces habían sido creados el mundo y el hombre, cuatro soles también, y cuatro cataclismos habían terminado con todo; entonces, ahora, se vivía, o se vivo, en el quinto sol, el quinto mundo, destinado a perecer una vez más por temblor o terremoto. Esta concepción dinámica del mundo y del hombre, de creación y destrucción daba a la existencia por entero un sentido inflexible de caducidad, de muerte, pero también de resurgimiento constante. La concepción cósmica fundamental con las cinco regiones aparece en el Códice Féjervary-Hayer. En el centro de una composición cruciforme se encuentra Ximitecutli, el "señor viejo", el dios del fuego, que vive en el ombligo de la tierra; en las cuatro aspas tienen su morada cada uno de los dioses creadores, los de las direcciones cardinales arriba mencionados; y en cada una de esas aspas, al centro de las representaciones de los dioses hay una especie de árbol en forma de cruz sobre el que se posa un ave, una águila, un loro, o quetzal.

Esas concepciones cruciformes, provenientes de antigua tradición indígena, se encuentra expresada también en el famoso relieve conocido por "La Cruz de Palenque", en cuya parte central una especie de árbol que afecta aquella forma se apoya o nace sobre una deidad, tal vez Itzamná, que se relaciona con el nacimiento, y sobre cuya parte alta se posa un quetzal. La relación entre la pintura mencionada del códice F6jervary-Mayer y "La Cruz de Palenque" es clara, a lo menos desde un punto de vista formal y de los elementos de que se componen.

Debe tenerse muy en cuenta también el notable descubrimiento reciente (1952) en el Templo de las Inscripciones, en Palenque, de la cripta conteniendo el altar o lápida monolítica esculpida en bajo relieve. El jefe de la comisión organizada por la Dirección de Monumentos Prehispánicos, señor Alberto Ruz Lhuillier, ha hecho una descripción e interpretación del relieve de aquel altar (305) que no deja lugar a dudas sobre su significación y dice:

La lápida representa una escena enmarcada por signos astronómicos y cabezas humanas; entre aquellos, se reconocen los del sol, de la luna, de venus y de la estrella polar... El motivo central es un hombre joven... encima de un mascarón que simboliza el monstruo de la tierra... Encima del personaje, se alza una cruz idéntica a la del famoso Tablero de la Cruz, sobre la que descansa un pájaro quetzal, cuya cara es la del dios de la lluvia. Sobre los brazos de la cruz, ondula una serpiente... Los espacios... vacíos, fueron rellenados con motivos secundarios... 2 escudos o mosaicos que probablemente representan al sol; varias corrientes de sangre, expresadas como lo hicieron después los mexicanos...

Una lápida de la belleza de ésta... debió ser un momento trascendental para los mayas, y la escena que lleva esculpida sintetizaría para ellos lo más esencial de su religión, su "misterio" por excelencia... Tal disposición se encuentra en varios tableros palenquanos, y en códices maya y mexicano; en todas estas representaciones, el elemento fundamental es el motivo cruciforme, eje de la escena...

Es oportuno recoger aquí la opinión estética de Ruz sobre el nuevo monumento:

Si por su significado simbólico, el relieve del altar constituye una maravillosa síntesis gráfica de lo más sagrado del culto

saya, en su aspecto moramente estético marca un punto culminante de la escultura palenquera. En la composición de sus elementos, el artista logró armonizar los dictados dogmáticos con las normas de su sentido natural de la belleza. El conjunto es bello porque además de llenar plenamente su función esotérica, está ejecutado de manera a sublimar por su estilo, las sensaciones que el tema provoca, facilitando así su comprensión y aceptación.

Los anteriores ejemplos son suficientes para indicarnos que la concepción cruciforme, relacionada con las direcciones cardinales y éstas, a su vez, con los dioses creadores, tenía una larga y antigua tradición en las culturas indígenas, que los aztecas absorbieron y así pasó a formar parte de sus mitos, pero dándole expresión propia y, a mi modo de ver, superándola. Y puede decirse en términos generales que las ciudades sagradas o conjuntos de monumentos religiosos se organizaron por aquella concepción, como es obvio en el caso del trazado de Tenochtitlan.

A mayor abundamiento encuentro que el P. Garibay dice (306):

La sinetría de la estatua de la Coatlicue monumental está perfectamente, casi en forma geométrica, en el poema que vierte con la mayor fidelidad; en él hallamos la voz de mando de una reina (Itzpapálotl - "mariposa de obsidiana"), pero la cuidadosa terminación de una madre que impera en el mundo y divide al mundo:

.....

Iréis hacia el rumbo de donde la luz procede (= Oriente);
y allí lanzaréis los dardos:
amarilla águila, amarillo tigre, amarilla serpiente,
amarillo conejo y amarillo ciervo.

Iréis hacia el rumbo de donde la muerte viene (= Norte),
también en tierra de estopa habrás de lanzar los dardos:
azul águila, azul tigre, azul serpiente,
azul conejo y azul ciervo.

Y luego iréis hacia la región de sementeras sagradas (= Poniente):
también en tierra de flores habrás de lanzar los dardos:
blanca águila, blanco tigre, blanca serpiente,
blanco conejo y blanco ciervo.

Y luego iréis hacia la región de espinas (= Sur),
también en tierra de espinas habrás de lanzar dardos:
rojo águila, rojo tigre, roja serpiente,
rojo conejo y rojo ciervo.

.....

En cuanto a la estructura "piramidal", obedece originalmen-
 te también a la concepción cósmico-religiosa, y la completa, puesto
 que sobre la tierra, que se consideraba como una extensión plana y
 central, se alzaban trece cielos escalonados como los cuerpos de una
 pirámide, con sus correspondientes deidades. Es de considerar que
Metzahualcovotl, rey de Texcoco, llegó a concebir un dios invisible
 e irrepresentable, llamado Tloque Nahuaque o Ipalnemohuani, que es-
 taba colocado sobre todos los cielos y en el punto más alto; un Prin-
 cipio o Dios creador de todos los seres. Por lo demás, la estructura
 piramidal no necesita documentación especial para el caso, puesto
 que tal forma domina en todas las culturas indígenas y es la que ge-
 neralmente tuvieron las monumentales bases de los santuarios, desde
 la pirámide de Copilco, de forma circular o cónica, truncada, la del
 fajín, y la de Uaxactún, hasta las de Teotihuacán, "El Castillo" de
 Chichén Itza, la de Tenayuca, y las de Tenochtitlan, éstas últimas
 destruidas por los españoles. Es decir, que la forma piramidal expre-
 saba aquella estructura de cielos escalonados hasta llegar al de las
 divinidades creadoras, que a su vez se completa por la concepción cry-
 siforme o de las cuatro direcciones cardinales. Ambas estructuras cry-
 siforme y piramidal, componen una sola, indivisible, y ella es tam-
 bién la que estructura a Coatlícué. Es la concepción azteca del es-
 pacio cósmico, con todas sus dimensiones, mitificado; es una antigua
 concepción tradicional indígena que pone en relación a las culturas
 maya y azteca, pero fue ésta la que le dió su expresión más acabada.

La referencia al cuerpo humano, otra de las estructuras
 fundamentales de Coatlícué significa la estrecha vinculación de la
 existencia humana con el mito cósmico sagrado, la ofrenda suprema de
 la vida para el mantenimiento de los dioses, que es tanto como decir

del orden cósmico y de la vida. Ahora bien, en la antigua cultura maya, en la lápida encontrada en la cripta del templo de las Inscripciones, en Palenque, la representación del sacrificio es de tipo, al fin y al cabo, "naturalista", aun considerando sus bellas expresiones expresivas y su simbolismo; allí la representación del cuerpo humano fue necesaria. La cultura azteca, me parece, superó aquel "naturalismo", más directo e ingenuo, por medio de una superior abstracción, por una referencia indirecta al cuerpo humano, pero que es estructura fundamental del orden cósmico, del hombre, la existencia vinculada al movimiento inflexible de la vida y la muerte. Puz ha observado (307) que en la lápida de Palenque la víctima representa: en vas del momento crucial del holocausto, el instante preciso en que la víctima se prepara a ser inmolada, pudiéramos decir que quizá se encuentra en un estado especial entre la vida y la muerte. Así también Kubler había observado (308) en las esculturas aztecas, en cuanto a las representaciones humanas, que siempre se expresa en ellas aquel estado peculiar. Pues bien, darle una estructura humana, además de otras, al orden cósmico dinámico, vincular en él la vida, la existencia, como en Coatlicue, es ponerla en acción, en trance de vida y de muerte, sin necesidad de representaciones descriptivas "naturalistas"; y así se supera, a mi parecer, anteriores concepciones del cosmos, su relación con la vida humana y su expresión en el arte.

De esa manera las tres estructuras fundamentales de Coatlicue: la cruciforme, la "piramidal" y la humana forman unidad indivisible, puesto que cada una de ellas es necesaria a las otras dos. El simbolismo explica el orden cósmico inflexible y dinámico que al ser

visto como mito esencial y como orden religioso, da sentido a la existencia humana.

Vengamos ahora a las otras partes y elementos simbólicos de Cotlicue para sugerir sus conexiones con la concepción cósmico-religiosa azteca. Hay que advertir que una de las dificultades para la cabal comprensión de las concepciones mítico-religiosas indígenas es la acumulación de significaciones en los símbolos y en los entes divinos es necesario abandonar nuestro sentido lógico tradicional y colocarnos en una actitud capaz de comprender otra lógica correspondiente al fluido mundo mítico indígena.

Las dos enormes garras de la diosa son de águila, lo que la pone en relación con el dios solar, manifestación de Huitzilopochtli, también dios de la guerra. El Sol, Tonatiuh, era comparado con el águila, que cae y muere y es recogido otra vez por la Tierra. En la representación del Calendario, Tonatiuh es llevado en vilo por dos serpientes de fuego, las del círculo extremo; también en la parte central del Calendario, en la zona que circunda a Tonatiuh y en el eje horizontal, aparecen dos garras de águila, a la vez con ojos y como cabezas de serpientes, las uñas del águila convertidas en colmillos-, que ostrujan sendos corazones humanos; y es que el dios solar era mantenido, como todo los dioses, por el "líquido precioso", el shalchihuatl, la sangre humana. Cuando el Sol es "el águila que asciende", en la mañana, se llama Cuauhtlehuanitl, y cuando es "el águila que cae", por la tarde, se llama Cuauhtemoz. Además, cae y muere todas las tardes para alumbrar en la noche el mundo de los muertos, Mictlan, donde moran el Señor y la Señora: Mictlantecuhitl y Mictescasilmatl; es allí donde van a parar los muertos, es el lugar bajo la

tierra y es asimismo el de la ocultación de los astros, es decir, de los dioses.

En el plano de la base de Coatlícu, bajo las garras existe un relieve, por ahora invisible, que se refiere a Mictlantecuhtli. Chavero dice (309):

Ya hemos visto que en la noche, el sol al hundirse en la tierra, se convierte en Mictlantecuhtli, señor de los muertos; queda debajo de ella; y esto se expresa en el relieve que está debajo de la diosa.

Huitzilopochtli, en su representación de águila, es el Sol y el dios guerrero por excelencia. Entre "Los Cantares a los dioses" recogidos por Sahagún se encuentra un himno (310) dedicado a Cihuacoatl, la "mujer serpiente", también Coatlícu, "la de la falda de serpientes", la diosa de la Tierra, que tiene sugerencias directas con la imagen que estudiamos; el P. Garibay lo traduce así (311):

El Águila, el Águila Quilastli, la pintada con sangre de serpientes,

suve penacho es de plumas de águila,

el sabino de los de Chalma, la de Colhuacan.

Ah, el sostén de nuestro alimento, el maíz, en el campo divino; el bastón de sonajas es su bastón.

Espina, espina tengo en la mano;

espina tengo en la mano, en el campo divino;

el bastón de sonajas es su bastón.

Escoba tengo en la mano, en el campo divino;

el bastón de sonajas es su bastón.

Trece-Águilas, nuestra madre, la reina de los de Chalma,

en la coa de cactus labra para mí la secentera;

ella es un prodigio; mi hijo Mixcoatl.

Nuestra madre, la guerrera; nuestra madre, la guerrera,
el diervo de Colhuacan, va está aderezado con plumas.

Oh, va salió el sol; ha sonado el grito de guerra;
va salió el sol; ha sonado el grito de guerra.

¡Sean arrastrados hombres cautivos; perezca el país entero!
El diervo de Colhuacan va está aderezado con plumas.

Plumas de águila son vuestro aderezo,
oh, el que combate valiente en la guerra,
ese es vuestro aderezo.

Este himno es rico en significaciones para nuestro objeto y hemos de ir relacionándolo con varios de los símbolos de Coatlicue; por ahora basta hacer notar que la "diosa de la tierra" (312) aparece en el himno y en la escultura en un doble aspecto: de guerra, por esos sus garras de águila, en relación con el Sol, y como fecundadora, por ser "el sostén de nuestro alimento, el maíz", Quilastli, "la que hace brotar las legumbres". Cihuacoatl también está relacionada con la fecundidad de la tierra, de los hombres y de la guerra, ya que la vida de los hombres y la guerra mantiene a los dioses: el Sol y la Tierra. Cihuacoatl se presentaba ora en forma de mujer, ora en forma de culebra (313). Otra manera de interpretarla como diosa de la Guerra tiene por base el paralelo de las parturientas con los guerreros que entran en combate y cogen prisioneros; los guerreros pedían a los dioses, entre ellos a Cihuacoatl, que les diesen victoria contra sus enemigos, y fuerzas para prender muchos cautivos en la guerra (314). Sus nombres más comunes eran: Quauhcihuatl, "mujer águila" y Xacsihuatl, "guerrera", con lo que cobran sentido otras partes del himno:

Trece-Aguilas (otro de sus nombres y fecha de su celebraci3n), nuestra madre...

Nuestra madre, la Guerrera...

Ya sali3 el Sol; ha sonado el grito de guerra...

Seler dice (215): En todo caso esta forma de 3guila, el nombre de Quauquehuatl y el adorno con plumas de 3guila de la diosa, corroboran la interpretaci3n de la misma como guerrera y representante de las Cuauhtetes, almas de las mujeres muertas de parto, que habitan en el este.

