



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

OCTAVIO PAZ:

UN VISTAZO A LA HISTORIA DEL ARTE
DE MÉXICO

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
MIGUEL ÁNGEL ECHEGARAY ZÚÑIGA

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. TERESA DEL CONDE
TUTORES:
DRA. ANTONIA ANA MARÍA GARDUÑO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DRA. DIANA BRIUOLO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F., ABRIL DE 2013



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.

ÍNDICE

I. EN EL PRINCIPIO FUE EL ORIGEN	1
II. UN ORIGEN NECESARIO	12
III. EL ORIGEN ES MESOAMÉRICA, PERO...	20
IV. VUELTA A UN ORIGEN EN ENTREDICHO	26
V. NUESTRO PASADO Y NUESTRO PRESENTE	34
VI. TRADICIÓN Y RUPTURA	61
BIBLIOGRAFÍA	72

I. EN EL PRINCIPIO FUE EL ORIGEN

La cuestión del origen. A Élie Faure, autor de una conocida *Historia del arte*, sus discípulos lo recordaban como uno de los pioneros en la valoración del arte gestado por civilizaciones distintas a la occidental. Tal hecho no fue poca cosa, pues como destaca uno de ellos, Martine Chatelain-Courtois, todavía en el año de 1921 en el que aparecieron los cinco tomos de la referida historia se realizaban congresos que excluían de su programa a África, a Oceanía y a América del Sur con el pretexto de que sus obras “dependían del juicio de la Etnografía”.¹ Faure dedica un breve apartado (“Los trópicos”) a las civilizaciones andina y azteca en el segundo tomo de su *Historia del arte*, en el cual explica la incorporación de la civilización americana a un solo universo del arte por medio de una especie de ecumenismo antropológico y estético. Faure había hallado, por así decirlo, el eslabón perdido. El origen de esas civilizaciones y sus modos de expresión artística procedían del Norte, según él:

como los Dorios en la Grecia primitiva, como los Germanos en la Italia contemporánea de las civilizaciones de México, todos los conquistadores habían venido del Norte: los toltecas en el siglo VI, los chichimecas en el XI, los aztecas en el XIII. *Ignoramos por dónde entraron*, si por Oriente o por Occidente, por Groenlandia o el mar de Bering. *Seguramente, por*

1 Faure, *Historia del arte*, 2 volúmenes, traducción de Jorge Segovia Lago, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

ambos lados. Se encuentran todos los tipos en los habitantes actuales o en las viejas esculturas de México, del Asia mongólica, probablemente de la Europa escandinava, tal vez de la Atlántida. Sin duda habían atravesado las regiones boreales, llevando en sus migraciones algunos de esos ídolos que aún pueblan las orillas del Océano Ártico y que según algunos descienden del pueblo artista más viejo de la tierra, los trogloditas periogordienses empujados hacia el Norte por el frío.² [SUBRAYADO DE M. A. E.]

Más allá de hipótesis exuberantes, ésta es en términos esquemáticos y generales la llamada “teoría del hombre americano”, una de las posibles explicaciones sobre el origen los primeros pobladores del continente, sus descendientes y –¿por qué no?– de las expresiones artísticas que desarrollaron. “En ese grandioso movimiento poblacional”, anota Faure, “desde las mesetas calcáreas del Yucatán a las llanuras frescas del alto México, se atravesaba una maleza ardiente, bullente de serpientes, escorpiones, insectos envenenados donde el espíritu podía oscurecerse de miasmas espesas, el ojo velarse con nieblas sangrientas, para fusionar los estilos, imponer a los arquitectos las fantasías más atrevidas del orgullo teocrático, *mezclar la India primitiva, la Europa del norte, Asia y América, lo mismo que sus mitologías se habían confundido y desfigurado en el alma salvaje de los viejos profetas mexicanos*”.³ [SUBRAYADO DE M. A. E.] Esta

2 Faure, “Los Trópicos”, en *Historia del arte*, tomo 2, Madrid, Alianza Editorial, 1976, p.171.

3 Faure, *Historia del arte*, p.176.

visión que apunta al tema del origen y comienzo del arte mesoamericano, la retomarían otros autores que buscaron imprimirle un sentido de acontecer más específico y definido. Una ruta que reconciliara las diferencias e implantara la ramificación coherente de un arte planetario.

Las ideas de Faure causaron confusión desde el principio, pues su libro parecía moverse con deliberada ambigüedad entre la antropología, la historia del arte y la filosofía de la historia del arte. La segunda edición, fechada en 1923, apareció con un nuevo prefacio en el que Faure reconocía la necesidad de retomar algunas de las críticas que recibió la primera edición de su *Historia del arte*. El arte exótico, explica,

incluso en sus manifestaciones contemporáneas, figura bajo el mismo título que el arte de la Edad Media cristiana o islámica, por lo que parece presentar una concordancia cronológica que puede dar lugar a graves confusiones. Confieso que, desde ese punto de vista, se justifican las críticas que se me han hecho; bien entendido, siempre que se admita que la Edad Media, tal como enseñan los historiadores, termina en el año de 1493 de nuestra era, un año ciertamente fatídico, puesto que vio la terminación de la guerra de los Cien Años y simultáneamente la caída del imperio bizantino. Esa manera de cortar la Historia, cuya comodidad no niego, recuerda las heroicas resoluciones de esas personas perezosas que pretenden trabajar, de esos borrachos que pretenden dejar la bebida, de esos

violentos que pretenden no encolerizarse más o, si se prefiere, de esas personas blandas resueltas a ser implacables y de esas entusiastas determinadas a ser indiferentes y frías a partir de la semana siguiente después del desayuno.⁴

Pero no es así, ni tampoco simple ironía, porque, prosigue Faure:

en realidad, por nuestra parte relacionamos el apelativo “Edad Medida” con la idea de un conjunto de instituciones políticas y sociales, aspiraciones religiosas y doctrinas filosóficas aureoladas por una bruma mística un tanto confusa, que da a toda una serie de estados espirituales de la humanidad, tanto en Oriente como en Occidente, una apariencia de parentesco más o menos estrecho, notablemente representado por las expresiones figurativas que se conservan. Puede decirse que, en general, todas las veces que una ilusión colectiva casi unánime da paso a un sentimiento de curiosidad creciente que empuja al individuo a buscar, mediante investigaciones personales y controles objetivos, la solución de los enigmas que el mundo le propone, el mundo exterior y el mundo interior, concluye el espíritu medieval, o

4 Faure, Prefacio a la segunda edición, *Historia del arte*, p. 23.

momentáneamente duerme, o se transforma en el devenir humano.⁵

Valga la extensa cita anterior para resumir el argumento bajo el cual Faure colocó, entre otras, a las manifestaciones mesoamericanas como expresiones del “espíritu medieval”.

La publicación de esta nueva edición no dejó contentos a todos. José Juan Tablada, luego de leerla en la versión al inglés que en 1923 realizó Walter Pach para Harper, emprendió su reseña. Pach, como lo comenta Teresa del Conde, siempre se interesó por temas mexicanos, además de autor de *Ananías, el falso artista*. Las objeciones de Tablada son de distinto orden. Según el poeta:

antes de la *Historia* de Elie Faure, el *Apollo* de Reinach era considerado como la obra más completa, popular y confiable sobre el tema. Hoy no puede ser considerada de la misma manera, tal vez porque en comparación con la obra de Faure es demasiado arqueológica, y por esa razón, no causa en el público la impresión que produce la excelencia de las grandes obras de arte. Por el contrario, la obra de Faure no es lo suficientemente arqueológica.⁶

Llama la atención este primer reparo, pues deja entrever que existe una falta de equilibrio entre, digamos, un conocimiento

⁵ *Ibid.*, pp. 23–24.

⁶ Tablada, *Obras Completas. VI. Arte y Artista*, México, UNAM, 2000, p. 335.

científico y una valoración estética; entre el dato y su recreación; entre la ciencia arqueológica y la historicidad artística de la obra de arte. De ahí que Tablada subraye la diferencia entre los libros de Reinach y de Faure, otorgándole ventaja al del segundo, pues sin afirmarlo abiertamente, parece conseguir “en el público la impresión que produce la excelencia de las grandes obras de arte”.⁷

Pienso que Tablada acierta al intuir que se está produciendo ya una cierta tensión entre dos saberes, entre dos disciplinas que se proyectan definitivamente dentro del campo de las Humanidades del siglo XX: la arqueología y la historia del arte. Tensión que, aún en nuestros días, ha cobrado la forma de una franca discusión entre ambas disciplinas.

Aún más, la comparación entre ambos estudiosos resultaba oportuna pues Salomón Reinach (1858-1932) fue un arqueólogo francés que se ganó a pulso su prestigio por sus excavaciones en Grecia y porque las lecciones que impartió, entre diciembre de 1902 y junio de 1903 en la Escuela del Louvre, fueron las que nutrieron su famoso *Apollo*, mientras que Faure incursionaba con su prosa afectada en cualquier época y tradición artísticas.

No se agotan con ésta, las críticas de Tablada al libro de Faure. Por el contrario, señala que en él

hay un capítulo intitulado “Los Trópicos”, que resulta especialmente atractivo para el lector mexicano [*dudo que fueran muchos los lectores mexicanos interesados, pues la primera edición en español de ése libro todavía no se había fraguado*], por incluir una disertación sobre

⁷ *Ibid.*

el arte mexicano antiguo. ¿Por qué incluyó el autor francés este tema en un volumen dedicado al arte medieval? Las manifestaciones artísticas que les fueron reveladas a los conquistadores españoles de México no eran sino los restos de culturas pasadas heredadas por los aztecas, quienes nunca destacaron como creadores y quienes, en el ámbito de la cultura, sólo cosecharon los frutos de sus victorias militares sobre nahoas, toltecas, mayas y *tlachichiques*, o cualquiera que sea el nombre que deba darse a sus ancestros más civilizados. La incertidumbre misma en torno a sus verdaderos nombres señala su carácter prehistórico. Si su desarrollo artístico les confiere el derecho de ser considerados a un nivel superior al de los trogloditas u hombres de la selva, entonces sus creaciones ciertamente pertenecen al arte antiguo y no al arte medieval.⁸

Y remata su alegato de esta manera:

El arte en México es más antiguo que la historia misma. Sus productos aparecen antes de que la cronología pueda establecer una fecha, en lugares cuyos nombres se han perdido para la geografía bajo circunstancias que ignoraban los más tempranos de los cronistas. Si bien no es imposible, es difícil adscribir fechas o rastrear el origen de los monumentos que encontraron los

⁸ Tablada, *Obras Completas. VI. Arte y Artista*, p. 336.

españoles en México.

Aunque Tablada indica otras inconsistencias en el trabajo de Faure, las referidas aquí resultan pertinentes para la redacción de este ensayo. Vale la pena decir someramente que en otro de sus reparos el poeta le recrimina al francés su visión *fantasiosa* sobre el sangriento y bárbaro carácter que atribuye a esos mexicanos perdidos en el tiempo y en el espacio.

Hoy en día es difícil sostener los puntos de vista de Tablada acerca de la ausencia de creación artística propia de los aztecas o sobre la imposibilidad de datar la manufactura de la Piedra del Sol. Atendamos, sin embargo, su determinación por convencernos del indudable origen prehistórico del arte mesoamericano, como si se tratara de la prueba de la existencia de otra “civilización madre” y como si buscarse su completa legitimidad.

