



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA**

**EL CONCEPTO DE LO MONSTRUOSO EN
EDMUNDO O'GORMAN**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA**

P R E S E N T A

TZITZI JANIK ROJAS TORRES



DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR GUILLERMO HURTADO PÉREZ

MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Los agradecimientos aquí presentes deberían de ser infinitos, porque eso es lo que la vida me ha dado; infinitas posibilidades que jamás hubiera imaginado y que me han permitido crecer y aprender. Sin embargo, al no poder detallar hasta el infinito todo lo que debo agradecer, me conformo con intentar en éstas páginas agradecer lo que es preciso en esta ocasión.

En primer lugar a mi Padre Alejandro Rojas Corona (†): Papá, siempre pensé que cuando me titulara me pararía frente a ti y te diría que este título no me pertenece sino que te pertenece a ti, porque tu sacrificaste tu propia titulación para que mi mamá terminara la universidad y para sostener a nuestra familia. El sustento que nos diste, papá, fue moral. Alimentaste nuestro espíritu con cariño y nobleza, y nos enseñaste que existen hombres buenos que guían y protegen a sus familias como los héroes en las leyendas. Amaste tanto a mi mamá que me diste la fe, tan difícil de heredar, de encontrar el amor. Gracias.

A mí madre Carolina Torres Navarro, quien ha sido mi ejemplo de alegría, fortaleza e inteligencia. Gracias por tu sabiduría incomparable. A mis hermanos Yunuen y Kaeri Rojas Torres, quienes siempre me enseñan y guían, y me perdonan cuando cometo errores.

A mis tíos Bernabé Navarro, Alberto Rojas Corona, Juanita de Rojas e Ilse Brunner, porque compartieron conmigo su amor por el conocimiento y me abrieron sin egoísmo las puertas de sus bibliotecas. Agradezco a mis tíos Juan, Gelita y Erendira Rojas Corona porque en compañía de nuestras familias siempre nos colmamos de momentos alegres.

Tengo que agradecer también a mis amigos; por las noches de desvelos, por los diálogos críticos y por los descabellados. Gracias por la complicidad. Gracias a Astrid Martín del Campo, y a su papá Hector Martín del Campo(†), por ser de mi familia. Gracias a los amigos que han permanecido a mi lado pese las circunstancias; a Gabriela Samia Badillo, Lidia Tirado Zedillo, Alfreda Piamonte, Vera Hochstrasser, Iris Juárez Galván y Axel Rivera Osorio. A Miriam Moedano, Germán Costumbre y Patricia Ireta por ser el tipo de amigos que se distinguen por estar ahí cuando las circunstancias han sido adversas. Por haber estado en un momento crucial de mi vida a Lizeth Mora, Catalina Skinner y a Caroline Wilson, aún cuando ésta última no este en condiciones lingüísticas para leer esta investigación.

A Vatan Horasan, por aparecer en mi vida y regalarme una nueva visión del mundo.

Ésta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo y la guía filosófica del Doctor Guillermo Hurtado, a quien admiro profundamente por su entereza humana y su compromiso con México. Gracias por abrirme las puertas de su despacho siempre que tuve una duda o necesite de su conocimiento, y más gracias aún por su confianza, paciencia y honestidad. Es un orgullo para mí haber trabajado con él. Agradezco también a la Doctora Paulina Rivero Weber, para quien no me alcanzan las palabras de gratitud por su gran calidad humana, por su generosidad intelectual y afectiva siempre que he necesitado consejo y ayuda.

Quiero agradecer también a la Biblioteca México, por su confianza en mi y por apostar en la gente joven para difundir nuevos conocimientos. Agradezco también a todos mis alumnos del curso de estética de lo mexicano por compartir conmigo su profunda vivencia de lo prehispánico como una tradición viva.

Por último, necesito agradecer a la UNAM, por la privilegiada educación que me dio, así como al Programa PRONABES del que fui becaria durante toda la carrera. La UNAM es realmente un *alma mater* que nos cubre y protege y que, en su seno, nos permite soñar con otros futuros e intentar construir una sociedad mexicana mejor.

Tzitzí Janik Rojas Torres

2012

El presente artículo se realizó como parte del proyecto PIFFyL 2009-006 “Filosofía y Literatura”, a cargo de la profesora Paulina Rivero. Uno de los principales objetivos del proyecto de investigación fue abrir un espacio de diálogo y guía, donde los alumnos de la licenciatura en Filosofía pudiéramos realizar, orientados y respaldados por un tutor, investigaciones rigurosas con respecto a temas filosóficos puestos en relación con autores y textos de otras áreas del conocimiento, como la literatura o la historia. Uno de los beneficios colaterales del proyecto fue que los alumnos participantes accediéramos a la publicación de la investigación como forma de titulación dentro de la modalidad de titulación por informe académico. Creo firmemente que esta modalidad es una innovación, dentro de la tradición de nuestra academia, que debe de ser respaldada, respetada y promovida como medio de titulación. Aprovecho la presente oportunidad para agradecer al PIFFyL 2009-006 su apoyo y compromiso con esta forma de titulación.

A Alejandro Rojas Corona

y

Carolina Torres Navarro

Acaso el gran misterio del arte pueda encontrarse en lo mítico; acaso lo mítico no sea algo así como una etapa que el hombre ha dejado perdida en lontananza en su acelerada marcha por la Historia, sino más en es una caudalosa corriente subterránea inherente a su ser y que como tal nunca lo ha abandonado.

El arte o de la monstruosidad,
Edmundo O'Gorman

Preludio sobre el arte, a manera de introducción

No sabemos cómo comenzó el arte. Tenemos teorías, conjeturas, sobre qué fue lo que motivó las primeras creaciones artísticas, sin embargo, nadie podría decir con precisión cuál fue el móvil, cuál fue el sentimiento, que hizo al hombre crear ese *algo* que luego sería llamado “arte”.¹ El término ha ido evolucionando a lo largo del tiempo y los objetos comprendidos dentro de él también han cambiando. A partir de las distintas reinterpretaciones que se hicieron de la cultura griega (especialmente durante el Renacimiento y la Ilustración) se formó el concepto de “Arte”. Por lo tanto, pese a que el concepto es de cuño renacentista, mucho debemos a los griegos su creación.

