

C 01 13-1

1932

Guzmán Eulalia **FILOSOFÍA Y EDUCACION**



**CARACTERES**

**ESENCIALES DEL ARTE PREHISPANICO DE MEXICO.  
SU SENTIDO FUNDAMENTAL.**

**MAESTRO EN HISTORIA**



a  
t  
ig  
la  
xi  
de  
en



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

CARACTERES ESENCIALES DEL ARTE PREHISPANICO DE MEXICO.  
SU SENTIDO FUNDAMENTAL.



- I.- Caracteres esenciales del arte indígena.
- II.- Sentido mágico y religioso del mismo.
- III.- El arte indígena es la expresión de una cultura mágico-religiosa.-

Contribución de gran importancia para la filosofía de las culturas ha de ser el estudio del arte prehispánico de México, pues él revelará la naturaleza psíquica de una raza, el alma de una cultura poco conocida hasta hoy y quizá mostrará paralelismos con otras culturas, demostrando que en fondo, el alma humana es una y que dondequiera que se encuentre se desenvuelve y marcha en procesos fundamentalmente semejantes o los mismos.

El presente ensayo trata de exponer los caracteres esenciales del arte indígena de México, para afirmar que su sentido íntimo es la expresión de una cultura fundamentalmente mágica y religiosa.

La observación inmediata de las obras de arte indígena nos muestra una gran semejanza, en lo fundamental, entre el arte de los diversos pueblos que habitaron el actual México. Esto se explica, en primer lugar por el inevitable contacto de aquellos pueblos, lo que dió lugar a influencias mutuas de sus culturas, como lo demuestra la investigación, pues es frecuente encontrar iguales formas en la cerámica, iguales motivos ornamentales, los mismos temas de representación y las mismas líneas fundamentales en la arquitectura; por ejemplo, el xicalcoliuhqui, motivo fundamental de la greca, se encuentra aplicado desde Casas Grandes hasta Chiapas y Yucatán; el pie de vasija, hueco, en forma de sonaja o de pata de animal, la vasija sobre tres pies, —

Las construcciones erigidas sobre basamentos piramidales, etc. se encuentran también en los restos que nos quedan de la cultura, <sup>arcaica</sup> así como de la teotihuacana, la azteca, mixteca, zapoteca, maya, y de otras regiones del país.

Pero hay otra razón más honda, y es la de que, cualesquiera que hayan sido las diferencias de pensamiento entre estos pueblos, eran - diferencias domésticas; pero que en realidad, según mi opinión, siendo de una misma y gran raza, tales pueblos tenían una misma concepción del mundo, es decir, pertenecían a la misma alma cultural. Por eso es que instintivamente tenían que producir formas semejantes de expresión, pues que semejante era su modo de sentir y de concebir la vida y el - universo.

#### I.- Caracteres esenciales.

En este ensayo encontraremos que los caracteres que se señalan son comunes a todos los géneros de arte; pero notaremos que hay una forma constante y un arte, que parece que prestan su carácter esencial a todas las demás, las cuales pueden en cierto modo resolverse en aquellas. Esa forma y ese arte son, según creo, la greca y la danza.

La contemplación de la obra de arte indígena produce una impresión de solemnidad, de grandeza y de misterio. Tal cosa se debe a estos caracteres visiblemente predominantes:

- 1.- El ritmo acentuado, con la repetición del motivo.
- 2.- La estilización.
- 3.- El carácter decorativo u ornamental.
- 4.- El simbolismo, y sobre todo,
- 5.- El sentido religioso y mágico de la obra de arte.

Analicemos cada uno de estos caracteres, en capítulos especiales.

1.- El ritmo acentuado, con la repetición del motivo.

Según Lipps, " la esencia propia del ritmo consiste, por un lado, en una sucesión de elementos acentuados y no acentuados alternativa - mente, de tal modo que constituyan una serie de tensiones y descan- - - sos, y por otra parte, y principalmente, en la reunión o agrupación de elementos de la serie en unidades semejantes".

Ejemplos claros de este concepto del ritmo los presentan las evo- luciones que resultan de la combinación de los pasos de baile que for- man un ciclo, el cual se repite indefinidamente mientras dura la pieza musical, o en el motivo que también en forma de ciclo se repite igual o semejante en un friso, en la greca, o en el verso antiguo ( en éste úl- timo el ciclo o unidad rítmico es el pie).

En todos estos casos, cada ciclo se compone de un elemento sobre el cual se carga el acento o el énfasis, y de elementos subordinados a él. El elemento sobre el cual se llama la atención puede encontrarse al principio, en el centro o al fin de la unidad, según el ritmo de que se trate. Pero de todos modos, repitiéndose la subordinación de los demás elementos a él, de la misma manera en todas las unidades que forman la serie o el todo rítmico, se produce la cadencia, la "ondulación" más o menos agradable según la potencia artística, y por lo tanto, la impresi- ón de belleza.

Es cierto que toda obra de arte, para que lo sea, ha de realizarse dentro de cierto ritmo; pero éste puede estar en cierto modo aligera- do, a convertirse sólo en equilibrio de las masas o de los elementos - del todo, de suerte que sólo quede al espectador u oyente la impresión de agrado y de armonía del conjunto. Puede en cambio, estar de tal mane- ra acentuada la repetición seriada del ciclo, que se perciba desde lue- go como el ritmo del acompañamiento privado de melodía. Tal sucede en el arte prehispánico.

Se entiende que para que exista la serie rítmica es forzoso que los elementos de ella sean de tal manera diferentes, que se produzca el contraste, y al mismo tiempo, que tengan cualidades semejantes, de modo que el contraste no sea tan grande que los aparte e impida el agrupamiento o la continuidad de la serie. Esto que se dice para la forma es válido para el color, el tono y el tiempo. El ejemplo clásico de los elementos que alternan, contrastando y formando serie rítmica, es la greca. Y la greca constituye el rasgo fundamental de la forma ornamental, esculpida o pintada, del arte indígena mexicano, como se verá adelante.

a.- En la arquitectura.- Los basamentos se componen de cuerpos de pirámide, superpuestos, de mayor a menor. En cada cuerpo se repite la misma estructura de talud, cornisas y tableros. Los siguientes ejemplos mostrarán esto con toda claridad:

El tipo teotihuacano: talud, cornisa, plano vertical con el tablero, cornisa, y plano horizontal, o bien, talud, cornisa, plano vertical y plano horizontal.

El tipo del Tajín: talud, cornisa, plano vertical y cornisas sucesivas salientes, de modo de formar un plano inclinado hacia afuera, y plano horizontal.

En el tipo teotihuacano ( fig.1) los cinco elementos de a-e, y en la fig. 2, de a-d, forman la unidad rítmica, que se repite uniformemente desde la base hasta la cima de la pirámide.

En el Tajín ( fig.3) la unidad rítmica comprende de a-e. Examinando las estructuras piramidales de las diferentes culturas mexicanas, nos sorprenden a veces semejanzas muy significativas, por las que puede encontrarse la huella de una cultura matriz. Así por ejemplo, la estructura del Templo de los Guerreros en Chich'en Itzá, es en cada cuerpo, exactamente igual a la teotihuacana que presenta

la fig. 1.

Los tableros o porciones hundidas limitadas por cornisas, se repiten de igual modo sobre las superficies murales, desarrollándose horizontalmente, en rectángulos cerrados; o abiertos, en tonos altos y bajos. Este último caso se encuentra en Mitla, en Monte Albán y en el "Castillo", Chich'en Itzá. ( fig. 4.)

Vuelve a acentuarse el ritmo en los motivos que decoran los tableros: en Teotihuacán es unas veces la serpiente emplumada alternando con unas estructuras en forma de máscaras salientes, y otras, la misma serpiente se despliega en ondulaciones, ocupando toda la extensión; en el Tajín los nichos se repiten a distancias iguales, y por último, en las paredes de los templos y palacios mayas. A pesar de que el decorado mural maya es de una gran exuberancia de formas, éstas se repiten agrupadas simétricamente en unidades, o bien separadas unas de otras, formando bandas, de modo que se tiene el friso horizontal propiamente dicho, desarrollado conforme a un ritmo. Marcado ejemplo de ello se ofrece en las paredes exteriores del Templo de los Tigres y los Escudos. Cada cenefa constituye un ritmo dado; por ejemplo, hay un friso formado por la repetición de dos tigres y un escudo, como unidades alternantes ( fig. 5). Pero además, toda la fachada constituye un todo rítmico por el movimiento general y por la combinación de las bandas entre sí. Pudieramos decirse que es una estrofa, en que cada verso está formado por una cenefa o un friso. En otros edificios del mismo Chich'en, máscaras y rejillas alternan a lo largo de los espacios murales, y por todas partes serpientes y grecas corren horizontalmente por los muros.

Las escaleras que conducen a lo alto de la pirámide aumentan esta fuerza del ritmo, distribuyendo simétricamente las partes de la construcción, de modo que en muchos casos las figuras decorativas

parecen estar en marcha en dos direcciones opuestas: de las esquinas hacia la escalera o viceversa. Ejemplos: las serpientes de Xochicalco y los relieves que adornan los tableros del Templo de los Guerreros, Chich'en Itzá. Igual cosa sucede en el decorado del Templo de los Tigres y los Escudos; parece que los animales marchan a compás hacia una dirección central, marcada por un escudo, o parten de ese punto hacia las esquinas.

b.- En la escultura.- Pueden clasificarse las obras escultóricas en tres grupos: los grandes relieves sobre muros y columnas, los relieves monolíticos y las estatuas.

Ejemplos claros del ritmo en los relieves murales acaban de citarse a propósito de las fachadas del Templo de los Tigres y los Escudos. Pero por su magnitud y dinamismo son particularmente hermosos los que decoran exteriormente el Templo de los Guerreros y los interiores de las Salas E y C ( designación de Maudalay) anexos al Juego de Pelota ( tlaxtli). También lo son los de Xochicalco y los de Teotihuacán.

En el Templo de los Guerreros, series de guerreros o príncipes ricamente vestidos, marchan en una misma dirección, partiendo de la escalera hacia las esquinas. En otros tableros, donde no hay escalera, los guerreros caminan partiendo de las esquinas hacia un símbolo central. En el interior de las salas E y C, los relieves están dispuestos en bandas horizontales superpuestas, separadas por fajas sastogostas, formadas por dos serpientes enlazadas, a manera de cordón. En unos y otros casos, los personajes, colocados a distancias iguales, se inclinan o se mueven uniformemente, y sus figuras alternan con las de los objetos que llevan en las manos; esto y la variedad y riqueza de los trajes hace que la serie no sea monótona, sino que se convierta en un movimiento de ondulación armoniosa. Aumentan la



cadencia, como si las figuras caminaran al compás de un ritmo de danza, el ondear de las largas plumas de los tocados y de las divisas que llevan a la espalda.

Rico en movimiento es el interior de las cellas de los templos de Chich'en Itzá. Las columnas que sostienen los techos, dispuestas en ordenadas hileras y los pilares adosados a las entradas, ostentan por todos sus lados relieves de guerreros o sacerdotes, ataviados con gran pompa, como en los relieves murales, todos en actitud semejante. A la primera vista todos ellos nos parecen iguales; pero a poco se pueden notar las múltiples diferencias en trajes y tocados, y en los objetos que llevan en las manos, así como en las joyas. Volvemos a encontrar, por lo tanto, el carácter que nos ha de sorprender en todo el arte indígena: la repetición del motivo rítmico, dentro de una gran variedad de lo accidental o accesorio, lo cual da el toque de belleza y de fascinación de que se hablará adelante al tratar de la danza.

En los grandes decorados de serpientes, es la ondulación del animal lo que da el motivo rítmico, suave y vívido. Los huecos que deja la ondulación se llenan con algún elemento decorativo, como puede verse en Xochicalco y en Teotihuacán, o simplemente con las plumas largas de quetzal, que en volutas de cadencioso movimiento se desprenden del cuerpo de la serpiente, como en algunas del mismo Chich'en Itzá ( fig. 6).

Los relieves monolíticos que pueden citarse como casos típicos de este carácter rítmico son las piedras que podrían llamarse solares, entre las cuales ocupan lugar importante la conocida Piedra del Sol, y la de Tizoc, ambas del Museo Nacional.

Las dos grandes superficies circulares, como las de otras piedras solares, no son sino conjunto de bandas circulares concéntricas, ca -

da una de las cuales se resuelve en una serie constituida por la repetición de un mismo elemento, o por iguales unidades o conjunto de elementos.

No sólo es rítmica la serie formada por elementos de la misma banda circular, sino que las bandas entre sí forman una serie armónica; reúnen las dos condiciones de contraste y de semejanza, por las formas que encierran y por la anchura de cada una, suficientes para formar el ritmo. El toque de mayor valor estético, lo que embellece toda la pieza artística, es esa especie de fleco de pluma que circuye todo el conjunto y en el cual alternan a distancias iguales, a manera de puntas de radios, colgajos de chalchihuites y rayos solares. Probablemente la imaginación exalta el grado de belleza de estos relieves circulares, cuando se tiene presente la representación de estas figuras: piedras preciosas y rayos de luz emergiendo del fleco de plumas o de llamas. ( fig. 7 ).

La superficie cilíndrica de la piedra de Tizoc representa una serie de conquistas reales; cada unidad rítmica se compone aquí de un guerrero vencedor y uno vencido, con el jeroglífico correspondiente; tan semejante es la disposición de las figuras, que forman un verdadero friso de elementos iguales.

Allí mismo se encuentran labradas dos cenefas que limitan arriba y abajo este friso principal, rasgo decorativo o de composición que encontraremos a menudo en la escultura ( fig. 8 )

Los vasos de piedra ( cuauhcucallis) en forma de cubo ostentan por lo general cuatro figuras principales, labradas en las caras laterales, iguales de dos en dos las que quedan en las caras opuestas, de suerte que alternan dos figuras diferentes; o bien las cuatro figuras son diferentes, como en el caso del cuauhcucalli o vaso de piedra de los cuatro soles cosmogónicos. Los bordes inferior y superior de las

vasijas están labrados con hermosas cenefas de grecas o de símbolos decorativos ( fig. 9).

Algunas consideraciones acerca de las grecas se indicarán al final de este capítulo.

No se expresa menos el ritmo en los tableros o estelas mayas, los relieves se distribuyen simétricamente conforme a un eje vertical. En los de Palenque, los sacerdotes se yerguen a ambos lados del símbolo central y tienden sus manos hacia él, mientras que los signos de la escritura se distribuyen en columnas a ambos lados, por igual, a manera de marco. A pesar de que en muchas de las estelas los relieves encastrados en cuadretes iguales en tamaño, cubren totalmente las superficies, no producen cansancio. Esto se debe al primor de relieve en que están ejecutadas las figuras y a la distribución de los cuadretes en columnas, en torno de las figuras centrales, por lo general de gran belleza.