En 1927 salió de las prensas la *Historia del Arte en México* de Tablada. Cuatro años después de publicar en Nueva York su recensión del libro de Faure, y en el mismo año y ciudad en que está fechado el prólogo. El párrafo con que inicia su texto reitera que:

El Arte en México es más viejo que la misma Historia; sus producciones aparecen antes que la Cronología pueda establecer una fecha, en lugares cuyo nombre perdió la geografía política primitiva y en circunstancias que ignora la misma crónica... De esos limbos que la Historia considera fabulosos, y donde vagamente se localizan los mitos y las tradiciones, el arte sin embargo, arroja documentos palpables, materia

tocada por el sentimiento plástico, objetos que son hoy lo mismo que fueron hace miles de años, cuando los manipuló el tolteca o el “tlachtopayotlaca” o el “tlachichique”, nombres que provocan la controversia arqueológica, pero que a los ojos de la estética significan lo mismo, el artífice primitivo, de quien se perdió todo, aun el nombre, y sólo sobrevivió la obra, piedra poderosamente esculpida o tallada con primor, hueso humano grabado, fragmento de ídolo de arcilla o alfarería modelada con sentimiento de la armonía en línea y color.⁹

¡Vaya problema el de los *Tlachichiques*! Mas la sorpresa es mayor: Tablada se vuelve víctima de sus críticas a Faure, porque su *Historia del arte en México* no parece suficientemente arqueológica, ya que dice él mismo:

No creo necesario, al tratar del arte indígena anterior a la Conquista, entrar en clasificaciones minuciosas de tribus, familias o regiones. Tal sistema tendría el inconveniente de distraer la atención del lector con nombres innecesarios y el más grave de pisar el tremendo arqueológico donde se pierde pie a cada momento. La apreciación del sentimiento plástico primitivo reconoce los meritísimos servicios que la arqueología rinde en otros terrenos, pero no le pide más que sus inventarios y lo más elemental de sus fichas,

⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

como la materia del objeto, y alguna vez su procedencia para aclarar en caso dudoso, si determinados caracteres los produjo una influencia, un precedente o ley de las evoluciones paralelas.¹⁰

Esto de la “ley de las evoluciones paralelas” tiene un tufillo *faureano*. Aunque no es propósito cuestionar al poeta, sus vaivenes no pueden pasar inadvertidos. Interesa más otro de sus asertos:

Así, pues, dentro del vasto campo del arte indígena que no tuvo principio histórico y terminó con la bárbara, por iconoclasta, conquista española, sólo haremos dos grandes divisiones: el arte meridional o maya y el arte central o náhoa , considerando aquél como el primero, cronológicamente y por su indiscutible excelencia. Al norte o al sur respectivamente, de esos dos grandes focos de cultura, produjéronse artefactos que en rigor no pueden disolverse dentro de uno u otro de dichos focos y que quizás pudieran considerarse con arquetipos y caracteres propios. Tal sucede con los productos mixteco-zapotecas, totonacas y tarascos, que distinguiremos con sus adjetivos, aunque sin hacer de ellos grupos especiales fuera del maya o el náhoa.¹¹

Se impone una aclaración. No estoy implicando que Tablada haya redactado su *Historia del arte en México* a partir de sus

10 Tablada, *Obras Completas. VI. Arte y Artista*, p.15.

11 *Ibid.*, p. 16.

cuestionamientos a la de Faure. Solamente quiero apuntar la ambigüedad de su juicio y su persistente afirmación de un arte mesoamericano muy antiguo y sin origen fehaciente.

Años más tarde, Tablada fue considerado como el primer historiador contemporáneo del arte mexicano en conceder verdadera importancia al arte indígena antiguo, pues le dedicó casi la mitad de su libro, confiriéndole una extensión semejante a la que dedicó al arte colonial. “Tablada titula a aquél, *El arte precortesiano*, aunque en el texto se refiere con frecuencia al *arte antiguo*; esto tiene alguna importancia porque, como veremos más adelante, la última denominación ha acabado por imponerse, no sin alguna razón”.¹²

Lo que parece quedar claro también es que el libro de Tablada estableció una idea sobre el origen del arte mexicano: como un arte que se remonta a la prehistoria, un arte antiguo a secas. Origen que es un no origen; origen verdadero pero perdido, no recuperable ni cognoscible. Un origen único si nos atenemos al testimonio de la arquitectura, la escultura y la pintura precolombinas.

12 Fernández, *Estética del Arte Mexicano, México*, UNAM, 1990, p. 48.

II. UN ORIGEN NECESARIO

Octavio Paz machacó sobre el tema del tal origen, si bien con fortuna un tanto distinta a la de José Juan Tablada. En efecto, es un tema que gravita en buena parte de los textos que dedicó al arte precolombino y en los textos que intentó fijar en una edición coherente hasta el final de su vida y que acaso no logró subsumir suficientemente.

Para este tópico viene a modo el ensayo que escribió en 1962 para la exposición *Obras maestras de México en París*. El poeta discurre:

Hace unos veinticinco años Toynbee reducía a seis las civilizaciones realmente originales: *la egipcia, la sumeria, la sínica, la minoica, la maya y la andina*. Las cuatro primeras, o sus descendientes, pronto entraron en relación, al grado de que la historia de los tres continentes en que nacieron es una historia común. Sería inútil hacer un catálogo de lo que deben los griegos a los egipcios, los chinos a los indios, los persas a los babilonios, los indios a los griegos, los europeos a los chinos. *En cambio, la civilización de los Andes y la mesoamericana, que Toynbee llama con inexactitud maya, nacieron solas y solas crecieron*. Separados del resto del mundo por dos océanos, aislados entre ellos por desiertos, montañas y selvas, sin disponer de ninguno de los animales domésticos de los otros continentes, menos afortunados que Robinson, dueño

de los despojos de su barco, *los indios americanos no tuvieron más remedio que inventarlo todo, desde la agricultura y las armas hasta la escritura, los dioses y la astronomía*. Inclusive comenzaron antes del comienzo: el maíz, base de su alimentación durante milenios, no es una planta silvestre sino un híbrido, producto del ingenio humano.¹³ [SUBRAYADO DE M. A. E.]

Si bien Paz aclara que se trata de “una presentación de orden general” y no de “un examen del arte precortesiano desde el punto de vista de la historia de la civilización mesoamericana y de sus estilos”, la verdad es que el texto concentra y reitera sus motivaciones sobre el estudio del origen del mundo precolombino.

Por intercesión de Arnold Toynbee, partimos de que la precolombina es una de las civilizaciones realmente originales *que hubieron de inventarlo todo* –incluido el arte, agregó–. Reconozco también que aquí de alguna manera se invocan reflexiones que el poeta desarrolló más finamente en otros ensayos. Sin embargo, lo que destaco es un núcleo de ideas que orientaron esas mismas reflexiones, que no necesariamente conocerían un desarrollo más amplio.

A diferencia de Faure, Toynbee enuncia el sentido primigenio que acompaña a los pobladores de Mesoamérica, mientras que Paz acota que las civilizaciones andinas y las prehispánicas nacieron y crecieron separadas del resto del mundo por dos océanos y tampoco

13 Paz, “Obras maestras de México en París”, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, Obras Completas, México, FCE, 2006, p. 92.

hubo contacto entre ellas mismas pues vivieron en un aislamiento provocado por el medio geográfico.

Tres años después, Paz publicó dos amplias apostillas sobre su texto de orden general:

encuentro, aparte de otros y más obvios defectos, dos afirmaciones que necesitan ciertas aclaraciones. La primera: mi tendencia a ver el arte antiguo de México desde la perspectiva de las concepciones cosmogónicas prevalecientes a la llegada de los españoles; la segunda: la originalidad de la civilización mesoamericana, afirmada con demasiado énfasis en los primeros párrafos del artículo.¹⁴

En estas apostillas, el poeta se desdice en parte de sus enfáticas afirmaciones:

Todas las culturas indígenas de México, son ramas de una misma civilización. Puede discutirse si nacieron de una raíz común –los olmecas y la gente del preclásico– o si hubo brotes independientes, aunque más o menos simultáneos, en las distintas zonas; no puede discutirse la relación íntima entre ellas, tanto en el tiempo como en el espacio. Por lo primero, la civilización mesoamericana presenta una continuidad mayor de dos milenios; por lo segundo, una contigüidad geográfica no menos definida.¹⁵

Una vez aceptado el principio de la unidad de la civilización mesoamericana, prosigue diciendo que

14 Paz, “Dos apostillas, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, p. 100.

15 *Ibid.*, p. 100.

desde los olmecas hasta los aztecas, la prudencia aconseja matizar esta afirmación. Se trata de una unidad fluida: una corriente más que un esquema, *una sensibilidad más que un estilo*, una visión del mundo más que una teología [...] En suma, me parece imposible desdeñar las variaciones y modificaciones, a veces verdaderas *rupturas* [SUBRAYADO DE M. A. E.], que sufrieron las creencias e instituciones de los mesoamericanos en el transcurso de cerca de tres mil años de vida.¹⁶

Como puede verse, al paso de unos cuantos años, Paz modifica sus puntos de vista y su concepción de la civilización mesoamericana que había “nacido y crecido sola”. Esta mudanza de criterio coincide con su traslado a la India, como miembro del Servicio Exterior mexicano. Lo apunto porque Paz en sus reconsideraciones se auxilia de lo que denomina “la unidad de la civilización de la India”, a la cual califica de “no menos acentuada que la de Mesoamérica”.

En su correspondencia con Jean-Clarence Lambert, poeta y traductor francés, hay un par de apartes un tanto sesgados que aluden a la circunstancia. En febrero de 1966, ante el rumor de que Paz podría ocupar la Embajada de México en París, el poeta responde: “las Embajadas son soportables sólo en países como India o Afganistán (son un pretexto para viajar, meditar o practicar la arqueología)”; mientras que en una misiva posterior le expresa que

¹⁶ *Ibid.*, pp. 100-101.

ya no se reconoce en los artículos y notas que aglutinó en su libro *Puertas al campo*, recién publicado en México y redactados antes de ir a India. Sus textos escritos ahí, en India, “se refieren sobre todo a las relaciones *no imposibles*, entre la América precolombina y Asia así como a otros temas conexos”.¹⁷ Con otro buen amigo, Tomás Segovia, intercambia por esos años algunas cartas en el mismo sentido: “*Puertas al campo* es un libro desigual. Sin embargo, salvo dos cosas: lo de Guillén y, sobre todo, ‘Risa y penitencia’. Desde otro punto de vista, que no sé si llamar ‘científico’, las Dos Apostillas. ¿Qué dirán nuestros antropólogos, arqueólogos y críticos de arte?”¹⁸ En otra carta, más extensa, pregunta y comenta al respecto:

¿Leíste ya *Puertas al campo*? Las erratas abundan y esto me ha predisposto contra ese libro. Pero me doy cuenta de que se trata de un pretexto. Ni son tantas ni son graves. Lo que me irrita son mis faltas y fallas. Varios textos son inútiles y no sé por qué los recogí. Otros están mal desarrollados, por ejemplo, “Asia y América”. Acabo de hacer un viaje por el sur de la India y al ver de nuevo las esculturas del periodo Pallava (siglos VII al IX de nuestra era) me pareció evidente un parentesco con las obras mayas. No se trata, por supuesto, de influencias ni de contactos históricos –la cronología impide, *por ahora*, pensar en esa posibilidad–, sino de una misma concepción del

17 Paz, *Jardines errantes. Cartas a J. C. Lambert 1952-1992*, Barcelona, Seix Barral, 2008, p. 177.

18 Paz, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, México, FCE, 2008, p. 111.

espacio y de la forma, una visión estética que se nutre de las mismas fuentes. El parecido es estético y *físico* – quiero decir: una concepción semejante y un tipo racial de belleza idéntico, como dos fotos de unos gemelos, cada uno en un paisaje distinto y vestido de manera diferente. Creo que no está lejano el día en que podrá probarse que, además del parentesco con la China preconfuciana (ya aceptado universalmente), el arte mesoamericano tiene una relación estrecha con el sudeste asiático (India del sur, Cambodia, Indonesia y, en menor grado, Ceilán). La diferencia consiste en que en América no hubo influencia del norte de la India, una civilización que a su vez sufrió la influencia persohelénica. *Como en México la tesis oficial es la de la autoctonía absoluta de las civilizaciones americanas – una tesis que resiste cada día menos a las pruebas, internas y externas, de la crítica– no creo que los especialistas comenten mi artículo.* Tampoco les habrá gustado mucho ‘El punto de vista náhuatl’. Te confieso que ese texto sí me gusta y que lo que ahí digo me parece, a un tiempo, válido y sólido”.¹⁹ [SUBRAYADO DE M. A. E.]