Sin embargo el arte no ha permanecido nunca estático; éste se ha ido moldeando de acuerdo a la época y a las exigencias culturales de cada sociedad. Y así como el arte cambia, el concepto que (al menos en Occidente) lo fundamenta, a saber, la belleza, se transforma con él. Lo que para alguna sociedad pudo haber sido considerado como arte, podía posteriormente perder valor o al contrario, ganarlo. Sin embargo, características como el realismo en la imitación, la búsqueda de un ideal de perfección y la necesidad de provocar una sensación de placer permanecerían constantes como propias de la belleza que acompañaba al arte; por no hablar ya de la *kalokagathía* griega cuyo fantasma pedagógico sigue rondando, al menos con respecto al canon de arte clásico.²

Si dejamos de lado la irresoluble querrela sobre el gusto, las discusiones sobre qué era y qué no era arte fueron relativamente fáciles de resolver para los europeos hasta antes del siglo XIX, cuando tomó forma el movimiento romántico que daría paso a las vanguardias.³ Tales movimientos artísticos marcarían una ruptura con el concepto clásico de belleza y permitirían al arte abrir sus horizontes y desprenderse de la belleza como su fundamento *sine qua non*.⁴ Mas la íntima relación entre la belleza y el arte, alimentada durante siglos por Occidente, sería una relación tan difícil de romper que ésta subsistiría de manera paralela hasta nuestros días.

En el viejo mundo, el debate sobre las relaciones y transformaciones del arte, por más extremas que éstas hayan sido, se dio en todo momento en el marco de lo que Occidente comprendía como realidad. Discusiones más difíciles de encarar, no sólo con respecto al arte

¹ Gombrich. *Historia del Arte*. P. 40.

² Cfr. Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. P. 21-267.

³ Cfr. *Idém*.

⁴ *Idém*.

sino con respecto a aspectos aún más fundamentales (como la pregunta sobre *qué* es un ser humano), se dieron cuando las categorías occidentales de clasificación de la realidad se enfrentaron con el mundo fuera de Europa. Producto de esta disparidad entre las categorías occidentales para clasificar al mundo y las distintas cosmovisiones fuera de Europa fue la descalificación, hecha durante mucho tiempo hacia los distintos artes no-occidentales, como lo sufrió el arte mexicano del período prehispánico, y con él de todo el arte prehispánico en Latinoamérica.

La polémica se revela obvia: lo que hoy conocemos como las grandes obras del arte prehispánico no encajaron, ni encajarían, en el canon de belleza establecido por la tradición clásica, heredera del pensamiento griego. Las formas angulosas, la aparente independencia formal de los objetos con respecto al referente real y su casi indiferencia frente a lo “agradable” y “placentero” del canon europeo demeritaron las creaciones prehispánicas. A pesar de que los conquistadores tuvieron a bien aceptar la arquitectura y el trabajo con los metales como productos relacionadas en algún sentido con el arte (Ya Hernán Cortés y los conquistadores relataron a los Reyes de la Corona Española que la ciudad de Tenochtitlan contaba con obras de gran ingeniería como calzadas y grandes palacios, así como de que el oro era trabajado con gran maestría⁵), la escultura y la pintura por su parte, no tuvieron tan buena suerte.

No obstante, algo latía dentro de las obras prehispánicas que llamaba al observador; éstas no podían ser mera utilería. Quizás fue la memoria del pasado prehispánico, quizás fue su relación con muchos rituales y tradiciones asimiladas en la nueva cultura mexicana mestiza, pero algo incomprendido y de gran poder hizo que los distintos espectadores a lo largo del tiempo no pudieran retirar la categoría de arte a tales creaciones. Aceptada su categoría como arte quedaban por responder varias preguntas: ¿cómo justificar esta arte tan distinto del otro, del occidental, del europeo? ¿cómo hacerlo encajar en tal clasificación de la realidad? ¿Por qué seguir llamando o intuyendo que las creaciones prehispánicas son “arte”, si no encajan con el canon de Arte?

⁵ Cfr. Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, Capítulos LXXVII al CXL, y Cortés, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de México. “Carta segunda”*, pp. 69-74.

Edmundo O’Gorman y la invención de una categoría estética⁶

Responder a las preguntas anteriores fue una compleja labor que requirió muchas generaciones de historiadores, estetas y teóricos del arte quienes finalmente llegaron a lo que aquí atañe: la propuesta estética de Edmundo O’Gorman.

En 1940 el historiador mexicano publicó en *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, un artículo corto llamado “El arte o de la monstruosidad. Ensayo de crítica artística precortesiana”. En tal artículo, O’Gorman esboza, en tan sólo unas páginas, un verdadero giro con respecto a la concepción estética del arte prehispánico: el arte prehispánico no es bello, ni aspira a serlo, en el sentido de la belleza occidental. Para poder entender a cabalidad el arte prehispánico es necesario crear una nueva categoría estética, a saber, la categoría de lo monstruoso; entendiendo lo monstruoso a partir de una transvaloración positiva y no en su uso despectivo común. Esta nueva categoría tiene como virtud enraizar su origen dentro de la concepción mítica del mundo, la cual es propia al mundo prehispánico. El principal representante de esta categoría estética, así como lo son los blancos Apolos para el arte griego, sería la Coatlicue mayor [Figuras 6 y 7].