Itzapap3lotl, otra forma de la diosa, era representada tambi3n con disfraz de 3guila, o por lo menos con patas de 3guila (316).

Pintalo con pies de 3guila, porque dicen que algunas veces les aparec3a, y solarmente ve3an los pies como de 3guila.

La Tierra era concebida tambi3n como una especie de serpiente, con grandes colmillos, con aletas y con una garra en la cola, como aparece en el C3dico Fej3rvary-Mayer, en esa forma era considerada como var3n, "el se3or de la tierra", y se llamaba Tlaltem3tli, como aparece en la piedra procedente del Teocalli del Sol, de Tenochtitlan, ahora en el Museo Nacional, s3lo que con garras por pies y per manos. Los ojos en las garras de la escultura y las grandes u3as de la parte trasera de las garras, parecen ser referencias al monstruo de la Tierra, as3 como tambi3n las cabezas de serpiente en las coyunturas de los brazos.

La gran serpiente colgante entre las garras de Coatlincue, por el lado de enfrente, significa otra manera de concebir la Tierra como un ente masculino, fecundador; es un s3mbolo vital, f3lico. Por otra parte los ojos sobre las garras pueden ser o de 3guila o de serpiente, como en el caso del Calendario.

Lo dicho sugiere pues, que las garras inferiores de Coatlincue tienen relaci3n con Huitzilopochtli y con Tonatiuh, dioses sola-

res concebidos como águila y que junto con la serpiente entre ellas se relaciona con Tlaltecuhlli, dios de la Tierra. Así tenemos, con el Sol y la Tierra, la dirección, arriba y abajo, la dirección central. Por otra parte Huitzilopochtli, como Sol también nace del vientre de su madre, la Tierra.

Del nacimiento de Huitzilopochtli recogió Sahagún un precioso mito (317) que cuenta cómo en la Sierra de Coatepec, cerca de Tula, vivía una mujer que se llamaba Coatlícuq, madre de los que se decían Centzonhuitznahua, los cuales tenían una hermana que se llamaba Covoxauhqui. Hacía penitencia Coatlícuq barriendo cada día en la sierra y un día al estar barriendo cayó una pelotilla de pluma, que ella tomó y guardó en el seno, junto a la barriga, debajo de las enaguas, y quedó preñada. Sus hijos, los Centzonhuitznahua se mostraron muy enojados por ello, y la hermana, Covoxauhqui, los decía que mataran a su madre, pues que los había deshonrado. Coatlícuq se atorizó, mas, desde su vientre la hablaba la criatura y le decía que no tuviera miedo, pues que sabía lo que tenía que hacer. Los Centzonhuitznahua tomaron las armas y torcieron y ataron sus cabellos, como los hombres valientes; pero uno de ellos Quauhtlacae puso en aviso a la criatura que Coatlícuq llevaba en el vientre y cuando los Centzonhuitznahua llegaron, precedidos por Covoxauhqui, nació Huitzilopochtli, trayendo cosida una rodela, que se llama toxqualli, con un dardo y vara de color azul, y su rostro como pintado y en la cabeza traía pegada una pelotilla de pluma, y la pierna izquierda era delgada y emplumada, y los muslos y los brazos los tenía pintados de color azul. Huitzilopochtli, ordenó a Tochancalqui que encendiese una serpiente hecha de teas, llamada Xihcoatl, y con ella fue herida Covoxauhqui, que murió hecha pedazos y la cabeza quedó en la sie-

rra de Coatepec; luego Huitzilopochtli, persiguió y mató a casi todos los Centzonhuiznahua, y desde entonces los mexicanos lo tuvieron por dios de la guerra.

Ahora bien, además de las relaciones que pueden establecerse entre el nacimiento de Huitzilopochtli, del vientre de Coatlícuac, con algunos símbolos de la escultura, resalta el sentido de alumbramiento que tiene el mito. Otro de los himnos recogidos por Sahagún (318) es un "Canto a la diosa sentada en la tortuga" o "diosa de los alumbramientos", que Selser tradujo como sigue:

En la casa de la diosa sentada en la tortuga dio a luz la embarazada.

A donde está la casa del asiento de tortuga desciende ella, da a luz a la perla, la pluma de gala (el niño).

.....

¡Ven acá, ven!

¡Ven acá, tu niño recién nacido, ven acá!

.....

Lo anterior sugiere que la cabeza de serpiente -o de tortuga- con grandes colmillos que se encuentra entre las garras de la escultura por la parte posterior y semi-oculta bajo los colgajos traseros, es símbolo de la diosa de los alumbramientos, de Ayomechtli Xuisia, y significa que Coatlicue es también alumbradora o parturienta.

En cuanto a la faldilla que cubre las piernas y que se compone de un cintillo con chapetones, fleco de plumas y cascabeles colgantes, forma parte de la indumentaria femenina, de la diosa, pues las diosas aparecen siempre cubiertas con faldas. Hay que considerar también aquí los significativos colgajos de plumas sobre las piernas y que salen bajo la falda. Todos esos elementos están relacionados con el águila y la serpiente: el Sol y la Tierra. La faldilla con su

adorno de chapetones redondos, o adornos preciosos, nos refiere al mundo supra-humano; por sus plumas nos refiere al águila, al Sol; y los cascabeles nos recuerdan la sonaja mágica.

Sabemos por Sahagún (319) que en el decimoséptimo mes, tititli, sacrificaban una mujer a la diosa Ilamatecutli, que decían era su imagen y antes de sacrificarla era vestida con enaguas y hacía el blanco y encima le ponían otras enaguas de cuero, cortadas, hechas correas por la parte de abajo, y de cada una de las correas llevaba un caracolito colgado, de manera que al andar hacían ruido. A esas enaguas los llamaban citlallinicue y a los caracolitos quechtli. Los caracoles simbolizan la sonaja mágica que produce la lluvia, o los truenos del cielo cuando empieza a llover. Son símbolos de fertilidad. El decimosexto mes, Atomoxitli, que quiere decir "descendimiento de agua", llamábanlo así porque en ese mes solían empezar los truenos y la gente decía: "ya vienen los tlaloque". Los sacerdotes tomaban los incensarios, que tenían sonajas dentro y el remate era una cabeza de serpiente, y empezaban a hacer ruido con las sonajas y a incensar las estatuas de los dioses (320). Hay también que recordar el chicanaxtli (321) en el canto a la diosa de la tierra:

El bastón de sonajas es su bastón.

En cuanto a los colgajes de plumas de águila que salen bajo la falda de serpientes y que están pegados sobre las "piernas" o patas de águila de Coatlícuac, son asimismo símbolos guerreros, como en el canto a Cihuacoatl:

Plumas de águila son vuestro adorno

Oh, el que combata valiente en la guerra;

ese es vuestro adorno.

Además, aquellos plumeros colgantes sobre las piernas de

Coatlícué son símbolos del Sol, del águila, de Huitzilopochtli. En todo caso las plumas y los cascabeles son como símbolos secundarios y complementarios del águila y la serpiente, el Sol y la Tierra, y con ellos se enriquece el simbolismo de la parte baja de Coatlícué.

En resumen: ya en la parte baja, en la primera zona de la escultura, encontramos suficientes símbolos para asegurar que se refiere al mito del Sol, que cae y muere diariamente, va a alumbrar el mundo de los muertos y es recogido de nuevo por la Tierra. Mas, la tierra es diosa guerrera, a la vez que es dios fecundador, así, es la que hace brotar las legumbres. Por otra parte es diosa de los alumbramientos, madre del Sol, que es también dios guerrero. Como diosa que es lleva faldilla con cascabeles o sonajas mágicas que atraen o anuncian la lluvia, con lo cual se completa lo necesario para que tenga el sentido de fecundidad.

El Sol y la Tierra como guerreros, como elementos unificados en un principio dual, femenino y masculino, como alumbradores y fecundadores, como fuerzas o principios fundamentales: la lluvia; y todo como proceso necesario para el mantenimiento de la vida.

Se trata, pues, de la Tierra y del Sol, de la lluvia, de la fecundidad, del movimiento astral y del mantenimiento de la vida, mas todo ello nitificado y con el principio guerrero como fundamental explicación del movimiento, como más adelante se reafirmará ampliando su sentido.

Ocupémonos de la famosa falda de serpientes que caracteriza a Coatlícué. Casi todas las grandes deidades femeninas se ^{re}presentan

con faldas: Chalohuhtlicue, la diosa de las aguas de los toltocas, hermana de Tlaloc, es la "de las faldas de jade", también mujer de Tlaloccutli, dios del agua. Otro mito refiere que la primera mujer de Tlaloc fue Xochiquetzal, diosa de las flores y del "bien querer", quien le fue robada por Texcatliuora y entonces Tlaloc tomó por compañera a la diosa Matlalxnehtli, "la de las faldas verdes", nombre antiguo de la montaña en Tlaxcala que hoy llaman "La Malinche".

Coatllicue, "la de la falda de serpientes", tiene también otros aspectos bajo distintos nombres: Cihuacoatl, "mujer serpiente", y Tlazoltéotl, "diosa de la inmundicia"; asimismo, por ser la madre de los dioses y de los hombres, la llamaban Tonantzin, "nuestra madre". Aún, otras deidades femeninas pueden agruparse o emparentarse con Coatllicue, como Chicomecoatl, "diosa de los mantenimientos", y Imazcalteci, "la abuela de los beñes", "madre de los dioses", "corazón de la tierra" y "nuestra abuela".

De acuerdo con Sahagún (322) la primera de estas diosas era Cihuacoatl, "que quiere decir la mujer de la culebra"; sus atavíos eran blancos y los cabellos los tocaba de manera que tenía unas como serpiente cruzados sobre la frente. En cuanto a Tlazoltéotl (323), "que quiere decir diosa de la carnalidad", junto con sus cuatro hermanas: Tlacapan, Tochtli, Tlaco y Xucotzin, tenía también otros nombres: Ixmiquilpa, y además otro: Tlacloapan, que quiere decir comedora de cosas sucias, esto es, que según decían, las mujeres y hombres sencillos confesaban sus pecados a estas diosas, cuanto quiera que fuesen torpes y sucios, que ellas los perdían. De Tonantzin sólo se sabe que la llamaban así y "que quiere decir nuestra madre" (324) y de Chicomecoatl que era la diosa de los mantenimientos, así de lo que se come como de lo que se bebe. Por último, a Imazcalteci (325)

adornábanla los médicos y los cirujanos y los sangradores, y también las parteras, y las que dan yerbas para abortar; y también los adivinos, que dicen la buenaventura, o mala, que han de tener los niños, según su nacimiento.

Las vestiduras y ornato de esta diosa -Temazcalteci- eran que tenía la boca y la barba, hasta la garganta, teñida con plili, lo mismo; tenía la cabeza a manera de una gorra hecha de manta, de vuelta y amudada; los cabos del nudo caían sobre las espaldas; en el mismo nudo estaba un plumaje del cual salían unas plumas a manera de llamas; estaban colgando hacia la parte trasera de la cabeza. Tenía vestido un huipilli, el cual en la extremidad de abajo tenía una cortapisa ancha y arpada; las nalgas que tenía eran blancas y tenía sus caderas o sandalias en los pies; en la mano izquierda, una redonda con una chapa, redonda de oro en el medio, y en la mano derecha tenía una escoba, que es instrumento para barrer.

Como se ve algunos de los caracteres de Temazcalteci tienen relación con los de Coatliscue: las colgaduras hacia la parte trasera y el huipilli terminando en cortapisa. El color blanco de las enaguas es el mismo del atavío de Cibacoatl, y la escoba de la mano derecha recuerda aquella con que Coatliscue barría en la sierra de Coatepec cuando quedó profética y que seguramente es un símbolo fálico.

Pues bien, si la Tierra, "nuestra madre", es origen de dioses y de hombres, se aventuro a pensar que su falda de serpientes comunes simbolico a sus hijos terrenales: los hombres. Mas, no hay que olvidar que aquellas penden y están mantenidas en un orden por dos serpientes preciosas que forman el cinturón; preciosas porque, a diferencia de las comunes, su piel se compone de bandas y chapetones o piedras preciosas, símbolos de plumas, lo que acusa su calidad divina.

Cuando los aztecas hacían la fiesta del décimo octavo mes, Izcalli (326), la llamaban motloxauhqui tota, que quiere decir: mes de su padre el fuego tuesta para cocer; entonces hacían la estatua del día y

Poníanlo una carátula de obra de mosaico; era toda labrada de turquesas, con unas bandas de piedras que llaman chalchihuites, atravesadas por la cara; era muy hermosa esta máscara y resplandeciente.

Mosaicos, turquesas y bandas de chalchihuites tienen, digamos, las serpientes del cinturón de Cuaticue, que es lo que las hace preciosas y distintas de las que cuelgan formando la falda. Hay, pues, una clara diferencia entre las serpientes comunes de la falda; los hombres, y las dos preciosas del cinto; el Principio dual, la pareja divina, los dioses Omátecútlí y Omécíhuatl, "Dos señor" y "dos señora", señores de muestra carne y sustento, de la fertilidad y del maíz, origen de la generación, señores de la vida y de los alimentos.

Existe el mito de la creación de la tierra (327) en el que se cuenta que:

Los dos grandes dioses, Tezcatlipoca y Quetzalcoatl, hicieron bajar del cielo a la señora de la Tierra. Era un monstruo grandioso, lleno de ojos y bocas en todas sus coyunturas. En cada articulación de sus miembros tenía una boca y con sus bocas sin número mordía, cual muerden las bestias. El mundo está lleno de agua, cuyo origen nadie sabe. Por el agua iba y venía el gran Monstruo de la Tierra. Cuando la vieron los dioses, uno a otro dijeron: Es necesario dar a la Tierra su forma. Entonces se transformaron en dos enormes serpientes. La primera asió al gran Monstruo de la Tierra desde su mano derecha hasta su pie izquierdo, en tanto que la otra serpiente, en que el otro dios se había mudado, la trababa desde su mano izquierda hasta su pie derecho. Una vez que la han enlazado, la aprietan, la estrechan, la oprimen, con tal empuje y violencia, que al fin en dos partes se rompe. Suben la parte inferior y de ella hacen el Cielo; bajan la parte superior y de ella forman la Tierra... Esta es aquella diosa que llora alguna vez por la noche, añorando comer estrazones de hombre y no quiere quedar en silencio en tanto que no se los dan, y no quiere producir frutos, si no es regada con sangre humana.