Así pues, en lo personal, me parece que la modificación sustantiva de los puntos de vista de Paz conceptualmente hablando proviene de lo que denomina “El punto de vista náhuatl”:

19 Octavio Paz, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, p. 113-114.

En los últimos años se tiende a interpretar la civilización mesoamericana *desde* los textos e informaciones recogidos por los misioneros españoles en el siglo XVI. Esta tendencia, por supuesto, es más común entre los historiadores y críticos de arte que entre los arqueólogos y antropólogos. Los admirables trabajos de Ángel Garibay K. y Miguel León-Portilla, que nos han revelado un mundo de imágenes y pensamientos de extraordinaria riqueza, han contribuido a popularizar y justificar lo que llamaría el *punto de vista nahua*. Sus ventajas son innegables y no las discutiré. Tenemos una idea bastante completa del periodo mexica y es legítimo compararlo con una atalaya, desde la cual podemos contemplar y aun reconstruir un paisaje que se extiende durante milenios. Pero los peligros y limitaciones de este punto de vista también me parecen innegables. El primero es el de confundir la parte con el todo; el segundo, suprimir las variaciones y rupturas, es decir, anular el movimiento de una civilización.²⁰

De ahí que Paz sostenga que “en Mesoamérica ocurrieron revoluciones y cambios que, dentro del ámbito cerrado de esa civilización, no fueron menos profundos que la reforma budista y la contrarreforma hinduista. En nuestra historia prehispánica hay una gran ruptura: la desaparición, hacia el siglo IX, de las sociedades que los historiadores modernos llaman ‘teocráticas’, creadoras de

20 *Ibid.*, p. 101.

los rasgos esenciales de la civilización mesoamericana, y la aparición, un poco más tarde, de nuevos Estados militaristas que inauguran el periodo propiamente histórico”.²¹ Otra reconsideración, quizá la más significativa y que modifica de manera considerable lo dicho en 1962:

La civilización del México antiguo *no fue enteramente original*: ningún especialista niega las relaciones e influencias entre las culturas del Norte, Sur y Mesoamérica. Por otra parte, el hombre americano es de origen asiático. Los primeros inmigrantes, que deben haber llegado a Norteamérica hacia el fin del pleistoceno, sin duda traían ya con ellos los rudimentos de una cultura. Entre esos rudimentos se encontraba en gérmenes, una visión del mundo –algo infinitamente persistente y que, a fuerza de ser pasivo e inconsciente, resiste con mayor éxito a los cambios que las técnicas, las filosofías y las instituciones sociales–. El origen asiático de los americanos explica tal vez las numerosas similitudes que se han observado entre la China pre-confusiana y las civilizaciones americanas.²²
[SUBRAYADO DE M. A. E.]

21 *Ibid.*, p. 103.

22 *Ibid.*, p. 107.

III. EL ORIGEN ES MESOAMERICA, PERO...

Detengámonos por un momento para identificar, más allá de su tino, las circunstancias en las que el poeta reconstruye sus argumentos.

Durante la década de los años sesenta del siglo pasado, se disipan las brumas académicas y políticas que oscurecieron “la invención de Mesoamérica”, tanto en el mismo territorio en que operó el trazado de tal “área cultural”, como fuera de ella.

El legendario y no menos denostado estudioso alemán Paul Kirchhoff (1900-1972) publicó un artículo en donde señalaba que “la investigación moderna, llevada a cabo por [Adolf Erik] Nordenskiöld, [Paul] Rivet, [Walter] Krickeberg y muchos otros, ha demostrado que la América indígena lejos de haber sido ‘un mundo aparte evolucionando sobre sí mismo’, siempre fue, en mayor o menor escala, lo que es hoy en día: parte del mundo”.²³ Este ensayo no sólo vino a remontar los equívocos que se habían formado en torno de sus investigaciones anteriores, sino que también resultaron afrentosos para lo que se ha denominado “el autoctonismo nacionalista de la antropología mexicana”. Esos equívocos y confrontaciones han sido recogidos y expuestos por Jesús Jáuregui en un puntilloso artículo, aparecido hace unos cuantos años.²⁴

Kirchhoff incluye en el grupo de protagonistas de “la investigación moderna” a Walter Krickberg, autor de *Las antiguas culturas mexicanas*, publicado en español en 1964, y que por lo que

23 Paul Kirchhoff, “Comentario al artículo del señor Hernández de Alba”, *América Indígena. Órgano Trimestral del Instituto Indigenista Interamericano*, México, 1944, Vol. IV, Núm. 3, p. 227-231.

24 Jesús Jáuregui, “¿Quo Vadis, Mesoamérica?”, *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Abril-Junio de 2008, pp. 3-32.

se echa de ver Octavio Paz leyó con suma atención, sacando otras ideas con las que “redondeó sus apostillas y reorientó su criterio”.²⁵ El volumen de Krickeberg propició en Paz la discriminación de las diferencias y semejanzas que se habían advertido antes sobre las relaciones entre la antigua civilización china y la mesoamericana, diferencias que para él “son menos turbadoras que las semejanzas”: diría que se trata de versiones distintas de una misma concepción”. Aunque, aclara:

estas analogías no significan forzosamente que haya habido una influencia directa de la civilización china en América. Las creencias chinas cosmogónicas son anteriores a la reforma de Confucio, es decir, pertenecen a una época en que el escaso adelanto del arte de la navegación prohíbe pensar en la posibilidad de relaciones marítimas entre ambos continentes. En consecuencia, es lícito inferir que los parecidos entre las creencias de los indios americanos y las de la China arcaica se explican por ser desarrollos independientes de una misma semilla. Así pues, cuando los historiadores hablan de la originalidad de los indios americanos debemos entender que afirman una originalidad relativa; lo que se quiere decir es *que Mesoamérica no tuvo contacto con las altas civilizaciones de China, India y el sudeste asiático. Pero aun esta opinión debe someterse a examen más*

25 Walter Krickeberg, *Las antiguas culturas mexicanas*, traducción de Sita Garst y Jasmín Reuter, México, FCE, 1964, 476 pp.

*detenido.*²⁶ [SUBRAYADO DE M. A. E.]

Sorprende la rapidez con que Paz actualizó sus puntos de vista y la atención que dedicó al tema desde la lejanía geográfica. En un breve lapso de tiempo no solamente corrigió su primer “autoctonismo antropológico”, sino se convirtió en su crítico y hasta se permitió mofarse de sus cultivadores. Y es que en todo el proceso de elaboración de la noción de “Mesoamérica”, ocurrido en México desde finales de los novecientos treinta, existe un momento equívoco clave, como lo explica Jesús Jáuregui:

El trabajo de Kirchhoff sobre las áreas culturales de América debe ser analizado bajo las determinaciones de una situación histórica particular. El Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América fue establecido en la primera fase del XXVII Congreso Internacional de Americanistas, realizada en la capital mexicana en 1939 –del cual había sido presidente Caso– y ese mismo año su primera “sesión se reunió en México [...] por invitación (del mismo) Caso, el entonces flamante primer director general del INAH” (Vázquez León, 2000: 181).²⁷

Sin duda, Kirchhoff fue designado como secretario del Comité referido, porque era el más indicado para constituirse en el

26 Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, p. 108.

27 Jesús Jáuregui, “¿*Quo Vadis*, Mesoamérica?”, p. 9-16.

común denominador de sus integrantes. Ya estaba asimilado en la antropología mexicana, a la que se había incorporado en septiembre de 1936. Antes, se había familiarizado con la perspectiva estadounidense, pues había trabajado en la Universidad de Columbia en 1929-1930 y entonces había tenido contactos con el patriarca Franz Boas; luego, a partir de 1934 y de manera intermitente, hasta 1936 estuvo relacionado con la Universidad de Pennsylvania. Por otra parte, había trabajado en 1933-1934 “en París, en el Trocadero [el posterior Museo del Hombre y actual Musée du Quai Branly] al lado del doctor Paul Rivet” (Jiménez Moreno, 1979:15).

El famoso ensayo de Kirchhoff sobre Mesoamérica – publicado en el primer trimestre de 1943, en la etapa álgida de la Segunda Guerra Mundial– corresponde a una propuesta ecléctica, llevada intencionalmente al mayor grado de sencillez (correlación de listados de rasgos culturales con zonas geográficas en una macro área, para llegar a una delimitación de fronteras). Jiménez Moreno aclara que, en Estados Unidos, Wissler había desarrollado “frente al concepto de círculos y estratos culturales, propuesto por Schmidt y Koppers, el de ‘área cultural’, que afinaría con su orientación y métodos propios (Kirchhoff) el futuro padre de Mesoamérica (1979:13)”²⁸.

Y resultó que, siguiendo a Jáuregui:

el párrafo final del ensayo fue suprimido, de manera sintomática y sin aclarárselo al lector, en la edición de

²⁸ *Ibid.*

Mesoamérica (1960) de la Sociedad de Alumnos de la ENAH, que estuvo a cargo de Guillermo Bonfil Batalla, el futuro autor de la exitosa proclama de autoctonía mesoamericanista *México profundo*, 1987, García Mora se percató del párrafo faltante, pero de inmediato exculpó a Bonfil de cualquier responsabilidad al preguntarse si dicha omisión fue “¿quizá por decisión del propio Kirchhoff?”²⁹

¿Qué decía el párrafo perdido o suprimido intencionalmente?
¿Fue una mera casualidad que perturbara la visión que tenemos de la originalidad relativa de las culturas mesoamericanas? Veamos:

En ese párrafo final Kirchhoff planteó varias aclaraciones importantes: A pesar de su carácter enteramente provisional, creímos conveniente presentar a los lectores [...] un resumen de los resultados preliminares de las investigaciones sobre Mesoamérica iniciadas por el Comité Internacional para el Estudio de Distribuciones Culturales en América, no sólo para informar sobre el actual estado de estas investigaciones, sino para suscitar una amplia discusión sobre el método seguido y los resultados obtenidos hasta la fecha. El autor de estas líneas, en su calidad de secretario del citado comité, está ansioso de recibir sugerencias acerca de la mejor manera de continuar este estudio, junto con informaciones sobre otras investigaciones

²⁹ *Ibid.*

que versen directa o indirectamente sobre el problema de la personalidad cultural y la historia de Mesoamérica, trátase de investigaciones ya terminadas o en curso (Kirchhoff, 1943:107; 2002(1943): 52).³⁰

Le costó caro a Kirchhoff ese deslinde y la apertura a posibles nuevos puntos de vista; la promesa de un autoctonismo antropológico, desde entonces, se vino abajo y así lo reiteraría en ensayos posteriores de su absoluta autoría, hasta llegar a la conclusión antes citada: “La investigación moderna, llevada a cabo por [...] Nordenskiöld, Rivet, Krickeberg y muchos otros, ha demostrado que la América indígena lejos de haber sido ‘ un mundo aparte evolucionando sobre sí mismo’, siempre fue, en mayor o menor escala, lo que es hoy en día: parte del mundo”.³¹ El sueño dogmático se disipó; la antropología mexicanista perdió asidero y hubo de atenerse, a regañadientes, a otras investigaciones e interpretaciones.