La escultura propiamente dicha, es decir, la estatua, es quizá la que menos puede ejemplificar el carácter rítmico del arte indígena. Se distingue por la actitud estática de las figuras. Todas ellas distribuyen su estructura conforme a un eje central vertical, y poco es el movimiento diferente a ambos lados; se limita a los brazos. Aquí la parte decorativa es la que vuelve a mostrar la greca y la serie en el vestido, en los tocados o en los adornos de la figura, como en el caso de los atlantes mayas, de la monstruosa Cuauhtlicue, de la diosa del agua, de Xochipilli y de las diosas del maíz. Los ceñidores (maxtlatl) con sus puntas cayendo al frente, los trenzados del peinado, los todos o los adornos colgantes en la nuca y en la cintura, juntamente con la actitud total, forman en sí el conjunto rítmico.

c.- En la pintura.- Conocemos la pintura indígena en los frescos,

en los códices y en la cerámica, las huellas de pintura que se observan por todas partes sobre los relieves murales y los que cubren las columnas, hace pensar que en general, el relieve era policromado. Todos los relieves yucatecos que se han mencionado se encuentran parcial o totalmente cubiertos aún por la pintura, lo que basta para que se pueda tener idea completa sobre los caracteres de colorido de este género de arte. ( Los griegos policromaron también sus relieves y sus estatuas, como puede verse aún en el sarcófago de Alejandro y en el Hermes de Praxiteles y Las Doncellas del Partenón ).

Pero hay además el decorado mural hecho simplemente a color. Tiene el mismo carácter que el ejecutado en relieve: grecas, figuras humanas o de animales y escenas animadas. En uno u otro caso, el decorado se dispuso en serie, ya seguida de un extremo al otro del muro, o simétricamente con relación a un centro. Al primer grupo pertenecen las grecas y bandas de figuras geométricas de Teotihuacán, y las escenas guerreras y ceremoniales del interior del Templo de los Tigres, Chich'en Itzá, así como las pinturas de Mitla. Las bandas geométricas de Teotihuacán se extienden a lo largo de las cornisas o en las cenefas; consisten en la repetición de un motivo, como discos anulares verdes sobre fondo rojo, meandros rojos sobre fondo claro, volutas, líneas onduladas, estilizaciones de flores y de frutos, etc. ( fig. 10 ). En el segundo caso se encuentran los sacerdotes de Teopancazco, que marcan ceremonialmente en direcciones contrarias, hacia un símbolo central, y los frescos del Templo de la Agricultura de Teotihuacán. En todos ellos se observa el mismo carácter predominante, la repetición del motivo. Se apartan un tanto de esta repetición, hierática y solemne, las figuras de los frescos mayas. En los mencionados del Templo de los Tigres y los Escudos, el movimiento de las figuras es verdaderamente grandioso; tan fuerte y vívido, tan lleno de energía, de potencia divina

como puede haberla en una lucha de gigantes y de dioses. Los personajes, quizá seres míticos, héroes o semidioses, van acompañados de dioses; los cuerpos de los guerreros, ataviados bellamente, se lanzan con todo brío hacia el enemigo, empuñando sus lanzas; serpientes enormes los envuelven en sus ondulaciones, como si los protegieran contra el enemigo o los acompañaran como guerreros invisibles; de sus fauces arrojan flamas, y todo ello comunica a la escena gran belleza. En las pinturas de Mitla vuelve a dominar la austeridad de la línea del arte nahoa; bajo la franja celeste, formada por la repetición a distancias iguales, de un mismo elemento, que en este caso es el ojo estelar o el chalchihuite, se encuentran las figuras de la escena, dispuestas también en unidades iguales. En los frescos de Tizatlán, Tlaxcala, llama la atención la disposición de la pintura en anchas bandas divididas en campos cuadrados iguales, dentro de los cuales se representaron figuras simbólicas, que se repiten alternando uniformemente en un mismo orden. La cenefa semeja un fleco de bandas de colores, que se repiten también alternando uniformemente: negro, rojo, azul, verde y amarillo.

El decorado de la cerámica está hecho en su mayor parte a base de grecas dispuestas en bandas horizontales o de cenefas de estilizaciones, uniformemente repetidas.

El Museo Nacional posee una rica colección de vasos mixtecos, de Cholula y de Tepeaca, policromados con las figuras de dioses y otras representaciones míticas, como temas principales. Si observamos con cuidado la distribución de las figuras, casi siempre encontramos dividida la pared convexa de la vasija en tres o en cuatro campos iguales. Si en tres, la figura es la misma, o son tres diferentes, pero encerradas dentro de una superficie igual o adoptando la misma forma general; si en

cuatro, como caso excepcional es una sola figura repetida; casi siempre son dos figuras que se alternan de modo que, como en el caso de los cuauhxicallis o vasos de piedra, cada una de ellas queda dos veces representada en los campos opuestos de la vasija. Esto sucede en ollas, vasos y platos.

En las ollas y los vasos, la banda ancha de la superficie convexa queda limitada arriba y abajo por otras bandas mucho más angostas, ocupadas por grecas, como ya se dijo, o por símbolos. Es por lo general la banda del cuello la que lleva el decorado más interesante, después del de la ancha banda de la pared convexa. Estos símbolos son uno o dos que se repiten en el mismo orden en torno del cuello. En los platos, el decorado principal ocupa el fondo del plato, irradiando del centro, mientras que el decorado de la banda circular que ocupa la orilla, adopta los mismos caracteres que el que en las vasijas ocupa el cuello. Esta distribución en tres o en cuatro campos iguales, se observa también en el decorado de los malacates. ( fig.11).

En los códices, las figuras siguen en menor grado una distribución uniforme, debido a la variedad de hechos y escenas que hubo que representar. El códice es una escritura y no una pintura propiamente dicha; por eso es que en cuanto a la forma, las series de escenas no forman ritmo en la acepción estricta que hemos expresado. Sin embargo, las figuras que se distribuyen en bandas o en columnas, y con frecuencia se encuentran series de deidades o personajes dispuestos en la misma actitud, o distribuidos sistemáticamente en círculos o cuadros.

Del códice Fejervary Mayer puede citarse la cruz que representa los cinco puntos cardinales, incluyendo el centro. Todas las figuras se distribuyen simétricamente conforme a cuatro ejes que concurren al centro, imagen de la distribución que el universo, con todos sus seres

naturales y sobre-naturales, adopta en la mente de aquellos hombres. En el códice Borgia la pintura que representa las casas de la "serpiente negra" y de la "serpiente roja", se dispuso en planos horizontales, en donde se encuentran representadas figuras humanas y de animales, todas en igual actitud, como si formaran cenefas. Son las almas que habitan los diferentes planos del universo mágico. Pero hay otro ritmo que hiere desde luego la vista: el ritmo del color. En los códices, los colores rojos, amarillo, azul, verde, blanco y negro, y a veces morado y rosa, alternan en petos y orejeras, en flecos y cenefas de los trajes, en los ricos tocados de plumas y de piedras preciosas y en las figuras accesorias que acompañan a las principales; y este alternar, realizado en un orden semejante, produce la impresión del ritmo, semejante al de las formas esculpidas, en medio del abigarramiento de colores. Estos son siempre de tonos definidos y hermosos, unidos de manera que contrasten; líneas negras o blancas los limitan, de suerte que el contraste del color puro se produce clara y agradablemente.

d.- La música y la danza.- Estes constituyen quizá la demostración más viva de que el ritmo consistente en la repetición del motivo, es una característica esencial del arte indígena, hasta el punto de convertirse en monotonía. Sin embargo, pasada la primera impresión de extrañeza, la música y la danza constituyen una verdadera fascinación para el que presencia.

La música en el sentido europeo, para ser escuchada por placer, ella sola, no existió en los pueblos indígenas de América, o existió rara vez, su verdadero papel fue el de dar el compás a la danza, para el baile sagrado o para sumir en la oración. La escala musical conocida por ellos constaba de cinco notas; y dentro de esa corta extensión crearon sus melodías; un tema melódico, dos, o tres, a lo más, constituían

toda una pieza musical, de suerte que estos temas tenían que sucederse indefinidamente, alternando hasta el término de la danza. Junto a la pobreza de la melodía entonada por la flauta, se agregaba como elemento principal el puro ritmo producido por golpes dados sobre el teponaxtle o el huehuetl, que se sucedían en combinaciones semejantes de golpes suaves subordinados a golpes fuertes, en determinada variación de tiempos. Puede aún sorprenderse el espíritu de esta música rítmica y monótona en las supervivencias de las danzas entre los pueblos indígenas, o en algunas que se han transmitido a los grupos mestizos.

Como ya se dijo, la música era inseparable de la danza o de la marcha. Esta es quizá la causa de que aquella no haya tenido un gran desarrollo en la melodía; pues no era la melodía lo que se buscaba, si no el mero compás, el ritmo, es decir, mero acompañamiento. Así como en la música, la danza consistía en cierto corto número de evoluciones rigurosamente seguidas, que se repetían sin cesar. En el baile europeo es cierto que existe también determinado número de evoluciones en una pieza, las cuales se repiten en el mismo orden de sucesión; pero cada bailaror o pareja de bailaroras, sin dejar de ejecutar las evoluciones por su orden, pueden cambiarlas de lugar y de matiz, de modo que los bailarores van y vienen por el campo de baile, se entremezclan al acaso y, con tal de guardar el compás, pueden variar el paso, el movimiento de los brazos y la cadencia de todo el cuerpo. No así en la danza indígena. Cada danzante tenía su lugar fijo en las hileras o círculos de danzantes; a compás se movían por igual, adelantando o retrocediendo, haciendo sonar a compás las sonajas y los cascabeles, y agitando por igual los penachos e insignias de plumas. Es que en el baile europeo cada bailaror busca su propia satisfacción en el movimiento del cuerpo y en la expresión inmediata de su emoción suscitada por la melodía y el



ritmo musical, en tanto que en la danza indígena, su fin estético no debe realizarse por separado en cada individuo, sino en el conjunto; todo el grupo de danzantes es una sola unidad cuyo movimiento debe ser uno, con colorido uniforme o distribuido según una ley, como conviene a un todo artístico. Además, la uniformidad en el movimiento, es decir, el ritmo unificado colectivamente, no tiene por objeto el placer, sino que es una función religiosa, mágica sobre todo; por eso el individuo inhibe su personalidad en el conjunto, deja de ser unidad para convertirse en elemento de una unidad mayor.

Cuando la danza era sagrada, cada danzante, y el grupo todo, realizaban un verdadero friso o una greca en movimiento. Algunos pueblos indígenas ejecutan todavía estas danzas sagradas, que duran hasta tres días, con ligeros descansos. No siendo posible que los músicos y danzantes ejecuten su función durante tan largo lapso, se disponen músicos y danzantes de relevo, los cuales entran tan pronto como un danzante o músico se cansa, y de esta manera la danza no se interrumpe durante horas y horas. Los yaquis se atan a las muñecas, en la cintura y en los tobillos hasta la pantorrilla, una larga sarta de cierto fruto seco llamado ténabare. La semilla suelta dentro del fruto convierten a éste en un verdadero cascabel. Con el movimiento acompañado del cuerpo, suenan los ténabares acentuando el ritmo de la música. Todo ello produce una fascinación tal, que a pesar de que el movimiento del cuerpo y el ruido de los ténabares se suceden uniformemente, el espectador no puede desprenderse del lugar de la danza. Es que en realidad no hay tal monotonía, sino combinación rítmica de tiempos y movimientos, con diferencias entre sí, suficientes para producir el contraste, y con elementos de subordinación a tonos y movimientos predominantes. No es la sucesión de puros elementos iguales, lo cual produciría el cansancio en el espectador, sino la serie de movimientos

desiguales agrupados en unidades rítmicas repetidas, en las cuales un movimiento sugiere el siguiente en la mente del espectador, y una unidad de movimientos sugiere la siguiente, y por este encadenamiento de sugerencias, la mente sólo encuentra satisfacción cuando después del primer movimiento ve realizarse el segundo, que ya esperaba, y después de éste el tercero, y así sucesivamente, en los que, por ser cada uno diferente del anterior, y por lo tanto su complemento, se provoca la emoción de agrado, de belleza. Esto explica claramente cómo se realiza la proyección sentimental, condición de placer estético y clave para conocer si la obra de arte es verdaderamente tal. Si así es, el espíritu del espectador ha de sentirse proyectado en la obra de arte, ha de olvidarse de sí mismo, para convivir en el colorido y el movimiento de ella. Tal pasa en la danza indígena en grado supremo, por lo cual se produce la fascinación. Así debió ser en las épocas prehispanicas. El padre Mendieta, al referirse a ella nos dice lo siguiente: "....Toda esta multitud trae los pies tan concertados como unos muy diestros danzadores de España. Y lo que más es, que todo el cuerpo, así la cabeza como los brazos y manos, trae tan concertado, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás. Mas lo que uno hace con el pie derecho y también con el izquierdo, lo mismo hacen todos y en un mismo tiempo y compás. Y cuando uno baja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mismo y al mismo tiempo hacen todos. De manera que los atabales y el canto y bailadores, todos llevan su compás concertado, y todos son conformes, que no discrepa uno de otro una jota...."

Aumentaban la belleza del espectáculo, el colorido de los trajes y de las insignias, las grandes plumas de los tocados, como nos lo dicen todos los cronistas, de modo que al moverse por igual los danzantes, el ondear rítmico de los colores aumentaba la plasticidad del acto.

c.- Las artes menores.- En una cultura en que la ornamentación era profusa, las artes menores tenían que ocupar un lugar eminente. Entre ellas ofrecen mayor importancia para el estudio del arte indígena, la orfebrería, el grabado en madera y hueso, el mosaico y los tejidos. De estas dos últimas producciones artísticas quedan muy pocos ejemplares, insuficientes para el estudio propuesto; sin embargo, la plástica y los códices reproducen, aunque sin el colorido exacto, muestras de lo que fueron los adornos de las telas.

La orfebrería suministra datos de este carácter fundamental del ritmo, con la repetición del motivo, en su decorado. El tema rítmico es la greca o la banda. En la greca vuelve a aparecer el xicalcolihqui, como la forma fundamental de donde se derivan casi todas las grecas. En el Museo Nacional y en otras colecciones existen joyas que representan escudos con un xicalcolihqui doble en el campo, hecho en mosaico de turquesa y otras piedras; en las reproducciones de Peñafiel, de su obra " Monumentos del antiguo México ", vienen ejemplos de escudos semejantes ( fig. 12 ).