La colocación misma del cinturón de la pareja de serpientes divide a la escultura en dos partes, arriba y abajo, circundiéndola. El movimiento descrito de entrelazamiento recuerda el que tienen las serpientes comunes de la falda. En todo caso se trata de las dos diosas, que dieron forma a la tierra y de la pareja o Principio di-

vino, origen de la vida.

Ligado al cinturón divino se encuentra el cráneo posterior de Coatlícuo, ensartado en él, y del que penden los colgajos de trenzas de cuero. Este cráneo, prodigioso en su expresión, está en el nivel de los dioses y forma parte de ellos; por su extraña mirada, pues tiene llenas las órbitas, puede decirse que es la muerte viva, o la viva muerte. Si los dioses creadores dieron forma a la Tierra y la hicieron generadora, el cráneo simboliza Mictlan, donde mora Mictlantecutli, y Mictotecacihuatl, el señor y la señora del mundo de los muertos, cuya máscara se representa en forma de cráneo. Vida y muerte cifien, pues, el ritmo humano como un solo principio y fin. Pero también puede pensarse en los contrarios y complementarios: el día y la noche. Cuando ofrecían incienso en los templos al anochecer, saludaban diciendo (328):

¡el señor de la noche ya ha salido, que se llama Yoaltecutli no sabemos cómo hará su oficio o su curso! También las parteras invocaban a Yoaltecutli el señor de la noche y a Yoalticatl, diosa de los baños, diciéndole al recién nacido: tu padre y tu madre, al certarle el ombligo, el cual daban a los que iban a la guerra para que lo enterraran en el lugar del combate, y el oro rojo lo enterraban cerca del lugar (329).

Yoaltecutli se llamaba también: Yacahuitztli y Yamanilitli.

Si se ve de frente la parte posterior de Coatlícuo, y si se observa el colgajo sobre el trasero, trece son sus trenzas de cuero rematadas por caracoles, cucutli, éstos atributo de los dioses de la tierra, divididas en dos zonas, la más alta con ocho trenzas y la más baja con siete, ambas en ritmo de forma piramidal truncada. Hay que recordar que en el himno de Cihuatl se la llama: Trece-son las, nuestra madre. Ahora bien, trece son los cielos en que moran los dioses, el último destinado a los creadores; trece son también los números que forman la serie del calendario llamado Tolnalpohualli.

que combinados con la serie de los veinte signos, en un orden invariable, culminaba en la cifra de 260 días. Si se trata de las regiones celestes, como me inclino a pensar, entonces la división del colgaje en dos zonas quizá tenga relación con Tezcatlipoca, que personifica al cielo nocturno, al guerrero del norte, mientras Huitzilomochtli representa al cielo diurno, pues, el pelo de Tezcatlipoca estaba cortado a dos alturas, peinado que se llamaba tzotzocolli, característico de los guerreros.

Además, hay que recordar que en el mito del nacimiento de Huitzilomochtli, los Centzonhuitznahu al disponerse para ir a matar a Cuauhtli su madre, torcieron y ataron sus caballos, como los hombres valientes (330).

También las estrellas eran concebidas como deidades organizadas en dos escuadrones que llamaban Centzon-Huixtlan, "los innumerables del Norte" y Centzon-Huitznahu, "los innumerables del Sur", contra los que combate Huitzilomochtli. Por otra parte Huitzilomochtli lleva al nacer el teucalli, rodela o escudo de plumas, y sobre los colgajes de trenzas aparece, dividido en dos, un disco de plumas con cuatro borlas, del que salen cuatro grandes plumas, que sin duda es el teucalli.

En los himnos rituales, o "Cantares a los dioses" recogidos por Sahagún, existe uno dedicado al teucalli o rodela de Huitzilomochtli, que el P. Garibay traduce como sigue (331):

Canto del Escudo

Sobre su escudo, por la virgen, fué dado a luz el gran Guerrero.
En la montaña de la serpiente, el vencedor entra montado,
con pintura de guerra y con escudo de águila.
Nadie, por cierto, pudo arrostrarla; la tierra se puso a dar vueltas

cuando él se puso pintura de guerra y tomó el escudo.

Sabagán describe la rodela de Huitzilnochtli del siguiente modo (332):

un escudo hecho de bambú, con plumas pegadas en cuatro lugares; con plumón de águila hay aplicadas (en cuatro lugares) grandes setas de plumas; llámase teucuelli.

El escudo aparece pintado en el códice Mendoza, delante de los retratos de los reyes mexicanos.

No cabe duda, pues, de que el teucuelli de Huitzilnochtli es el que aparece, dividido en dos, sobre los colgajes traseros de Coatlícuac. Nótese que cuando fue dado a luz el Sol, "el gran guerrero", la tierra se puso a dar vueltas, se puso en movimiento para hacer posible la actividad solar; es otro aspecto de su sentido mitico-dinámico, mas no creo que se deba pensar en que los aztecos habían observado el movimiento físico de la tierra, a la cual tenían por plana y central. Ahora bien, los caracoles, atributo de los dioses de la Tierra, se encuentran en la parte baja de los colgajes, mientras las trenzas tienen un sentido ascendente, por la forma piramidal que las estructura en conjunto; ascienden, como los astros, hasta llegar al cráneo, a Mictlan o al "señor de la noche", Yoahtecutli. Entonces todo indica que se trata de los dos escuadrones de estrellas: los Centzoc-Huixtli y los Centzon-Huitanabua. Así los dos grandes contrarios, Tzatzitlaca, el cielo nocturno, con sus dos escuadrones de estrellas, y Huitzilnochtli, el cielo diurno, "el guerrero suriano", el sol, aparecen ligados y penden del cinturón de las dos serpientes, del principio dual originario, generador y formador de la Tierra.

Si recapitulamos sobre lo que hemos encontrado en la segunda zona de la escultura, en la que se encuentra la falda de serpientes y el gran colgaje posterior que liga la primera zona de las patas

de águila con ésta, podemos llegar a ciertas conclusiones. Se trata de los hombres, del género humano, nacido del Principio dual original y vital, que dio forma a la Tierra y del cual penden o dependen; pero también de la muerte que inflexiblemente está sujeta la vida humana. Y el Principio dual se encuentra en el límite, como los hombres: entre el cielo y la tierra, en la zona de la vida y la muerte.

Por otra parte, se trata del día y de la noche y de su movimiento alternado; del cielo, con sus innumerables estrellas nocturnas, y del Sol. Mas, el principio de todo ese movimiento -vida y muerte- humanas, día y noche. Tierra y Sol y estrellas- tiene su sentido mítico en la lucha de contrarios, en la guerra, sin la cual todo sería innacido o imposible, para ella nacieron los dioses y los hombres, y por ella mantienen el Cósmos en orden.

Hemos ascendido por los símbolos considerados hasta el cuerpo medio de Coatlícué, lo cual no es indiferente, es la zona de los dioses, de la cintura, en la cual se encuentra el ombligo y éste es el lugar donde habita el dios del fuego, "el señor viejo" Xihuitláhuac. Fijemos nuestra atención en el "torax", sobre todo en la parte del frente donde penden flácidos y exhaustos los pechos de Coatlícué; desentendámonos por ahora del collar de manos y corazones. Se dice que sus pechos están exhaustos porque la ^{madre} tierra, la diosa, ha amantado a sus hijos, los dioses y los hombres. Sin embargo, esa interpretación parece errónea, pues, tanto la flacidez de los pechos, como la arruga abajo de ellos, en los costados y al centro, y la forma en que está recortada la piel a la altura de las clavículas, parece que la diosa está decapitada, dejando al centro una pequeña curva

hacia abajo y descubriendo otra estructura interior que se remata por una faja de chapetones, sugiere más bien que se trata de una piel, o pellejo humano femenino, que está revestida Cotlicue.

Recordemos que a Tlacoltectli, "diosa de la carnalidad", e Ixiquan, "diosa de las inmundicias" -quizá de origen huasteco-, se la representa a menudo, como Xipe, cubierta con la piel de la víctima; era la comedora de los pecados de los hombres, quienes quedaban limpios después de hacer confesión ante los sacerdotes (333). Por otra parte Xipetotec, "nuestro señor el desollador" (334), dios de la primavera y de los joyeros -que se encuentra también en la cultura teoteco-teotihuacana, y parece tener origen en el sur- tenía su culto que consistía en desollar a una víctima para que se cubriera con ella el sacerdote de la tierra, en su fiesta llamada tlacaxipehualistli (335); significábase así el advenimiento de la primavera, cuando la tierra cambia su piel muerta y se cubre con una capa nueva de vegetación. También Xipe era identificado con el Izcatlipoca rojo y con Smactla. El desollamiento no era la única forma de sacrificio; en relación con Xipe y Cotlicue asimismo se practicaban la decapitación y la incineración; pero aun hay otra práctica más significativa, que consistía en atar a un prisionero en un especie de marco, abiertos los miembros superiores e inferiores, y así se lo flechaba para que su sangre al caer fertilizara a la tierra y produjera también la lluvia. Todas estas prácticas mágico-religiosas en estrecha relación con la tierra, sugieren que en la representación de Cotlicue, ésta se encuentra revestida de una piel humana femenina. Nada más natural que relacionar a Xipe con Cotlicue. Mas, aún se pueden enriquecer las relaciones de la diosa con otras deidades y ritos.

Para la fiesta anual de Temaxcalteci, "la abuela de los ba-

mes", se compraba una mujer, a quien componían y halagaban como a la diosa misma y

...después de haberla muerto con otros dos que la acompañaban en la muerte, la desollaban, y un hombre, o sátrapa, vestíase su pellejo...

Hay que recordar que llevaba en la mano derecha una escoba (336).

En la fiesta a Tlaloc, en el tercer mes, llamado Tonantli (337), mataban muchos niños sobre los pentes, para que lloviese y efrían las primicias de las flores.

...Los oficiales de las flores que se llamaban xochimac, hacían fiesta a su diosa llamada Coatlícu, y por otro nombre Coatlícu; también en este mes se desollaban los que traían vestidos los pellejos de los muertos...

Tanto en la fiesta de la "diosa de la sal", Hixtocihuatl (338) que decían era hermana mayor de los Tlaloc, el séptimo mes, llamado Tecuilhuitentli, como en la fiesta de la "diosa de los jilgueros", llamada Xilome (339), en el octavo mes, Day Tecuilhuatl, sacrificaban a una mujer; y también en la fiesta de la "madre de los dioses", Teteo innan, o Toci "maestra abuela" (340) sacrificaban a

...le cortaban la cabeza, y luego la desollaban y un manco robusto vestíase su pellejo...

Esta fiesta se hacía en el mes decimoprimer, llamado Quimantli.

En el décimocuarto mes, Suecholli (341), honraban a los dioses Ilanaticatl e Izquitecatl, con sacrificios humanos, y

...otros dos esclavos que mataban a honra del dios Mixcoatl y de su mujer que se llamaba Coatlícu... mataban muchas mujeres que se llamaban Coatlícu, y eran sus mujeres de Ilanaticatl y de Izquitecatl...

Por último, aunque habría más ejemplos, en el decimeséptimo mes, Xititli (342), sacrificaban una mujer a la diosa Ilanaticatl, y decían que era su imagen.

Por lo expuesto puede verse que no era una excepción ni el sacrificio de mujeres, ni su desollamiento en relación con los ritos y con las significaciones de las diosas. El parentesco, digamos, de Cotlicue con otras deidades y las semejanzas en los ritos, conyugan a concluir que la diosa está revestida con la simbólica piel humana que caracteriza también a Xipe.

En cuanto al collar de Cotlicue, compuesto de manos alternadas con corazones humanos, quauhnochtli, y de cuyo centro cuelga un cráneo, sobre el ombligo y cubriendo parte del cinturón de serpientes preciosas, se relaciona quizá con la actividad guerrera, que se hace con las manos y con los sacrificios necesarios para alimentar y mantener a los dioses con el "líquido precioso", chalchihuatl, la sangre. Hay que recordar que el hombre había sido creado varias veces por los dioses y con sacrificio de su vida tenía que mantener a éstos, es decir, al orden cósmico regido por el Sol y la Tierra y por la vida y la muerte. De aquí se derivó el establecimiento de la Xochiyaoyotl, o "Guerra Florida", con objeto de procurar prisioneros para sacrificarlos a Huitzilopochtli, al Sol. Cuando los mexicanos se aposentaron en Chapultepec en la época de su peregrinación, Huitzilopochtli les avisó que no era eso el lugar a donde los traía, y que se arriesgaran las manos porque les sería menester, juntamente con el faiso y esfuerzo de su corazón (343).

No deja de tener relación con lo anterior, el hecho de que en la fiesta de Teteo innan, o Toci "nuestra abuela", el hombre que vestía el pellejo de la mujer sacrificada y desollada, era llevado al se de Huitzilopochtli y allí, delante del dios "sacaba el corazón de cuatro cautivos" (344) y cuatro son los corazones en el collar de Cotlicue visto de frente. También en el decimotercero mes, llamado

Xiuhtlicatl, se hacia la fiesta en honra de los montes y sacrificaban cuatro mujeres y un hombre (345). Es posible que tengan relación con el collar de Coatlincue las honras al dios del fuego: Ixcosauhqui o Xiuhtecutli, en el décimo octavo mes, Ixcalli, que era el que llamaban "de crecimiento", en las cuales sacrificaban muchos esclavos como imágenes del dios y cada uno iba con su mujer, que también había de serir (346); quizá los corazones y las manos estén en relación con ese rito de Xiuhtecutli, sobre todo por el cráneo sobre el "ombigo" de la Tierra, morada del dios, y que pende al centro del collar.

Mas, también la dirección excéntrica de las manos y corazones del collar sobre los pechos de la piel humana, símbolo de Xipe, puede relacionarse con el rito del sacrificio de Xipe y Coatlincue, para el cual se ataba a un prisionero en una especie de marco, abiertes los miembros superiores o inferiores, y así se le flechaba para que su sangre al caer fertilizara a la tierra y produjera la lluvia, como hemos ya dicho en otro sitio.