El lector deberá perdonarme el largo rodeo que di para llegar a este punto. Pero consideré necesario, por amabilidad no sólo con el lector sino también con el autor del concepto, dar un bosquejo del panorama en el que se enmarca la propuesta de lo monstruoso como categoría estética. El contexto se vuelve necesario porque la propuesta de lo monstruoso nos sitúa en medio de una tensión de contrarios: si bien el *concepto* de arte es europeo, el arte como realidad humana es de carácter universal. El arte como expresión del hombre es propio a todo pueblo del mundo. Todo ser humano busca y necesita expresarse al mismo tiempo que busca esa expresión perdure. En el arte, la palabra dicha o el movimiento hecho se cristalizan en palabra escrita, en imagen o en escultura.

⁶ Aquí una precisión metodológica importante: el término *Estética* es controversial porque puede ser entendido de diversas maneras. En el presente artículo y con la finalidad de ser lo más fieles posibles al artículo del maestro O’Gorman, entenderemos por *Estética* la reflexión deliberada con respecto al arte y la justificación del mismo. A su vez, aludiendo al *arte mítico*, hacemos una distinción entre el arte en su concepción clásica occidental y la concepción más libre de arte como una expresión humana sustentada en una visión mítica (o no racionalista) del mundo. Lo que conocemos como *Estética prehispánica* ha ido evolucionando: desde un punto de vista más filosófico hasta una concepción completamente multidisciplinaria donde la filosofía, la antropología y las artes plásticas convergen. Esta última es la concepción más contemporánea que encontramos en autores como Juan Acha y Beatriz Espejo. O’Gorman como precursor de la *estética prehispánica*, siendo el primero en poner el tema en la mesa, se ciñe a una concepción más clásica de *estética*, apegada más a la reflexión filosófica.

La propuesta de lo monstruoso como categoría estética fue, y es, controversial porque la palabra en sí ha sido presa de innumerables transformaciones semánticas hasta contraer una connotación moral negativa que, como veremos a detalle más adelante, mantiene relación con el antiguo ideal griego de lo bueno-bello-verdadero. Aún cuando autores cercanos a Edmundo O’Gorman, como su propio amigo y colega Justino Fernández, dudaron con respecto a la elección del vocablo “monstruoso” como fundamento para una nueva estética prehispánica, cierto es que lo expuesto en el breve artículo permeó en las posteriores concepciones del arte de América Latina.⁷

Edmundo O’Gorman fue un pensador controversial; formó parte de los pensadores que en la década de los 40’s y 50’s reflexionaron en torno a lo mexicano, en su caso en torno a la historia e historiografía mexicana.⁸ En su libro *El proceso de la invención de América*, propuso que América no había sido “descubierta”, sino “inventada”, considerando a ésta “como el resultado de una invención del pensamiento occidental y no ya como el de un descubrimiento meramente físico, realizado, además por casualidad”⁹. Esta obra clásica del autor nos da la clave fundamental con la que leeremos la categoría estética de lo monstruoso. O’Gorman no llega a afirmarlo abiertamente pero, como otros de los autores preocupados por la identidad de México, él reconoció que América Latina no solucionaría sus problemas hasta que no renuncié a la imitación y reproducción ciega del modelo europeo. Para ello debe crear una nueva vía, con la cual: “haciendo efectiva la libertad ganada por el hombre occidental, se dedique a crear su propio y exclusivo camino”¹⁰.

La propuesta de lo monstruoso es coherente con esta búsqueda de autenticidad e independencia, de ahí que O’Gorman, a diferencia de autores como Justino Fernández o Salvador Toscano, no se haya dejado seducir por lo Sublime o lo Trágico como categorías estéticas y se aventure a proponer una nueva categoría.

“El arte o de la monstruosidad” está dividido en tres partes. La primera parte es una introducción donde se plantea la carencia de una estética del arte prehispánico. En el siguiente apartado el autor presta atención al problema del observador y el arte, explicando que, como en el caso del arte prehispánico, aquello que contemplamos ahora como arte,

⁷ Cfr. Ángel María Garibay. *Comentarios en torno a la estética del arte mexicano de Justino Fernández. Artículos publicados en el universal; 1955 y novedade;* y Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*.

⁸ Para entender una semblanza completa de la vida del autor vid. Hale A. Charles, “Edmundo O’Gorman y la historia nacional” en *Signos Histdrims* (11.3). Junio; 2000. P.11-28.

⁹ O’Gorman, Edmundo. *El proceso de la invención de América*. P. 9.

¹⁰ Díaz Maldonado, Rodrigo. “La filosofía de la historia de Edmundo O’Gorman” en *Revista de la Universidad de México*. P. 27.

quizás no lo fue para su creador. A partir de la toma de postura que hizo el autor en ésta parte, llegamos finalmente a la propuesta de lo monstruoso como categoría estética. En la última sección O’Gorman contrapone la concepción clásica griega del arte, y, por ende, su visión del mundo frente al arte prehispánico. Proponiendo así lo monstruoso como una categoría alternativa para fundamentar una estética de lo prehispánico.

En el presente texto me propongo elucidar lo expuesto por Edmundo O’Gorman en su artículo. ¿De qué manera se contrapone el arte prehispánico con el arte clásico?, ¿por qué O’Gorman, como otros autores, no optó por lo sublime como una categoría distinta de la belleza? Y finalmente ¿cómo apropiarnos hoy en día de lo monstruoso como fundamento del arte prehispánico, y en su sentido mítico, como fundamento de todo arte por venir?

El espectador y el arte

Aquello que hoy consideramos arte se despliega en un gran abanico de estilos, tiempos y culturas. Sin embargo, mucho de lo que ha adquirido el estatus de arte no necesariamente lo fue para sus creadores. Tal es el caso por ejemplo de las pinturas rupestres (cuyos ejemplos más emblemáticos son las grutas de Lascaux y de Altamira), de la estatuaria africana precolonial o de las distintas expresiones escultóricas y pictóricas de la América prehispánica.