30 Jesús Jáuregui, “¿*Quo Vadis*, Mesoamérica?”, p. 17-19.

31 *Ibid.*

IV. VUELTA A UN ORIGEN EN ENTREDICHO

Pero volvamos al escarceo *científico* de Octavio Paz. Recela ahora de *Puertas al campo* y no sabe qué se opinará de sus apostillas, aunque ya no se reconoce en esos textos. Sin embargo, las nuevas interpretaciones sobre el origen de Mesoamérica, de las cuales también se hace eco, no resisten sus dudas. Anota:

Empezaré por decir que la explicación asiática, para llamarla de algún modo, no me parece tan convincente como parece a primera vista. En primer término: la idea de una evolución lineal y gradual cada día tiene menos partidarios, lo mismo en la esfera de las ciencias naturales que en las del hombre. Los genetistas piensan que la evolución no es gradual sino por mutaciones más o menos bruscas (microevolución). Lo mismo sucede en la prehistoria y en la historia: la revolución del neolítico fue un salto y otro salto fue la irrupción de las grandes civilizaciones urbanas en Sumeria, Egipto y el valle del Indo. La lingüística y la antropología confirman que el tránsito de lo simple a lo complejo no es un hecho constante: las lenguas de los llamados primitivos no son menos complejas que las de los civilizados; algo parecido ocurre con las instituciones sociales: el sistema de intercambio matrimonial de los aborígenes de Australia es bastante más complicado que el de las sociedades modernas. Lejos de ser algo anormal o misterioso, el salto es la forma del

movimiento histórico. Yo diría: la historia está hecha de saltos repentinos y bruscas caídas en la inmovilidad.³²

El escepticismo se apodera de sus juicios:

... la teoría asiática presenta otro inconveniente: explica un misterio por otro más grande. Si hubo esos contactos, ¿cómo es posible que unos y otros, americanos y asiáticos, los hayan olvidado? Se dirá que la sensibilidad histórica es una adquisición relativamente moderna, patrimonio de los pueblos de Occidente [...] Me parece increíble que el encuentro con otro mundo no haya dejado ninguna huella ni en China ni en el sudeste asiático.³³

Es curioso el viraje que terminará dando el poeta, luego de tantas indagaciones. Se pregunta:

¿No es desconcertante que los mesoamericanos se hayan apropiado únicamente de ciertos elementos decorativos de las civilizaciones del Asia y hayan desdeñado los esenciales? En general, toda influencia exterior afecta a las técnicas y a las concepciones religiosas. Apenas es necesario recordar el punto flaco de los mesoamericanos: la existencia de una técnica

32 Paz, "Dos apostillas", *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, pp. 108-109.

33 *Ibid.*, p. 109.

relativamente primaria al lado de concepciones artísticas y religiosas de extrema complicación y refinamiento. ¿Por qué no asimilaron las técnicas asiáticas si adoptaron con tanta fortuna las formas artísticas? Resulta igualmente extraordinaria su indiferencia ante las religiones de sus visitantes [...] la objeción no pierde validez: no hay la menor huella de esas religiones en América. Algo semejante sucede con las ideas y creencias de China, trátase del confucianismo o del taoísmo.³⁴

Si las diferencias entre civilizaciones son menos pasmosas que los parecidos, Paz se pregunta en voz alta: “¿Cómo explicar entonces los parecidos?”. Y se responde:

No lo sé. Por esto no digo que la teoría asiática es falsa: afirmo que sus hipótesis son frágiles y sus pruebas insuficientes. Confieso, en fin, que siempre me ha maravillado precisamente lo contrario de lo que intriga a los partidarios de las relaciones con Asia: el carácter cerrado de la civilización mesoamericana, la ausencia de cambios de orientación, el movimiento circular de su evolución histórica [...] Hay, sí, momentos de apogeo, caídas y rupturas. Los primeros son desarrollos y variaciones, todo lo brillantes que se quiera, de una herencia común; las segundas fueron el resultado de discordias intestinas o de la irrupción de tribus

³⁴ *Ibid.*, p. 111.

bárbaras.³⁵

La conclusión, pues, se impone:

Los pueblos americanos no conocieron nada que se pareciese a esa inyección de ideas, religiones y técnicas extrañas que fertilizan y cambian una civilización, tales como el budismo en China, la astrología babilonia en el Mediterráneo, la filosofía y las letras chinas en Japón, el arte griego en la India [...] En suma, lo que me asombra no son los saltos de Mesoamérica sino que hayan sido saltos en el mismo sitio [...] El movimiento circular de la civilización mesoamericana se debe, en primer término, a limitaciones de orden físico y material (la ausencia de animales de tiro, por ejemplo); en seguida, a causas de orden social e histórico bien conocidas (la primera: la permanente presión de los bárbaros). Ninguna de estas circunstancias, sin embargo, fue tan importante como su aislamiento. Podemos discutir si ese aislamiento fue absoluto o parcial; no podemos negar que fue la razón determinante de su perpetuo marcar el paso durante siglos y siglos [...] La teoría asiática no me convence pero me impresiona. Si la reprueba mi razón, mi sensibilidad la acoge. Y el testimonio de los sentidos, para mí, no es menos decisivo que el del juicio.³⁶

35 *Ibid.*, p. 112.

36 *Ibid.*, p. 113.

Luego de colocar las citas anteriores en este texto, cabe recordar la incomodidad que apenas publicadas sus Apostillas contrajo su autor con ellas. Les advierte a sus amigos Lambert y Segovia que buscará *in situ* esas relaciones *no imposibles* entre Mesoamérica y la India. La verdad sea dicha, no las encontró o no las buscó lo suficiente, de manera que sus investigaciones *científicas* no avanzaron y tuvo que conformarse con una magra aproximación al arte precolombino: “más allá de verdad o error –la discusión sigue abierta–, la teoría asiática nos hace ver con otros ojos las obras de los antiguos americanos. Es un puente”.³⁷

No deja de sorprender el entusiasmo *científico* de Paz. Kirchhoff participó en el XXXV Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en México en 1962, y cuyas actas y memorias se publicaron dos años más tarde, con una ponencia que, por su simple título, no puedo dejar de mencionar aquí: *The diffusion of a Great Religious System from India to México*, en el cual plasmó una orientación introductoria al ancho y extenso campo de las posibles relaciones de India y México en la época precolombina, con énfasis particular en la estructura socio-política de ambos territorios. Supongo que para el poeta pudo ser una información preciosa, a la que desafortunadamente no tuvo acceso.³⁸

Cierro este apartado con la referencia a un largo ensayo de Paz, *Vislumbres de la India*, publicado en el año de 1997. Han pasado más de treinta años de sus indagaciones sobre el origen de

³⁷ *Ibid.*, p. 117.

³⁸ Paul Kirchhoff, “The Diffusion of a Great Religious System from India to México”, en *Proceedings of the 35th International Congress of America*, volumen 1, México, 1964, p. 73-97.

Mesoamérica y, más que registrar alguna novedad radical, nos topamos con una reiteración, a propósito de los parecidos y las diferencias entre México y la India:

La antigüedad de la civilización india es enorme: mientras la civilización del valle del Indo florece entre 2500 y 1700 a.C., la cultura “madre” de Mesoamérica, la olmeca, se desarrolló entre 1000 a. C., y 300 de nuestra Era. Otra diferencia aún más notable: las culturas mesoamericanas nacieron y crecieron en un aislamiento total hasta el siglo XVI; la India, en cambio, estuvo siempre en relación con los otros pueblos y culturas del Viejo Mundo, primero con Mesopotamia y, más tarde, con persas, griegos, kuchanes, romanos, chinos, afganos, mongoles. El pensamiento, las religiones y el arte de la India fueron adoptados por muchos pueblos asiáticos; a su vez, los indios absorbieron y transformaron ideas y creaciones de otras culturas. Los pueblos mexicanos no experimentaron nada semejante a la penetración del budismo en Ceilán, China, Corea, Japón y el Sudeste asiático o a la influencia de la escultura griega y romana sobre el arte de la India o a los mutuos préstamos entre el cristianismo, el budismo y el zoroastrismo. Las culturas mexicanas vivieron en una inmensa soledad histórica; jamás conocieron la experiencia cardinal y repetida de las sociedades del Viejo Mundo: la presencia del *otro*, la intrusión de civilizaciones extrañas, con sus dioses, sus técnicas y sus visiones del mundo y del

trasmundo.³⁹

No por conocida, es menos notable la reiteración:

Frente a la vertiginosa diversidad del Viejo Mundo, la homogeneidad de las culturas mexicanas es impresionante. La imagen que presenta la historia mesoamericana, desde sus orígenes hasta el siglo XVI, a la llegada de los españoles, es la del círculo. Una y otra vez esos pueblos, durante dos milenios, comenzaron y recomenzaron, con las mismas ideas, creencias y técnicas, la misma historia. No la inmovilidad sino un girar en el que cada nueva etapa era, simultáneamente, fin y recomienzo. A Mesoamérica le faltó el contacto con gente, ideas e instituciones extrañas. Mesoamérica se movía sin cambiar: perpetuo regreso al punto de partida. Todas las civilizaciones –sin excluir a las de China y Japón– han sido el resultado de cruces y choques con culturas extrañas. Todas, menos las civilizaciones prehispánicas de América. Los antiguos mexicanos vieron a los españoles como seres sobrenaturales llegados de otro mundo porque no tenían categorías mentales para identificarlos. Carecieron de la experiencia y del concepto que designa a los hombres de otra civilización.⁴⁰

Paz cerró un ciclo interpretativo, al tiempo que retornaba a sus certezas más queridas y, necesarias, si quería dar cuenta de ese enorme problema llamado “el arte precolombino”, pero ahora lo haría con otros dispositivos y formulaciones conceptuales, labrados en otros momentos y lugares.

39 Paz, *Vislumbres de la India*, México, Seix Barral, 1995, p. 107.

40 *Ibid.*, pp. 98-99.

V. NUESTRO PASADO Y NUESTRO PRESENTE

La multitud de intereses, proyectos y empresas intelectuales que desplegó Octavio Paz durante su existencia, parecieran explicar la discontinuidad –y en ocasiones la desmemoria– con la que visitó el tema del “arte de México”, sus orígenes y su valoración segura. En “Reflexiones de un intruso. *Post-scriptum*” (1986) resume sus ideas acerca de un tema que lo atrajo desde la adolescencia: la civilización del México antiguo y el arte que procreó. Con mesura suficiente, anunciada en el mismo título del ensayo, el poeta reconoce que sobre ese objeto fascinante han salido de su pluma “notas al margen, reflexiones de un escritor”, que no son ni representan “juicios de un especialista”. Los novecientos sesenta parecen ya bastante lejanos, él ya no coquetea con escritos *científicos* ni desafía la opinión de nuestros “arqueólogos, antropólogos e historiadores del arte”. Parece, además, un *borrón y cuenta nueva* sobre el tema. Señala que esas reflexiones y notas fueron hechas atendiendo “las pautas de los historiadores modernos”, con lo cual pretende disipar aún más las dudas que pudiese suscitar su dominio del mismo tema.

La cautela con que Paz se refiere a su propia valoración del arte precolombino resulta exagerada, pues en no pocos de sus ensayos demuestra que se mantuvo siempre atento a los estudios que en ese terreno se sucedieron desde principios del siglo XX y ¿por qué no? esa misma atención le permitió poner entre paréntesis algunas interpretaciones todavía hoy en boga e intentar elaborar un punto de vista personal.

En ese ensayo, aunque no siempre es explícito en sus fuentes,

las reflexiones de Paz traslucen una ponderación minuciosa de lo que Justino Fernández denominó “el desarrollo del proceso crítico del arte indígena”, un proceso que involucró a varios estudiosos mexicanos y extranjeros. No pocos fueron los deslindes y cuestionamientos que Paz hizo de ese desarrollo crítico, sumándose a su curso posterior, pues sin duda las suyas ya forman parte, con justicia, de tal bagaje de interpretaciones.

Para Fernández, otro apasionado del arte precolombino, el proceso crítico por el que ese arte transitó entre los siglos XVI y XIX: “va desde la admiración, la desestima y aun la negación de la calidad artística y estética del antiguo mundo indígena, hasta su cabal estimación y afirmación como arte, pasando por periodos de apertura hacia él, de reconocimiento y de olvido. Para luego, ya entrado el siglo XX, encontrarnos con estudios y concepciones que no dudan en calificar de artísticas las obras heredadas del pasado indígena”.⁴¹

A esa conclusión llegó Fernández después de revisar la literatura que a su parecer aludía más o menos directamente al tema. Inicia con las *Relaciones y Crónicas* del siglo XVI, retoma textos de autores locales de los siglos XVIII y XIX, e igualmente considera las descripciones de viajeros extranjeros y los trabajos de historiadores y filósofos mexicanos de nuestra época. De la glosa de esos textos, así como de su apreciación en conjunto, Fernández derivaría los cambios de percepción ocurridos en torno del arte precolombino y acertaría al puntualizar que:

las razones históricas y estéticas de tales actitudes han

41 Fernández, *Estética del Arte Mexicano*, p. 33.

quedado señaladas; así puede decirse que corresponden a las corrientes de los tiempos, tanto en Europa como en América, y que el inicio de un nuevo punto de partida tiene relación con la crisis de los tradicionales conceptos de la historia y del arte, que abrió las puertas a la conquista de nuevos valores de nuestro tiempo.⁴²

Si bien localizó las propuestas más sugerentes e imaginativas, el trabajo de Fernández disminuyó en contundencia al no profundizar todavía más en las relaciones de esos cambios de percepción del arte precolombino con otras ideas concernientes a la Filosofía de la historia del arte, y con consideraciones mayores acerca de los cambios estéticos y de sensibilidad producidos a lo largo de la historia.