Existía también el sacrificio gladiatorio, y otro que consistía en elegir a un joven cuatavo de guerra que venía a ser como la representación o encarnación de Tezcatlipoca y quien, después de ser tratado regiamente por espacio de un año, era sacrificado en el quinto mes, Toxeatl, arrancándole el corazón y después le cortaban la cabeza (347). El cráneo del collar simbólicamente colocado sobre el ombligo es tan formidable como el del lado posterior, con la misma expresión de vida y de muerte, y puesto que, como aquel otro, quizá significa a Mictlantecutli y Mictescacihuati, el Señor y la Señora del mundo de los muertos, viene a ser la contrapartida de las manos y corazones humanos de la vida.

En todo caso, manos y corazones, éstos la ofrenda más preciosa, simbolizan el sacrificio de la vida, esencial para el mantenimiento de los dioses, es decir de todo el orden cósmico, por eso el cráneo humano tiene vida, es muerto y es vida, y su lugar sobre el "embligo" nos refiere a lo más central y profundo de la Tierra, allí donde habita Xiuhtecutli, el dios del fuego. Y el fuego, como la vida, estaba sujeto a renovación periódica, pues era también indispensable.

Una vez más, ahora en relación con el sacrificio humano, surge el principio motor de todo: la guerra, la Xochiyaoyotl.

Los brazos de Coatlicue se cubren al desprenderse de los hombros, y en los codos, con ojos -como los que se encuentran sobre las grandes garras- quizá de águila, y con colmillos de serpiente, o quizá también, uñas de garras de águila. Esta ambigüedad, patente asimismo en los símbolos del Calendario arriba mencionados, cuadra bien al carácter de Coatlicue, la Tierra, madre del Sol y de más astros. Debe notarse que las garras o colmillos sobre los brazos se encuentran contrapuestos, como dos contrarios, o complementarios, como dos extremos, la Tierra y el Sol.

Hay que recordar también que en el mito de la creación de la tierra, ésta era un monstruo, lleno de ojos y bocas en todas sus articulaciones. En cada articulación de sus miembros tenía una bocaaaa Es evidente este viejo simbolismo en Coatlicue.

Las serpientes preciosas, adornadas con bandas y ricas piedras, que ocupan el lugar de las manos tienen quizá relación con el dios del oeste, el Tezcatlipoca blanco, Quetzalcoatl, dios del aire y de la vida, y con Xolotl, su hermano gemelo, ambos serpientes pre-

dioses -las plumas del quetzal eran consideradas como cosa preciosas, así no extraña que se representase como piedras preciosas o chalchihuitl-; Quetzalcoatl y Xolotl se identificaban con la estrella matutina y vespertina, respectivamente, que no son sino el planeta Venus, como dos estrellas distintas: Quetzalcoatl por la mañana y Xolotl por la tarde. Recordéose una vez más el mito de la formación de la Tierra, llevada a cabo por Tezcatlipoca y Quetzalcoatl transformados en dos grandes serpientes, quienes comenzaron por tejer al Monstruo de la Tierra por las manos.

Aun hay que considerar los dos grandes colgajes bajo las pulceras, que aparentan ser cuatro macisos unidos, quizá los cuatro dioses creadores, o las cuatro direcciones, o simplemente el cuatro como signo mágico unificador.

Sin embargo, Chavero (348) dice al respecto:

Las bolsas de copal que se ven en esta estatua significan el sacrificio y la adoración; se encuentran también en el dios Quetzalcoatl, pero nunca en los dioses que representan al Sol en sus diversas manifestaciones. Parece que se ha querido expresar con esto que la tierra y la estrella de la tarde son los sacerdotes del astro padre, del creador Amatcaxtli.

De un modo u otro esas "bolsas de copal" están en relación con las estrellas -Quetzalcoatl y Xolotl- matutina y vespertina y, en verdad, con el planeta Venus.

Consideremos, pues, que la tercera zona de la escultura -"tórax", "brazos" y "manos"- tiene también un sentido dinámico; por una parte el advenimiento de la primavera; por otra, el sacrificio humano de profundo sentido religioso, para mantener la vida, esto a base del principio de guerra; y, por último, la presencia de Venus, descompuesta en dos momentos del día, con lo cual adquiere también dinamicidad.

Llegamos por fin a la gran masa bicéfala que remata el todo donde encontramos una vez más dos serpientes preciosas que vueltas sobre sí unen sus cabezas para formar una enorme cara, que es doble, puesto que se repite en los lados anterior y posterior. Quizá por esto, más que por otros elementos, se ha dicho que Coatlícue no tiene anverso ni reverso, y, desde luego, la doble cara sugiere es interpretación, si bien el sentido de las formas generales de Coatlícue es el cuerpo humano, aunque no debe exigirse una lógica de semejanza cabal, naturalista, puesto que se trata de símbolos que toman un orden, unas formas y unas significaciones en cuanto a la intención expresiva más profunda o última. En todo caso hay una diferencia aquí, con el resto, pues la masa bicéfala es la única forma o elemento que es idéntica en el anverso y el reverso. Se ha dicho también que Coatlícue está decapitada y que de su cuello salen dos chorros de sangre significados por las serpientes que se enfrentan hasta formar una unidad. Las decapitaciones, ya lo hemos mencionado, se encuentran en el ritual de Ximé y en otros y en relación con Coatlícue; hay que recordar que la hermana de los Centzonhuiznahua, la luna, Coyolxauhqui, es decapitada por el Sol; según el mito del nacimiento de Huitzilnocitli, Coyolxauhqui fue hecha pedazos y de su cuerpo quedó sólo la cabeza. Es posible que la aparición de decapitada de Coatlícue se relacione con la luna o Coyolxauhqui, mas, la interpretación de los chorros de sangre no parece tener justificación.

Viene a cuento considerar que en la fiesta de la diosa Ilimatcutli, en el mes decimoséptimo, llamado Tititl, la mujer que representaba su imagen, y que era sacrificada, llevaba huipil y enaguas de cuero, cortadas, hechas correas de las que pendían caracolutos.

quechtili, con los brazos y los brazos los iban plumas de águila in-
feriora (312), o águilas, como los manojos de plumas sobre las patas
 de águila de quechtili; en una mano llevaba rama de plumas de águila
 la y en la otra la quechtili, con sus tejidos; y sobre todo, llevaba
también una águila de los brazos, una atrás y otra adelante, las bo-
cas muy grandes y los ojos salidos...

Antes de quechtili, también Tenantzin "nuestra madre",
 llevaba atavíos humanos, el color de la diosa de la tierra, así y los
caballos los tenía de forma de toros como unas cornucopias cru-
zados sobre la frente (310).

Otra posible relación tenga quizá la doble serpiente con la
 fiesta a Hixcoatl, en el decimocuarto mes, quechtili, en que sacri-
 ficaban a un hombre y una mujer cautivos, imágenes del dios y de su
 mujer, que era Coatlicue (351).

Sin que todo lo anterior deje de ser posible y válido, la
 colocación suprema de la raza bicéfala, y su doble forma, parece ser
 expresión del doble principio creador, masculino y femenino, Orotu-
catli y quechtili, señores de nuestra carne y sustento, de la vida
 y de los alimentos, origen de la generación, padres de los cuatro
 dioses, a su vez creadores de otros, del mundo y de los hombres. Es-
 to explicaría también que la raza bicéfala fuese idéntica por un la-
 do y por otro, idéntica a sí misma.

De la raza a como hemos dejado interpretados los elementos
 simbólicos de Coatlicue, ésta se ha revelado como la expresión de al-
 go mucho más complejo que simplemente como la deidad de la Tierra y
 si es que debe interpretarse como tal, en todo caso se trata de la

doidad de la Tierra en complejas relaciones con toda una serie de deidades y de mitos cosmogónicos y cosmológicos y con el género humano, de manera que a la postre vino a expresar una mitogenia y una mitología, ambas divinizadas y en relación con el hombre.

Hay que entender que esa concepción cósmica, esa cosmovisión azteca, consistió en la divinización del cosmos y no en la humanización de los dioses, por eso su expresión tuvo que ser abstracta y simbólica en el arte, y no naturalista. El hombre forma parte de ella y tiene peculiares funciones, pero la religión azteca hace una distinción entre lo divino y lo humano, sin que por eso deje de haber una relación esencial entre ambos.

En la expresión de la mitogenia y de la mitología aztecas en la obra de arte que las objetiviza, las referencias a las formas naturales son necesarias sólo en tanto que hacen objetivos los mitos simbólicamente; lo objetivo, lo reconocible, lo comprensible y lo creíble son allí los mitos y no los entes naturales, puesto que todo se encuentra en plan metafórico. Así, la expresión mitológica en la obra de arte, que es, digamos su encarnación, su forma patente, concreta, y vía de acceso a los hombres, no podía tener la lógica objetiva propia de la mente naturalista y racionalista; se trata de otra lógica que conviene perfectamente al objeto de la expresión, o, más bien, a las significaciones últimas de los mitos objetivos, puestas o compuestas en un orden adecuado, preciso, expresivo, enocionante, y en este contexto el arte.

La mitogenia y la mitología eran las formas del origen y del funcionamiento del cosmos azteca y no al revés; eran su ser mismo. Por eso fue aquella naturaleza divina la que tenían que expresar en la obra concreta, en el arte, en la cual los símbolos se reflejaron

también al movimiento, todo ello por medio de un lenguaje de signos suficientemente precisos, cuya ambigüedad proviene más bien de la variedad de significaciones de lo que para nosotros es un solo objeto lo que explica la objetivación de diversos momentos del movimiento. Es el movimiento mismo lo que más radicalmente interesaba a los astecas.

La relación entre el lenguaje nahuatl y las formas de las obras de arte también es estrecha; Scustella, refiriéndose a aquél, dice (352), que puede caracterizarse como un instrumento de transmisión de asociaciones tradicionales, y habla de enlambres de imágenes. Y qué otro sentido tiene Coatlincue sino ese?

Ahora bien, lo que llamamos "obra de arte" era para el asteca, seguramente, el dios o los dioses mismos, en donde encontramos el sentido mágico de la expresión de los mitos objetivados en la obra concreta, visible y palpable, sensible, comprensible e imaginable, todo lo cual lo es también para nosotros, mas, para el asteca era fundamentalmente objeto de creencia y de adoración. Como nosotros no somos creyentes de esos mitos, su objetivación se nos convierte en obra de arte, por eso se encuentra Coatlincue en el museo como objeto de admiración y de interés teórico e histórico, y no en el templo, como objeto sagrado y adorable.

Tener allí en el objeto de la creencia y de la adoración a los dioses de bulto, visibles y palpables, era tanto como tener al mismo mismo, era tanto como tener a la mitología en un puño, al ser de los dioses; era tanto como estar en relación directa y real con ellos.

Y estar en relación con los dioses era estar ligados o religados a ellos, era ser religioso, era vivir la religión religiosa-

sente, por eso los ritos y las prácticas esenciales al mantenimiento de los dioses, del cósmos, permeaban la vida, la existencia humana por entero, en una relación o religación estrechísima, en una participación esencial. Por eso en Coatlícuac las serpientes de su falda rodean a la deidad pendiente o dependiente del Principio dual divino; así los hombres estaban pendientes de los dioses, verdadera y religiosamente dependientes de ellos.

Que Coatlícuac es toda una cosmovisión mitificada, de acuerdo con la interpretación que hemos dado a sus formas, lo muestra la mitografía que encontramos en ella y si, haciéndola de mitólogos, fuéramos el inventario escueto de sus significaciones, equivaldría a una letanía, en la cual se encuentran mezclados caracteres femeninos y masculinos de los dioses, lugares sagrados y sentidos vitales que pudieran parecer disparatados a primera vista, pero que sin embargo componen un conjunto un sistema cósmico-mitológico (353). Mas, en resacas cuentas y una vez que lo anterior se nos ha revelado, lo que interesa es la concepción mitológica, es decir la visión humana, sentida, pensada e imaginada del cósmos, que incluye a los dioses, al hombre y a todos los seres creados, por eso en adelante hablaremos más propiamente y en sentido humano auténtico, es decir no material ni naturalista, del mundo y de la mundi-visión aztecas. Fue ésto lo que vivieron como verdad.

Cuanto se ha dicho hasta aquí en relación con Coatlícuac ha tenido por objeto investigar en su mitografía para comprender el sentido de sus formas. Ahora bien, por lo expuesto ha quedado patente que expresa simbólicamente, en abstracta síntesis, la visión del mundo que alcanzó a formarse la cultura, la conciencia, azteca; hemos

llegado, pues al sentido que tiene Coatlícu como obra de arte. Mas, no es suficiente eso para nuestro propósito y así, lo importante ahora es encontrar el ser histórico de la mundivisión azteca, es decir: el ser de los dioses y el ser de la existencia humana, ambos en relación esencial para llegar a comprender el ser histórico de la belleza de Coatlícu, que es nuestro objetivo final.

Los aztecas vivieron el principio del movimiento en los dioses, en la vida, en el hombre y en todo ser generado por ellos, por eso su cultura y su arte tienen un sentido dinámico, tras de un aparente estatismo. El ser de su mundivisión es dinámico. Mas hay que aprehender el sentido profundo de ese dinamismo, hay que comprender cómo lo sintieron, pensaron e imaginaron, y para eso hay que volver a Coatlícu, para no apartarnos de nuestro punto de partida y de llegada.

La estructura "piramidal" de Coatlícu, cuya diagonal trasera (o hipotenusa del triángulo rectángulo, como más arriba ha sido explicado) da un sentido dinámico a una de las formas estructurales de la escultura, ha quedado interpretada como la estructura de los "trece cielos" sobrepuestos y escalonados del espacio mítico azteca. Hay que recordar que el gran colgaje de trece trenzas de cuero se encuentra precisamente en esa parte trasera.

De abajo a arriba, de la tierra plana y central hacia el zenit, los trece cielos (354) corresponden a: las estrellas; los Tzitzimim, monstruos esqueléticos que se desencadenarán sobre el mundo cuando nuestro sol perezca, convirtiéndose en vivientes; los "cuatrecientos", o innumerables seres creados por Texcatlínca y encargados de cuidar a los dioses; los pájaros preciosos o almas de guerreros sacrificados y transformados en ellos; las "serpientes de fuego";

o sean los meteoros y cometas, que se tenían por presagios; los vientos; el polvo; los dioses; los últimos cinco cielos superiores estaban reservados al Principio dual o pareja divina.