Edmundo O’Gorman estaba consciente de la distinción entre aquello que desde su origen fue creado con la finalidad de ser arte (pensemos en el arte griego del período clásico y helénico y en todo el arte del renacimiento y posterior a él) y aquello que, sin haber sido creado con la pretensión de arte, fue considerado como tal tiempo después a su creación. Es así que en el primer apartado del artículo, el autor plantea el problema que tiene el espectador al contemplar *el fenómeno que se le presenta como artístico*.¹¹

La pregunta de la que se parte para contemplar cualquier fenómeno caracterizado como artístico sería: ¿Cómo se legitima el carácter artístico de esta obra de arte? y ¿cuál es el alcance y el límite de nuestra propia sensibilidad ante el fenómeno artístico? Para responder a esta pregunta, nos dice el autor, existen dos formas de *acercarse* al objeto. Una forma sería la *contemplación crítica histórica*, propia de los historiadores y teóricos del arte, y otra la *contemplación simple*,¹² realizada por todo espectador que desde su momento histórico se

¹¹ Cfr. Edmundo O’Gorman. “El arte o de la monstruosidad” en *El arte o de la monstruosidad*, p. 73.

¹² *Idem*.

acerca a contemplar una obra de arte sin más que su propio bagaje cultural y en plena libertad. La contemplación crítica histórica tiene como base un “desplazamiento del sujeto que, mediante un esfuerzo, no solamente intelectual, emprende un viaje, saliendo del asiento histórico que les propio, con el propósito de anular las diferencias de sensibilidad artística entre el espíritu creador y el suyo”. Este sería el tipo de contemplación de los historiadores pero también de los estetas que aspiren a abstraer una estética de cualquier arte, para ello deben valerse de herramientas teóricas y conocimientos que no se encuentran en la obra contemplada. Es trabajo del historiador del arte indagar no sólo el contexto histórico de la obra sino también conocer cuál fue el estatus que la obra tuvo para su creador. Esto puede llevarnos a un resultado que difiera del significado inmediato que adjudicábamos a la obra: es posible que después de un análisis riguroso se llegue a negarle contenido artístico o viceversa.

Tal anotación es importante porque las piezas maestras del arte prehispánico, como en la mayoría de los artes religiosos, no fueron creadas con la finalidad de ser *arte*, sino que son consideradas arte por un observador secularizado que, generalmente, se encuentra distante temporalmente del momento en que apareció el fenómeno artístico.¹³ En este sentido, Paul Westheim, afirma que:

El problema de un crear que no aspira primordialmente a un efecto estético es tan viejo como el arte. Es el problema de todo arte religioso, empezando por las pinturas rupestres de Montignac o Altamira, cuyas representaciones de animales tenían la función de someter a los animales que se cazaban a un conjunto mágico. El arte precortesiano no constituye en este sentido ninguna excepción.¹⁴

Es por ello que a lo largo de texto O’Gorman hermana el arte gótico con el arte prehispánico: su fin era religioso, no estético.¹⁵ En el momento en que ambos fenómenos artísticos son recogidos como arte, el historiador acepta, a partir de la cabal comprensión de éstos como expresiones de origen y fin religioso, que “son sin duda, expresiones artísticas; pero que lo

¹³ Es importante hacer una acotación metodológica. O’Gorman no lo hace expreso en su artículo pero su propuesta de lo monstruoso como categoría se enfoca especialmente a las grandes esculturas aztecas. Si bien por extensión, en tanto que lo monstruoso enraiza en la visión mítica compartida en mayor o menor medida por el mundo prehispánico, ésta es útil para comprender los artes de otras culturas prehispánicas, no es una categoría absoluta. No todo lo que hoy consideramos arte prehispánico fue religioso; ejemplo de ello son los objetos de cerámica de uso cotidiano, tampoco todas las culturas lo produjeron, como es el caso de los purépechas cuyo producción artística dejo de lado cualquier aspecto religioso (Cfr. Juan Acha. *Las Culturas estéticas de América Latina: reflexiones*).

¹⁴ Paul Westheim. “Arte, religión y sociedad” en *Arte Religión y Sociedad*, p. 24.

¹⁵ Sin embargo hay que prestar atención que el punto principal en el que se hermanan ambos artes es su finalidad religiosa. No obstante que el gótico es capaz de romper con la *forma* para expresar el sentimiento religioso, este se mantiene paralelo al arte occidental. Tiene fines didácticos, sigue concibiendo la belleza, en palabras de Santo Tomas como “la integridad o perfección, la proporción justa o armonía y la claridad” (Cfr. Santo Tomás, SUMA, I, II, ii, 145, 2.) y bajo el ideal del Santo, busca negar la corporeidad del hombre, suprimir la animalidad, es un arte utilitario al servicio de la iglesia racionalista.

son para nosotros, para nuestra sensibilidad, lo que ni excluye ni confirma que también lo fueron para la sensibilidad indígena contemporánea”.¹⁶ La implicación del valor artístico de las obras no puede ser nunca el supuesto de partida.

Con respecto a la contemplación simple, ésta se caracteriza por el acercamiento al fenómeno artístico a partir del bagaje propio del espectador y desde su propio momento histórico. Si la contemplación crítica histórica es un movimiento por parte del espectador para acercarse a la obra, en la contemplación simple es la obra la que se acerca al espectador. El espectador se vale de la dualidad temporal del objeto, pues éste pertenece a su momento histórico pero en tanto que ha perdurado a través del tiempo se ha integrado al momento nuevo en el que vive el espectador:

Se trata, a la inversa de lo que acontece en la crítica histórica, de una contemplación en la que el sujeto no pretende anular diferencias espirituales entre él y el espíritu creador; el sujeto establece, por lo menos intenta, un diálogo, una relación con el objeto pero sin abandonar su propia posición histórica; y la relación que se establece es tanto más valiosa cuanto que es algo que se da como una experiencia inmediata en la conciencia del sujeto.¹⁷

La diferencia entre las dos radica en que mientras lo esencial en la contemplación crítica son las consideraciones hechas hacia el fenómeno artístico a partir del conocimiento de su origen, en la contemplación simple el conocimiento contextual e histórico aparece como accidental, como no necesario. Mientras que la primera ve restringida su contemplación por el marco teórico de la disciplina histórica, la segunda es una contemplación libre.¹⁸

No obstante no debe pensarse que la contemplación crítica y la contemplación simple son mutuamente excluyentes; es imposible que el historiador se desprenda de todo su bagaje histórico y se contemple “puramente y limpiamente” la obra: de ahí el drama de la historiografía. Además, puntualiza al autor al terminar el apartado, el fenómeno artístico por el mero hecho de haber sobrevivido al tiempo se ha transformado en algo distinto a lo que fue creado.