Las reflexiones de Paz sobre el devenir de la valoración del arte precolombino fueron por un camino distinto al elegido por Fernández. A diferencia de éste, el poeta no echó mano de testimonios o textos anteriores a la centuria antepasada. Su concepción de la modernidad hacia prescindibles esas opiniones:

El arte sobrevive a las sociedades que lo crean. Es la cresta visible de ese iceberg que es cada civilización hundida. La recuperación del arte del antiguo México se realizó en el siglo XX. Primero vino la investigación arqueológica e histórica; después, la comprensión estética.⁴³

42 *Ibid.*, p. 34.

43 Paz, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p. 132.

Además, pasa a describir las condiciones que permitieron tal comprensión:

En la recuperación del arte prehispánico de México se conjuntaron dos circunstancias. La primera fue la Revolución Mexicana, que modificó profundamente la visión de nuestro pasado. La historia de México, sobre todo en sus dos grandes episodios: la Conquista y la Independencia, puede verse como una doble ruptura: la primera con el pasado indio, la segunda con el novohispano. La Revolución Mexicana fue una tentativa, realizada en parte, por reanudar los lazos rotos por la Conquista y la Independencia. Descubrimos de pronto que éramos, como dice el poeta López Velarde, “una tierra castellana y morisca, rayada de azteca”. No es extraño que, deslumbrados por los restos brillantes de la antigua civilización, recién desenterrados por los arqueólogos, los mexicanos modernos hayamos querido recoger y exaltar ese pasado grandioso. Pero este cambio de visión histórica habría sido insuficiente de no coincidir con otro cambio en la sensibilidad estética de Occidente. El cambio fue lento y duró siglos. Se inició casi al mismo tiempo que la expansión europea y sus primeras expresiones se encuentran en las crónicas de los navegantes, conquistadores y misioneros españoles y portugueses. Después, en el XVII, los jesuitas descubren la

civilización china y se enamoran de ella, una pasión que compartirían, un siglo más tarde, sus enemigos, los filósofos de la Ilustración. Al comenzar el XIX, los románticos alemanes sufren una doble fascinación: el sánscrito y la literatura de la India –y así sucesivamente hasta que la conciencia estética moderna, al despuntar nuestro siglo, descubre las artes de África, América y Oceanía.⁴⁴

Así pues, la conciencia moderna supo evadir los paradigmas estéticos del mundo occidental, que dejaban fuera la posibilidad de concebir como arte la arquitectura, la escultura y la pintura debidas a otras civilizaciones. Fue también esta conciencia moderna la que precipitó la “crisis de los tradicionales conceptos de la historia y del arte” apuntada por Fernández.

Paz y Fernández coinciden al enunciar un cambio en la apreciación histórica y estética del arte precolombino, pero difieren un tanto en la explicación acerca de cómo y cuándo se gestó ese cambio. Fernández se atiene a la indagación historiográfica, que le permitió reconstruir el itinerario, errático y con retrocesos, que hubo de observar y remontar la valoración del arte precolombino; una valoración asociada a cambios y rupturas conceptuales. Para Paz, en cambio, el acontecimiento fundamental que precipita la valoración del arte precolombino radica en la expresión de la conciencia moderna en el siglo XX. La diferencia de la explicación paciana se acentúa todavía más si se considera la importancia que el poeta otorgó al arte moderno como iluminador y traductor del arte

44 *Ibid.*, p. 142.

antiguo:

El arte moderno de Occidente, que nos ha enseñado a ver lo mismo una máscara negra que un fetiche polinesio, nos abrió el camino para comprender el arte antiguo de México. Así, la *otredad* de la civilización mesoamericana se resuelve en lo contrario: gracias a la estética moderna, esas obras tan distantes son también nuestras contemporáneas.⁴⁵

¿Conoció Fernández las ideas de Paz sobre el arte precolombino y éste las de aquél sobre el mismo tema? Es difícil responder la pregunta. Supongo que se conocieron o por lo menos supieron quién era uno y otro, pero en la ensayística de ambos no existe ninguna alusión directa a sus opiniones sobre el tema que les apasionó. Sea por ignorancia, sordera o mutuo desdén, nos privamos de una discusión entre dos de los portadores de ideas muy sugerentes sobre la génesis valorativa del llamado arte del México antiguo.

Según Paz, la contemplación no fue la finalidad del arte mesoamericano, una experiencia *natural* para la civilización europea. Este es el motivo principal que impidió durante largo tiempo apreciar como arte el producido por las sociedades precolombinas:

La civilización mesoamericana, como tantas otras, no conoció la experiencia estética pura; quiero decir, lo

45 *Ibid.*, p. 144.

mismo ante el arte popular y mágico que ante el religioso, el goce estético no se daba aislado sino unido a otras experiencias. La belleza no era un valor aislado; en unos casos estaba unida a los valores religiosos y en otros a la utilidad. El arte no era un fin en sí mismo sino un puente o un talismán.⁴⁶

A diferencia, por ejemplo, del arte clásico griego, que siguió y enriqueció las reglas del arte egipcio y que poco a poco fue despojando a sus creaciones del sentido religioso al tiempo que construía una noción de belleza artística, el arte mesoamericano tuvo una progresión peculiar y distinta. Como hemos visto antes, “la soledad histórica” en que vivieron las culturas precolombinas, según Paz, permite entender que su arte se nutrió con influencias pero de orden interno y por continuidades técnicas y estilísticas. La explicación que sobre esto ofrece es coherente con su visión del origen de Mesoamérica:

El Viejo Mundo fue una pluralidad de civilizaciones; en América crecieron plantas distintas pero semejantes de una raíz única. Si ha habido civilizaciones realmente originales, éstas fueron las americanas. Y en esto radica su gloria –y su condenación: ni fecundaron ni fueron fecundadas. Sucumbieron ante los europeos no sólo por su inferioridad técnica, resultado de su aislamiento, sino por su soledad histórica: no tuvieron nunca, hasta

46 *Ibid.*, p. 146.

la llegada de los españoles, la experiencia del *otro*.⁴⁷

Si llevamos más lejos el aserto anterior, quiere decir que si la *naturaleza* del arte precolombino fue distinta de la del arte occidental, ello implicaba entonces que la valoración y el estudio del primero no podía o no debía realizarse de acuerdo a los términos y cánones de apreciación del segundo. Esta es una cuestión peliaguda que puso en juego el poeta con sus aseveraciones, pues se trata precisamente de la categorización de la comprensión estética del arte que *floreció* en Mesoamérica.

Después de rastrear el proceso histórico que supuso la valoración del arte indígena como *arte*, Fernández enfrentó de un modo un tanto distinto al de Paz esa posible categorización estética y el análisis particular de piezas precolombinas. Sobre la escultura de Coatlicue señaló:

Hace ya tiempo que mi empeño ha consistido, quizás ambiciosamente, en ver la obra de arte en toda la complejidad que en verdad presenta; no deteniéndose en el plano de la emoción, aunque ésta es indispensable y valiosa, el motor, tratándose del arte, sino profundizando en lo posible en lo que se nos revela: un conjunto de intereses humanos, que hay que acabar dominando para redondear la visión de la obra de arte cabalmente y reafirmar las emociones con plena visión de conciencia y sentido, *con sentido para la cultura de nuestro tiempo*, y, en última instancia, para mí. Tal

47 *Ibid.*, p. 149.

actitud pretende abrir la posibilidad de comprender a otros hombres a través de sus expresiones en el arte.⁴⁸

[SUBRAYADO DE M. A. E.]

Fernández coincide con Paz en que la valoración del arte mesoamericano tiene “sentido para la cultura de nuestro tiempo” o, en palabras del poeta, “esas obras tan distantes son también nuestras contemporáneas”. Pero la coincidencia tiende a desaparecer cuando el crítico anuncia que abordará las obras (precolombinas) más *significativas* y que el interés que lo guía es su estudio desde un punto de vista estético: “Yo pretendo partir de una obra que me atrae por su belleza, que me parece significativa en sumo grado; para digamos, arrancarle su secreto, tendré, pues, que aprender el lenguaje de sus formas y comprender qué dice y cómo lo dice, o mejor dicho, lo que dijeron en ella los hombres que la crearon”.⁴⁹

Obra bella y significativa fue para Fernández, como he dicho antes, la Coatlicue. Una obra que se considera síntesis de los mitos, las creencias religiosas y la visión del cosmos de la civilización azteca; en suma, la expresión más acabada de la escultura precolombina. El estudioso sometió al singular monolito a un riguroso análisis formal, apoyado en conceptos provenientes de la geometría y las reglas de composición escultórica, con lo cual pudo describir tres estructuras fundamentales que “forman una unidad indivisible: la cruciforme, la piramidal y la humana”. Efectuó también un segundo análisis, relativo a la iconografía de la escultura; análisis de los símbolos y alegorías que nos remiten a

48 Fernández, *Estética del Arte Mexicano*, p. 57.

49 *Ibid.*, p. 163.

fuentes orales y documentales, al igual que a otras obras escultóricas mesoamericanas y a investigaciones de índole arqueológica.

Los análisis de este tipo no fueron del interés de Paz; no se detuvo ni a discutirlos ni a ponderarlos, pues encontraba más sugerentes sus propios puntos de vista acerca de la escultura precolombina. No privilegió ciertas obras con el calificativo de *significativas* ni se permitió adjetivarlas como bellas, ya que hablar de belleza en este terreno le parecía un error:

La palabra que le conviene al arte mesoamericano es *expresión*. Es un arte que *dice*, pero lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo. Expresar: exprimir el zumo, la esencia, no sólo de la idea sino de la forma. Una deidad maya cubierta de atributos y signos no es una escultura que podemos leer como un texto sino un texto-escultura. Fusión de lectura y contemplación, dos actos disociados en Occidente. La *Coatlicue* nos sorprende no sólo por sus dimensiones –dos metros y medio de altura y dos toneladas de peso– sino por ser un concepto petrificado.⁵⁰

Idea y materia, según el poeta, se asocian férreamente en la escultura precolombina, lo que dicho sea de paso no está tan alejado de las deducciones hechas por Fernández. Para Paz ese concepto petrificado que es la Coatlicue es terrible, pues “la tierra, para crear,

50 Paz, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p.151.

devora”, y la expresión que manifiesta ese concepto es enigmática:

Cada atributo de la divinidad –colmillos, lengua bífida, serpientes, cráneos, manos cortadas– está representado de una manera realista, pero el conjunto es una abstracción. La *Coatlicue* es, simultáneamente, una charada, un silogismo, y una presencia que condensa un “misterio tremendo”. Los atributos realistas se asocian conforme a una sintaxis sagrada y la frase que resulta es una metáfora que conjuga los tres tiempos y las cuatro direcciones. Un cubo de piedra que es asimismo una metafísica [...] La “petricidad” de la escultura mexicana que tanto admira Henry Moore es la otra cara de su no menos admirable rigor conceptual. Fusión de la materia y el sentido: la piedra dice, es idea; y la idea se vuelve piedra.⁵¹

Paz aprecia, como Fernández, la existencia de proporciones armoniosas en la escultura mesoamericana. Sin embargo, para el poeta no sólo se puede advertir un riguroso sentido geométrico en piezas como la *Coatlicue*, razón que por sí misma haría de ella una pieza estéticamente notable. La geometría, por decirlo así, es un instrumento y no un fin para el artífice indígena: “El arte mesoamericano es una lógica de formas, las líneas y los volúmenes que es asimismo una cosmología. Nada más lejos del naturalismo grecorromano y renacentista, basado en la representación del cuerpo humano, que la concepción mesoamericana del espacio y del

51 *Ibid.*, p. 151.

tiempo”.⁵²

¿Cómo interrogar entonces al arte mesoamericano sin traicionar su carácter cosmológico? ¿Cómo fundar un abordaje propio y acorde con su estética singular? Paz no abundó en la dirección de estas preguntas ni tampoco buscó establecer método alguno para acreditar aún más sus planteamientos. Su contribución, en todo caso, fue sugerir una posible alternativa para la comprensión estética del arte precolombino en el mundo moderno. Sometió al arte mesoamericano a una lectura mediada por el arte moderno, gracias al cual, según afirmó, nos dimos cuenta de que el arte precolombino era nuestro contemporáneo. De esa manera ayudó a abrir una reflexión que hoy en día es muy apreciada: pensar en el arte “antes de la era del arte”, o como también se ha dicho, pensarlo antes de que se produjese “la narrativa del arte occidental”.