El 13 era el número supremo del calendario y tenía el sentido de embarazo y, diríase que, de alumbramiento, pues había cumplido la secuencia de los días, la cuenta, para comenzar de nuevo por el 1, si bien eran 20 los signos de los días que se repetían 13 veces hasta completar los 260 días, o sea el año divinadorio o houalanatl. Soustelle dice (355) que la superposición de dioses está calcada de la sucesión de los días y que el 13 expresa el conjunto de espacios como el conjunto de tiempos. Pues bien, si así es, la dinamicidad de la estructura "piramidal" de Cotlicue expresa adecuadamente "el conjunto de espacios" y "el conjunto de tiempos", es decir, el movimiento, la dinamicidad cronológica.

En cuanto a la estructura cruciforme de Cotlicue, vista de frente o por detrás, ha quedado interpretada como la imagen o referencia de las cuatro direcciones cardinales. El mundo está construido sobre una cruz, sobre el cruce de caminos que conducen del Este al Oeste y del Norte al Sur. La cruz era el símbolo del mundo en su totalidad... dice Soustelle (356), y por eso el número 4 tiene gran importancia en la mitología y el ritual aztecas. Cada una de las cuatro direcciones se identificaba con una región geográfica y con la historia mitificada, con los vientos, los dioses y sus actividades; cada región tenía sus características y propiedades, que son también la de los tiempos correspondientes. Todas las representaciones cobraban sentido en la práctica divinadoria por el houalanatl, el calendario sacerdotal; a cada una de los 4 puntos cardinales se liga un grupo de 5 signos de días, un grupo de 5 "semanas" de 13 días, un grupo de

dios (357). Así pues, esta identificación de los espacios cardinales y de los tiempos les da a aquéllos también un sentido dinámico, por la cronología. Por otra parte, es natural que no conociendo los límites extremos de las regiones o espacios cardinales tuvieran éstos un sentido de dinamismo hacia lo desconocido: el misterio. Porque el centro, "el cruce de caminos", también significaba el cruceamiento de lo alto y lo bajo, que era la quinta dirección, con lo cual quedaba completa la concepción dinámica del espacio en total. Y en el centro se encontraba Xiuhcúcutli, "el señor viejo", el fuego, al cual el dinamismo le es consubstancial.

Que las cuatro direcciones cardinales tengan caracteres y deidades antitéticos, sin que obste para que tengan otros análogos entre sí, conviene a la concepción azteca fundamental de elementos contrarios. Y como contrarios se veían a: Quetzalcoatl, dios de la vegetación tierna, asociado a las nociones de resurrección, fertilidad, juventud y luz, el sol del levante y la estrella matutina; a Izantlipoca, dios de la noche, de la obscuridad, del frío, de la senescencia, de la guerra y de la muerte; a Huitzilencóchtli, dios solar guerrero, el sol de mediodía, de la luz y el calor, del fuego y del clima tropical; Centlicue, diosa de la tierra, del nacimiento y de la vejez, misterio del origen y del fin, antigüedad y femineidad.

Scustelle concluye así (358):

...el pensamiento cosmológico mexicano no distingue radicalmente el espacio y los tiempos; sobre todo, se rehúsa a concebir el espacio como un medio neutro y homogéneo independiente del desarrollo y de la duración... No hay para él un espacio y un tiempo, sino espacios-tiempos donde están sumergidos los fenómenos naturales y los actos humanos... La ley del mundo es la alternación de distintas cualidades, notadamente separadas, que dominan, se desvanecen y reaparecen eternamente.

Por lo tanto no importa que los cielos y las regiones cardinales fuesen concebidas como sitios caracterizados; lo importante es que al formar unidad indistinta con los tiempos, todo venfa a tener una dinamicidad radical.

Y dinámica era la existencia humana en servicio de los dioses, en la guerra necesaria para su mantenimiento, por medio del sacrificio, del líquido precioso, de la sangre. Por eso la tercera estructura "humana" de Coatlícu incorpora, por decirlo así, al hombre, al sistema mitológico de la mundivisión azteca.

En la primera zona, la más baja, de Coatlícu ya encontramos a ésta como parturienta, mas también varón y revestida con las plumas del Aguila, del Sol, de Huitzilomochtli, lo que lo da carácter de guerra. Y Huitzilomochtli, el Aguila, el Sol, es el guerrero por excelencia que cae, muere y es recogido por la tierra para ir a alumbrar el mundo de los muertos, convertido en Mictantecuhtli; mas tiene que pelear en la noche con los dos escuadrones: los Centzon-Mimixco y los Centzon-Huitznahua, las estrellas, para vencer por la mañana. Era la lucha de contrarios, la guerra, el motor del movimiento. Ya Wertheim había observado que la guerra es origen de todas las cosas (359).

Así, alcanzamos la segunda zona de Coatlícu y en ella el género humano, pendiente del Principio dual o pareja divina, la circunda cual falda; allí también los Centzon-Mimixco y los Centzon-Huitznahua escalan el cielo nocturno guerreando con Huitzilomochtli. Por eso está ahí el escudo de éste. Por último los "cráneos", anterior y posterior, significan ese estado entre la vida y la muerte; asimismo el colgajo, los guerreros nocturnos se encuentran desde el cráneo hasta el símbolo del alumbramiento. Todos, pues, elementos contrarios y en lucha, movimiento generador de la vida y la muerte,

heroica y religiosa.

En la tercera zona de Coatlícue dos estrellas lucen per mano, Quetzalcoatl, como astro matutino, y Xolotl, como vespertino. Y recuerdo del monstruo de la tierra en las garras o colmillos de las articulaciones de hombros y codos, vueltos sobre sí, como dos contrarios. Xipe, la renovación, la primavera, cuando el lugar de la caducidad, su contraria, forma el "tórax" femenino, que se adereza con los que combaten valientes en la guerra -el collar de manos y serazones- y con el "cráneo" frontal en el centro, con el signo de la vida y la muerte, sobre el lugar que ocupa Ixhuitcácutli, "el señor viejo", el fuego. Así, este otro grupo de contrarios combatientes se pone en juego y los hombres valientes en la guerra alcanzan el último sentido de su destino.

Por último, en la cuarta y última zona de Coatlícue, que corresponde a los últimos cinco cielos, a Cueyocan, encontramos la referencia a la Luna, por medio del símbolo de la decapitación, y en la cumbre, supremos, arrogantes y dominantes, vueltos sobre sí, contrarios y complementarios, Quetzalcoatl y Quetzahuatl, la pareja divina, el Principio dual, origen de la generación. Todo nace así de la lucha de los contrarios, de la guerra.

Según la anterior interpretación, la mundivisión azteca y su mitificación tienen un dinamismo radical y fue el sentido del movimiento astral y vital lo que constituyó su mitología. La explicación, si cabe, que pudieren darse del principio de todo lo creado fue la lucha, la guerra de contrarios. El movimiento generador como lucha, la contrariedad como guerra, eso es el ser, el existir. El ser de la existencia de los dioses es: ser guerrero. Y el hombre no podía ser menos de ser semejante a los dioses, por eso su actividad

fundamental es la guerra, que lleva el sacrificio de la vida, como vía de divinización, y como fin el mantenimiento de los dioses. Así, el ser de la existencia de los hombres es también ser guerrero. Pudiese decirse que el ser divino y humano tiene por signo el Atl-tlahuicalli, el signo de la guerra sagrada. Por eso la Xochitlacuotli, la "guerra florida", fue fundamental, necesaria para la cultura azteca. El lugar del origen mítico del hombre era Tamcanchan, o Xochitlacuotlan, "donde están las flores"; la diosa de las flores y del amor era Xochitlacuotl (360) y el dios de las flores Xochitlacuotli (361). Las flores eran, pues, objetos preciosos, como las plumas, y están en relación con los dioses y con la guerra sagrada, que por eso es florida, pues la flor de ella por excelencia es el corazón humano ofrecido a las divinidades, podríamos decir, a las preciosidades, mantenidas y revestidas por lo más precioso: la substancia mágica de la vida misma, la sangre, el "líquido precioso", el chalchihuatl.

El Águila, el Águila Cuicatzli, la pintada con sangre de serpientes
... Nuestra madre la guerrera... iseen arrestrados hombres
santivos; perezca el país entero... oh, el que combata va-
liente
en la guerra, esa es vuestro aderezo (362).

Coatlícue, pues, se nos ha revelado; ha quedado patente su realidad de verdad, su: ser guerrero, salido de la ocultación en que se encontraba desde que el escultor azteca lo puso en forma estable de manifestarse en la obra sagrada. Mas, por no creer ya en esos mitos hemos tenido que ir desvelando a Coatlícue para que se nos manifestase su ser en lo que para nosotros es una obra de arte.

Razón tuvo El Conquistador Anónimo (363) cuando dijo:

Es una de las cosas más bellas del mundo verlos en la guerra, y parecen tan bien, que no hay más que ver... tienen capitanes generales, y además otros capitanes particulares de cuatrocientos y de doscientos hombres... acostumbraban por lo regular gratificar y pagar muy bien a los que sirven con valor en la guerra... a este que así se ha distinguido le hacen una señal en el caballo, para que sea conocido por su hazaña....

En la guerra, sin duda se encontraba la perfección del ser guerrero; era guerra sagrada, florida, por eso debía tener un "maravilloso orden" y gala y valentía. El Anónimo, que fue el único conquistador con verdadero sentido estético, supo descubrir la belleza del azteca en la guerra; y es de advertir que los escuadrones se componían de cuatrocientos y de doscientos hombres, cifras simbólicas y sagradas. Los guerreros se organizaban religiosa y bellamente. La belleza, la religión y la guerra formaban unidad indivisible.

¿Cuál o cómo es, pues, el ser de la belleza de Cotlihuac? Ahora podemos contestar a tal cuestión de manera que ya no será sorpresa: el ser de la belleza de Cotlihuac es el ser guerrero.

No era ciertamente, una belleza que divirtiera de lo que más importaba, del interés radical, de la vida. Era la belleza central en la cultura azteca y era belleza dinámica en su ser. Era una belleza que daba sentido y justificación a la vida y a la muerte, puesto que se vivía para morir y se moría para vivir, para mantener un orden dinámico al fin y al cabo provisional, ya que, como otras veces, el "quinto sol", o el mundo presente, sería también aniquilado a la postre. Era la belleza guerrera la que iluminaba un mundo espiritual angustiado por la vida, mas asegurado por la muerte heroica del guerrero y de la madre en cinta, quienes renacían en formas nuevas. Por eso el estado peculiar de la belleza de Cotlihuac es:

entre la vida y la muerte y por ello nos emociona su fuerza dramática, trágica, solenne, dinámica e inflexible como el sentido último de la vida, de la muerte: la moribundez, que lo era y lo es tanto de los hombres como de los astros y de los dioses. Y como en el clásico español de tiempos posteriores, el azteca dudó de la realidad de verdad de la existencia en este mundo y sintió, pensó e imaginó que la vida era sueño... y los sueños, sueños son.

Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar;
no es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra.
En verba de primavera venimos a convertirnos;
llegan a reverdecer, llegan a abrir sus corolas nuestras corazonas,
es una flor nuestro cuerpo de algunas flores y se seca (364).

Los aztecas vivieron sus mitos como la última y verdadera realidad y eso le da a su cultura un profundo sentido espiritual. El ser de la cultura, de la belleza azteca no era semilla de su destrucción, por el contrario fue el que llevó a ese pueblo a un rápido engrandecimiento; ser lo que eran bellamente era su fortaleza espiritual y lo que fueron hasta el último instante. Su destrucción vino de afuera, cuando en su última guerra, con otros hombres bajo un signo diverso, quedaron vencidos. Entonces fue, en realidad, cuando dejaron de soñar, cuando la flor de su cuerpo quedó seca.

NOTAS.

- 1.- Rodríguez Frampolini, Ida.- El arte indígena y los cronistas de Nueva España. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. V. No. 17, 1949. La autora del artículo ha sido la primera en hacer una investigación de semejante índole. De allí tomo las citas a que se refieren las notas 3,5,6,7,8,9,10,11 y 12.
Fernández, Justino.- Goya contemporáneo. Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. No. 23, Julio-sep-tiembre, 1946.- Para completar la visión de la estética dieciochesca incluí en ese artículo las ideas del P. Márquez.
Fernández, Justino.- Arte Moderno y Contemporáneo de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. 1952. Para informar sobre las raíces modernas del incigenismo estético incluí, en la primera parte las ideas del P. Márquez.
- 2.- Cortés, Hernán.- Cartas de Relación de la Conquista de Méjico. Edit. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1922 (Col. Viajes Clásicos). T.I. p. 101.
- 3.- Cortés, op. cit. nota 2, p. 95.
- 4.- El Conquistador Anónimo. Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temistitan México escrita por un compañero de Hernán Cortés. Edición Alcanfía. México, 1938 (edición de 100 ejemplares).- La Relación fue publicada primero por Juan Bautista Ramusio (1556), en italiano. Don Joaquín García Icazbalceta la tradujo al español y la incluyó en su "Colección de Documentos para la Historia de México" (1858 T. I).- He utilizado la edición Alcanfía (1938), que reproduce la versión de García Icazbalceta. Véase el artículo de Federico Gómez de Croco en "Historia Mexicana" No. 7 Vol. II. Enero-marzo, 1953. No. 3. El Colegio de México. El autor propone a Alonso de Ulloa como posible autor de la Relación, basándose en textos de Cortés y quizá otros.
- 5.- Díaz del Castillo, Bernal.- Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España. Edit. Robredo (tres tomos). México, 1939. T.I. pp. 57, 58, 332 y 334.
- 6.- López de Gómara.- Historia de la Conquista de México. Edit. Robredo. México, 1943. T.I. pp. 256 y 242.
- 7.- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo.- Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra firme del Mar Oceano. Madrid, 1851-1855. Imprenta de la Real Academia de la Historia (cuatro volúmenes). T.I. p. 125.