Las grecas que siguen son tomadas de algunos anillos de oro y plata de la colección de Monte Albán ( fig. 13 ).

Otro ejemplo de la concepción rítmica de este tipo, se tiene en los huesos labrados de Monte Albán. Son huesos largos, labrados como plegaderas de dos puntas. En la superficie convexa se encuentra el grabado, distribuido simétricamente conforme a un eje vertical en el sentido de lo ancho, y con pocas excepciones, las figuras se extienden a ambos lados del eje, en disposición simétrica. Las dos puntas del hueso están ocupadas por la misma figura, labrada en sentido contrario, o por figuras de disposición semejante, pero siempre en sentido contrario, a fin de conservar la simetría. En la parte igualmente ancha del hueso

Las figuras se dispusieron según un ritmo de distribución: en cuadros, en triángulos invertidos entre sí o en paralelogramos oblicuos; en uno y otro caso, los campos están separados por bandas verticales u oblicuas, dentro de las cuales hay símbolos míticos; o bien las figuras principales se separan entre sí por hileras de numerales o figuras accesorias, que hacen el papel de bandas de separación. A veces el grabado es una serie de figuras que "históricamente" se enlazan, y por tanto, no hay simetría de motivos aislados, sino sucesión ( fig. 14).

Parece que los indígenas no preferían las superficies lisas, como pueda verse en el afán de decorar hasta el último campo, en los muros de las construcciones, en las superficies de los objetos de piedra y de barro, en las estatuas y en las joyas. Esto mismo ha acontecido en todo arte de carácter decorativo: gótico, rococó, morisco, etc. También la banda y el respaldo de los anillos se ocuparon con grecas o con plumajes de ave. Igual cosa sucede en otras piezas de oro, como los pinjantes, los mangos de abanico, las barras que sostenían los pechos, las ajorcas, los huesos, etc. En todo ello, el decorado consiste en bandas formadas por la repetición de un motivo ( fig.15). Los más comunes son el disco anular, representación del chalchihuite, la S doble (xonecuilli), el signo de día (ilhuitl), el triángulo cuya superficie se encuentra ocupada por líneas paralelas, la flor de cuatro o de cinco pétalos, el cascabel de serpiente y otros.

La imagen del sol es otro motivo frecuentemente usado, tanto por su carácter decorativo como por su fuerza rítmica, como ya se explicó antes. En la mencionada colección de joyas hay un grupo de adornos de oro, de uso desconocido aún; cada objeto consiste en un disco solar, en la forma característica: un círculo central, de cuya circunferencia se desprenden alternando, cuatro rayos solares y cuatro colgajos de chalchihuites. Los extremos de los rayos y de estos colgajos tocan la

circunferencia que cierra el disco solar. De la parte central emerge una cabeza humana o de ave. También se ve aplicado el disco solar al pectoral de cinco piezas. Sólo que aquí la parte central sirve de campo a un cráneo, igual al del Juego de Pelota ( tlaxtli) de la misma joya. Probablemente es un símbolo, que ocupa el lugar que en los otros adornos ocupa la cabeza de águila, y que en el Calendario Azteca ocupa la figura del nahui-olin encerrando la cara de Tonatiuh.

Es interesante hacer notar la diferencia de disposición de los elementos en los petos y collares europeos y en los de los indígenas americanos. En aquellos, las cuentas y canutillos de cada hilo se arreglan de mayor a menor, de modo que las cuentas mayores quedan en el centro del hilo. A veces se pone una pieza diferente y colgante, en el lugar de la cuenta mayor. Si son varios hilos, éstos son iguales.

En los indígenas no pasaba eso. Según nos enseñan los petos y collares que se observan en las esculturas, la disposición preferida era la siguiente: en cada hilo se distribuían los canutillos y las cuentas alternando según una ley dada; por ejemplo, un canutillo y una cuenta, o un canutillo y dos cuentas. Si son varios hilos, este alternar igual produce la impresión de que los hilos forman un peto con bandas que corren de arriba a abajo, formadas alternativamente por cuentas o por canutillos. Los cascabeles pendientes del hilo inferior también alternan uniformemente. En ocasiones también se coloca una joya mayor en la mitad del pecho, pendiente del último hilo del collar, o de la orilla del peto, cuando éste es de una sola pieza. ( fig. 16).

Las figuras anteriores y todo lo examinado hasta aquí demuestran vivamente lo que significaba el ritmo consistente en la repetición del motivo, para la concepción estética del hombre prehispánico de México. Para él, el movimiento acompasado y acentuado, cuya expresión más completa se verificaba en la danza, constituía una necesidad interior, psíquica, que se expresaba también por necesidad en toda obra de arte.

Por eso cualquiera que sea el género o la obra de arte que se examine, se encuentra aplicada profusamente una forma que entre ellos realizó perfectamente ese sentimiento del ritmo: la greca, e íntimamente relacionados con ella, la serpiente ondulante y el friso en general.

Puesto que estas formas rítmicas se encuentran en todos los géneros de arte, aun en la danza y la música, digamos algunas palabras referentes a ellas.

La serpiente ondulante, según se ha visto, es un motivo predilecto de ornamentación. Se encuentra aplicada como relieve, en los edificios, desde Yucatán hasta Xochicalco y Teotihuacán (también lo estuvo en Tenochtitlán), llenando ella sola bandas enteras en los tableros horizontales o delimitando los frisos. En los diferentes casos, los huecos que dejan las ondulaciones se llenaron con motivos iguales, como en Teotihuacán (conchas y caracoles), o con motivos diferentes que se repiten alternando uniformemente, como en Xochicalco, en que una figura humana ocupa los huecos que dejan las ondulaciones abiertas hacia arriba, y una figura decorativa y simbólica ocupa el hueco de las ondulaciones abiertas hacia abajo. La serpiente así dispuesta, se convierte en greca. Igual cosa puede decirse de ella, aplicada como motivo decorativo en las piedras esculpidas y aun en la orfebrería, como se ve

en algunos anillos de Monte Albán, en que la serpiente sustituye a la greca sobre las bandas de los anillos.

El valor estético de la serpiente ondulante es de gran vigor; una ondulación se prosigue en la otra, como la vibración viviente del animal, desde la cabeza hasta la cola; la proyección sentimental se acentúa con el recuerdo del movimiento del reptil, tan precisamente reproducido en la escultura, y esta ondulación toma más vida con el movimiento de las plumas que adornan todo el largo del cuerpo, cuando se trata de una quetzalcouatl.

Asunto interesante sería investigar si la greca peculiar de la cultura indígena, el xicalcolihqui, proviene de una estilización de la serpiente ondulante. La greca fue empleada también profusamente por otra cultura, la griega, de donde deriva el nombre, y aun en cierta forma el elemento primordial, el meandro, es igual al elemento principal del xicalcolihqui. En ocasiones se presenta el puro meandro formando cenefas, como en las cornisas de la pirámide de Acanceh, o en los frescos de Teotihuacán. El meandro y el xicalcolihqui representan el mismo movimiento y la misma forma. Variando los elementos del xicalcolihqui, resulta una infinidad de motivos de greca que se aplicaron especialmente para frisos, en todos los géneros de arte, y en las franjas de las telas. El Dr. Beyer ha hecho un análisis de estas variadas formas; simplemente las aplicadas en los muros de los palacios de Mitla son ya numerosas. ( fig. 17).

Cualquiera que sea la forma que tome el xicalcolihqui, siempre se encuentra que la greca así formada es una sucesión de unidades iguales o alternadas de dos en dos, pero que en cierto modo una es la consecuencia de la otra. Esa es la naturaleza de la greca: una unidad es el necesario complemento de la otra. Pero cada unidad en sí es a la vez una agrupación de elementos subordinados todos en un

rítmo fijo a un elemento predominante. Cuando la proporción de espacio y energía en que se encuentra realizada la subordinación es perfecta, entonces cada unidad es un todo armónico y despierta un sentimiento de placer para el que sigue la línea de dicha unidad. El enlace de estas unidades, en el caso de la greca indígena, da un efecto de continuidad tan intenso, que uno no sabría detenerse en un punto cualquiera y dar por terminada la serie. Pasa como en el caso de la serpiente: el ojo no se satisface sino hasta que recorre la serie completa, desde la cabeza hasta la cola; pero si la greca no tiene un punto final, el ánimo se siente impelido a seguirla, tal es el poder que tiene cada elemento para sugerir el que sigue, que como en el caso de la danza, se produce una forma de fascinación en el que el yo se olvida de sí mismo para proyectarse por completo en el movimiento de la greca, produciéndose entonces el sentimiento estético.

Cosa semejante sucede con el friso o cenefa en general. Los hay formados por dos cuerpos de serpientes entrelazados, por el trenzado, símbolo de sacrificio, o por la repetición de un símbolo o de una flor. Pero el tema más comunmente empleado es el de la franja celeste, formado por los símbolos de las estrellas. ( fig. 18).

Se nota la misma ley rítmica que para las grecas: alternación de dos elementos, que en el caso del trenzado la forman las bandas colgantes y el ojo, y en el de la faja celeste, el par de ojos estelares y el signo de Venus, serie que cuelga a manera de fleco, de una banda formada por elementos iguales ( en el primero es el trenzado o cordel, y en el segundo son los ojos estelares, o chalchihuites alternando con los xenecuilis).

La combinación de los elementos y la proporción espacial está tan bien sentida, que estéticamente rivalizan con los frisos más be-



llos que puedan existir, y esto se debe solamente al sentido profundo que del ritmo y del compás tenían estos pueblos. Todo su ser vibraba al son acompasado del ritmo; hasta la marcha del guerrero y del comerciante, por las veredas a través de llanuras y montañas, debe haber resonado con la cadencia rítmica de sus grecas y de sus danzas.

---

### 2.- La estilización.

Tan esencial es este carácter en el arte indígena de México, que puede afirmarse en términos generales, que este arte no copiaba la naturaleza ni pretendía copiarla.

El arte indígena de México es ideológico; raras veces (sólo en la escultura) se hizo retrato, y cuando se quiso hacerlo, se logró en grado admirable, lo cual quiere decir que no faltaba la capacidad sino la voluntad de hacerlo. Casi todas las formas son estilizaciones admirablemente logradas, para expresar, no los rasgos individuales, sino los genéricos. Por ello podría afirmarse que el arte indígena de México no reproduce ejemplares, sino género. Aquí puede aplicarse lo que Dessoir expresa, que el valor del objeto artístico está en sí mismo, y no en la copia que haga de la naturaleza, ni menos de las bellezas naturales. En este sentido, la obra de arte indígena, es una imagen, no una "belleza".

Teodoro Lipps nos explica que "la estilización es la patentización de lo esencial de los objetos de la naturaleza, en oposición a la copia de los mismos, con igual estimación de lo que a ellos es esencial y de lo que carece de significación para su ser".

Es una forma de abstracción resultante de la capacidad de poder ver a través del detalle, y de descubrir aquello permanente que constituye el género; por ejemplo, la estilización de la flor se logra cuando la variedad de detalles en cada elemento se ha reducido a una línea simple, geométrica, que reproduce un elemento esencial del género, de modo que el conjunto nos da la fisonomía en abstracto de la flor, o sea su tipo. Si las líneas de la estilización nos evocan a la primera vista el objeto a que se refieren, si en cierto modo reproducen las líneas vitales del objeto, "la ley genérica del movimiento y de la formación, renunciando a las diferencias que el acaso o -

el juego de la naturaleza crea en los ejemplares individuales" (Lip, la estilización es bella. Aumentan la belleza, la libertad y elegancia de la línea, la simetría y la proporción.

Hay dos clases de estilizaciones: la que acentúa los rasgos individuales, y la que nos da el género. Esta es la clase de estilización del arte indígena, según se dijo ya.

a.-En la arquitectura y la escultura.- Más que en ningún otro género de arte, tanto en lo total como en el detalle, la arquitectura tiende a reproducir la estilización de las formas naturales. Es que la piedra es el material más concreto y estático, en donde lo geométrico encuentra su mejor expresión. Quizá la casa habitación, principio de la arquitectura, fue en su forma más simple la estilización de la cueva.

En todas estas culturas prehispánicas, es general el uso de la pirámide como basamento de los templos. ¿No es ya ésta la estilización de la montaña? Examinemos un poco esta cuestión.

No ha sido exclusiva de México la idea de erigir en lugar alto, templo y fortaleza. El castillo feudal se construyó siempre en la cima de una montaña; Y en los griegos encontramos el caso clásico. La acrópolis (ciudad alta) fue el lugar elegido para habitación de los príncipes y para templo de los dioses. Más tarde quedó reducida a lugar de los templos. La acrópolis obedecía a dos necesidades: de defensa y de veneración. Pero la acrópolis fue la ciudad real y divina constituida sobre una colina.

Igualmente en México; con frecuencia se encuentran ruinas de antiguas construcciones sobre la meseta o el declive de un cerro; pero cuando faltaba éste, el templo no podía construirse al nivel de la tierra. Debía quedar en alto, en un montículo artificial, la pirámide. El templo propiamente dicho no fue sino una estilización de la

cabaña, como lo fue el templo griego. Esto se ve en las pinturas que nos quedan, por una parte representando casas, y por otro representando templos. La misma palabra teocalli (teo-dios, calli-casa) - o sea la casa de dios, nos está indicando su origen (fig.19).

Donde más claramente se muestra el carácter de estilización del arte en arquitectura, es en el decorado. El tema por excelencia es la serpiente, emplumada o no. Usada como elemento decorativo de los tableros y cenefas, se extiende en ondulaciones iguales, un poco angulosas para dejar lugar a otros elementos, como sucede en Chich'en-Itzá (templo de los Tigres y los Escudos, en el templo de Chac Mool) y en Xochicalco. (fig.20). Si la serpiente se usa como pilar, la cabeza descansa en el suelo, y su cuerpo se yergue como columna, para terminar en el capitel, formado por los cascabeles de la cola (fig.21). En las serpientes esculpidas en relieve, es común que la cola termine en un penacho de plumas de Quetzal, y que la cabeza presente también penacho de plumas. En el mismo Chich'en las serpientes enlazadas por pares, se estilizan para formar el lomo de las alfardas, y en el templo de Quetzalcoatl, en Teotihuacán, se tienen estilizaciones de serpientes en los tableros, mientras que en las alfardas aparecen únicamente las cabezas de serpiente, emergiendo de grandes flores estilizadas. De cualquier modo que ello sea, el artista adoptó ciertos rasgos constantes, muchas veces imaginarios, para representar la serpiente: un colmillo enrollado hacia atrás, saliendo de la comisura de la boca, o series de tres o cuatro largos colmillos; el ojo o la ceja muy peculiares, que no existen en la realidad, pero que por la energía de la curva, como S, que forma la ceja, el ojo adquiere una fuerza extraordinaria, que fue lo que preocupó al artista; los cascabeles enlazados entre sí como los eslabones de una cadena de piezas imbricadas, de líneas puramente geométricas; la lengua bifida-

y colgante y elevándose sobre la nariz, el cuerpo coronado de siete esferillas, símbolo de la serpiente de fuego, tal como se ve en las serpientes de Tenayucan. Puede decirse que todas las figuras que decoran la arquitectura, con excepción quizá de las figuras humanas que aparecen en tableros mayas de algunos templos, son figuras estilizadas.