He traído a cuento el tema de la *Coatlicue mayor* por otra razón, además de su ponderación estética por parte de Fernández y de Paz: ambos vieron en el gran monolito una de las obras cúlpe del acontecer del arte precolombino. Si bien tal consideración es de un claro reduccionismo, la pieza formaría así parte inevitable de los recorridos que dan sentido a una visión panorámica de la historia del arte de México. En el caso del primero, son tres sus principales obras: Coatlicue, El retablo de Los Reyes y los murales de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas; para Paz, el repertorio, aunque en él sobresale el monolito, es más amplio, pero no está menos caracterizado por crestas y pendientes.

Aún más, la diversidad de miradas e interpretaciones que ha merecido la Coatlicue desde su exhumación en las postrimerías del

52 *Ibid.*, p. 153.

periodo colonial, representan un reto para situarla correctamente en el territorio de la historia del arte y de la arqueología nativas. Como lo señala Leonardo López Luján, se trata de “miradas infinitas”, que van:

del terror a la veneración, de la repugnancia a la fascinación, la Coatlicue posee la extraña virtud de provocar en el espectador los sentimientos más disímbolos, sentimientos en los que todo cabe menos la indiferencia. Esta obra maestra del arte universal – también conocida como “la Coatlicue mayor”– refulge hoy en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología por su vigor, su fuerza expresiva y su originalidad. Merecería ciertamente ocupar el sitio de honor de ese recinto o de cualquier otro museo, pero casi siempre ha quedado relegada a un papel secundario por su aspecto mitad animal y mitad humano, y por ser expresión inequívoca de la muerte y el sacrificio.⁵³

Como puede verse, aquello de que debemos entender plenamente el significado del monolito a favor de nuestro tiempo, no ha sido consumado, porque, siguiendo a López Luján, “para muchos estas reacciones encontradas –y aún las intermedias– son el producto de contextos históricos y sociales en los que han imperado los valores eurocéntricos en la apreciación estética. La pregunta crucial, por tanto, sería si los mexicas tenían un sentir similar o no

53 Leonardo López Luján, *La Cuatlicue*, México, Espejo de Obsidiana, 2010, p.116.

al de los espectadores de los siglos XVIII, XIX y XX”.⁵⁴ ¿Hacer de *nuestra* Coatlicue una verdadera apropiación, dependerá de la formación de un contexto histórico y social idóneo, con el destierro completo de valores eurocéntricos, para conseguir su cabal apreciación estética? ¿Cómo se formaría tal contexto histórico y social? Si logramos hacerlo, tendremos por fin una historia del arte de México como ambicionaron en su momento Tablada, Fernández, Paz y muchos otros?

Estamos condenados a la interpretación, se persuadió de ello Michael Foucault. El punto de vista arqueológico, que nos proporciona López Luján, no puede desdeñarse; refiere que, entre otros, a Rubén Bonifaz Nuño no le cabe la menor duda de que los “juicios de repulsión y de atracción emitidos a partir de 1790 obedecen a categorías occidentales que nada tienen que ver con la Coatlicue ni con la sociedad que la creó; se reducen, a simples ‘calumnias’ de individuos pertenecientes al mundo moderno y contemporáneo’. El estudioso nos previene de un efecto nocivo: ‘Estos modos de apreciación, perpetuamente reiterados con escasas variaciones, han tendido en torno de la insigne imagen una pared de falsedades difícilmente abatible’”.⁵⁵

En cambio, Michel Graulich disiente de Bonifaz Nuño, polemiza abiertamente con él al afirmar que “los calificativos ‘horrible’ y ‘terrible’, que se repiten una y otra vez en la literatura especializada, lo hacen a justo título, ‘porque expresan bien no sólo lo que el espectador occidental siente, sino lo que los autores del monumento quisieron significar’”. En otros términos, el aspecto

⁵⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 118.

horripilante y terrorífico de la escultura fue, según el investigador belga, deseado y conseguido por los artistas mexicas. Esta posición no sólo nos parece atinada, sino que nos recuerda a Alfonso Caso, quien interpretó precisamente a la Coatlicue como una “síntesis admirable de las ideas de amor y destrucción, que corresponden a la tierra”⁵⁶.

Insisto, acaso la conciencia moderna afina sus prolongaciones, mas no necesariamente corrige sus nuevos paradigmas, pues, como explica López Luján:

Esta síntesis de ideas opuestas y a la vez complementarias, que se juzgarían como irreconciliables desde un punto de vista occidental, puede entenderse al tomar en cuenta el carácter cíclico de la maquinaria cósmica dentro de las concepciones mesoamericanas, particularmente el de la alternancia entre la vida y la muerte. Bajo esta perspectiva, los dioses de la tierra y del inframundo se ubican en el alfa y el omega de un tiempo de suyo circular: ellos son seres benévolos, pues dan origen y propician a las criaturas –plantas, animales, hombres, astros y meteoros– que pueblan el universo; pero son ellos también quienes desean con avidez la sangre y los corazones de esta mismas criaturas, y devoran sus cuerpos cuando es hora de regresar al útero materno en el momento de morir... Lo anterior explica por qué estas divinidades eran representadas en el arte como

⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

seres semidescarnados, como violentos sacrificadores, en posición de ataque y muchas veces armados con garras amenazadoras. La Coatlicue, obviamente, no es la excepción al haber sido figurada como lista para embestir y con feroces sierpes en sustitución de sus manos. No sólo eso, la diosa está decapitada y amputada, lo que debió de haber infundido una profunda ansiedad en los espectadores, tal y como nos lo hace vislumbrar la creencia prehispánica relativa a temibles espectros de guerreros sin cabeza y con el pecho abierto que hacía estremecer a los cobardes que deambulaban por la noche.⁵⁷

El tema reaparece. Si ha de haber sentido alguno en la valoración del arte precolombino, este radicará en la profundidad con que se conciba su índole ritual y cosmogónica, su hondo significado y su testimonio único e incontrovertible; ése significado, profundo y elusivo, tendría que socializarse antes para hacerlo común, codificable y armónico entre sus lectores. Es decir, tener conciencia del paso ocurrido entre un tiempo mítico y un tiempo histórico y en armonizar la antítesis entre un presente histórico progresivo y una metafísica inamovible.

Entre la discontinuidad y la continuidad, no del arte de México, sino de su propia valoración, todas las opiniones valen, o, como señala López Luján:

...pero, en cualquiera que sea la posición adoptada en

57 Leonardo López Luján, *La Coatlicue*, p.120.

este apasionado debate, lo cierto es que la *Coatlicue* ha dado pie a una suma infinita de miradas, desde la del sacerdote mexica hasta la del científico moderno, pasando por la del evangelizador español y la del criollo ilustrado. Este hecho la convierte en una obra cultural paradigmática, en una creación de nuestro pasado antiguo que no deja de seducirnos en nuestro eterno presente. De manera lúcida, Paz sintetiza en unas cuantas frases la metamorfosis de tales miradas: “La carrera de la *Coatlicue* –de diosa a demonio, de demonio a monstruo y de monstruo a obra maestra– ilustra los cambios de sensibilidad que hemos experimentado durante los últimos cuatrocientos años. Esos cambios reflejan la progresiva secularización que distingue a la modernidad [...] Desde fines del siglo XVIII la *Coatlicue* abandona el territorio magnético de lo sobrenatural y penetra en los corredores de la especulación estética y antropológica. Cesa de ser una cristalización de los poderes del otro mundo y se convierte en un episodio de la historia de las creencias de los hombres. Al dejar el templo por el museo, cambia de naturaleza, que no de apariencia.

A pesar de todos estos cambios, la *Coatlicue* sigue siendo la misma. No ha dejado de ser el bloque de piedra de forma vagamente humana y cubierto de atributos aterradores que untaban con sangre y sahumaban con incienso de copal en el Templo Mayor de Tenochtitlán [...] Conserva intactos sus poderes,

aunque hayan cambiado el lugar y el modo de su manifestación. En lo alto de la pirámide o enterrada entre los escombros de un *teocalli* derruido, escondida entre los trebejos de un gabinete de antigüedades o en el centro de un museo, la *Coatlicue* provoca nuestro asombro. Imposible no detenerse ante ella, así sea por un minuto. Suspensión del ánimo: la masa de piedra, enigma labrado, paraliza nuestra mirada. No importa cuál sea la sensación que sucede a ese instante de inmovilidad: admiración, horror, entusiasmo, curiosidad [...] Lo que llamamos “obra de arte” [...] no es tal vez sino una configuración de signos. Cada espectador combina esos signos de manera distinta y cada combinación emite un significado diferente. Sin embargo, la pluralidad de significados se resuelve en un sentido único, siempre el mismo. Un sentido que es inseparable de lo sentido.⁵⁸

Volvamos, después de tan abrumadora cita, al transcurso de los cambios de sensibilidad; a las rupturas y restauraciones que propiciaron que percibiéramos obras como la *Coatlicue* como “nuestras contemporáneas”; cambios prohijados, subraya Paz, por la *modernidad*.

Un poco de anécdota: en los novecientos cuarenta Octavio Paz se encontró en París con el que sería uno de sus amigos más estimados, el filósofo de origen griego Kostas Papaioannou. Su cultura, refiere el poeta, “era extensa y profunda: el neoplatónico

58 *Ibid.*, p. 122.

Proclo y Hegel, Marx y Marlowe, *el arte greco-budista* y la poesía de John Donne, la religión griega arcaica y Buster Keaton, el *cool-jazz* y Montaigne”.⁵⁹ [SUBRAYADO DE M. A. E.]

El tema del nacimiento del espíritu moderno, fue para ellos un tema compartido con verdadera pasión. Papaioannou sostenía que los hombres siempre han sido modernos, ya sea:

en relación con los ancestros, ya en relación con el paraíso perdido, ya con respecto a la edad de oro, de plata, de bronce; con respecto a los hijos de Abraham y de David a quien ‘Dios padre tanto amó’. Han sido modernos en la medida en que se han sentido irreductiblemente diferentes –no de los contemporáneos de Saturno o de Noé, a quienes jamás conocieron– sino de una cierta idea que se han hecho de sí mismos, de lo que hubieran podido o debido ser si no fueran aquello en lo que se han convertido. Es éste el sentimiento del que es imposible desarraigarse, el de la *diferencia* que expresan los mitos de las edades del mundo.⁶⁰

Entender esa diferencia, significa comprender las peculiaridades de nuestra modernidad. Papaioannou se pregunta:

¿Cómo se sitúa nuestra modernidad en el interior de esa antiquísima modernidad, que no es otra que la condición humana? En otros términos, ¿En qué consiste nuestra manera específica de plantear y pensar esta

⁵⁹ Papaioannou, *La consagración de la historia*, México, FCE, 1989, p. 7.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

diferencia? ¿Cuáles son las experiencias que convirtieron a nuestra modernidad en radicalmente distinta de aquellas que la precedieron?⁶¹

Su respuesta es que:

el mundo en relación al cual el hombre cobra conciencia de su modernidad no es ya el mundo sobrehumano de los dioses, de los gigantes, de los héroes, de los patriarcas y profetas. El presente no está definido ya en relación a un pasado mítico, esencialmente *otro*, heterogéneo. Está definido *históricamente* como una época histórica situada al interior de un universo específico, único y homogéneo, el universo *histórico*. La conciencia histórica sustituye a la conciencia mítica; el tiempo mítico es sucedido por el tiempo histórico.⁶²

El hombre histórico encerrado en la casa de la historia o, como suele decirse también, en su “última morada”. “A medida que la naturaleza”, añade Papaioannou, “se encuentra reducida a un conglomerado de objetos construidos o manipulados por la ciencia y la técnica, y por lo tanto a medida que desaparece la antigua piedad cósmica y que el hombre se instala en su soledad en medio de todo lo que es, la historia se impone como el único cosmos en el cual el hombre puede situarse, conocerse y reconocerse”.⁶³ El

61 *Ibid.*, p. 23.

62 *Ibid.*, p. 25.