La legitimidad artística tiene entonces dos caras: su origen como arte y su legitimación por medio del observador contemporáneo. La reflexión sobre el tema es más que pertinente porque el arte prehispánico, como hemos ya mencionado, es en realidad la expresión de un fenómeno religioso, cuando lo caracterizamos como arte lo estamos haciendo a partir de

¹⁶ O’Gorman, Edmundo. *op. cit.* P. 76.

¹⁷ *Ibid.* P. 77.

¹⁸ *Ibid.* P. 78.

distintos movimientos de interpretación. El concepto de *arte* como tal, es un concepto de invención occidental moderna, ajeno a las culturas prehispánicas.¹⁹ En especial el concepto de arte renacentista que triangula al autor y su voluntad de expresión con el espectador. Existe otra concepción de arte, rescatada especialmente por el movimiento surrealista, que podría relacionarse con lo que O’Gorman propondrá como arte mítico: un arte distinto al modelo clásico cuyo fin es el reencuentro con una realidad mítica propia del ser humano. Sin embargo esta concepción surrealista, retomada por el arte contemporáneo, no se ha extendido ni ha sido tan validada por el público popular como la concepción clásica del arte.

En el momento en que se escribió el artículo cierto era que faltaba mucho por recorrer en relación con la construcción de una Estética del arte prehispánico. Al inicio del texto O’ Gorman afirma que mucho se habla sobre arte azteca, arte purépecha y artes precolombinos pero:

No se reflexiona sobre lo que verdaderamente implica la unión de la palabra “arte” con los calificativos “azteca” y los demás: y nadie parece preocuparse por la implicación verdadera del término “arte” aplicado a aquellas manifestaciones tan lejanas, si no ajenas a lo que en la tradición occidental se ha solido tener por artístico.²⁰

Tal tramo ha sido ya recorrido por muchos historiadores, filósofos y teóricos del arte, quienes a partir de distintos enfoques han reconstruido una estética del arte prehispánico en Latinoamérica. Falta ahora que tal importante labor sea difundida y de tal manera se posibilite al pueblo mismo de Latinoamérica a *experimentar* el arte que les fue legado, Para ello, es necesario que el espectador recorra el camino que se sigue en “El arte o de la monstruosidad”; entender cómo se diferencia el arte griego del arte mítico y qué significa la categoría de lo monstruoso y su visión mítica del mundo, ya que como Laurette Séjourné escribe:

No es tanto el hermetismo de los símbolos lo que nos separa del mundo precolombino, como nuestra profanidad respecto a ellos. Pertenecientes a una civilización donde la actividad se traduce en hechos históricos, en acontecimientos que no tienen alcance más que sobre el universo temporal, nos es difícil captar un pensamiento determinado por la voluntad de elevarse, desde esta existencia misma, por encima de la condición terrestre.²¹

¹⁹ Jorge Alberto Manrique. “Arte, monstruosidad e historicismo. Glosa de las ideas estéticas de Edmundo O’Gorman” en *La obra de Edmundo O’Gorman*, p. 102.

²⁰ Edmundo O’Gorman, op. cit., p. 99.

²¹ Laurette Séjourné. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, p. 144.

Del arte griego, la belleza y otros prejuicios

La más extendida referencia de arte es el arte griego: su forma ágil nos seduce, sus ojos vacíos nos tiranizan *porque a ninguno como a él es tan adecuado el dictado de perfecto*.²² Fue el arte griego quien dictó el canon que exige belleza en el arte [Figuras 1 y 2]. Es, por lo tanto, asombroso que el arte griego, así como el prehispánico, no nos haya legado ninguna estética. No hay un *Tratado de estética*, como los habrá en el renacimiento o el romanticismo. El único texto íntegro de estética que ha llegado hasta nuestros días es *La poética* de Aristóteles, la cual en realidad se enfoca en la tragedia y en la comedia²³ y no analiza cuestiones referentes a la belleza y al fundamento del arte. En este sentido, el arte griego y el arte prehispánico son compañeros de pena: lo que hoy conocemos como estética del arte griego es la reconstrucción teórica que han hecho historiadores y especialistas en arte. A este respecto, Samuel Ramos en su curso sobre Estética griega apunta que:

La expresión “estética de los griegos” es la aplicación de un término moderno a un conjunto de ideas que los griegos no reunieron bajo el nombre que hoy le aplicamos. El nombre es de origen griego, pero no fueron los griegos los que le dieron el sentido que hoy tiene la palabra “estética” en casi todas las lenguas modernas. Este sentido se ha ligado tan íntimamente a la palabra que su uso se ha generalizado en el habla popular.²⁴

Si bien la palabra estética viene del griego *aisthesis*, ésta se usaba para designar la percepción y la sensación. Según palabras de Samuel Ramos, fue hasta mucho tiempo después, en la *Crítica del juicio*, que Kant le da el *sentido moderno de sensación de la belleza*.²⁵ Las reflexiones o comentarios que nos legaron los griegos no pueden ser considerados una estética, entendiendo a la estética como una rama bien diferenciada del conocimiento, ya que los griegos no recogieron de forma independiente sus reflexiones sobre el tema como sí lo hicieron con la lógica o la ética. El arte griego y su estética fueron armados poco a poco por un lado a partir de las reflexiones dispersas sobre la belleza y el arte realizados por poetas y filósofos, y por el otro con ayuda del trabajo de la arqueología y la observación del arte que permaneció, original o copia, hasta nuestros días. No hay que caer en el error de pensar que los escritos que hablan sobre la belleza y las obras plásticas concretas están en distintos niveles, o hablan de distintos objetos:

²² Edmundo O’Gorman. *op. cit.*, p. 80.