Otro elemento de estilización mural es la máscara de deidades. De trecho en trecho llenan los tableros mayas, alternando con campos murales que contienen cuadros de rejillas u otras figuras geométricas, labradas en la piedra; o simplemente alternan con porciones lisas -- de los mismos tableros. Todos los rasgos de la cara, así como los adornos, orejera y banda frontal, se convirtieron en figura geométrica.

En la escultura y el relieve monolítico volvemos a encontrar la serpiente como tema favorito de estilización. En el Museo Nacional -- hay varias piezas sobre las que se labró la serpiente. Pueden figurar como estilizaciones puras, absolutamente geométricas, las que aparecen en el borde de la gran piedra solar (el Calendario Azteca) y la que ciñe las cuatro caras laterales de una vasija de piedra (cuauhtlicalli) de forma cúbica. En ambos casos, el cuerpo de la serpiente -- se imaginó como formado por una serie de porciones iguales, rectangulares, y los cascabeles, como triángulos. Sobre la superficie de cada figura componente del cuerpo se labraron detalles, también en pura línea geométrica: líneas paralelas u otras. Hay otras serpientes -- labradas en relieve, formando cenefas, etc., y aunque no se representaron en línea geométrica, sin embargo, se cubrieron de plumas, en -- la forma convencional en que se labraban en todas partes, en tanto -- que el cuerpo se desarrolló en ondulaciones iguales. Verdaderamente -- hermosas son las enormes cabezas de serpiente que se encuentran en el

mismo museo, con los mismos caracteres de estilización que ya señalamos: el colmillo enrollado (o los colmillos) la lengua bífida, el cuerno coronado de esferas, e tc.

Ciertos animales abundan como temas de estilización, aplicados en todas las artes. Pero entre ellos ocupan el primer lugar el águila y el tigre. En este último se reconoce desde luego una forma muy especial de representar en relieve las manchas de la piel: son grupos de tres circulillos encerrados en una como media luna. Entre las figuras de animales que decoran el tablero de la pirámide de Acanceh, se advierten relieves de mamíferos, aves y serpientes; principalmente los dos últimos grupos de animales, están bellamente estilizados; las alas de las aves se estilizaron encerradas dentro de un rectángulo cuyos ángulos superiores se redondearon y los inferiores se deshicieron entre el plumaje; la parte superior del ala presenta en vez de plumas, líneas paralelas y dibujos geométricos, mientras que la parte inferior la forman largas plumas, labradas paralelas entre sí.

Una de las más bellas estilizaciones de animales es el gran tigre (ocelotl) del Museo Nacional. Tanto la posición del cuerpo como los rasgos de la cara, y sobre todo, la bella aureola que le forma el pelo, son ejemplo sorprendente de que<sup>1o</sup> pudo realizar el sentimiento y la capacidad de estilización del indígena.

La figura humana se estilizó también, y se usó como tema decorativo. En realidad las estatuas que conocemos son estilizaciones, como lo son asimismo las figuras que cubren sus cuerpos, La enorme estatua de la diosa del agua, hecha fundamentalmente a base de línea recta, es un bello ejemplo, como lo es también el Tezcatlipoca y las innumerables estatuillas de la diosa del maíz. Volvemos a repetir que en la escultura muy raras veces se hizo copia de la natu-

raleza; en el Museo Nacional apenas si se tienen algunas cabezas humanas, una calabaza y un chapulín y una serpiente enrollada, como producciones enteramente realistas. Todo lo demás que se refiere a escultura es pura estilización. Todos los "yugos" y "palmas" totonacas son estilizaciones de diversas figuras, y por cierto ejemplares de lo más bello que produjo la escultura en piedra.

b.- La cerámica.- Hay multitud de vasijas que adoptan la forma estilizada de un vegetal, de un animal o de figura humana: las hay en forma de bucos, de patos, guajolotes, de querciálogos, en forma de cara de Tlaloc, etc.; el recipiente hace las veces del tronco del cuerpo; a veces son los pies de la vasija los únicos que se estilizan; en forma de cabeza de animal: de águila, de pato, de serpiente, de garra de tigre o de águila, como en las vasijas de Culhuacán, las cholultecas y las mixtecas. O bien los pies de la vasija se convirtieron en sonajas, o almenas, o en pequeñas celdas, como las teotihuacanas, o en discos, como las aztecas y las de Tepeaca.

En el decorado de la cerámica pueden distinguirse dos géneros: el de pura línea geométrica y el de pintura. El primero es exclusivamente dibujo geométrico, dispuesto en grecas o en cenefas. El tipo perfecto de este decorado se encuentra en la cerámica azteca, de barro rojizo-amarillento. La línea hecha a pincel se dió con tinta negra sobre el fondo del amarillo rojizo del barro, o amarillas, negras o blancas, sobre fondo rojo. Además de las grecas, que son pura estilización geométrica, se estilizaron símbolos de toda especie, los cuales se dispusieron generalmente en bandas, horizontales, paralelas a los bordes, o en bandas perpendiculares a las anteriores, cortándolas. Al tratar de la ornamentación describiremos los temas más usados en esta especie de decorado, de formas

estilizadas. Existe también esta forma de estilización, en líneas grabadas o esgrafiadas sobre el barro ya cocido. Los motivos son los mismos que se emplearon en la pintura de líneas a pincel, y aparece en la cerámica de todas las culturas, desde la arcaica hasta la más refinada. En los últimos tipos de la cerámica azteca de barro rojo amarillento aparecen estilizaciones más realistas, es decir, menos geométricas: de flores y animales, especialmente aves, en formas semejantes a las que se han conservado en el folklore regional ( fig. 22).

En el decorado de pintura, las figuras representan por lo común dioses y atributos divinos, en todo semejante a los representados en frescos o en códices. En la colección de vasos teotihuacanos del Museo Nacional, hay bellas estilizaciones de plantas, de flores y de mariposas ( fig. 23). Uno de dichos vasos muestra las mismas figuras de sacerdotes que los frescos de Teopancazco, Teotihuacán, que no son sino estilizaciones de la figura humana y de los atributos que los acompañan.

Lo que mejor muestra el carácter de estilización del arte indígena, es la pintura, ya sea en los códices, en los frescos, o en la cerámica, como acabamos de indicarlo.

Hemos dicho antes que por su objeto, los códices, más que pintura son escrituras, y por lo tanto, en ellos intervino un fin de interés mnemónico.- Los hay rituales, y entonces se refieren a signos calendáricos con sus dioses y demás figuras anexas. Los hay históricos, y entonces las figuras representan lugares y hombres, o dioses; es decir, teatro y actores de los hechos que se narran. Sólo que el artista puso todo su interés para dibujar y colorear cada detalle, de donde resultó un género especial de pintura.

Del carácter de documento de recordación que tenían los códices,



se infiere como cosa natural, que las figuras que contiene sean todas estilizaciones: no se trataba de reproducir cada cosa individual, sino de trazar algún signo que la recordara. Por lo tanto, bastaba trazar, su figura con los rasgos esenciales, suficientes para que no se le confundiera con otra cosa o con otro personaje. De allí que el pintor tuviera los cánones precisos para representar cada cosa. Los dioses tenían que representarse con los colores faciales propios de cada uno, con los adornos y atavíos especiales y el traje correspondiente. Las actitudes también estaban previstas. E igual cosa se tenía que tener presente para las demás figuras de animales, lugares y símbolos.

Y puesto que el códice era un libro, una escritura, ésta tendía a abreviarse. De allí el convencionalismo de las representaciones, lo cual aumentaba el carácter de estilización.

Pueden señalarse dos clases de estilizaciones: la que consiste en representar la figura entera, con líneas simples, un poco geométricas, por ejemplo la canoa, la flor, la caña, y la que consiste en representar el todo por una de sus partes; por ejemplo, el venado, por su pata o cuerno; el perro y el tigre por su oreja; Tlaloc por su ojo, etc. Quiere decir que la estilización se convirtió en gran parte, en convencionalismo que simplificaba las cosas, como convenía al carácter de escritura o de medio mnemónico de estas pinturas. De esta suerte, cada estilización, en una y otra forma, se alejaba más y más de la representación de un objeto concreto, para transformarse en representación de mitos y de ideas.

Señalar una serie de estilizaciones y formas convencionales más frecuentes, sería interminable; menciono las más comunes, que se usaron exactamente igual en todos los géneros de arte: el cerro,

el agua corriente, la casa, la caña, la flor, el árbol, la canoa, la luna, la silla, el pie, la piedra, el humo y el fuego, la mazorca de maíz, la palabra, el canto, el perro, las espinas de maguey, la bola de zacate, donde se prendían las espinas (zacatepayolli), el corazón, la olla de pulque, los animales calendáricos, (entre ellos los de representación más convencional son el cipactli o lagarto, la serpiente, la lagartija) el coyote, etc. (fig. 24).

También se estilizan los acontecimientos: una ceremonia de sacrificio, el navegar, el parlamentar, el guerrear, el caminar.

Exactamente igual que como en los códices, estas estilizaciones se aplican en las pinturas murales y en la cerámica, en el grabado de hueso, en el tallado de la madera, en la orfebrería, y en donde quiera que se representaran. La explicación es muy sencilla. Es que en el fondo, la pintura y en general la representación plástica indígena era esencialmente dibujística (linealista) y por lo tanto, la misma concepción que se tenía del perfil de las cosas, para representarlo en pintura se mantenía sin cambio en los relieves y grabados, que también eran dibujísticos (Debe hacerse excepción de los casos de escorzo y maya, y alguno que otro caso aislado en otras culturas mexicanas).

La estilización, carácter común en el arte de todos los pueblos de México, era menos rígida entre los mayas. Puede decirse que la figura humana de los bajo-relieves de piedra, casi había llegado a representar exactamente la realidad. La línea era más flexible, menos convencional, para obedecer más libremente al movimiento y a las formas espontáneas de la naturaleza. Así por ejemplo, en las estelas de Palenque, los sacerdotes ofrendantes son casi copia de la forma natural del cuerpo humano, tanto en las grandes líneas del cuerpo como en los rasgos de la cara. Aparecen detalles tan reales,

como los pies y las manos, copiados hasta las uñas. (Esto recuerda los detalles de los bajo-relieves egipcios, hechos con la misma minuciosidad y gracia, que los mayas).

c.- La danza y la música.- Quizá la forma más bella y peculiar de la estilización del arte indígena, se realiza en la danza. Apenas si podemos vislumbrar lo que serían las danzas prehispánicas, por lo que cuentan los cronistas y lo que aún puede verse en algunas danzas supervivientes entre algunas tribus indígenas.

Voy a referirme nuevamente a las danzas yaquis. Hay una que representa la caza del venado por el coyote. Es una bella estilización de todo el proceso. El coyote persigue al venado; ambos animales están personificados en dos danzantes; éstos, como es de costumbres, sólo se mueven de la cintura hacia arriba produciendo el son acompañado de los ténabares. Mientras el tronco permanece inmóvil, la cabeza, que lleva la máscara del animal correspondiente, se mueve con los movimientos propios del animal; el venado tiene movimientos rápidos, asustadizos; el coyote husmea; el movimiento no es mímica en el sentido de copiar fialmente la realidad, sino que acompasándose con la música y los movimientos del resto del cuerpo, hace una verdadera estilización del movimiento natural a que se refiere; todo el que presencia la danza sigue en los movimientos de la cabeza el estado de ánimo de los animales: los ve correr, uno huyendo del otro; el venado, sobresaltado, levantando la cabeza para escuchar el ruido; azorado, emprender la fuga rápida, detenerse fatigado, y por último caer, mientras que el otro, calculando el cansancio de la víctima, persigue sin cesar; cuando cae sobre su presa, aparecen los cuervos, que han venido siguiendo al grupo, asustando al venado con sus sombras. Aletean sobre la víctima y esperan su parte. Y al mismo tiempo, las caderas y las

piernas se mueven sin perder el compás de la melodía, que se repite sin cesar, haciendo sonar las sonajas de los ténabares. Toda la danza se ejecuta dentro de un espacio muy reducido, de modo que los danzantes casi no cambian de lugar.

Otras danzas conservadas en los pueblos de Zacatecas, simulan un homenaje a Moctezuma. Los danzantes, con grandes tocacos de plumas, con largas sonajas en una mano y "palmas" de plumas, a manera de abanico de largo mango, en la otra, realizan elegantes figuras, adelantando, retrocediendo, girando sobre sí mismos, e inclinándose ante el monarca, al mismo tiempo que sus cuerpos, las palmas de pluma, a manera de profundas y graciosas reverencias, mientras que hacen sonar a compás las sonajas. Toda la danza es la estilización del ceremonial de reverencias de los cortesanos, al llegar a presencia del monarca.

La estilización del arte mexicano tenía que existir como carácter esencial, pues existiendo en aquél el ritmo tan marcado, en la forma que lo hemos dicho antes, el artista no podía al mismo tiempo copiar la forma natural, seguir el movimiento natural, libre, sin destruir el carácter rítmico. El ritmo como sucesión de motivos iguales o semejantes, sólo podía expresarse en una estilización de la naturaleza. Por eso excluyó el paisaje y la profundidad, es decir, el espacio tridimensional, con la perspectiva, en la representación.

Como lo hemos esbozado, este carácter de estilización se acentuaba con el convencionalismo, obedeciendo por una parte a la fisonomía o necesidad de escritura, y por otra, a ideas míticas, como más adelante lo explicaremos.

### 3.- Carácter decorativo u ornamental.

Como una consecuencia del carácter de estilización que posee el arte indígena, derivase el decorativo u ornamental. Ya lo dijimos antes, el arte indígena no es un arte imitativo, no copia, sino representa. De allí que toda forma natural se encuentre simplificada a líneas geométricas, y por tanto, decorativas. Por otra parte, hemos dicho que este arte no gustaba de superficies lisas, desocupadas, carácter propio de todo arte decorativo; había que llenarla de figuras, de símbolos mágicos y divinos, de igual modo que se imaginaban la naturaleza y los mundos de las almas y de los dioses, poblados de espíritus buenos y malos, de influjos mágicos y divinos. Así hemos visto cómo los muros de templos y palacios están revestidos de figuras decorativas, con los temas más variados, como las grecas, o bien acercándose a lo geométrico, como las diversas estilizaciones que hemos examinado. La escritura misma, aplicada a la plástica, es un motivo decorativo, como puede verse en las estelas mayas y zapotecas y en Xochicalco.