63 *Ibid.*, p. 27.

hombre histórico se refracta en *todos* los hombres, por eso, dice Papaioannou, que:

todas las civilizaciones, hasta aquí, no supieron sino gozar de sí mismas sin ir más allá, sin pensar en confrontar sus tablas de valores con las de otras civilizaciones presentes o pasadas, sin osar someterse a la ordalía de la alteridad. La civilización de la modernidad ha sido la primera que tuvo la audacia de saltar por encima del círculo de tiza y *reivindicar la totalidad de la herencia humana*.⁶⁴ [SUBRAYADO DE M. A. E.]

Como resultado del tránsito de esta civilización, a los hombres de nuestro tiempo les conciernen numerosos:

renacimientos y contrarenacimientos que acompañan la historia de Occidente desde el fin de la edad gótica; el pasado por entero fue integrándose en la experiencia viva del presente, y transformándose en un prodigioso instrumento prospector: a cada nueva autodefinición de la modernidad corresponde simultáneamente una crítica de la tradición inmediata, una autocrítica del presente, y una revaluación del pasado, una apropiación de algún fragmento de la historia universal pasada o presente, desde “los buenos” salvajes de Montaigne y de Rousseau hasta los presocráticos de (Nietzsche), desde los chinos

⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

de Leibniz y Voltaire hasta los negros de Picasso.⁶⁵

O “los indios” de Diego Rivera, podría agregarse. Y concluye:

Es esta búsqueda prospectiva de la alteridad, un profetismo que vuelve la vista hacia atrás, nostalgia ancestral proyectada hacia delante, la que hizo posibles la historia y el museo universales.⁶⁶

Como puede apreciarse, las reflexiones de Papaiannou calaron hondo en Paz, quien reconoce una “gran deuda intelectual” contraída con el filósofo griego. Así fue como el poeta completó su visión del acontecer del arte en general y del arte de México en particular. La concepción que compartió sobre la civilización moderna y la peculiar noción de la *modernidad* que encierra. Armado pues de estos instrumentos, Paz emprendería una empresa mayor: su propia Historia del Arte de México o, como he sugerido, su *vistazo* del acontecer de dicho arte. La oportunidad apareció en el año de 1989, cuando aceptó escribir el prólogo del catálogo de la exposición de arte de México, presentada ese mismo año en el Museo Metropolitano de Nueva York. Tituló su texto como “El Águila, El Jaguar y La Virgen. Introducción a la historia del arte de México”.

Es una visión sintética que parte de una petición de principio, comentada antes y extensamente: la originalidad de la civilización

65 *Ibid.*, p. 33.

66 *Ibid.*, p. 53.

mesoamericana como algo predominante y que atraviesa, con mayor o menor énfasis, todas las épocas de la historia del arte de estas latitudes. Punto de arranque ineludible y que otorga sentido a la “voluntad de vida” que es “voluntad de forma”, es decir, lo que impulsa y encarna la continuidad de una “sensibilidad” que, según Paz, puede rastrearse en tan vasto proceso histórico y artístico.

Veamos tal petición de principio:

La historia de México no es menos intrincada que su geografía. Dos civilizaciones han vivido y combatido no sólo en su territorio sino en el alma de cada mexicano: una oriunda de estas tierras y otra venida de fuera, pero que ha enraizado tan profundamente que se confunde con nuestro ser mismo. Dos civilizaciones y, en el interior de cada una de ellas, distintas sociedades con frecuencia divididas por diferencias de cultura y de intereses. Desgarramientos internos, enfrentamientos externos, rupturas y revoluciones. Saltos violentos de un período histórico a otro, de una fe a otra, del politeísmo al cristianismo, de la monarquía absoluta a la república, de la sociedad tradicional a la moderna. Letargos prolongados y bruscos levantamientos.⁶⁷

Sin embargo, agrega:

es perceptible a través de todos los trastornos una voluntad que tiende, una y otra vez, a la síntesis. De nuevo aparece la figura de la pirámide: convergencia de culturas y sociedades diferentes, superposición de

67 Paz, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p.23.

siglos y de eras. La pirámide concilia a las oposiciones pero no las anula. El proceso (ruptura-reunión-ruptura-reunión) puede verse como un *leitmotiv* de la historia de México. El verdadero nombre de ese proceso es voluntad de vivir. O más exactamente: pervivir, lo mismo frente a la discordia y la derrota que ante la incertidumbre del mañana. Voluntad a veces ciega y otras lúcida, siempre secretamente activa, incluso cuando adopta la forma pasiva del tradicionalismo”.⁶⁸

¿Qué tiene que ver el arte y su transcurso con todo esto?

Según el poeta:

la voluntad de vida es voluntad de forma. La muerte, en su expresión más visible e inmediata, es disgregación de la forma. La niñez y la juventud son promesas de forma; la vejez es la ruina de la forma física; la muerte, la caída en lo informe. Por esto, una de las manifestaciones más antiguas y simples de la voluntad de vida es el arte. Lo primero que hizo el hombre al descubrir que era una criatura mortal, fue levantar un túmulo. El arte comenzó con la conciencia de la muerte. El mausoleo, desde la Antigüedad, es un homenaje al muerto y un desafío a la muerte: el cuerpo se corrompe y se volatiliza pero queda el monumento. Queda la forma”.⁶⁹

⁶⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

Paz desea ser más explícito y convencernos que:

no sólo estamos amenazados por la muerte; el tiempo mismo, que nos hace, nos deshace. Cada escultura y cada pintura, cada poema y cada canción, es una forma animada por la voluntad de resistir al tiempo y sus erosiones. El ahora quiere salvarse, convertido en piedra o en dibujo, en color, sonido o palabra. Me parece que éste es el tema que despliega ante nuestros ojos la exposición de arte mexicano: *la persistencia de una misma voluntad a través de una variedad increíble de formas, maneras y estilos*. No hay nada común, en apariencia, entre los jaguares estilizados de los *olmecas*, los ángeles dorados del siglo XVII y la colorida violencia de un óleo de Tamayo, nada, salvo la voluntad de sobrevivir por y en una forma. Me atreveré a decir, además, algo que no es fácil probar pero sí sentir: una mirada atenta y amorosa puede advertir, en la diversidad de obras y épocas, una cierta continuidad. No la continuidad de un estilo o una idea sino de algo más profundo e indefinible: una sensibilidad.⁷⁰

[SUBRAYADO DE M. A. E.]

Son varios los años de cultivar una explicación propia y, por ende, Paz pareciera confiar en la atención que los lectores han prestado a sus ideas; pero también ha introducido otros conceptos y

70 Octavio Paz, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p.25.

esbozado nuevas preguntas y respuestas. Pero ahí no queda todo: necesitó explicar y explicarse sus propias ideas. Cuando refiere aquello de la continuidad de un proceso en el que se suceden: “*ruptura-reunión-ruptura-reunión*“, parece suponer que todos lo hemos entendido antes, pero no es así. Ese proceso, probablemente inspirado en los “*renacimientos y contrarenacimientos*” de Papaioannou, así como el trato entre civilizaciones, visto desde la noción compartida de la *modernidad*, reaparece años después, aunque no en aras de una mayor precisión. Pasaron más de tres décadas para que su ambición *científica* declinara y sus restos se depositaran en un discurso más apegado a la literatura que a la Historia del Arte propiamente dicha.

Vale la pena cerrar este apartado con una digresión para entender de dónde provenían sus ideas sobre la “voluntad de forma” y “voluntad de vida”, que parecen haberse mantenido latentes en él desde tiempo atrás, es decir, desde su lejana juventud y amistad con Salvador Toscano, autor en 1944 de una de las primeras obras dedicadas a reconocer los valores plásticos del pasado prehispánico y que, según información de Felipe Solís, “no hay duda de que el intercambio de impresiones entre ambos debió de influir en gran medida en la experiencia estética que guió al poeta durante toda su vida”.⁷¹ Quizá no fuese solo un intercambio de impresiones, sino también de algunos conceptos que perviven en los textos de uno y otros amigos.

En su libro, Salvador Toscano asienta que: “no existen artes bárbaras e inferiores, pues los estilos artísticos no son mejores ni

71 Varios Autores, *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, México, Landucci, 2009, pp.168-187.

peores, sino diferentes: son el resultado o ‘dirección –dice Worringer– de una voluntad artística’.⁷² Su asidero filosófico es indudablemente la obra de Wilhem Worringer a quien cita con energía:

Worringer sostiene que el arte es sólo expresión Psicológica de la humanidad, es decir, expresión colectiva de su voluntad: ‘Se ha podido lo que se ha *querido*, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística’. De allí que considere la historia del arte, no como la historia de la capacidad, sino de las diversas voluntades artísticas de las sucesivas culturas’.⁷³

72 Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y América Central, México, UNAM, 1944*, p. 13.

73 Varios Autores, *Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, México, Landucci, 2009, pp.168-187.

VI. TRADICIÓN Y RUPTURA

El poeta moderno, heredero de Baudelaire, en tanto que comprende la época en que está inmerso, modelada por la civilización de la modernidad, es quien puede reivindicar “la totalidad de la herencia humana”; para el poeta moderno, el arte antiguo (de Egipto, Mesopotamia o de la India), es un arte que puede asumirse como contemporáneo gracias a la mediación producida por el arte moderno. Aún más, el poeta moderno se sabe consecuente con la civilización a la que pertenece y de la capacidad de ésta para “confrontar sus tablas de valores con las de otras civilizaciones presentes o pasadas”. De ahí que también pueda entrever, desde su presente moderno, la continuidad de una sensibilidad en el devenir (aunque éste presente rupturas y reuniones sucesivas), de la historia de su país y de su arte.

Octavio Paz, que se definía a sí mismo únicamente como “un poeta”, comprende su pertenencia a la civilización de la modernidad bajo los términos antes enunciados. Pero no le bastaba esa mera filiación, pues era también un mexicano, plenamente moderno y universal. Su biografía vital e intelectual de poeta moderno le exigía interpretar la modernidad expresada en la historia, la política, la cultura y el arte del país en que nació. De ahí que se empeñara en trazar la continuidad de una voluntad de forma, de una sensibilidad más o menos reconocible que comienza en la gran Mesoamérica, donde se gestó un arte que impone una interpretación, pues encierra un significado original. Y después, cuando se produce una de las grandes rupturas, la Conquista, así considera su peculiar pervivencia y progresión en el prólogo al catálogo de la exposición de arte de

México que realizó el Museo Metropolitano de Nueva York en 1989:

Los modelos estéticos de los misioneros fueron los de su tiempo. No eran artistas profesionales y su acarreo de las formas y estilos no estuvo inspirado por una filosofía estética, sino por razones de orden espiritual y por consideraciones prácticas. Tres estilos coexistieron en las construcciones religiosas de este periodo: las reminiscencias góticas, el mudéjar (hispanoárabe) y el plateresco, que fue la primera versión española de la arquitectura renacentista. En los tres estilos la ornamentación tiene una función cardinal. En el mudéjar predomina la decoración geométrica mientras que en el plateresco las fachadas están ricamente esculpidas”.⁷⁴

Al principio, asienta Paz:

los misioneros y los artesanos indios se sirvieron como modelos de libros de grabados europeos. Más tarde, a mediados de siglo, comenzaron a llegar pintores y artesanos españoles y de otros países. La influencia es visible no tanto en los motivos y formas –aunque hay ejemplos de esta influencia– como en la manera de tratar los materiales. *No las formas: la sensibilidad.*

⁷⁴ Paz, “El águila, el jaguar y la péndola”, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p.48.

*Esto es palpable en la escultura y, en menor medida, en la pintura. El gran cambio, sin embargo, consistió en lo que George Kubler ha llamado, con acierto, la transformación de la sintaxis de los estilos europeos. Al adaptarlos a las nuevas condiciones materiales y espirituales, al paisaje físico y a las necesidades psicológicas de los nuevos creyentes, el sistema de relaciones internas y externas de esos estilos (su sintaxis) se modificó substancialmente. El vocabulario también cambió: los motivos europeos se transformaron al ser reinterpretados por los artesanos indios y lo mismo ocurrió con los motivos prehispánicos al insertarse en el nuevo contexto.*⁷⁵

[SUBRAYADO DE M. A. E.]