- 8.- Sahagún, Fray Bernardino de.- Historia general de las Cosas de la Nueva España. Edit. Fobredo. México, 1938. T.I. Lib. III. Cap. III. p. 53.
- 9.- Benavente, Fray Toribio de, o Motolinia.- Historia de los indios de la Nueva España. Herederos de Juan Gil. Barcelona, 1914. pp. 30 y 32.
- 10.- López de Gómara. Op. cit. nota 6.T.I. p. 237.
- 11.- Durán, Fray Diego.- Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme. Imprenta Ignacio Escalante. (Dos tomos). México, 1880. T.II. p. 135.
- 12.- López de Gómara. Op. cit. nota 6 T.I. p. 142.
- 13.- Theatro de Virtudes Politicas, que Constituyen a un Principado advertidas en los Monarchas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efficias se hermoseó el Arco Triunphal, que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paradas, Marques de la Laguna, Etc. Ideolo en tonces y ahora lo describe D. Carlos de Sigüenza y Góngora - Cathedratico propietario de Mathematicas en su Real Universidad. En México: por la viuda de Bernardo Calderon, MDLXXX. Edic. de los Bibliófilos Mexicanos, México, 1928 p.p. 40-44
- 14.- Rojas Garciaueñas, José.- Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Erudito barroco. Edic. Kochitl (Vidas Mexicanas), México, - 1945. p.p. 126 y sig.- He tomado de allí las citas.
- 15.- Gemelli Carreri, Juan Francisco.- Las cosas más consideradas vistas en la Nueva España. Traducción de José María de Agreda y Sánchez, revisada por los editores a la vista de la edición original. Prólogo de Alberto María Carreño. - Edic. Kochitl. Biblioteca Mexicana de Libros Raros y Curiosos. No. 3. México, 1946. p.p. 66 y 145-147.
- 16.- Del Seminario de Historia del Pensamiento en los Países de Lengua Española que dirige el Dr. José Gaos en el Colegio de México han salido obras de positivo interés para el conocimiento histórico-filosófico en México. Allí topé con los estudios del P. Márquez. Entre otras obras son de recomendarse las siguientes: Bernabé Navarro, La Introducción de la Filosofía Moderna en México. El Colegio de México, 1948; Luis Villoro, Los Grandes Momentos del Indigenismo en México. El Colegio de México, 1950.
- 17.- Méndez Plancarte, Gabriel.- Humanistas del siglo XVIII. Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 24. Universidad Nacional Autónoma de México. 1941. Introducción. p. XI.
- 18.- Véase el num. 1 de estas notas.

- 19.- Márquez, Pedro.- Sobre lo Bello en general. Discurso de Don..., Presbítero. Socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia. A un amigo. Con licencia, en la Oficina del Diario, Año 1801.
- 20.- Márquez, Pedro.- Due antichi Monumenti di architettura Messicana. Illustrati da D. Pietro Márquez, Socio delle Acad. di Belle Arti di Madrid, di Firenze, e di Bologna, dedicati a la Molto nobile, illustre ed imperiale Citta di Messico. Roma, Presso il Salomoni, 1804, con permesso.
- 21.- Arnaiz y Freg. Arturo.- Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Año 1, T. I. Num. 2 México, 1938. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Humboldt, Alejandro de.- Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España. T. II. pag. 122. Edición crítica de Vito Alessio Robles. México, 1941. Editorial Pedro Robredo.
- 22.- Chavero Alfredo.- México a través de los siglos. T.I. México. Ballestré y Cia.- Barcelona, Espasa y Cia.
- 23.- Orozco y Berra, Manuel. Historia Antigua y de la Conquista de México. México, 1880 (4 vols.)
- 24.- Waldeck, Frédéric de.- Voyage pittoresque et archéologique dans la Province de Yucatan (Amérique Central), pendant les années 1834 et 1835... dédié a la memoire de feu le Vicomte de Kingsborough. Paris, Belligard Dufour et Co., editeurs, Rue Verneuil, Ibis; a Londres, chez J. et W. Boone, 29, New Bond Street, Bossange Barthez et Lowell, 14, Great Marlborough Street. MDCCCXXXVIII.
- 25.- Couto, José Bernardo.- Diálogo sobre la historia de la Pintura en México. Biblioteca Americana, Mexico-Buenos Aires, 1947. Fondo de Cultura Económica. Edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint. Pags. 35 y sig.
- 26.- Otros aspectos del Diálogo de Couto pueden encontrarse en el Arte Moderno y Contemporáneo de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1952.
- 27.- Se refiere a lo dicho por Francisco Javier Clavijero en su Historia Antigua de México. - Consúltase la edición nueva de la Editorial Porrúa, S.A. México, 1945. Col. de Escritores Mexicanos. Num. 7, 8, 9 y 10.
- 28.- Orozco y Berra.- Op. cit. en la nota 23.
- 29.- Villoro, Luis.- Los grandes momentos del inventario en México. El Colegio de México, 1950.

- 30.- Orozco y Barra.- Op. cit. en la nota 23. Págs. 349, 354, 390, 391, 399, 414.
- 31.- Chavero.- Op. cit. en la nota 22.
- 32.- " " " " pag. XI.
- 33.- " " " " " XI y 102.
- 34.- " " " " " 78
- 35.- " " " " " 216.
- 36.- Toscano, Salvador.- Arte Francolombino de México y de la América Central. México. Instituto de Investigaciones Estéticas.- Universidad Nacional Autónoma de México, 1944. Págs. 5 y 6.
- 37.- Revilla, Manuel G.- El Arte en México en la época antigua y durante el Gobierno Virreinal. México, 1935. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. (Primera edición). Págs. 3-4 y 20.
El Arte en México. Segunda edición. México, 1923. Librería -- Universal de Heredia Hermanos.
- 38.- Violet-le Duc.- Las ciudades del Nuevo Mundo.
- 39.- Tablada, José Juan.- Historia del Arte en México. México, --- 1927. Compañía Nacional Editora "Aguilas", S.A.
- 40.- Acevedo, Jesús T.- Disertaciones de un arquitecto. -- México, - 1920. Ediciones México Moderno. Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos. Págs. 63 y 64.
- 41.- Mariscal, Federico S.- Estudio arquitectónico de las ruinas - MAYAS, Incas y Cacasche. México, 1928. Secretaría de Educación Pública. Contribución de México al XXIII Congreso de Americanistas.
- 42.- Marquina, Ignacio.- Estudio arquitectónico comparativo de -- los monumentos arquitectónicos de México. México, 1928. Secretaría de Educación Pública. Contribución de México al XXIII Congreso de Americanistas.
- 43.- Marquina, Ignacio. Arquitectura Prehispánica. México, 1951. Memorias del Instituto N. de Antropología e Historia. (Vol. - I). Secretaría de Educación Pública.
- 44.- Tablada, José Juan.- Historia del Arte en México. México, 1927
- 45.- Guzmán, Palalia.- Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental. México, 1935. "Universidad de México". Nos. 29 y 30

- 46.- Guzmán, Eulalia.- Caracteres fundamentales del arte (indígena). México Prehispánico. Antología de "Esta Semana" "This week", 1935-1946. Impreso por Rafael Loera y Chávez para la Editorial Emma Hurtado. Mis comentarios se refieren a esta versión. Págs. 545 a 551.
- 47.- O'Gorman, Edmundo.- El arte o de la construcción. "Tiempo" Núm. 3. México, Marzo, 1940. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras. Director Joaquín Ramírez Cabañas. Págs.- 189 a 200.
- 48.- Toscano, Salvador.- Arte Precolombino de México y de la América Central. México, 1944. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. La segunda edición, aumentada, es de 1951.
- 49.- Rojas Garcidueñas, José.- Salvador Toscano. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 18. México, 1950. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rangel Frías, Paul.- Salvador Toscano en la historia y en el recuerdo. "Universidad". Órgano de la Universidad de Nuevo León. Dic. 1951, num. 10. Monterrey, N.L.
- 50.- Toscano, Salvador.- El arte antiguo.- México y la Cultura.- Secretaría de Educación Pública. México, 1946, págs. 81 a - 163.
- 51.- Toscano. Arte Precolombino. Págs. 3 a 5.
- 52.- " " " " 5 a 6
- 53.- " " " " 6 a 8
- 54.- " " " " 8 a 11
- 55.- " " " " 11 a 13
- 56.- " op. cit. Nota 50.
- 57.- " " " " " págs: 83 a 93
- 58.- " " " " " " 94 a 110
- 59.- " " " " " " 111 a 121
- 60.- " " " " " " 122 a 134
- 61.- " " " " " " 134 a 146
- 62.- " " " " " " 146 a 157

- 63.- Toscano, Salvador.- El arte y la historia del occidente de México, en Arte Precolombino del occidente de México. Monografía que la Dirección General de Educación Estética publica con motivo de su exposición. Estudios de Salvador Toscano, Paul Kirchhoff y Daniel F. Rubín de la Borbolla. Secretaría de Educación Pública. México, 1946.
- 64.- Villagra Galati, Agustín.- Bonampak. La ciudad de los pintales. Estudio y copias de los murales por... Nota preliminar por Salvador Toscano. Instituto Nacional de Antropología e Historia. S.E.H. Suplemento al T. III (1947-1948) de los Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1949.
- 65.- Toscano, op. cit. nota 63. págs. 27 y 28.
- 66.- Spinden, Herbert J.- A study of Mayan Art. Its subject matter and historical development. Cambridge. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Harvard University. Vol. VI. 1913.
- 67.- Spinden. op. cit. pág. 14.
- 68.- " " " " 15 a 31.
- 69.- " " " " 15
- 70.- " " " " 15
- 71.- " " " " 16
- 72.- " " " " 16
- 73.- " " " " 23 y 24
- 74.- " " " " 24
- 75.- " " " " 27 a 30
- 76.- " " " " 30 y 31
- 77.- " " " " 33
- 78.- " " " " 32
- 79.- " " " " 36
- 80.- " " " " 38
- 81.- " " " " 43
- 82.- " " " " 198
- 83.- " " " " 220

- 54.- Spinden. op. cit. pág. 222
- 55.- " " " " 231 y 232
- 56.- " " " " 238
- 57.- Saville, Marshal H. The Goldsmith's Art in Ancient Mexico (Indian Notes and Monographs, Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York, 1920).
- Turquoise Mosaic Art in Ancient Mexico. (Contributions, Museum of the American Indian, Heye Foundation, vol. 6, New York, 1925).
- 88.- Saville.- The Goldsmith's Art. pág. 136
- 89.- " " " " " 171
- 90.- " " " " " 187
- 91.- " " " " " 187
- 92.- " Turquoise Mosaic Art. " 91
- 93.- " " " " " 1
- 94.- " " " " " 1
- 95.- Lehmann, Walter.- Altamerikanische Kunstgeschichte. Ein Entwurf in vier Bänden. Berlin, 1921. Verlag Ernst Wasmuth A.G.-
Cobis Pictus- "Weltkunst" Bucherei- Band 8. Herausgegeben von Paul Westheim.
- 96.- Joyce, Thomas Athol.- Maya and Mexican Art. London, 1927. "The Studio" Ltd.
- 97.- Joyce.- op. cit. págs. 1 a 7. Introducción.
- 98.- " " " " pág. 41
- 99.- " " " " " 39
- 100.- " " " " " 43
- 101.- " " " " " 44 y 45
- 102.- " " " " " 102
- 103.- " " " " " 132
- 104.- Vaillant, George C.- Artists and Craftsmen in Ancient Central America. New York City. The American Museum of Natural History. (2a. Edición). 1945. Science Guide Núm. 88.
- 105.- Vaillant, George C. The Artifacts of Mexico. Garden City, New York. Doubleday, Doran & Co. Inc. 1941 (primera edición) --
Hoy se vende en la Felician Books. A 200).

106.- Vaillant.- <u>Artists and Craftsmen.</u> Pág. 19							
107.-	"	"	"	"	"	"	47
108.-	"	"	"	"	"	"	19
109.-	"	"	"	"	"	"	19
110.-	"	"	"	"	"	"	20 y 21
111.-	"	"	"	"	"	"	21
112.-	"	"	"	"	"	"	35
113.-	"	"	"	"	"	"	48
114.-	"	"	"	"	"	"	95
115.-	"	"	"	"	"	"	20
116.-	"	"	"	"	"	"	38
117.-	"	"	"	"	"	"	43 a 46
118.-	"	"	"	"	"	"	48
119.-	"	"	"	"	"	"	38
120.-	"	"	"	"	"	"	84
121.-	"	"	"	"	"	"	34
122.-	"	"	"	"	"	"	95
123.-	"	"	"	"	"	"	38
124.- Vaillant, G.C.- <u>The Aztecs of Mexico.</u> (1944). Edición Pelican, 1950. Las referencias se hacen a esta segunda edición. Prefacio.							
125.- Vaillant.- Op. cit. en la nota 124. pág. 156							
126.-	"	"	"	"	"	"	156
127.-	"	"	"	"	"	"	156
128.-	"	"	"	"	"	"	157
129.-	"	"	"	"	"	"	158
130.-	"	"	"	"	"	"	160
131.-	"	"	"	"	"	"	161
132.-	"	"	"	"	"	"	161
133.-	"	"	"	"	"	"	161

- 134.- Vaillant.- Op. cit. pág. 161
- 135.- " " " " 162
- 136.- " " " " 163
- 137.- " " " " 163
- 138.- " " " " 163, 164 y 165
- 139.- " " " " 167
- 140.- Morley, Sylvanus G.- The Ancient Maya. Stanford University Press, 1946. Edición en español: La Civilización Maya. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. (Versión de -- Adrián Recinos).
- 141.- Stephens, John Lloyd.- Incidents of travel in Central - America, Chiapas and Yucatan (1841). Incidents of Travel in Yucatan (1843). De esta última obra existe la traducción de Don Justo Sierra O'Reilly: Viaje a Yucatán. 1841 1842, por John L. Stephens, 2 tomos, México, 1937 (segunda edición).
- 142.- Waldeck, Frédéric de.- Voyage pittoresque et archéologique dans la Province de Yucatan, 1834-1836. Paris, London, - 1838.
- 143.- Spinden. Op. cit. Véase nota 66.
- 144.- Kubler, George.- Mexican Architecture of the sixteenth - century. New Haven. Yale University Press. 1948. 2 vols.
- 145.- Kubler, George.- The Cycle of life and death in metropolitan Aztec sculpture. The Gazette des Beaux-Arts, New York, 1943.
- 146.- Kubler.- Art. cit. Todo lo que sigue es una versión basada en los pasajes más significativos del artículo, que - trazuco libremente.
- 147.- Solá, Miguel.- Historia del Arte Precolombino. Barcelona, 1936. Editorial Labor, S.A.- Colección Labor. Sección IV. Artes Plásticas. Vol. Núms. 391 y 392.
- 148.- Solá. Op. cit. págs. 25, 36, 52, 53, 72, y 77.
- 149.- Solá. Op. cit. Véanse págs. 52, 53, 54 y 73.
- 150.- Kelemen, Gé.- Medieval American Art. A Survey in two - volumes. New York, 1943. The Macmillan Company.
- 151.- Kelemen.- Op. cit. Pág. 10
- 152.- Kelemen " " " " 1