La forma común del decorado en la arquitectura, es la de disponer los elementos en tableros y frisos horizontales; pudiera decirse que el fenómeno primario del decorado es la greca y la procesión o danza. Hay algunos casos de variantes, aunque en el fondo es el mismo fenómeno; por ejemplo, en el muro de Acanceh, pequeño poblado al N.E. de Yucatán, las figuras que decoran el tablero se distribuyen en dos series de celdillas que alternan arriba y abajo (fig. 25).

Las escaleras de algunas pirámides también se decoran con símbolos en forma geométrica, como en Tenayucan, o con signos de la escritura como en las de Naranja (ciudad de la cultura maya). La profusión del decorado, sin lo cual no podía tolerar el indígena

la superficie, comunica a la arquitectura su carácter fundamentalmente ornamental.

Aparte de su simbolismo, las formas que aparecen sobre los muros, en su función arquitectónica tienen un valor puramente decorativo, de suerte que pierden gran parte de su significación estética separadas del conjunto arquitectónico, pues que en él forman parte de un todo simétrico y estilizado. No sucede lo mismo con los ornamentos plásticos del arte en otras culturas, por ejemplo, en el griego o en el egipcio. Es verdad que las estatuas dispuestas en triángulo en un frontis griego, agregan enorme valor estético al templo; pero separadas de él, las figuras siguen valiendo estéticamente, como obras completas; tienen significación por sí mismas. Así, si contemplamos el Apolo del templo de Zeus en Olimpia, aun separado de sus compañeros los centauros y lapitos, es una creación completa, estética e ideológicamente. Si en cambio, separamos una máscara de las paredes de los templos mayas, ésta pierde todo su valor estético, pues que valía en la pared, como parte del decorado de un muro, en el cual alternaba con otras figuras. Viene a ser lo que el arabesco o la voluta gótica, aplicados a los grandes muros, cuando se separan del conjunto; formas aisladas e incompletas, aunque hermosas. Igual cosa sucede en las otras aplicaciones del labrado en piedra; cuauhxicallis, estelas o monumentos planos; en ellos las superficies se encuentran cubiertas de motivos decorativos, que muestran la tendencia al friso o a la greca; es decir, son meros adornos de la pieza total, por más que cada motivo tenga un sentido mágico o religioso. Aun las estatuas y relieves de dioses se cubrieron de insignias y atributos, (no trajes precisamente), los cuales, para el efecto estético, son figuras de mero adorno; así por ejemplo, los relieves de la diosa de la tierra tienen las co-

yunturas de su cuerpo provistas de mandíbulas, su cuello cubierto de peculiares adornos, y ella toda estilizada en tal forma, que más que hecha para los fines de representación de una deidad, la escultura es una pieza ornamental. Igual sucede con las estatuas. Es pieza de carácter ornamental el Xochipilli del Museo Nacional, con su cuerpo desnudo, adornado con flores estilizadas. La colosal estatua de la diosa del agua y la espantable Couatlicue, toda ella formada de serpientes; las cariátides mayas, conocidas con el nombre de "atlantes", ricamente ataviados, poseen un gran carácter ornamental.

En la cerámica, ya lo hemos visto, las pinturas o las figuras logradas con esgrafiado u otras técnicas de grabado sobre la superficie del barro, son en su inmensa mayoría figuras geométricas; lo fundamental del decorado es aquí la greca y la banda en general. En la cerámica azteca amarillo-rojiza, las bandas se componen de haces de líneas paralelas, negras, que corren horizontalmente cerca del borde de la vasija. De la orilla de la banda, arriba o abajo, se desprenden otros adornos lineales a manera de fleco. Si son dos o más bandas como la descrita, entre una y otra corren hileras de estilizaciones de símbolos, o bien las bandas horizontales se ven interrumpidas por otras verticales, con símbolos también. De éstos aparecen con mayor frecuencia, el ihuiti, (símbolo del día), el tonallo (símbolo del fuego solar), la línea serpentina, el triángulo con superficie llena de líneas paralelas a uno de los lados, la flor, el caracol, el chalchihuite, la S, (Xonecuilli), el ojo. El fondo de la vasija también se decora, todo con líneas geométricas, como en la cerámica de Tepeaca. También se decoran las vasijas con relieves exteriores que simulan animales o figuras humanas, distribuidas en tres en toda la superficie convexa, o simplemente al fren-

te. En esta forma de ornamentación, son interesantes las vasijas y urnas zapotecas que presentan figuras de dioses cubriendo totalmente el frente o a veces superándolo. La cerámica zapoteca, de color azul grisáceo, que tanto abunda sobre la cumbre de Monte Albán, presenta como decorado fundamental la línea serpentina.

La pintura propiamente dicha se distingue también por su carácter ornamental. Los frescos de Mitla son verdaderamente decorativos; en Yucatán los grandes frescos se encuentran dispuestos en bandas horizontales que llenan paredes enteras, separadas entre sí por franjas o cenefas, por lo regular formadas por dos serpientes entrelazadas, a manera de cuerda. Por ninguna parte asoma el paisaje; todo está sobre el mismo plano, o a lo más, en planos sucesivos bien determinados, pero sin enlace entre sí para formar el espacio tridimensional. Es interesante notar las características semejantes que concurren en todas las grandes pinturas murales, que representan escenas vividas, y que más podrían acercarse al paisaje, como son las dos pinturas murales del Templo de los Guerreros y la escena de las ofrendas del Templo de la Agricultura de Teotihuacán. En las tres se percibe que las figuras se presentan de perfil, no ven al espectador; caminan hacia la derecha o hacia la izquierda. Aquí la pintura pierde su carácter de banda o friso, y quiere darnos idea de la lejanía; para ello el pintor colocó las figuras cercanas en el lugar bajo del cuadro, y a medida que aquellas se alejaban en el sentido de la profundidad, las fue colocando más arriba; pero no hay perspectiva; las figuras son puramente dibujos, líneas que encierran colores planos, es decir, adquieren carácter decorativo. Por lo tanto, en todas ellas falta la línea del horizonte. En su lugar hay un color de fondo, que no varía; de esta suerte, no hay paisaje en el sentido propio, y a pesar del intento del artista, todo aparece en un solo plano. Este



mismo carácter tienen otras pinturas, más pequeñas, como las que aparecen en el centro de los frescos de Tizatlán, y en las de la misma Mitla.

En los códices, los mismos signos de los días, dispuestos en series, sirven de franjas a las otras pinturas, cuyo carácter decorativo es innegable. El cuerpo, los trajes y los tocados, están todos ricamente adornados, y así debe haber sido en la realidad. Como conviene a una forma de escritura, las figuras tienen un orden determinado, siempre en hileras o columnas. Tampoco en los códices hay profundidad espacial, y es de llamar la atención que tanto aquí como en los frescos y en la cerámica, la pintura presenta una señal muy particular que muestra francamente la tendencia decorativa en el sentido artístico de estos pueblos, y es el siguiente: cada color plano está contorneado por líneas negras o blancas, y asimismo cada figura total. De esta suerte, cada objeto representado pierde su relación espacial y temporal con las demás; cada figura es presente, no hay pasado ni futuro, del mismo modo que no hay lejanía, como lo es toda figura decorativa. Por consecuencia, tampoco hay claros y sombras, sino que los colores son planos, es decir, la pintura es propiamente dibujo decorativo.

Sorprende este carácter decorativo en la danza misma. Como ya explicamos al tratar del ritmo, y aun de la estilización, la danza no admitía movimientos libres del danzante, sino que colocación y movimientos obedecían a una regla fija, de modo que al desenvolverse la danza, cuando era ritual, debió ser un espectáculo semejante a un cuadro decorativo en movimiento, acompasado, un friso viviente.

Las artes menores, de por sí artes decorativas, muestran este carácter acentuado. Los atavíos eran numerosísimos; joyas, vestidos, y tocados se multiplicaban obedeciendo a un rico simbolismo. Proba-

#### 4.- Simbolismo.

Diferenciando el ornamento de la imitación, Spengler dice que "el ornamento no sigue la corriente de la vida, sino que, se contraponerígido a ella. En lugar de recoger los rasgos fisiognómicos de las--existencias extrañas, el ornamento imprime en ellas motivos permanen--tes, símbolos".

Quiere esto decir que el ornamento y el símbolo mantienen una ---liga de dependencia inmediata, como la ornamentación a su vez con la estilización. Es decir, que estos tres caracteres se condicionan mutuamente.

La estilización de la imagen que representa una idea, es el sím--bolo. La estilización de una metáfora también es símbolo. Era pues--natural que este arte de la estilización y del ornamento fuera un ag--te simbólico. Aquello que no era un objeto concreto, visible a los -ojos del cuerpo, sino una imagen de su fantasía o una idea, no podía representarse sino con un símbolo, es decir, con la estilización de--un objeto concreto tomando como imagen de aquella. Así por ejemplo,--las estrellas eran para ellos, los ojos del cielo; el temblor de la--llama luminosa les parecía el agitarse de alas de mariposa, el rayo--les parecía una serpiente divina; el sol, la cosa preciosa por exce--lencia, les parecía la piedra preciosa, el chalchihuite; el chalchi--huite a su vez, tenía su símbolo en la combinación preciosa de los--colores: azul o verde, rojo, blanco y amarillo; el año, nacido del--sol, tenía su símbolo en el rayo de sol y el trapecio; la tierra, --que todo lo devora, era para ellos una monstruosa fauce de sapo, que todo se traga, inclusive el sol. Todo fenómeno natural, las deidades, las cosas supraterrrestres e ideológicas, tenían su símbolo;

Así pues, la simbología mexicana era rica e invadía todas las---formas de representación artística. La obra de artes se convierte así

en un lenguaje poético, lleno de símiles y metáforas, de imágenes fantásticas y bellas.

Hay que hacer notar la semejanza de la simbología entre los diversos pueblos antiguos de México; por ejemplo, entre todos los que formaron la gran familia nahua, y entre las tribus mayas. Así, tanto entre los mexicanos como entre los mixtecos y probablemente los mayas, la turquesa era símbolo del año o del sol; el jaguar y el águila, de los guerreros, y así otros. Sin embargo, éste es un terreno todavía por explorar, como tantos otros de las culturas prehispánicas; un estudio referente puramente a la simbología, nos revelará muchas peculiaridades del alma de estas razas.

Entre los símbolos más bellos se cuenta el de la faja celeste: es una banda preciosa, imaginada como recogida por una sarta de -- chalchihuites y de xonacuilis; tiene por orla un fleco de plumas, quizá de ricos colores, y de trecho en trecho a iguales distancias, alternan rayos de luz que descienden y caras de dioses vueltas hacia la tierra, como si se asomaran a ella; o bien la banda se encuentra formada por ojos estelares; las figuras que alternan, colgantes de la banda, son también pares de ojos estelares (que son las estrellas luminosas) que alternan con el planeta Venus, en forma de mariposa o de un ojo mayor, hermosamente decorado con rayos de luz, pedernales u ojos menores. En algunos casos, el ojo central que representa el planeta Venus, rodeado de rayos y ondas de luz, se encuentra sustituido por la cara de una divinidad, como puede verse en los dibujos adjuntos, tomados de las pinturas murales de Mitla, y de algunas piezas del Museo Nacional. (Fig. 18). Otras veces son los pedernales los que representan en la faja estelar el elemento luminoso.

a.- Arquitectura y escultura.

La necesidad del símbolo crecía si se trataba de representar del

dades o conceptos religiosos o mágicos. Quizá las pirámides, con el número de sus cuerpos, su orientación determinada y el juego de sus escaleras, es un símbolo complejo de su concepción del mundo. En efecto, ellos concebían el universo como una sucesión de planos, hacia arriba y hacia abajo de la tierra, donde por jerarquías se ordenaban dioses y almas, y los principios de las cosas del mundo natural. La orientación de los templos también obedecía a necesidades religiosas y míticas.

En el Juego de Pelota (tlaxtli) el edificio y el juego mismo encierran otros tantos símbolos religiosos y astronómicos. El campo se componía de dos partes en forma de T, unidas por sus extremos. Cada T se dividía en el sentido de su longitud, resultando cuatro campos coloreados, cada uno de color distinto al de los otros, de modo que resultaran dos claros y dos oscuros, o bien, cada T era de diverso color de la otra: uno oscuro y otro claro, o ambos colores se distribuían el campo del tlaxtli en el sentido de su longitud, pero de todos modos resultando dos colores, uno claro y otro oscuro; la pelota de hule era lanzada del campo claro al oscuro y viceversa; según Seler, la pelota podría representar al sol, que va del día a la noche, o bien, en un grado más alto, los dos colores del tlaxtli representarían el cielo y la tierra, y el sol, recorriendo el firmamento y bajando al infierno. En el códice Borgia aparece la pintura del tlaxtli, con sus dos jugadores, uno de cada lado y la víctima que sufrirá el sacrificio, <sup>en el centro</sup> Los jugadores son, de un lado el rojo Tezcatlipoca, y del otro, el negro Tezcatlipoca. En el códice Vaticano aparece el tlaxtli y en el campo cuatro jugadores; de un lado, los dioses Itzilton y Centeotl, o sea Xochipilli, el joven dios del maíz, y del otro Cihuacouatl y Quetzalcouatl, ataviados con todas sus insignias. Todo ello está demostrando que el juego de pelota era un gran símbo-

lo astronómico, relacionado con el camino del sol en el firmamento, pues los dioses que hemos mencionado tienen simbolismos solares. Varias de las divinidades lo son del Juego de pelota, como Xolotl, y los dioses de la alegría y de la danza. El tlaxtli se encuentra representado también en las joyas. En el pectoral de oro de cinco piezas, de la colección de Monte Albán, ocupa el primer lugar: en cada lado se labró un jugador, y en centro, un cráneo, ocupando el lugar en que la pintura del Códice Borgia ocupa la víctima, y en otras pinturas una especie de pozo o recipiente de agua; la combinación del tlaxtli en este pectoral con otros símbolos astronómicos, viene a confirmar su significado astronómico y cosmogónico.