²³ Ramos, Samuel. “La estética griega”, en *Memoria de El Colegio Nacional*, p. 10-11.

²⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵ *Idem.*

Para la comprensión del pensamiento estético de los griegos debemos tener presente que toda estética, es primero que nada, la expresión de la conciencia artística de un pueblo, de una cultura. No por el hecho de que esos conceptos solo pudieron ser alcanzados por grandes filósofos, hay que perder de vista que tienen sus raíces ocultas en modos de pensar generales en sus contemporáneos.²⁶

La *historia de la belleza* es larga para los griegos: son ellos los inventores de la belleza occidental. Hesíodo, en el siglo VII a.C., habla de la belleza del mar y de sus ondulaciones, así como la belleza de la mujer. Él encuentra distintos tipos de bellezas que van desde la belleza del color, la forma y la expresión hasta la belleza moral. Es el primero en entrever la relación entre lo bello y el bien y una de sus diferencias radicales: lo útil y lo mediato. En tanto que el bien está ligado con la utilidad éste presupone un medio y un fin, por su parte la belleza no presupone ningún elemento; es un acto único, total e inmediato.²⁷ Su contemporáneo Homero continuará con ésta belleza de la naturaleza pero dará un paso más allá por la *moralización de la belleza* y descubrirá la belleza de las relaciones morales, como la belleza del pacto conyugal o la del siervo que espera a su señor.²⁸ Homero será también el primero en *antropoformizar* la belleza: es él quien nos habla del adolescente siempre hermoso, el joven siempre bello, en oposición al anciano decrepito.²⁹ Los poetas líricos recuperarán las concepciones anteriores y agregarán la concepción de lo bello como lo justo. Es hasta Píndaro, en el siglo VI, que se exterioriza y se masculiniza la belleza: los valientes y los buenos son a la vez hermosos. Bello es el varón atleta.³⁰ Poco a poco se va armando el ideal griego de la *kalokagathía*. Así, Simónides nos dice que: “Parecerá bello aquel en quien no observemos nada que sea vil”.³¹

Pitágoras realizará la abstracción de la belleza como una relación sutil y etérea, que heredarán Platón y Aristóteles y con ellos todo Occidente:

La naturaleza obra por mor de los números, es decir siguiendo medidas determinadas. Así todo lo que se encuentra en el ámbito de la medida, en la armonía, está dotado de razón, de inteligencia y de vida; y todo lo que es, es vivo y piensa y siente.³²

Hasta aquí hemos visto reflexiones sobre la belleza y sobre el bien: el arte no ha aparecido y no aparecerá hasta Sócrates y Platón. Será Sócrates quien concretará la *kalokagathía*, la cual es un concepto semimoral y semiestético que fusiona belleza y bien.

²⁶ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ *Idém.*

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 27.

³¹ Apud., *Ibid.*, p. 28.

³² *Ibid.* p. 29.

En lo que respecta a Platón, su reflexión en torno a la belleza y al arte es uno de los pilares del concepto de arte occidental. Si bien él distingue claramente la belleza física y la belleza moral e intelectual y asienta finalmente el ideal de la *kalokagathía*, la tradición griega siempre mantendrá cierta *con-fusión*³³ entre lo bello, lo útil y lo bueno. Platón se dedicará a esta discusión sobre todo en el *Hippias Mayor*. Quizás juegue un papel dentro de esta confusión que la palabra griega para arte sea *tecné*, que en rigor refería a toda técnica dónde hay un ordenamiento de actos con un fin útil: *la palabra tecné en griego equivale a técnica y arte bello juntos*.³⁴ Mucho se han referido a que en la lengua náhuatl no existía una palabra para arte.³⁵ Sin embargo, en rigor tampoco existía en el griego antiguo, al menos no con el significado que hoy tiene.

Como resulta imposible, por tiempo, espacio y pertinencia, hacer una semblanza de la belleza en Platón en el presente artículo, nos tendremos que conformar con algunas reflexiones generales. Encontramos a lo largo de la obra de Platón, una belleza de los cuerpos, una belleza de las almas (relacionada con la virtud) y una belleza en sí. Si bien en sus primeras obras se ocupa de la relación *confusa* entre la belleza, lo útil y el bien. En diálogos posteriores como en el *Fedón* y el *Teeteto*, así como en el *Filebo*, el *Timeo* y *La República*, dejará esta problemática un poco de lado para inclinarse por una concepción más pitagórica de la belleza. Por ejemplo, en el *Filebo*, Platón afirma que: “En todas las cosas, la medida y la proporción constituyen la belleza como virtud”³⁶. En su concepción más pitagórica la belleza es “la medida, lo medido, la simetría, la analogía, el acorde y la armonía con la teoría de la medida y el término medio armónico”. La belleza suprema va a estar ligada con la idea de lo verdadero y de lo bueno. La belleza corresponderá, entonces, al resplandor sensible de lo verdadero y lo bueno. La justicia por ejemplo no será un mero acuerdo, sino una armonía.³⁷

Si la belleza es intrínseca a todo arte: Platón y Sócrates nos dejan claro que el arte es bello mas no es la belleza su finalidad. La finalidad del arte es la educación. Éste es quizás el más grande malentendido que Occidente ha infringido al arte griego: no se trataba del arte por el arte como lo será para el clasicismo y movimientos posteriores, el arte griego era un arte educativo o lo que es lo mismo, formaba parte de una educación estética, o de en otras

³³ Quisiera usar aquí el término “confusión” no en un sentido negativo, sino en un sentido etimológico como la unión de varios elementos cuyos límites están fundidos unos con otros; donde no se distinguen los límites con claridad.