153.-	Kelamen.-	Op. cit.	Pág. 5
154.-	"	"	" 6
155.-	"	"	" 4 y 5
156.-	"	"	" 8
157.-	"	"	" 6
158.-	"	"	" 7
159.-	"	"	" 106
160.-	"	"	" 119
161.-	"	"	" 140
162.-	"	"	" 35
163.-	"	"	" 157
164.-	"	"	" 177
165.-	"	"	" 211 y 212
166.-	"	"	" 277
167.-	"	"	" 311
168.-	"	"	" 372
169.-	"	"	" 374
170.-	"	"	" 377
171.-	"	"	" 107
172.-	Pijoán, José.-	SUBRA ARTIS. Historia General del Arte. - Vol. I. Arte Precolombino, Mexicano y Maya. Primera Edi- ción. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1946	
173.-	Pijoán.-	Op. cit. págs.	35 a 41
174.-	"	"	" 43
175.-	"	"	" 45
176.-	"	"	" 46 a 48
177.-	"	"	" 64
178.-	"	"	" 91

179.-	Pijoán.-	Op.	cit.	pág.	104
180.-	"	"	"	"	105
181.-	"	"	"	"	110
182.-	"	"	"	"	136
183.-	"	"	"	"	166
184.-	"	"	"	"	168
185.-	"	"	"	"	169
186.-	"	"	"	"	182
187.-	"	"	"	"	190
188.-	"	"	"	"	200
189.-	"	"	"	"	232 y 233
190.-	"	"	"	"	242
191.-	"	"	"	"	259
192.-	"	"	"	"	285 y 286
193.-	"	"	"	"	287
194.-	"	"	"	"	303, 315 y 316
195.-	"	"	"	"	320
196.-	"	"	"	"	348
197.-	"	"	"	"	356
198.-	"	"	"	"	405
199.-	"	"	"	"	405
200.-	"	"	"	"	405
201.-	"	"	"	"	445
202.-	"	"	"	"	456 y 457
203.-	"	"	"	"	500 y 501
204.-	"	"	"	"	502, 503 y 504
205.-	"	"	"	"	519
206.-	"	"	"	"	526

- 207.- Bijodín.- Op. cit. pág. 534
208.- " " " " 551
209.- " " " " 560 y 561
210.- Westheim, Paul.- Artes Antiguas de México. México - Buenos Aires, 1950. Edit. Fondo de Cultura Económica.
211.- Westheim. Op. cit. pág. 9
212.- " " " " 10
213.- "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas". Universidad Nacional de México. Núm. 20. vol. V. México, 1950. Nota por J.F. págs. 85 a 92.
214.- Westheim.- Op. cit. pág. 35
215.- " " " " 49
216.- " " " " 53
217.- " " " " 58
218.- " " " " 67
219.- " " " " 69
220.- " " " " 71
221.- " " " " 95
222.- " " " " 96
223.- " " " " 97
224.- " " " " 105
225.- " " " " 108
226.- " " " " 109
227.- " " " " 118
228.- " " " " 119
229.- " " " " 120
230.- " " " " 120
231.- " " " " 126
232.- " " " " 127
233.- " " " " 139

234.-	Westheim.-	Op.	cit.	pag.	130
235.-	"	"	"	"	153
236.-	"	"	"	"	165
237.-	"	"	"	"	172
238.-	"	"	"	"	173
239.-	"	"	"	"	174
240.-	"	"	"	"	178
241.-	"	"	"	"	179 a 180
242.-	"	"	"	"	186
243.-	"	"	"	"	187
244.-	"	"	"	"	188
245.-	"	"	"	"	189
246.-	"	"	"	"	190
247.-	"	"	"	"	192
248.-	"	"	"	"	193
249.-	"	"	"	"	196
250.-	"	"	"	"	197
251.-	"	"	"	"	198
252.-	"	"	"	"	200
253.-	"	"	"	"	201
254.-	"	"	"	"	201
255.-	"	"	"	"	207 a 210
256.-	"	"	"	"	218
257.-	"	"	"	"	228
258.-	"	"	"	"	235
259.-	"	"	"	"	235
260.-	"	"	"	"	243
261.-	"	"	"	"	248
262.-	"	"	"	"	250

263.-	Westheim.-	Op. cit.	pág.	265
264.-	"	"	"	274
265.-	"	"	"	280
266.-	"	"	"	283
267.-	"	"	"	286
268.-	"	"	"	299
269.-	"	"	"	311 a 317
270.-	"	"	"	324 a 325
271.-	"	"	"	328
272.-	"	"	"	330
273.-	"	"	"	330
274.-	"	"	"	333
275.-	"	"	"	336
276.-	"	"	"	338
277.-	"	"	"	340
278.-	"	"	"	346
279.-	"	"	"	348
280.-	"	"	"	349

281.- Véase Paul Hazard.- La crisis de la conciencia europea. Traducción de Julián Marias. Edic. Pegasus. Madrid, 1941. Pág. 358.

282.- Bacon, Francis.- The Proficiency and Advancement of Learning (1605), en "Philosophies of Beauty", selected and edited by E.F. Carriv. Oxford, 1950, pág. 54 y 55. - He traducido libremente.

283.- Winckelmann, J.- Histoire de l'Art chez les anciens. París, 1766, 2 vols. Trad. del Alemán.

284.- Lessing, Gotthold Ephraim. Laoconte. (1766). Edic. Argos, Buenos Aires, 1946.

285.- Mengs, Antonio Rafael.- Obras. Madrid, 1870

286.- Feyjóo, Fr. Benito Gerónimo.- Teatro Crítico. Razón del gusto. Discurso XI; y: El no sé qué. Discurso XII

- 287.- Artaga, Esteban de.- La Belleza Ideal. (1789). Edic. Cifuentes Castellanos. Prólogo, Texto y Notas del P. Miguel Batllori, S.J. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1943
- 288.- Worringer, N.- La esencia del estilo gótico.- Trad. M.G. Morante. Edic. Revista de Occidente. Madrid, 1925
- 289.- León y Gama, Antonio.- Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que en ocasión del nuevo censo de que se está formando en la Plaza Principal de México, se hallaron en ella el año de 1790, etc... México, 1792.- Segunda edición de C.H. Bustamante. México, 1932. Las referencias son a la primera edición.
- 290.- Idem. Nota 209, pág. 11
- 291.- " " " " 37
- 292.- " " " " 38
- 293.- " " " " 39
- 294.- " " " " 40
- 295.- " " " " 41
- 296.- " " " " 43
- 297.- " " " " 43
- 298.- " " " " 43
- 299.- " " " " 45
- 300.- " " " " 46
- 301.- Caribay E. Angel María.- Historia de la Literatura Nahuatl. Primera Parte. México, 1953. Editorial Porrúa, S.A. Biblioteca Porrúa, 1.
- 302.- Idem. Nota 303, pág. 115
- 303.- Kubler, G.- Véase nota núm. 145
- 304.- " " " " " "
- 305.- Ruz Lhuillier, Alberto.- Investigaciones arqueológicas en Palenque. "Cuadernos Americanos". México, 1952, Tom. 6, - Nov. Dic. Año XI. vol. LXVI
- 306.- Idem. Nota 301, pág. 116. Para no alargar demasiado el texto sólo tomo cuatro estrofas del poema. Códice de Cuzamtitlán, p. 1 Vid. Velásquez, P.F. núm 1 y 2. Cit. por el Sr. Caribay.
- 307.- Ruz Lhuillier, Alberto.- Artículo cit. nota 292

- 308.- Kubler, G.- Véase nota 145
- 309.- Chavero, A.- Op. cit. en la nota 22, pág. 103
- 310.- Civacoatl icmic. Canto a la Diosa de la Tierra.- Sahagún. T.V. Cap. XIII. pág. 119 y sig. Edic. 1938. México.
- 311.- Caribay E. Angel María.- Poesía Indígena de la Altiplanicie. Biblioteca del Estudiante Universitario. Núm. 11. México, 1940. págs. 15 y 16.- He preferido la traducción del Sr. Caribay a la de Seler por su calidad poética y precisión.
- 312.- Caribay.- Op. cit. págs. 183 y 184, para ésto y otras interpretaciones.
- 313.- Seler. F.V. de la Edic. de 1938 de Sahagún. pág. 124. Véanse las observaciones completas.
- 314.- Durán, citado por Seler. Op. cit. pág. 125. Véase: Fr. — Diego Durán.- Historia de las Indias de Nueva España y las Islas de Tierra Firme. T. II. México, 1829. Pág. 170
- 315.- Seler.- Op. cit. pág. 127
- 316.- " " " " " 128
- 317.- Sahagún.- T. I. Lib. III. Cap. I. pág. 259 y sig. Edic. - 1938. México.
- 318.- Sahagún.- T. V.- XIII Ayocachtli yemic.- págs. 116 y sig.- Op. cit.
- 319.- Sahagún.- T. I.- Lib. II. Cap. XXXVI, pág. 203 y sig. Op. cit.
- 320.- Sahagún.- T. I.- Lib. II Cap. XXXV, pág. 200 y sig. Op. - cit.
- 321.- Sahagún.- T. V.- pág. 129. Según Seler: "El chicauatl.- báculo de conaja, instrumento musical que traza en la mano los dioses de la Tierra y del Mar y los de la lluvia y del Agua, ante todo Xipe Tótec, dios de la Primavera, - renovador de la vegetación".
- 322.- Sahagún. T. I. Lib. I. cap. VI. pág. 18 y 19.
- 323.- " " " " " XII. pág. 24 y sig.
- 324.- " " " " " VI. págs. 18 y 19
- 325.- " " " " " VIII. págs. 20 y 21
- 326.- " " " " " II Apéndice. pág. 342.
- 327.- Caribay E. Angel María.- Moica Nahuatl. Biblioteca del Estudiante Universitario. Núm. 51. México, 1945. págs. 3 y

- 328.-- Sahagún.-- T. I.-- Apéndice al Lib. II. pág. 242.
- 329.-- " T. II. Lib. VI. cap. XXXI. págs. 188 y sig.
- 330.-- " T. I. Lib. III. cap. I. pág. 260.
- 331.-- Garibay.-- Op. cit. en la nota 311 pág. 7
- 332.-- Sahagún. T. V. Los Cantares á los dioses. Cap. V. "Canto del (nacido) en el escudo (con el escudo) y de la señora de la gente terrana (de la madre)". Véase la traducción de Selser y sus observaciones. Págs. 65 á 70.
- 333.-- Sahagún. T. I. Lib. I. Cap. XII. págs. 24 y sig.
- 334.-- " " " " " XVIII. págs. 40 y sig.
- 335.-- " " " " II " II " 85 y sig.
- 336.-- " " " " I " VIII " 20 y 21
- 337.-- " " " " II " III " 87 y sig.
- 338.-- " " " " XI " VII " 93 y sig.
- 339.-- " " " " II " VIII " 94 y sig. También véase cap. XIVII " 165 y sig.
- 340.-- " " " " II " XI. págs. 99 y sig. También véase cap. XXX. " 175 y sig.
- 341.-- " " " " II " XXXIII. Págs. 187 y sig.
- 342.-- " " " " II " XXXVI " 205 y sig. El atavío de la imagen de la diosa debe tenerse en cuenta; ya se ha incluído su descripción en otra parte.
- 343.-- Durán. Fr. Diego.-- Op. cit. en la nota 314. T. I. México. - 1867. cap. IV. pág. 28
- 344.-- Sahagún.-- T. I. Lib. II. Cap. XI. págs. 99 y sig.
- 345.-- " " " " II " XIII. págs. 102. y sig.
- 346.-- " " " " II " XXXVII " 210
- 347.-- " " " " II " V " 90 y 91
- 348.-- Chavero, A.-- México a través de los siglos. T. I. pág. 102
- 349.-- Sahagún. T. I. Lib. II. Cap. XXXVI. págs. 203 y sig.
- 350.-- " " " " I " VI. " 18 y sig.