Donde la arquitectura despliega todo su sentido simbólico, es en el decorado. El gran símbolo de Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, decora los tableros de las pirámides, de casi todas las regiones de México, o se transforma en columnas, a manera de guardianes, en las puertas de los templos. Todas las demás figuras que adornan las fachadas de los templos, son símbolos referentes al objeto o culto del templo y del palacio. En Yucatán, ya lo vimos antes, grandes máscaras de dioses alternan en los muros con enrejados labrados también en la piedra. Generalmente son caras del dios del agua "Chac". En las paredes del aposento interior del Tepozteco, formando una especie de guardapolvo, se ve labrada una multitud de figuras que son otros tantos símbolos religiosos; en las escaleras de Tenayucan, se ven igualmente, labrados en los escalones, muchos símbolos, todos relacionados con el culto que allí tenía lugar, o atributos de divinidades: serpientes, chalchihuites, la combinación de trapecio y rayo, símbolo solar o de fuego, formando orejeras, como la de la Coyolxauhqui (la cabeza de diorita de Museo Nacional), o nariguera, (de turquesa, con el trapecio y rayo), símbolos de guerra, etc.

La pintura facial, los adornos y el vestido de las divinidades, son símbolos que caracterizan la naturaleza de las divinidades de que se trate. Así, en Quetzalcoatl, son atributos peculiares, la orejera, la joya pectoral en forma de caracol, cortado transversalmente, la banda de la cabeza hecha de serpientes enlazadas; en Tezcatlipoca, señor de la noche, son símbolos su espejo humeante, su joya pectoral en forma de disco y su pierna con el pie arrancado, que se tragó la tierra, representada a su vez en la figura del cipactli (lagarto). La piel de tigre, manchada, con que se adorna, es también símbolo del cielo nocturno. Tlazolteotl simboliza la tierra, devoradora de inmundicias; y su pintura facial en torno de la boca así lo indica; la Coatlicue, la espantable diosa de cuerpo y traje de serpientes, es también un símbolo de la tierra. Tlaltecuitli (diosa de la tierra) se representa con mandíbulas armadas de colmillos, en todas las coyunturas; quiere eso decir que la diosa es cruel, y en efecto, a su seno va a parar todo ser viviente; es la eterna devoradora; las orejeras se ún su forma, las narigueras, los petos, las diademas, son símbolos y atributos divinos; el bastón en forma de S (xonecuilli o chicoaco[.]) de los dioses estelares, es símbolo de serpiente o de cielo nocturno; y Tlaloc, con su cara formada de serpientes, con la que lleva en una mano para simbolizar el rayo, y la sonaja en la otra, cuyo ruido semeja el de las gotas de agua al caer, es el símbolo de la lluvia matizada de rayos. La figura del nauí-olin es otro de los grandes símbolos. Según Seler es posible que su figura se haya derivado de la del juego de pelota, pues a parte de la configuración general de este símbolo, dividido en cuatro partes, el colorido en dos campos, con que aparece en algunas pinturas, hace más notable la semejanza con el tlaxtli. En el centro del nauí-olin se encuentra un ojo estelar, un chalchihuite o la cara de Tonatiuh, el dios sol;

todo esto indica claramente su simbolismo astronómico. El cuchillo de pedernal es símbolo de luz y así lo vemos figurar formando parte del símbolo de Venus y de la faja celeste, y como lengua de Tonatiuh; pero también indica al sacrificador y entonces se le ve transformado en cara humana con la mandíbula descarnada y pintado de rojo; otras veces es símbolo lunar. La turquesa es el símbolo del año entre varios pueblos indígenas; el águila lo es del sol; el mono, de la alegría; abundan los animales como símbolos, en la mente de los pueblos americanos; por eso aparecen con frecuencia en el decorado de los muros. En el muro de Acanceh se tiene un ejemplo de ello; todos los animales que allí aparecen tienen simbolismo mítico.

Con frecuencia se observan piedras labradas con cenefas formadas de símbolos; así por ejemplo, estos: el cordón de penitencia y cenefas con el símbolo del día y de los cinco puntos, y otras figuras celestes. (fig. 9).

Es natural que siendo sus esculturas representaciones de las formas de su mitología, estuvieran llenas de simbolismos.

#### b.- Cerámica.

Lo mismo sucedía en la cerámica. Las vasijas rituales se encuentran decoradas con dioses y símbolos religiosos; por ejemplo, la cerámica mixteca, la cholulteca y otras. Las figuras principales están situadas en una ancha faja horizontal, hacia la mitad de la superficie convexa, y hacia arriba y hacia abajo, siguen fajas paralelas, -- mucho más angostas. Estas se encuentran recorridas por grecas o por series de símbolos, como los ya indicados. La banda del cuello se ocupa generalmente con figuras simbólicas más complejas: fauces de serpiente, símbolos de nube, animales y signos calendáricos, etc. Abundan vasijas dedicadas a Tlaloc; entonces, toda la vasija está modelada conforme a los rasgos de la cara de este dios. Entre los símbolos más comúnmente usados en la loza, se encuentran el ih<sup>u</sup>tl, el

chalchihuite, el ojo estelar, el tonallo (figura formada con cuatro círculos) el triángulo de superficie llena de líneas paralelas, la S o xonecuilli, la flor de cuatro pétalos, la fauce de serpiente y la piel manchada de tigre.

c.- Pintura.

Hermosos símbolos presentan las pinturas de los muros del templo de los Tigres, en Chieh'en Itzá, en Mitla y en Teotihuacán. Como símbolo quizá lo sea en mayor grado el de la cenefa que pone límite en su parte inferior a la pintura a fajas del templo maya mencionado. Según Selser, representa el primer cielo, el de la vegetación, donde vagan las nubes y habitan los tlaloques. En dicha banda se tiende una mujer cubierta con un manto de piedras preciosas, de color verde, quizá chalchihuites; la mujer puede ser la representación de la diosa del agua; dos serpientes que surgen de su vientre, se elevan formando arco sobre la diosa, y yendo a terminar su cabeza, sobre sus pies la una, y sobre la cabeza la otra. Plantas acuáticas y peces se extienden a derecha e izquierda, de modo que la figura de la mujer queda en el centro. Igual símbolo se encuentra en la cenefa inferior con que terminan los grandes relieves del interior de la Sala E, con tigua al templo de los Tigres. También son hermosos los conjuntos simbólicos pintados en el templo de la Agricultura. En uno, es una cara de buho coronada con un penacho de plumas, y encerrada en una especie de corola; a ambos lados de la cara se extienden dos como alas poderosas de plumas de quetzal; de la boca sale un colgante de cinco tiras de color rojo oscuro, con segmentos de círculos amarillos. Toda la pintura está decorada con meandros rojos. En otro, el conjunto lo forman cenefas de flores y tallos, figuras semejantes a frutos y caracoles, y ondulaciones paralelas, a colores. La figura central superior está formada por una especie de corona de triángulos amarillos cuya superficie se ocupó con puntos rojos; la corona



sobre fondo negro tiene una aureola de grandes plumas de quetzal. Bajo este conjunto hay hileras de cuentas oscuras sobre fondo rojo, y una línea amarilla encierra un triángulo blanco en cuyo centro aparece una especie de flor de cuatro pétalos oscuros con centro rojo. Su significado es desconocido. En los frescos de Teopancazco, del mismo Teotihuacán los sacerdotes en hilera, se acercan a un símbolo central, que por su estructura, semeja el nauí-olin, es decir, un símbolo solar.

#### d.- Artes menores. (orfebrería)

Toda la mitología de estos pueblos se halla representada en símbolos, en sus obras de arte de todos los géneros. Aun las joyas quedan convertidas en objetos simbólicos, como el pectoral de oro de cinco piezas, de Monte Albán. Pocas concepciones de joyas son tan bellas y tan simbólicas a la vez, como ésta: arriba, el tlaxtli, con sus dos jugadores (dioses o sacerdotes) y en el centro un cráneo, representa el firmamento; bajo él sigue el disco solar formado por un círculo central que encierra un cráneo exactamente igual al del tlaxtli; del borde de este círculo se desprenden a manera de radios, colgajos de chalchihuites y rayos solares alterando, y con sus puntas tocan el perímetro total del disco, formado por una delgada faja de oro que desprende pequeñas volutas; luego, un rectángulo que encierra el pedernal calendárico, con su fauce abierta, representando quizá la luna; después, la tierra simbolizada por una monstruosa fauce de sapo que rastrea el suelo, y por último, los flecos de plumas y cascabeles. Así, la joya se convierte en un gran símbolo astronómico. Símbolos son también los adornos de uso desconocido, de oro también, formados por un disco solar, de donde emerge la cabeza de una ave o de un dios.

También la danza puede considerarse como llena de simbolismo, atendiendo a que en su mayor parte eran sagradas, y cada personaje y

cada movimiento correspondían a un ritual, de significación religiosa o astronómica.

Al contemplar la obra de arte indígena, se tiene la impresión de solemnidad y de misterio, producidos por el carácter simbólico de todas sus figuras. Así como en los vasos griegos pueden leerse todos los temas de su literatura olímpica y heroica, así también en el arte antiguo de México se encuentran expresados mitos y leyendas, cosmogonías y teogonías; pero a diferencia del griego, que representaba personas y cosas en forma realista, tal como se suponía él que existían, los indígenas de México usaban el símbolo de aquellos.

---OOO---

5.- El sentido religioso y mágico.

Este es el carácter fundamental del arte indígena; de él se derivan los caracteres antes enunciados y en él encuentran su explicación y su necesidad; es decir, porque es mágico y religioso, por eso es rítmico, estilizado, ornamental y simbólico.

Es verdad que todo arte ha tenido como primera y principal fuente de inspiración el motivo religioso o mágico. Parece que el arte ha sido destinado a expresar lo inaccesible, o a hacer corpóreo lo que no lo es, es decir, a hacer sensibles las formas del espíritu, como son los sentimientos y las imágenes religiosas. El arte de la cultura antigua expresó la teogonía en primer lugar y la epopeya en segundo; pero siempre el héroe en comercio con los dioses. Expresó también las fiestas sagradas. El arte gótico es una floración mística; todo el arte del Renacimiento, el arte chino, el indú, etc., es arte inspirado en las religiones; pero analizando bien la cuestión, se encuentra una diferencia entre el carácter esencial del arte, y las fuentes o motivos donde se inspira. El arte griego se inspira en temas religiosos, pero es plenamente humano, es un arte que vuelve los ojos al mundo, para copiarlo hasta en sus mínimos detalles, como lo demuestra la estatua. Los dioses quedaron así convertidos en hombres que habitaban entre los hombres. Lo mismo puede decirse del arte del Renacimiento: los artistas buscaron una mujer o un hombre que posaran ante ellos, para hacer una madona o un santo; de esta suerte, santas y santos, cristos y ángeles, fueron en realidad retratos de hombres y mujeres; y el retrato no es religioso. No así el arte indígena. El tema fue un concepto religioso o mágico, y la forma, un símbolo, con función mágico-religiosa, es decir, lenguaje religioso.

Hemos afirmado antes que los caracteres anteriormente descritos tienen su fundamento en el sentido mágico y religioso del arte. Es de-

cir, son la expresión de este carácter, como lo explicaremos luego.

La conciencia mágico-religiosa del antiguo hombre de México, lo sumerge en un mundo incorpóreo, subjetivo, que comprende todo el universo y lo mantiene en íntima unión con seres que forman ese mundo, dioses y fuerzas; esta unión mística o contemplativo, mitad terror y mitad amor, le hace sentir el ritmo del cosmos, y vibrar al compás mismo de él: hierático, majestuoso; ahora bien, todo arte es la expresión del alma de una raza; es natural pues, que la producción artística haya reflejado en grado tan eminente el ritmo. Además, el ritmo es un lazo que une al artista o al que contempla la obra de arte, con el cosmos. El ritmo tiene un efecto no sólo religioso, sino mágico; todos los pueblos naturales, en los primeros estadios de su cultura, en la pretotémica y en la totémica, han practicado el ritmo en sus manifestaciones artísticas como fórmula mágica de conjuro, para exaltar al que lo practica o para encadenar los espíritus y los influjos mágicos. El ritmo fue un medio de canalizar las potencias psíquicas, exaltarlas y aún producir el éxtasis. Todos los cultos practican el ritmo con el mismo fin: ya por medio de la música, la danza o el canto, o la simple entonación; los indúes sentados a la manera de Buda, cantan sus largos tonos en forma monótona para producir la concentración y el despertar de fuerzas internas; el islamita, en posición casi semejante, y con los ojos cerrados, mece su cuerpo, de la cintura hacia arriba, al compás de la melodía lánguida que entona por largo tiempo, o danza acompasadamente, hasta producir el vértigo; el antiguo germano ejecutaba pasos de danza, en grupo, con versos de estribillo, como fórmula mágica. Y de igual manera el indígena de México danzó al ritmo como ofrenda y exaltación religiosa. Para él, según nos dice Sahagún, la suprema oración era el canto entonado al compás de la danza. El ritmo tiene una

fuerza mágica, especie de encantamiento, y así como el espectador se siente subyugado por la danza rítmica, igualmente, para la creencia del hombre mágico, las fuerzas invisibles se captan, se aprisionan por medio de la fascinación que en ellas produce el ritmo. Esta intención tenía el ruido de las sonajas y de los cascabeles que acompañaban al danzante. Los sahumerios y otras vasijas para el culto tenían los pies o los mangos convertidos en sonajas. Aun para el espectador, el ritmo acompasado del movimiento y del sonido debe haber producido una especie de exaltación religiosa, sobre todo propicia para los fines del culto. Esto mismo que se dice de la danza aconteció en los otros géneros de arte; su ritmo tiene un sentido y un propósito religioso y mágico. Cada unidad en la serie rítmica es un eslabón de una cadena mágica que tiene su paralelo, o mejor dicho, su resonancia, en el encadenamiento cosmogónico, de los cielos, los infiernos y la tierra, y de las divinidades y otros seres que los habitan, en la creencia de aquellos pueblos.

Donde el ritmo halla su más amplia expresión, es en el decorado, es decir, en el ornamento estilizado.