³⁴ Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ Paul Westheim, “Arte, religión y sociedad”, en *Arte Religión y Sociedad*, p. 15.

³⁶ *Cf. Filebo*, 64 d.

³⁷ Raymond Bayer, *op. cit.*, pp. 38-40.

palabras una educación de la sensibilidad. De ahí que sea Platón quien *destierre* a los poetas trágicos de su república:

Las artes son juzgadas a partir de algún objeto y no de ellas mismas, juicio incomprensible a esta altura en boca de este gran artista, por que por estos motivos utilitarios desterraba la poesía.(...) En la *República* y las *Leyes*, condena la tragedia por razones muy interesantes: porque habitúa al espectador a ver como en el escenario los ilustres héroes se quejan y surgen; habitúa a sufrir y a lamentarse de los sufrimientos, lo cual ablanda el alma y la sensibilidad.³⁸

El arte debe promover la virtud; exaltar al hombre hacia bien. Es por ello que Sócrates encomia a Eurípides a escribir tragedias cuyo mensaje moral fuera claro para el público: se dice que Sócrates sólo asistía al teatro cuando se representaban obras de Eurípides. En las *Memorables* de Jenofonte, Sócrates afirma que los pintores no deben limitarse a representar la apariencia sino que con el arte deben expresar el carácter del alma.³⁹ De que el arte griego deba expresar la virtud del alma se siguen esos rostros vacíos de expresiones que tanto cautivaron a Winckelmann y a muchos pensadores posteriores: los rostros siempre serenos, siempre contenidos de emociones intentan expresar una serenidad interna, una armonía moral que no se enturbia por la expresión de pasiones. La expresión de la belleza se posibilita a través de la virtud moral:

Puesto que queriendo yo decir que la figura para ser bella debe ser indefinida, quiero dar a entender que la forma de esta no será la que corresponde a la persona que se hace representar ni expresará ninguna situación de ánimo o algún afecto: porque estas dos cosas a la par que impiden la unidad degradan u ofuscan la belleza.⁴⁰

Los rostros de las estatuas griegas no traducen ningún sentimiento porque buscaban expresar los movimientos del alma; *el juego de las facciones contorsionaría y destruiría su sencilla regularidad*.⁴¹ Igualmente no representaban a nadie en especial; el arte del retrato no fue concebido en Grecia como lo conocemos ahora: “Un retrato de un general fue poco más que la representación de un apuesto militar con yelmo y bastón de mando. El artista no reprodujo nunca la forma de su nariz, las arrugas de su frente o su expresión personal”.⁴² Lo importante de expresar no era el individuo sino su grandeza moral, y esta sólo se podía

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cfr. Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 18 y Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁰ J.J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*, p. 217.

⁴¹ Gombrich, *op. cit.*, pp. 85-90.

⁴² Gombrich, *op. cit.*, p. 106.

expresar a través de la calma en el semblante y la armonía de la forma.⁴³ Y es que los rasgos bellos de los modelos eran no eran reproducidos fielmente sino que eran exaltados hacia un ideal de armonía:

No existe ningún cuerpo vivo tan simétrico, tan bien construido y bello como los de las estatuas griegas. Se cree con frecuencia que lo que hacían los artistas era contemplar muchos modelos y eliminar los aspectos que no les gustaban; que partían de una cuidada reproducción de un hombre real y que lo iban hermoseando, omitiendo toda irregularidad o todo rasgo que no se conformara con su idea de un cuerpo perfecto. ⁴⁴

La exposición de las ideas de belleza nos ayudan a intuir la dirección del arte griego: el substrato del arte griego es una visión racional de ver el mundo. El arte griego se sustenta sobre el *Topos Uranus* platónico. Sí, es un arte realista, pero aquello que se imita no es la realidad material llena de imperfecciones, sino la realidad ideal. Esta belleza ideal, nos dice O'Gorman, es inalcanzable para el ser humano. Se llega a una de las tantasaporías de Occidente: pese a que el objeto del arte griego es el ser humano por excelencia, este ser humano es inalcanzable para los hombres de carne y hueso. Hay una distinción entre el mundo ideal y el mundo material; entre el mundo teórico y el mundo práctico, entre el hombre que mira el arte y el arte que es visto.

Podemos ahora entender el terror que infundió la Coatlicue en los primeros observadores hispanos: mientras que el Lacoonte guarda en el rostro serenidad y muestra continencia aún en la lucha final contra las serpientes que los dioses le han enviado, la Coatlicue es muestra de desbordamiento, de serpientes que se ciernen y se funden en un cuerpo que le asemeja al humano sin serlo. Allá el Lacoonte pelea contra las serpientes, aquí la Coatlicue es mujer y serpiente al mismo tiempo.

Conciencia y prejuicio estético

La exposición de la concepción del arte griego se vuelve necesaria como parte de una revisión de nuestros juicios (o prejuicios) estéticos antes de acercarnos al arte prehispánico, ya que la visión occidental del arte está mucho más enclavada en nuestro subconsciente de lo que creeríamos y será necesario tener conciencia de ella para sacudírnosla un poco si en realidad

⁴³ Sin embargo esta afirmación es parcial, se aplica especialmente para la época de Fidias, el siglo V, y quizás para algunas escuelas helenísticas. Recordemos, como afirma Gombrich al final de su *Historia del arte*, que entre más se generalice más se corre el riesgo de caer en el error.