Ruptura y restauración de una sensibilidad original, gracias a la voluntad de forma que es también voluntad de vida. Así pues:

el arte religioso de Nueva España en el siglo XVI fue el primer arte no indio de América. Nació de la conjunción de dos sensibilidades y de dos movimientos espirituales: el de los misioneros y el de los indios. No fue un arte de mera exportación europea ni una sobrevivencia de la tradición mesoamericana. Fue un arte nuevo y vivo, profundamente original y con rasgos propios e inconfundibles. Con él comenzó algo que aún no termina. Desde entonces hasta nuestros días, sea en

⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

la América Latina o en los Estados Unidos y Canadá, la historia del arte americano ha sido la historia de las continuas transformaciones y metamorfosis que han experimentado las formas europeas al trasladarse y enraizar en nuestro continente. El primer ejemplo de esta tradición es el arte novohispano del siglo XVI. Un ejemplo excelso.⁷⁶

El trazado del poeta recoge otro momento notable del devenir del arte de México: el Barroco. Expresión compleja y de la que “no menos variadas que las teorías que pretenden definirlo, son sus manifestaciones: aparece en Praga y en Querétaro, en Roma y en Goa, en Sevilla y en Ouro Preto. En cada una de estas apariciones es distinto y, no obstante, es el mismo”.⁷⁷ Las analogías se prodigan: “El barroco novohispano comenzó como una rama del árbol español. Al enraizar en nuestro suelo, creció y se convirtió en otro árbol”.⁷⁸ Y es que:

como en el caso de la afinidad entre la religiosidad india y el celo de los misioneros en el siglo anterior, hubo una profunda correspondencia psicológica y espiritual entre la sensibilidad criolla y el estilo barroco. *Era el estilo que necesitaban, el único que podía expresar su contradictoria naturaleza: conjunción de los extremos, el frenesí y la quietud, el*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 54.

vuelo y la caída, el oro y la tiniebla.⁷⁹ [SUBRAYADO DE M. A. E.]

Otro gran momento, que va de la ruptura a la restauración de la voluntad de forma que nos marca profundamente, es el que Paz distingue mediante el enunciado “La Academia y El Taller”. He aquí su explicación tanto del tránsito como de la continuidad:

México ha experimentado dos grandes cambios históricos: la Conquista y la Independencia. Estos cambios fueron nacimientos: Nueva España fue una sociedad radicalmente distinta a las sociedades indígenas que la precedieron y México es una entidad histórica distinta, aunque en menor grado, a Nueva España. La gran mutación fue la Conquista pues fue un cambio de civilización mientras que la Independencia fue un cambio de régimen político.

Pero si bien el cambio de civilización no extinguió a una sensibilidad que permaneció como voluntad de forma y de vida, el cambio de régimen político tampoco limitó su proyección hacia delante gracias a un acontecimiento notable:

El neoclasicismo, sobre todo en sus versiones francesa e italiana, desplazó a la tradición barroca. Las nuevas tendencias llegaron a México y en 1781 se fundó la Real Academia de San Carlos, que fue el foco del

⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

movimiento neoclásico.⁸⁰

Dos hitos artísticos sobresalen en la expresión de esta corriente: la estatua ecuestre de Carlos IV y el Palacio de Minería. Si algo demuestran estas obras y, particularmente la persistencia de la Academia, es que se mantuvo la continuidad de la cultura, si bien acompañada por expresiones que no necesariamente surgen confrontadas con dicha institución, sino como resultado de una tradición popular y espontánea, cultivada por pintores radicados en la provincia: entre los más señalados José María Estrada, José Agustín Arrieta y Hermenegildo Bustos. Sin embargo, el gran motor del arte decimonónico, la conformación de una conciencia estética y pictórica se debe, según el poeta, a que:

la Academia comienza con un talento fuera de lo común, el escultor Manuel Tolsá; termina, casi un siglo después, con otro gran talento: el pintor José María Velasco. Con Tolsá comienza una tradición que acaba con Velasco. Me refiero a esa estética fundada en la confianza en la visión de la realidad sensible que nos dan la razón, los sentidos y esa prolongación de los sentidos que son los instrumentos científicos [...] Ahora bien, la historia de la pintura moderna es la historia de las libertades que se han tomado los pintores con la llamada “realidad objetiva”, a la que han convertido sucesivamente en sensación, idea, estructura, signo,

80 Paz, “La Academia y el taller”, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p. 59.

“imago”. En este sentido, con Velasco termina una estética.⁸¹

Pero la necesidad de *progresión*, que no de *progreso* (noción sumamente cuestionada en materia de Historia del Arte), vuelve un tanto problemática la existencia de artistas como José Guadalupe Posada, de quien Paz considera que: “su tema no fue el espectáculo de la naturaleza (Velasco), ni el misterio del rostro humano (Bustos), sino el gran teatro del mundo, a un tiempo drama y farsa. Fue grabador y cronista de la vida diaria: su obra es inmensa y diversa, no dispersa: ni la cantidad ni variedad de los asuntos daña la unidad estilística”.⁸² En suma, otro protagonista de la progresión y actor coestelar dentro de las enredadas continuidades trazadas por el poeta: “¿Con Velasco y Posada termina el siglo XIX? Sí y no: Velasco fue el maestro de Diego Rivera y Posada la gran influencia en el arte de Orozco”.⁸³

La verdad sea dicha, Paz falta a su esquema y presupuestos de interpretación del acontecer del arte de México; parece que desea embonar lo diferente y lo distinto en un curso de accidentes regulares o en la regularidad de los accidentes. Ingresa sus reflexiones al arte del siglo XX de una manera, por demás, curiosa:

El primer movimiento artístico del continente americano, afirma, fue el muralismo mexicano, iniciado en 1921. En general, se le considera como una consecuencia de la Revolución mexicana, que comenzó

81 *Ibid.*, p. 61.

82 *Ibid.*, p. 62.

83 *Ibid.*, p. 63.

unos diez años antes. Es verdad pero no es toda la verdad [...] El muralismo mexicano fue también el resultado de otra revolución, no nacional sino europea, no política sino estética: el movimiento del arte moderno”.⁸⁴

Más que grandes novedades, el despliegue del arte moderno producirá irrupciones que permitieron la comprensión estética del acontecer del arte de México. Como señala el poeta, si se revisan aun someramente los itinerarios de la creación que siguieron, entre otros, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, nos percatamos que “la influencia del arte moderno no se ejerció únicamente en el dominio de las formas, las teorías y las técnicas; el arte moderno les abrió, literalmente, los ojos y les hizo ver con una mirada nueva el arte antiguo de México”.⁸⁵ No fue poca cosa lo conseguido, pues en el año de 1921:

por primera vez en la historia del arte de nuestro continente, un grupo de artistas no sólo asumió plenamente la herencia europea, especialmente la del arte moderno, sino que, sin negarla, respondió con un arte distinto y que expresaba realidades también distintas. Hasta entonces América había recibido las formas europeas y las había recreado, a veces con gran originalidad; el muralismo fue la primera respuesta, consciente y deliberada, al arte europeo. Con este movimiento se inicia ese gran diálogo entre Europa y

84 *Ibid.*, p. 64.

85 *Ibid.*, p. 64.

América que después continuaría, con otro lenguaje estético, el expresionismo-abstracto norteamericano. Prueba del parentesco entre los dos movimientos: casi todos los expresionistas-abstractos sufrieron la influencia de los mexicanos y algunos fueron sus discípulos y ayudantes.⁸⁶

Ese arte distinto, consciente y deliberado, enfrentaría más adelante ciertas contradicciones, según Paz, por su condición de arte con una misión política trascendente:

El muralismo no escapó nunca enteramente de la oratoria pintada. Por esto no es extraño que, aun antes que degenerase en fórmulas, surgiesen aquí y allá personalidades y obras independientes. Fue una rebelión silenciosa de unos cuantos solitarios. Buscaban una vía hacia el arte universal y hacia sí mismos. Los primeros brotes aparecieron hacia 1930 y veinte años después la corriente se había impuesto. Ninguna doctrina unía a estos artistas y cada una de ellas se desarrolló aisladamente. Aunque Rufino Tamayo fue la figura central, hubo otros que, con menos brillo y energía pero no sin talento, contribuyeron al cambio.⁸⁷

Vale la pena detenernos un poco en lo que la obra de Rufino Tamayo vino a representar para el discurso interpretativo del poeta.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 67.

El pintor oaxaqueño se convertiría en el protagonista clave en la progresión del arte moderno mexicano, además de que con su obra constataría la verosimilitud de sus reflexiones cuidadas por varias décadas: “En pocas obras contemporáneas, sin excluir a las de los más grandes, el mundo antiguo aparece con la fatalidad que irrumpe en su pintura. En sus mejores cuadros la tradición mesoamericana regresa, transfigurada. La modernidad de Tamayo es milenaria”.⁸⁸

En la jerga de algunos filósofos e historiadores del arte, se suele recurrir al término francés *survol*, ya que en una de sus varias acepciones significa “echar un vistazo” y se le asocia a ciertas historias sintéticas del arte en el mundo; a miradas que sobrevuelan un enorme territorio que no puede ser aprehendido, al parecer, tramo por tramo. El *survol* que tejió Paz sobre el arte en México se cierra con una última reflexión no muy optimista sobre el acontecer de dicho arte. Fue en el año de 1989:

Vivimos el crepúsculo de una “modernidad” que, en la esfera de las letras y las artes, comenzó hace cerca de dos siglos, con los primeros románticos. Fue una estética fundada en la idea de ruptura con la tradición inmediata, a la inversa del clasicismo y sus variantes manieristas y barrocas, que cultivaron la “imitación de los antiguos”. Este movimiento, en oleadas sucesivas y cada vez más violentas, culminó en las vanguardias de la primera mitad de este siglo. La segunda postguerra vio el brote de varias tendencias que fueron más bien

⁸⁸ Paz, “El arte de México: materia y sentido”, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p. 88.

brillantes *revivals* de las del período anterior; asimismo, surgieron algunos artistas notables, singularmente en los Estados Unidos, en donde formaron una verdadera constelación. Después han proliferado y se han sucedido con una celeridad enfermiza los movimientos y los pseudomovimientos, las personalidades y las pseudopersonalidades. Vanguardias envejecidas y maquilladas por dos prefijos rejuvenecedores: *neo* y *trans*. Pero la crisis de las vanguardias no es la crisis del arte; el período actual – llamado, con inepta expresión, *postmoderno*– probablemente no es menos rico en obras que los precedentes, aunque sea más confuso.⁸⁹

Así, con la percepción de un tiempo confuso, el poeta concluye su pretensión de dar cuenta del acontecer del arte de México, desde su perspectiva de poeta moderno, pero también desde la ambición de demostrar un nuevo decurso para tal acontecer.

Cierra también una empresa de valoración histórica y estética de un arte propio, aún en sus transformaciones y cambios de época. Culmina así, una versión, *necesaria y necesitada*, del aliento que proyecta todavía hoy una mexicanidad universal y un acontecer artístico con paternidad reconocida.

89 Paz, “El águila, el jaguar y la virgen”, *Los privilegios de la vista II. El arte de México*, p.69.

BIBLIOGRAFÍA

Faure, Elie, *Historia del arte*, 2 volúmenes, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

Faure, Elie, “Los Trópicos” en *Historia del arte*, tomo 2 *El arte medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano*, México, UNAM, 1990.

Jáuregui, Jesús, “¿*Quo Vadis*, Mesoamérica?”, *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Abril–Junio de 2008.

Kirchhoff, Paul, “Comentario al artículo del señor Hernández de Alba”, *América Indígena. Órgano Trimestral del Instituto Indigenista Interamericano*, México, 1944, Vol. IV, Núm. 3.

— “The Diffusion of a Great Religious System from India to México”, en *Proceedings of the 35th International Congress of America*, volumen 1, México, 1964, p. 73 – 97.

Krickeberg, Walter, *Las culturas antiguas mexicanas*, México, FCE, 1964.

López Luján, Leonardo, *La Cuatlicue*, México, Espejo de Obsidiana, 2010.

Papaioannou, Kostas, *La consagración de la historia*, prólogo de Octavio Paz, traducción de Roberto Vallín Medina, México, FCE, Breviarios, 1989.

Paz, Octavio, *Cartas a Tomás Segovia (1957–1985)*, México, FCE, 2008.

Paz, Octavio, *Jardines errantes. Cartas a J. C. Lambert 1952–1992*,

Barcelona, Seix Barral, 2008.