La estilización convertida en ornamento, fue en sí un signo mágico, para dominar sobre la cosa representada. Así por ejemplo, para cazar con éxito el venado, se trazó en la flecha una imagen del venado; para ahuyentar enfermedades, ataques de animales, se llevaron en objetos de uso personal o pintados en el cuerpo, las figuras o los símbolos de los mismos; igualmente para adquirir la fuerza, la destreza, el valor, etc., de ciertos animales, se llevaron estilizadas sus imágenes, como ornamentos, en tocados, joyas, o pinturas sobre el cuerpo, o en la cara, o en los vestidos; no era preciso representar la cosa, copiándola; para los fines mágicos bastaba trazar las líneas esenciales que la sugirieran. Para la serpiente, bastaban las líneas

serpentinadas. La estilización, como ya se expresó antes, retiene la forma vital del objeto estilizado, desatendiendo lo pasajero y contingente, es decir, la inexistente; conserva lo que podríamos llamar las líneas matrices, en torno de las cuales está constituido el objeto; y son precisamente estas líneas las que importan para el agote mágico. La estilización se resuelve en líneas geométricas. Es de observarse el papel importante que el número y la geometría han desempeñado en las doctrinas religiosas y ocultistas; baste recordar la pitagórica; en ella cada número tiene un valor religioso, cósmico, puesto que el macrocosmos se resuelve en números y figuras geométricas, y que se declara que el número es la esencia de todas las cosas; el triángulo, el cuadrado, el pentágono, con figuras de la kábala, y la trinidad es el símbolo primario de las grandes religiones. La estilización geométrica hace el efecto de concentrador de la atención; despierta el sentimiento místico; de allí que todo arte religioso y mágico sea un arte de la estilización, como lo fue en alto grado en México.

Todo arte de espíritu religioso es ornamental; puede servirnos de ejemplo el arte gótico. La línea de la voluta es, en sentido amplio, una imagen del yo que aspira hacia lo divino. En el arte mexicano, la ornamentación y el símbolo son casi siempre una misma cosa. Dice Spengler que " la parte ornamental de una obra artística, refleja siempre la causalidad sagrada del macrocosmos, tal como lo siente y comprende un cierto tipo de hombres. Ambas están impregnadas de los dos sentimientos fundamentales que constituyen la parte religiosa de la vida: temor y amor ". Pero la ornamentación en el arte indígena de México, verdadera fórmula mágica, resuelve el temor en amor. La gran ornamentación que se observa en las obras de arte conservadas hasta nuestros días, no es sino un rico simbolismo religioso y mágico, no sólo por

los temas, sino por la naturaleza y función ( religiosa o mágica ) de lo representado. Los ornamentos esculpidos en bajorelieve sobre los muros de los grandes templos, tienen además de su valor estético, un valor religioso y mágico. Allí están las imágenes míticas aprisionadas en la piedra. Allí se hacen presentes: lo que en otros pueblos es sólo ornamento ( lenguaje figurado) de función metafórica, o simplemente histórica o estética, aquí, para el hombre mágico, se convierte en realidad. Todo un mundo mítico vive sobre los muros de los templos, o en el interior de éstos; el hombre religioso siente la presencia de sus dioses junto a la suya propia; las formas se agitan y reciben directamente la adoración de sus creyentes. El símbolo adquiere para el hombre mágico una función de fórmula evocadora.

Cosas diferentes son el signo y el símbolo; el signo es, por decirlo así, una abreviación de la cosa o de la idea representada. Por ejemplo, el signo de la realza entre los mexicanos es el xihuitzollí, o banda de la cabeza, especie de corona, que usaban los príncipes; en cambio el símbolo del sol es el chalchihuite; no representa parte ni abreviación de la imagen solar, sino que nos expresa, por una especie de metáfora, cuál es el atributo fundamental del astro: el ser cosa preciosa. El juego de pelota, ya lo explicamos, es el símbolo de un concepto cosmogónico religioso; las pinturas faciales igualmente. El símbolo se refiere siempre a concepciones metafísicas, mientras que el signo puede referirse a objetos e ideas concretas. Por eso el símbolo tiene una función religiosa.

En la cerámica se encuentran como motivos más comunes en el decorado, los símbolos siguientes; del día, el fuego, el chalchihuite el xonecuilli; la serpiente, la nube, el águila, etc., todos ellos atributos de dioses o símbolos religiosos; los símbolos de la penitencia, la faja celeste, el quintero, los signos calendáricos y otros muchos

que hacen referencia al culto o a los mitos.

No sólo la cerámica cultural, también la de uso común se encuentra decorada por multitud de figuras simbólicas que desempeñan la misma función; esto nos muestra que el sentimiento religioso invadía todas las actividades individuales y sociales, y que en los actos diarios de la vida había que acudir también a la protección mágica y divina. Ejemplo de esto nos lo dan los macacates; en su enorme mayoría están decorados como lo hemos expresado; a pesar de que el acto de hilar era una ocupación profana, tan habitual que hasta al recorrer los largos caminos, con la carga a la espalda, la mujer indígena ocupaba sus manos en aquella operación.

En los ejemplares de cerámica de la última época azteca aparecen casos aislados de una ornamentación que no era simbólica ni geométrica; eran estilizaciones más realistas, representaciones de flores y animales, semejantes a las que ha conservado el folklor regional.

Entre las pinturas simbólicas de carácter religioso más destacado, están los códices rituales, verdaderos libros cabalísticos, astrológicos. Contienen el calendario ritual. La disposición de las figuras ya es en sí un símbolo cosmogónico y mítico. Pero hasta dónde invadía el sentido mágico-religioso el arte antiguo mexicano, nos lo dice el arte de la orfebrería y de las joyas en general. Como en los casos anteriores, el adorno corporal tiene un sentido más profundo que el del halago a la vanidad o el de la satisfacción estética. Cada joya es un símbolo: la orejera, el bezote, los collares y joyas pectorales, diademas, pulseras, y ajorcas, todo responde a una complicada simbología en relación con los atributos de la persona que las porta. A cada jerarquía civil o sacerdotal, a cada momento de la vida cívica y religiosa, corresponde un género de joyas con su decorado especial. Estas,



como los trajes talarés, respondían a necesidades rituales y mágicas. Por eso las joyas no son simples adornos, sino que su forma y decorado corresponden a los fines mágico-religiosos a que se las destinaban; eran verdaderos amuletos o talismanes.

En las danzas, ya lo hemos dicho, al ritmo del movimiento y de la música se añadían los grandes tocados, las divisas, los trajes rituales, específicos para cada género de danza o con referencia a las fiestas religiosas y dioses a que se consagraban. Forma y color de este decorado aumentaban el simbolismo y efecto mágico de la danza.

En este arte mágico-religioso, la representación zoomórfica ocupa un lugar importante. En la arquitectura aparecen las formas de animales acompañando a los guerreros y dioses, o formando ellos solos el decorado; pero con frecuencia la forma del animal no corresponde exactamente a su forma natural sino que adquiere caracteres humanos. La razón es que el animal abunda en el mundo de ideas mágico-religiosas; es un ser mítico, compañero de los dioses o su representación. Así, el águila es la imagen y el disfraz del sol; el tigre, de Tezcatlipoca; la serpiente, de Quetzalcoatl; el conejo, de la luna; el perro, de Xolotl; el perro pasa a las almas de los muertos a través de la corriente mítica que rodea al mundo de los vivos; el buho, la guacamaya, el colibrí, el coyote y otros muchos animales son otros tantos símbolos míticos, representaciones de dioses, o de sus vicios y virtudes.

El hecho de que estos animales sean disfraces de dioses, nos explica su significado mágico. En efecto, el dios se presenta bajo su disfraz, oculto por completo en la apariencia del animal, o simplemente lleva su máscara. De esta suerte, la fuerza mágica residente en el dios, se translada al disfraz y al animal mismo. Por el contrario, el hechicero viste el traje del animal o se pone su máscara, para apropiarse

se de aquel poder que en el disfraz reside, y por su medio, operar. Así se explica el uso tan frecuente de la máscara de animales en el rito y en otros usos de la vida diaria. En los guerreros, la máscara se convierte en yelmo. Por una simplificación del disfraz, éste se reduce a joya, especie de amuleto o de talismán; por eso vemos orejeras, bezotes u otros adornos, en figura de animal.

La función de disfraz de dioses o de hombres, que desempeña el animal, nos explica la tendencia del arte a dar forma humana a las representaciones de animales cuando éstas no se refieren al animal natural, sino al ser mítico; esta tendencia corresponde a la particularidad propia de la mente mágica.

También las cosas se personifican. Esto es perfectamente explicable y aún necesario para el pensamiento mágico: en efecto, en el mundo mágico las cosas tienen alma, como el hombre, e igual que los animales; es decir, las cosas son seres animados, que quieren y sienten. Eso las hace capaces de ser portadoras y transmisoras de los influjos mágicos.

Hay que hacer notar una particularidad muy significativa: la enorme cantidad de obras de arte que se han conservado, consiste en objetos dedicados a fines rituales; desde arquitectura hasta cerámica y joyas, en todas ellas predominan las de sentido religioso sobre las de sentido laico. Las construcciones que nos quedan son en su enorme mayoría pirámides y templos; los últimos descubrimientos arqueológicos nos han mostrado otro género de construcción: la tumba; pero ella también obedece en su arquitectura y ornamentación a un sentido religioso y mágico. - Quizá quisiera ello decir que el indígena de México tenía la preocupación del culto; toda su mente estaba ocupada en el sentimiento religioso y por lo tanto, vivió para adorar a sus dioses y conjurar las fuerzas mágicas. Por eso la arquitectura fue deleznable para el hombre y

duradera para los dioses y para los muertos. Y así en lo demás. Así pues, todo el arte está impregnado de un sentido religioso y mágico. Su fin no es la imitación de las formas bellas de la naturaleza, como lo hace el arte de carácter imitativo, sino la representación de una idea o de aquello que trasciende más allá del mundo sensible, es decir, lo religioso. Por eso contornea con líneas neutras (de color negro o blanco) cada color y cada figura; no necesita sombras ni perspectiva, porque lo que representa no sucede en el espacio natural sino en el mítico-religioso, o en el tiempo. Y estos caracteres, plenamente religiosos, son los esenciales de todas las manifestaciones del arte indígena; líneas hieráticas y convencionales, figuras dispuestas en series y en bandas, en un solo plano; ausencia de lejanía espacial, figuras de frente o de perfil completo, y por último, el rectángulo y el triángulo como espacios totales en la composición. Todo esto es religioso, como lo explicamos antes, porque es símbolo. Ya hemos dicho que hay por excepción obras de arte que son verdadero retrato; esto se ve principalmente entre los mayas en donde llegó a usarse el escorzo, como lo muestran los relieves de estelas mayas; pero son casos excepcionales que sólo sirven para demostrar que no era lo imitativo lo que preocupaba al artista. Esto nos muestra que el hombre indígena vivía para otro mundo y con otro concepto del mundo.

---

## II.- La composición y concepción estética.

Cada época y cada cultura tienen una forma especial, inconsciente, de concebir la obra estética, ya sea de un género de arte o de otro, de acuerdo con su concepto del mundo. Este es un capítulo muy interesante de la morfología de las culturas. El Renacimiento concebía su obra en triángulo; los holandeses, siguiendo la diagonal de un paralelogramo; Dürer, en círculo; los griegos, en friso, ya fuera pintura o arquitectura imitando la marcha sagrada de los jóvenes en las fiestas religiosas, como en las panateneas; los egipcios, en series.

Es de llamar la atención que el arte indígena mexicano, así como el griego, y aún más, como el egipcio, se desarrolle en frisos y bandas, así en la pintura en todas sus aplicaciones como en la plástica y en la arquitectura, y aún en la danza. Diríase que la composición estética tiene por fenómeno primordial la greca. Las pirámides y fachadas de tem los están dispuestas en bandas horizontales: las primeras disponen los cuerpos truncados como un conjunto de tableros, cornisas y taludes, o sea, un juego armonioso de bandas, y sobre ellas aplican el decorado, concebido también en fajas horizontales. Las fachadas de los templos igualmente, como se puede observar en los pocos ejemplares que quedan, Mitla y Yucatán. Las pinturas al fresco, aplicadas a estas construcciones, adoptan asimismo esta disposición de fajas horizontales, como sucede en la representación de los sacerdotes de Teopancazco, en el templo de los Tigres, en la escultura, y sobre todo en la cerámica.

a.- Concepción estética de la forma.- Hay una íntima relación entre esta concepción estética y su concepción del universo y de la vida. Infiernos y cielos están dispuestos en planos superpuestos. En cada uno de ellos se distribuyen de modo invariable, por series,

los dioses y las almas de los muertos, de suerte que la concepción artística por lo que toca a la forma, es un reflejo de la concepción cósmica, como se ve claramente en las representaciones de la "casa de la serpiente negra" y de la "serpiente roja" del Códice Borgia.

#### b.- El color.

En cuanto al color son los tonos fuertes, luminosos, los que dominan, separados con líneas negras o blancas, que aumentan el contraste y definen y perfilan cada color. No cabe duda que en este punto puede descubrirse una influencia del paisaje mexicano, de atmósfera transparente, que deja señalar bien los perfiles y la viveza del color alumbrado por una luz solar esplendorosa. Los colores están desprovistos de sombras como ya se dijo antes; pudiera decirse, que las pinturas indígenas son más bien dibujos, contornos, que después se colorearon de un mismo matiz cada figura. Este mismo carácter lineal de la pintura se sorprende en la escultura y en el grabado.

El artista gustaba de juntar los colores azul, rojo, verde, y amarillo; a veces agregaba el negro o el blanco, y esta combinación constituye los colores del chalchihuite, es decir, es la combinación bella para sus pupilas. A menudo el rojo forma fondo en los frescos o en los grabados, como en los relieves de Acanceh, en que sobre el fondo rojo se destacan las bandas en relieves coloreadas de amarillo y azul que forman las células dentro de las cuales se labraron los animales; a veces el azul, es el color de fondo, dado con turquesa en las artes menores; otras veces el negro sirve para hacer resaltar el color o la línea de la figura representada. De todas maneras estos colores de fondo no tienen otro objeto que hacer resaltar las figuras dadas en otros colores, y hacer visible la profundidad del tablero o del relieve mismo, y en segundo, formar una bella armonía de colores; pero nunca tuvieron función de espacio para la representación misma. Como hemos dicho, las figuras dispuestas en serie,

tienen como protofenómeno la greca. De modo que en multitud de casos, las figuras no tienen dependencia entre sí, en sentido histórico, para que forzosamente la una deiera estar antes o después de la otra; no, pueden cambiar de lugar en la serie; cada unidad está completa en sí misma. De este modo la serie participa del sentimiento de marcha hacia la lejanía que impregna las series egipcias, y de la greca, de los frisos griegos.

c.- El espacio.- Como el arte en la cultura egipcia y en la antigua, este arte no tiene espacio de tres dimensiones, es decir, no hay paisaje, y rara vez se presenta el escorzo (en el maya). Todas las figuras se representan de frente o de perfil, excepto algunas figuras humanas en las estelas mayas, lo mismo aplicadas como ornamento que como estatuas. Si de perfil las figuras dispuestas en bandas, marchan hacia un punto mágico, hacia un símbolo. Este arte es en esta parte semejante al egipcio, sólo que aquel nos da el cuerpo de frente y la cabeza de perfil. En Chichén Itzá, la lejanía se representa poniendo las figuras en bandas sucesivas una sobre la otra, de modo que la de abajo representa lo más cercano, y la superior, lo más lejano.