- 351.- Sahagún.- T. I. Lib. II. Cap. XIV. págs; 104 y sig.
- 352.- Soustelle, Jacques.- La Époque Cosmologique des Aztèques - mexicains. Paris, 1940. Herman & Cie., Editeurs. Pág. 9.
- 353.- Caso, Alfonso.- La Religión de los Aztecas. México, 1936. Enciclopedia Ilustrada Mexicana. Imprenta Mundial. Se recomienda la lectura de esta obra tanto como la de Jacques Soustelle (véase nota 337) para tener una visión precisa de la cosmología y mitología aztecas, pues de la primera he tomado cuanto se refiere a la religión azteca y en la segunda he encontrado firme apoyo. Por otra parte he querido evitar en mi estudio de Contiáhuac repeticiones innecesarias que alargarían el texto más de lo deseable para nuestro objeto, así refiero al lector a aquellas anteriores.
- 354.- Soustelle, J.- Op. cit. nota 357. págs. 30 y 31
- 355.- " " " " " " 30
- 356.- " " " " " " 76
- 357.- " " " " " " 58
- 358.- " " " " " " 85
- 359.- Westheim.- Op. cit. nota núm. 210. pág. 40
- 360.- Sahagún.- Op. cit. T. V. Cap. IX. págs 98 y sig.
- 361.- " " " " " " VIII " 90 y sig.
- 362.- Recuérdese el mismo a Cihuacoatl. Véase nota núm. 296.
- 363.- El Conquistador Anáhuac.- Op. cit. en la nota núm. 4.
- 364.- Garibay.- Op. cit. en la nota núm. 311 pág. 165

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Acevedo, Jesús, T.- Disertaciones de un arquitecto. México, —
1920. Ediciones México Moderno. Biblioteca de Autores Mexi-
canos Modernos.
- Arnauz y Freg, Arturo.- Noticias sobre la Academia de Bellas Ar-
tes de San Carlos. — "Anales del Instituto de Investigacio-
nes Estéticas". Universidad Nacional Autónoma de México. —
Vol. I. No. 2, 1938.
- Arteaga, Esteban de.- La Política Ideal (1789). Madrid, 1945. —
Edic. Clásicos Castellanos. Espasa-Calpe, S.A. Prólogo, —
texto y notas del P. Miguel Batllori, S.J.
- Bacon, Francis.- The Proficiency and Advancement of Learning. —
(1605), en "Philosophical Beauty", selected and edited by
E. F. Carriv. Oxford, 1950.
- Baudelaire, Charles.- Œuvres. Paris, 1938. Bib. de la Elziade. —
2 vol.
- Benavente, Fray Toribio de, o Motolinia.- Historia de los in-
diós de la Nueva España. Barcelona, 1914. Herederos de —
Juan Gil.
- Breton, André.- What is Surrealism? London, 1936. Faber and —
Faber. Criterion Miscellany. No. 43f
- Calderón de la Barca, Pedro.- La vida es sueño. Buenos Aires—Mé-
xico (1941). Espasa-Calpe Argentina, S.A. Col. Austral. No.
39.
- Caso, Alfonso.- La Religión de los Aztecos. México, 1936. Enci-
clopedia Ilustrada Mexicana. Imprenta Mundial.
- Clavijero, Francisco Javier.- Historia Antigua de México. (Nueva
edición) México, 1945. Edit. Porrúa, S.A. Col. de Escritores
Mexicanos. Núms. 7 a 10. 4 vols.
- Cortés, Hernán.- Cartas de Relación de la Conquista de México. —
Madrid, 1922. Edit. Espasa-Calpe, S.A. (Col. de Viajes Clá-
sicos).
- Conte, José Bernardo.- Diálogo sobre la historia de la Pintura—
en México. México—Buenos Aires, 1947. Biblioteca Americana.
Fondo de Cultura Económica. Edic., prólogo y notas de Ma-
nuel Toussaint.
- Chavero, Alfredo.- México a través de los siglos. México T.I.—
Ballescá y Cia.— Barcelona, Espasa y Cia. a/f.

- Díaz del Castillo, Bernal.- Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España. México, 1939. Edit. Robredo. 3 vols.
- Durán, Fray Diego.- Historia de las Indias de Nueva España y de las de tierra firme. México, 1880. Imprenta Ignacio Escalante. 2 vols.
- El Conquistador anónimo.- Relación de algunas cosas de la Nueva y de la gran ciudad de Tenochtitlan México escrita por un compañero de Hernán Cortés. México, 1938. Edic. Alcanala.
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo.- Historia general y natural de las Indias, Islas y tierra firme del mar oceano. Madrid, 1851-1855. Imprenta de la Real Academia de la Historia. 4 vols.
- Fernández, Justino.- Prometas. Ensayo sobre pintura contemporánea. México, 1945. Edit. Porrúa, S.A.
- Fernández, Justino.- Cova contemporánea. "Filosofía y Letras"- Universidad Nacional Autónoma de México. No. 25, Jul-Sept. 1946.
- Fernández, Justino.- Arte Moderno y Contemporáneo de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1952.
- Feyjó, Fr. Benito Gerónimo.- Teatro Crítico.- Imagen del suato. Discurso XI y El No sé cómo, Discursos XII.
- Frazer, Sir James George.- La Haza Dorada. Magia y Religión. - México, 1944. Edic. Fondo de Cultura Económica. Versión de E. J. Campuzano.
- Caribay, K. Angel María.- Poesía Indígena de la Altiplanicie. México, 1940. Biblioteca del Estudiante Universitario. No. II. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caribay, K. Angel María.- Epica Nahuatl. México, 1945. Biblioteca del Estudiante Universitario. No. 51. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caribay, K. Angel María.- Historia de la Literatura Nahuatl. México, 1955. Primera Parte. Edit. Porrúa, S.A. Biblioteca Porrúa, No. 1.
- González Carreri, Juan Francisco.- Las cosas más considerables vistas en la Nueva España. México, 1946. Trad. de José de la Cruz Agreda y Sánchez. Prólogo de Alberto María Carreño. - Edic. Kochill. Biblioteca Mexicana de Libros Raros y Curiosos. No. 3
- Gómez de Orozco, Federico.- El Conquistador Anónimo. "Historia Mexicana". No. XVII. Vol. II Enero-Marzo, 1955. No. III. México. El Colegio de México.

- Guzmán, Eulalia.- Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental. México, 1933. "Universidad de México". Nos. 29 y 30.
- Guzmán, Eulalia.- Caracteres fundamentales del arte (indígena). México Prehispánico. Antología de "Esta Semana"- "This week". México, 1946. Edit. Emma Hurtado. Imp. Rafael Loera Chávez.
- Hazard, Paul.- La crisis de la conciencia europea. Madrid, 1941. Edic. Pegaso. Trad. de Julián Marias.
- Heidegger, Martin.- Heidegger y la esencia de la poesía. México, 1944. Versión de J. D. García Bacca. Edit. Seneca.
- Humboldt, Alejandro de.- Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España. México, 1941. Edit. Robredo. Edic. Crítica de Vito Alessio Robles. No. 5 Vols.
- Joyce, Thomas Athol.- Maya and Mexican Art. London, 1927. "The Studio" Ltd.
- Kelemen, Pál.- Medieval American Art. A survey in two volumes. - New York, 1943. The Macmillan Co.
- Kubler, George.- The cycle of life and death in metropolitan Aztec sculpture. "The Gazette des Beaux-Arts". New York, 1943.
- Kubler, George.- Mexican Architecture of the sixteenth century. New Haven, 1948. Yale University Press. 2 vols.
- León y Gama, Antonio.- Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la Plaza Principal de México, se hallaron en ella el año de 1790, etc... México, 1792. (primera edic.) Segunda edición de C. A. Bustamante. México, 1832.
- Lehmann, Walter.- Alt-mexikanische Kunstgeschichte. Ein Entwurf in unrisen. Berlin, 1921. Verlag Ernst Wasmuth A.G. Orbis Pictus- Weltkult- Bucherei- Band 8. Herausgegeben von Paul Westheim.
- Lessing, Gotthold, Ephraim.- Laoconte (1776). Buenos Aires, - 1946. Edic. Argos.
- Levy - Bruhl, Lucien.- La Mentalidad Primitiva. Buenos Aires, - 1945. Edit. Lautaro. Trad. G. Weinberg.
- López de Gómara, Francisco.- Historia de la Conquista de México. México, 1943. Edit. Robredo. 2 vols.
- Mariscal, Federico E.- Estudio Arqueológico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche. México, 1928. Secretaría de Educación Pública. Contribución de México al XXIII Congreso de Americanistas.

Márquez, Pedro.- Sobre lo bello en general. Discurso de Dem...
Presbitero. Madrid, 1801. Oficina del Diario.

Márquez, Pedro.- ~~Ma Antichi Monumenti Di Architettura Monaca-
na.~~ Roma, 1804

Marquina, Ignacio.- ~~Arquitectura Prehispánica.~~ México, 1951. Se-
cretaría de Educación Pública. Memorias del Instituto Na-
cional de Antropología e Historia (Vol. I).

Marquina, Ignacio.- ~~Estudio antropológico comparativo de los
monumentos arqueológicos de México.~~ México, 1928. Secreta-
ría de Educación Pública. Contribución de México al XXIX
Congreso de Americanistas.

México Blanco, Gabriel.- ~~Humanaes del siglo XVIII.~~ México,
1941. Biblioteca del Estudiante Universitario. No. 24. Uni-
versidad Nacional Autónoma de México.

Morley, Silvanus G.- ~~The Ancient Maya.~~ Stanford University. --
Stanford University Press, 1945. (primera edición).
Edición en español: La Civilización Maya. México, 1947. -
Fondo de Cultura Económica (Versión de Adrián Recinos).

Bauzaco, Bernabé.- ~~La introducción de la filología moderna en
México.~~ México, 1948. Estadística de México

O'Gorman, Eduardo.- ~~El arte y de la construcción.~~ "Tiempo". --
No. 3. México, marzo, 1940. Revista Mexicana de Ciencias -
Sociales y Letras. Director, Joaquín Ruiz de Cabañas.

O'Gorman, Eduardo.- ~~Orígenes y Porvenir de la Ciencia Histórica.~~
México, 1947. Imprenta Universitaria.

Orusco y Serra, Manuel.- ~~Historia Antigua y de la Conquista de
México.~~ México, 1830. 2 vols.

Orusco, José Clemente.- ~~How World War Affect and How Art.
"Cinematic Art".~~ Vol. 4 no. 1 New York. June 1929.

Ortega y Gasset, José.- ~~¿Qué son los valores?~~ "Revista de Occi-
dente". Madrid. Oct., 1925. Año I. No. IV

Pijuan, José.- ~~La Precolombino, Neolítico y Maya.~~ SUMMA ARTIS.
Historia General del Arte. Vol. X
Madrid, 1940. Espasa-Calpe, S.A. (Primera edición).

Ramos, Manuel.- ~~Historia de la Vida Artística.~~ Buenos Aires - Me-
xico (1950). Espasa-Calpe Argentina, S.A. Col. Austral. -
No. 374.

Engel Prias, Raúl.- ~~Salvador Rosendo en la historia y el re-
cuento.~~ "Universidad". órgano de la Universidad de Nuevo-
León. Monterrey, S. L. Rio. 1931. No. 10

Revilla, Manuel G.- El Arte en Efrico en la época antigua y durante el Gobierno Virreinal. México, 1895. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento. (Primera edición). - Segunda Edición. México, 1925. Librería Universal de Porrúa Hermanos.

Rodríguez Aranzolini, Ida.- El arte indígena y los cronistas de Nueva España. "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas". Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. V. No. 17. 1949.

Rojas Garcidueñas, José.- Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Eru dito barroco. México, 1945. Edic. Xochitl. (Vidas Mexicanas).

Rojas Garcidueñas, José.- Salvador Tociang. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. No. 18. México, 1950.

Ruz Ibaullier, Alberto.- Investigaciones arqueológicas en Palenque. "Cuacernos Americanos" México, 1952. ABR XI. Vol. - LXVI. No. 6. Nov-Dic.

Sahagún, Fray Bernardino de.- Historia general de las Cosas de la Nueva España. México, 1938. Edit. Robredo. 5 vols.

Saville, Marshal H.- The Goldsmith's Art in Ancient Mexico. New York, 1920. Indian Notes and Monographs. Museum of the American Indian, Heye Foundation.

Saville, Marshal H.- Turquoise Mosaic Art in Ancient Mexico. New York, 1922. Contributions, Museum of the American Indian, Heye Foundation. Vol. 6

Saville, Marshal H.- The wood-carver's Art in Ancient Mexico. - New York, 1925. Contributions, Museum of the American Indian, Heye Foundation. Vol. 9

Seler, Eduardo.- Gesammelte Abhandlungen... (traducciones fragmentarias incluidas en la Historia General de las Cosas de la Nueva España, de Fr. B. de Sahagún, en la Edición de Pedro Robredo. México, 1938.

Sigüenza y Góngora, Carlos.- Theatre de Vertus et Politiques, que Constituyen a un Príncipe, etc. México, MDCLXX. Vinda de Bernardino Calderón. Edic. de los Bibliófilos Mexicanos. México, 1928

Soldá, Miguel.- Historia del Arte Precolombino. Barcelona, 1936. Edit. Labor, S.A.- Col. Labor. Sec. IV. Artes Plásticas. - Vols. núms. 391 y 392.

Soustelle, Jacques.- La pensée Cosmologique des anciens mexicains Paris, 1940. Hermann & Cie, Editeurs.

Spinden, Herbert J.- A study of Mexican Art. Its subject matter -

- Spinden, Herbert J.-- A study of Mayan Art, Its subject matter and historical developments. Cambridge, 1913. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. Harvard University. Vol. VI.
- Stephens, John Lloyd.-- Incidents of travel in Yucatan (1843) - Edición en español: Viaje a Yucatan, 1841-1842. México-1937. Trad. de don Justo Sierra O'Reilly.
- Stephens, John Lloyd.-- Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan (1841)
- Tablani, José Juan.-- Historia del Arte en México. México, 1927. Compañía Nacional Editora "Águilas", S.A.
- Toscano, Salvador.-- Arte Precolombino de México y de la América Central. México, 1944. Instituto de Investigaciones Etnológicas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- La segunda edición, aumentada, es de 1951
- Toscano, Salvador.-- El Arte Antiguo "México y la Cultura". México, 1946. Secretaría de Educación Pública.
- Toscano, Salvador.-- El arte y la historia del occidente de México. "Arte Precolombino del Occidente de México". México, 1946. Monografía que la Dirección General de Educación Etnológica publica con motivo de su exposición. Estudios de Salvador Toscano, Paul Kirchhoff y Daniel F. Rubin de la Borbolla. Secretaría de Educación Pública.
- Vaillant, George C. The Artists of Mexico. Garden City, New York, 1941. Doubleday, Doran & Co. Inc. (primera edición).
- Segunda edición. Pelican Books, A 200
- Vaillant, George C.-- Artist and Craftsman in Ancient Central America. New York City, 1945. The American Museum of Natural History. Science Guide Núm. 88 (2a. edición).
- Violet-le-Duc.-- Las ciudades del Nuevo Mundo
- Villagra Caletti, Agustín.-- Bonampak, la ciudad de los murales pintados. México, 1949. Estudio y copias de los murales por... Nota preliminar por Salvador Toscano. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Educación Pública. Suplemento al T. III (1947-1948) de los Anales del Instituto.
- Villoro, Luis.-- Los grandes momentos del Indigenismo en México. México, 1956. El Colegio de México.
- Waldeck, Frédéric de.-- Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatan (Amérique Central), pendant les années 1834 et 1836.... Paris, London, 1838

Westheim, Paul.- Arte Antiguo de México.- México-Buenos Aires, 1950. Edita. de Fondo de Cultura Económica.

Winckelmann, J.- Histoire de l'Art chez les anciens.- Paris, 1766. 2 vols. Trad. del Aleman.

Serringer, E.- La ciencia del estilo antiguo.- Madrid, 1923. -- Edic. Revista de Occidente. Trad. M.C. Morente.