Por consiguiente, el color es plano, no tiene - - - ---  
sombras, es un arte presente y estático; no en perfecto dinamismo, como el occidental.

Este carácter de la composición y el colorido de la obra de arte, sin espacio, tiene su razón de ser, que es la siguiente: en todas partes en que se examine la expresión artística, participa del carácter del Códice: es una escritura en figuras, y por lo tanto, éstas son sucesivas y no simultáneas; van apareciendo como deben aparecer en el relato. Así pues, la expresión artística se vuelve historia de episodios sucesivos, en que cada figura es un

acontecimiento, que sucedió antes o después de algo, que también se presenta allí. Cada figura es un presente, es decir, un momento de una larga serie, momento que al pasar frente al espectador, es algo inmóvil e independiente históricamente de los demás elementos de la serie. Es un arte estático, episódico por decirlo así. Se desarrolla en el presente y en el espacio a histórico o mítico, es decir el plano.

---000---

III.- El arte indígena, es la expresión de una cultura mágico-religiosa.

Hay una íntima dependencia entre las formas de expresión y su contenido espiritual, a tal punto que las primeras nos indican con exactitud el segundo. En realidad, la naturaleza esencial del hombre, más que por la cosa expresada, es concebible a través de sus formas de expresión: el lenguaje, la mímica, el arte, la poesía.

Debemos distinguir dos clases de contenido en cada forma de expresión: el objetivo y el subjetivo; es decir, el que se refiere a la cosa representada en la obra de arte, y el intraducible, el inconcretable, o sea la modalidad psicológica del que expresa.- Por ejemplo, un poeta que escribe sobre un tema guerrero, describe o comenta pasajes y personas que intervienen en una batalla: el fragor de la lucha, el arrojado de los hombres, etc.; pero estudiando la forma en que expone su tema, los pasajes en que hace hincapié, el tono vivaz e melancólico que da al ambiente psíquico y físico, se descubren caracteres constantes tras de los cuales se asoma aquello que imperfectamente expresan las palabras y las imágenes; y eso inexpresable es precisamente la naturaleza íntima del poeta, su yo indecifrible, su modo de intuir el universo y la vida, en una palabra, su concepción del mundo. Mucho se dice que hay poetas cuya naturaleza estética, femenina o masculina, se trasluce en la cadencia preferida de sus versos, en el tipo del ritmo, en la forma activa o pasiva de su lenguaje, en la disposición total de la obra o en el carácter que prestan a sus personajes. Esto puede advertirse claramente comparando la forma como dos poetas tratan un mismo tema, sobre todo cuando pertenecen a diversas épocas y a diversas culturas.- Por ejemplo, Goethe en su Ifigenia traza con mano maestra la figura de esta mujer, como la de un ser que labra su propia suerte, por virtud de sus personalidad moral, en tanto que Eurípides revela en la misma obra



esa dependencia del hombre entregado al destino, al Fatum incomprendible, que pesa obre los mismos dioses, dependencia que en el fondo sintió el alma griega como lo decisivo en la vida humana.- Esta misma comparación puede hacerse entre dos obras fundamentales de la literatura universal: la Ilíada y el Ramayana; las dos obras describen en el fondo la misma epopeya; una mujer raptada, por cuya causa dos pueblos combaten.- ;Pero cuán claramente muestra el Ramayana la profunda religiosidad indú, su concepto de la divinidad y de las virtudes, la imaginación oriental casi ilimitada, frente a los mismos conceptos del pueblo griego! Es igual que para la poesía se dice para toda otra forma de expresión. De esta suerte cada obra de arte es en su parte subjetiva, la expresión del yo creador.

Esto mismo sucede cuando el individuo de que se trata es un pueblo o una cultura; en ese caso, el arte es la expresión de un alma cultural. Toda la poesía japonesa, dentro de la forma delicada de un verso breve y frágil, sutil y lleno de gracia, como la flor del cerezo, es la expresión más completa del espíritu delicado y cortés del pueblo que la produce. Y así como es su verso, y la flor de cerezo, el japonés considera la vida y la dicha: bella y breve.

El arte egipcio es un arte hierático; las estatuas de reyes tienen la fisonomía de dioses, en el gesto total y en la línea; se diría que son seres sobrenaturales con los cuales un simple mortal no puede entrar en contacto; hay una barrera suprasensible que los separa del mundo de todos los días.- En cambio todo lo europeo es humano; revela ese sentido de la naturaleza que tienen estos pueblos, positivo, real, objetivo, utilitario, propio del hombre de la técnica u homo faber, según la expresión de Denzel.- El arte-egipcio diviniza a los hombres, mientras que el europeo humaniza a los dioses.-

Cada ejemplo que estudiemos nos aclarará más y más el concepto de que el arte es la expresión del alma de una cultura, como lo es del yo individual. Al mismo tiempo es la expresión del Universo, tal como cada individuo o cada cultura lo sienten.- Ser expresión del yo individual o del yo colectivo y al mismo tiempo ser expresión del Logos, según Hegel, es una misma cosa. En efecto cada hombre intuye el universo conforme a su propia naturaleza individual; el artista lo siente como objeto de contemplación; por doquiera le hiere la armonía de la forma y del color, y para él el cosmos es un todo rítmico conforme al cual se siente vibrar él mismo, en un estado de unificación satisfactoria. El hombre religioso por su parte siente dentro de sí al universo sensible y suprasensible, - en toda su unidad y su multiplicidad, y al mismo tiempo él mismo es parte del universo, siendo éste la cadena dentro de la cual cada partícula es eslabón perfectamente adecuado, que se mueve y vibra al unísono del todo, en una aspiración de comunión con aquel principio que todo lo inunda y por el cual todo se sostiene: Dios. El hombre religioso se siente ser uno de muchos eslabones, cuyo sentimiento de unidad con todo el Universo le hace vivir en cada instante - en comprensión mística con todo lo que existe.- Para él las formas sueltas de la naturaleza tienen un sentido interno que las liga a un mundo espiritual en el cual encuentran su razón de ser y su explicación.-

Para el hombre de la técnica, en cambio, el cosmos se reduce a un mundo de formas sensibles, es un material regido por leyes que la inteligencia puede conocer, y movido por energías que la técnica puede captar y someterlas a sus fines prácticos de satisfacción inmediata de la vida material.- De aquí que la conciencia, o sea el conocimiento de la naturaleza, y la técnica, con la cual la domina,

sean dos de los productos inmediatos del hombre europeo.

Y así como cada tipo de hombre concibe y siente el universo y la vida en modo diferente, identificándose con él, así cada raza y cada cultura, han tenido su concepción propia del mundo, correspondiente a la naturaleza íntima del alma colectiva, (pueblo o raza) de que se trata.- Pero de todas maneras, ya se trate del espíritu individual o colectivo, él y el universo se corresponden y forman un sólo todo espiritual, cuya expresión sensible es el arte. Así queda explicado que el arte sea la expresión del yo y del Logos. Cada arte expresa pues, una modalidad del Logos y asimismo una modalidad humana. La historia del arte nos muestra, como explica Wölffling, que cada nación y cada época tiene su estilo propio, aun perteneciendo a una misma cultura. En el fondo es la misma tesis.

Ya podemos afirmar con fundamento en lo antes expuesto, que el arte indígena mexicano es la expresión del pensamiento mágico y religioso que animó todas las manifestaciones de esta cultura.

Por eso expresé al comienzo de este ensayo que el estudio del arte indígena ha de representar una valiosa contribución a la filosofía de las culturas, ya que revelándonos él, el alma de toda una raza, proporcionará fuentes nuevas para la investigación filosófica, y datos nuevos para la comparación del desarrollo cultural de los pueblos, ya que éstos de América, separados en lo absoluto de los del resto del mundo, pudieron crear una cultura sin influencias extrañas a su propia concepción del mundo.

Examinemos esta cuestión, tratando de descubrir el alma de esta cultura. El hombre americano es mágico-religioso. La diferencia con el hombre de la técnica consiste en que mientras éste vive con los sentidos abiertos al mundo de las formas, vertido en una realidad externa, objetiva, es decir, en la naturaleza, el hombre mágico

religioso vive en la conciencia clara de un mundo invisible, subjetivo, en donde habitan dioses y demonios, e influjos mágicos que obran sobre él y sobre las demás cosas externas; las formas externas no son en el fondo sino portadoras o símbolos de aquel mundo mágico, con el cual se ligan por medio de lazos espirituales, los cuales hay que conocer. En tanto que el hombre de la técnica, observa con curiosidad inagotable el mundo que le rodea, situándolo como cosa independiente de sí propio, como un No-Yo, objeto de conocimiento, y por tanto, lo analiza para mejor conocerlo, y descubre las leyes que lo rigen para poderlo dominar, el hombre mágico trata a su vez de apoderarse del secreto, de las ligas mágicas que unen a dioses y demonios con las formas objetivas, para que mediante operaciones con ellas, se las domine y se las obligue a que efectúen el hecho material deseado.

Del primero nace la ciencia y la técnica; del segundo el mito y la magia. El primero inventa la máquina, el segundo desarrolla el culto. De ahí que el hombre de la técnica, el de conciencia objetiva, viva una vida independiente y sin terror. Puede dedicarse a vivir su propia vida, a engrandecerla en el goce de la naturaleza. Por eso es propio de él el desarrollo de los medios que han de producirle su propia satisfacción corporal sin más límite que los que le marca su conciencia moral. A este sentir corresponden las manifestaciones de su cultura. Los inventos de la técnica tienen un fin utilitario, tendiendo a aumentar la comodidad, el agrado de los sentidos. Su arte tiende a imitar la naturaleza en sus formas bellas, a representar la vida material idealizándola, pero sin trascender sus límites; aun lo religioso se presenta bajo las formas del mundo sensible, tan explícitamente como las cosas mismas. Por eso la producción estética se refiere a obras que han de servirle en su vida pasajera.

Igual sentido práctico adquieren todos los objetos de uso, y las costumbres, La arquitectura de la habitación cobra más importancia que la del templo; el vestido se multiplica, inclinándose más hacia el lujo que hacia la belleza; el mueble, en especial la cama, la silla y el espejo, adquieren un gran papel; las vías de comunicación se acrecientan, aumenta la velocidad, la ciencia se ofrece por igual a todos; el arte se individualiza, para la satisfacción individual.

El hombre mágico- religioso por el contrario, siente su vida y la del mundo sensible sometidos a poderes que pululan en torno suyo; terror y amor forman la doble liga que lo une al Cosmos. De ahí su ansia de desentrañar las relaciones que existen entre las cosas y los seres suprasensibles, de sorprender el secreto, la fórmula mágica por medio de la cual adquirirá poder sobre aquel mundo suprasensible, sometiéndolo a su voluntad. A este sentir corresponden las manifestaciones de su cultura. Toda su vida tiene un sentido mágico y religioso, todo en último término, es fórmula mágica, en que el símbolo y el mito desempeñan un papel preponderante. El culto extiende sus ramas a toda la vida. Sus costumbres se impregnan de sentido religioso; sus juegos, sus bailes, el teatro los actos civiles tales como los que rodean el nacimiento del hombre, el matrimonio y la muerte; el desempeño de los oficios, el comercio, la guerra, todo arraiga en el símbolo y en el mito. La victoria sobre el enemigo, el éxito en la cacería, la productividad de la tierra y el rendimiento del trabajo, la destrucción de la enfermedad, todo ello se asegura con el uso del símbolo y de la fórmula mágica. La ciencia misma, el conocimiento del mundo objetivo, tiene por objeto apoderarse mejor de aquellas relaciones mágicas, de aquellas correspondencias que ligan entre sí a todos los seres sensibles con

los influjos mágicos que los gobiernan. El tiempo y el espacio mismos, en el que se expresa la naturaleza sensible, cobran diferente carácter, mágico también. Así por ejemplo, el calendario mide ciclos de tiempo dentro de los cuales operan fuerzas mágicas, dentro de los cuales los dioses gobiernan el mundo; los períodos de nueve y de trece días se convierten en algo sagrado; los períodos lunares gobiernan la vida vegetativa; de allí que siembras y cosechas, y curaciones deban verificarse durante ciertos aspectos de la luna. El espacio también se anula en cierto sentido, pues la fórmula mágica obra a distancia. El concepto del espacio indefinido, vacío, no existe; el Universo se divide en regiones donde habitan dioses y almas, conforme a una jerarquía determinada. Cada objeto es el depositario de una fuerza mágica, la cual puede transferirse al poseedor de -- aquel. Así por ejemplo, entre los antiguos mexicanos, una parte del cuerpo de la mujer muerta en el parto, a la cual se le consideraba como guerrero, trasmite al que la posee el poder mágico que ha de vencer al enemigo. Por eso el guerrero procura poner en su escudo un manojo de cabellos de la muerta o un dedo de su mano. La imagen de las cosas también adquiere las virtudes de la cosa representada, o poder mágico sobre ella: el vestido de tigre comunicará al guerrero la fuerza y el valor del animal; el venado pintado en la flecha, hará que ésta, al ser lanzada por el cazador, vaya a hundirse en el cuerpo de la víctima buscada, el venado, pues que ya estaba aprisionado desde el momento en que su imagen se grabó en la flecha.

El culto es la forma mágica por excelencia: llena de imágenes y símbolos, para agradar a los dioses y para sujetarlos. Por eso es que el espíritu de esta cultura se enfoca hacia la vida suprasensible. La satisfacción corporal del hombre pasa a segundo término; lo utilitario se reduce a lo que apenas es necesario para la vida; el

alimento es frugal, los muebles son pocos, el vestido ligero, la habitación humilde y de material deleznable. En cambio toda la energía creadora se dirige hacia el símbolo y el culto. El templo y el palacio real son las construcciones amplias y hermosas. Todo el mundo interior del hombre mágico busca una expresión adecuada, que lo liberte del terror que lo subyuga, de modo que la expresión es en sí misma una necesidad mágica. De esa suerte el arte en todas sus formas se convierte en la expresión simbólica de todo este mundo místico en que se encuentra sumergido al hombre mágico-religioso. Por consecuencia de este carácter encontramos hasta cierto punto uniformidad en la expresión, por cuanto el cánón de la forma mágica es definido y no admite variación; por esa misma razón es también de manifestación colectiva, más que individual. En él todo se puebla de símbolos, unas veces para recordar el mito; otras, para cautivar. Es decir, el arte indígena mexicano tiene un sentido mágico y religioso. Es un arte plenamente subjetivo, como la mente del hombre que lo creó.

---oOo---

México, a 4 de octubre de 1932.

*Eulalia Guzmán*

EULALIA GUZMAN.