⁴⁴ Ibid, pp. 103-104.

queremos comprender al mundo prehispánico. Sin embargo el arte griego ha sido también presa de una sesgada injusticia por parte de la interpretación. O'Gorman menciona que lo que hizo la Edad Media con las esculturas griegas fue permitir *que el tiempo las sepultara decapitadas y mutiladas, condenándolas al olvido como acabada expresión del orgullo*. El comentario que pareciera peregrino no lo es en lo absoluto: para la edad media fue muestra de piedad la destrucción de las estatuas griegas:

La verdadera razón a que obedece el que casi todas las estatuas famosas del mundo antiguo pudiesen ser destruidas fue que, tras el triunfo de la cristiandad, se consideró deber piadoso romper toda estatua de los dioses odiados. En su mayoría, las esculturas de nuestros museos sólo son copias de segunda mano, hechas en la época romana para coleccionistas y turistas como *souvenirs* y como adornos para los jardines y baños públicos.⁴⁵

Es gracias a las copias que conocemos el arte griego, ya que sin ellas mucho de éste estaría perdido; por ejemplo, de las grandes obras que hicieron famoso a Fidias nada llegó a nosotros y debemos contentarnos con las descripciones literarias. La copia romana de la Atenas de Fidias nada se parece a las descripciones que dieron sus contemporáneos sobre la grandeza de la escultura de la diosa en el templo. Sin embargo, es también gracias a las copias romanas que el mundo posterior, en especial el clasicismo, se hizo de una idea errónea del arte griego. Gombrich es muy claro en este punto:

Debemos agradecer esas copias, ya que ellas nos dan, al menos, una ligera idea de las más famosas obras maestras del arte griego; pero de no poner en juego nuestra imaginación, esas pálidas imitaciones pueden causar también graves perjuicios. Ellas son responsables, en gran medida, de la generalizada idea de que el arte griego carecía de vida, de que era frío insípido, y de que sus estatuas poseían aquella apariencia de yeso y vacuidad expresiva que nos recuerdan las trasnochadas academias de dibujo.⁴⁶

Las estatuas griegas en realidad poseían policromía: las copias romanas suprimieron los ojos que en las originales eran brillantes cuentas de vidrio. La Atenea de Fidias estaba incrustada de oro y perlas. Hay pues un arte griego histórico y un arte griego recreado por Occidente. En 1972 se descubrieron dos estatuas griegas de cobre [Figuras 3 y 4] que datan del *glorioso* período clásico, cuyos rasgos gruesos y poco armónicos: *podrían resultar chocantes para los amantes del arte griego*, pero que refutan los dogmas de los críticos. Con respecto a la pintura griega, de la que literalmente nada de había conservado, se encontró en un sepulcro real en el norte de Grecia un mural que representa el rapto de Perséfone [Figura 5]: pese a que el estado

⁴⁵ Gombrich, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁶ Ídem.

de conservación del mural no es del todo óptimo, el estilo del mismo es mucho más cercano al impresionismo (por su interés en representar el movimiento) que al Renacimiento o al Clasicismo⁴⁷. Umberto Eco, en su *Historia de la fealdad*, denuncia que es un engaño pensar que en el mundo griego el arte reflejará sólo la belleza como encomiaba Sócrates; detrás de las esculturas *bellas* hay muchas historias de horror, de *fealdad* moral si se nos permite el término. No hay quien sabiendo las historias de matricidios, parricidios e infanticidios que subyacen a las estatuas, pueda permanecer en la inocente contemplación de lo bello; se revela una tensión absurda entre la forma bella y el horror moral.⁴⁸

Me aventuraría a afirmar que de hecho lo que hoy conocemos como arte griego es un imaginario de belleza. Un imaginario idealizado y comprendido parcialmente. Creado o deformado, por autores como Winckelmann, por todo el Clasicismo de la escuela francesa, y de hecho, por toda la tradición posterior.⁴⁹ Tras la apropiación e interpretación que a lo largo de los siglos ha hecho Occidente del arte griego, éste se ha convertido en un estandarte del ideal racional. Su fundamento es una visión del mundo racionalista donde la clara división entre el sujeto y el objeto, o el artista y su obra, permite tal nitidez en las formas, tal claridad en las líneas: cuando aquello que ves está tan cerca de ti, tan cerca de tus ojos, no puedes siquiera enfocararlo. Es necesaria una distancia entre el artista y su creación si lo que se busca es el *realismo de la forma*. Es necesaria una distancia entre el sujeto y el mundo sensible si lo que se busca es el *realismo del ideal*, el *realismo racional*. Incluso el mito, como exponen magistralmente Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la ilustración*, fue un mito racionalizado: cuando Ulises se enfrenta a Polifemo, o cuando navegan en el estrecho de las sirenas, no sale airoso de sus problemas gracias a la acción de los dioses o de alguna fuerza natural: es su razón la que lo salva, es su razón la que se alza sobre el aspecto mítico que se enfrenta. Cuando O'Gorman nos habla de estas *estatuas de ojos vacíos*, no hace referencia a la estatuaria griega de ningún periodo, a lo que él se refiere es a este imaginario del arte griego creado por la tradición: encerrado entre estatuas blancas de ojos vacíos y formas inalcanzables.

⁴⁷ Cf. *Ibíd*, pp. 602- 637.

⁴⁸ Umberto Eco. *La historia de la fealdad*, pp. 23-42.

⁴⁹ Raymond Bayer, *op. cit.*, pp. 130-152 y pp.194-196.

Lo sublime como un primer paso hacia lo monstruoso

El problema fundamental es, sin embargo, el de circunscribir el valor estético y localizarlo ¿Se trata, acaso, de lo bello? Objeto de entusiasmo y de amor, lo bello corre el peligro de convertirse en una fuente de desilusiones en la medida en que, faltándole, como le falta, la solidez de lo bueno y de lo verdadero, se demuestra un valor efímero, superficial y engañoso. Por un lado, lo bello parece el valor por excelencia. Por otro, lo feo parece, sin embargo, preferible, puesto que no comporta ninguna falsa presunción de utilidad, ni ilusoria promesa de felicidad. Aquí es, precisamente, donde interviene lo sublime.

Baldine Saint Girons, *Lo sublime*.

Aunque la belleza sea la categoría estética más *popular*, no es la única. Lo sublime como categoría estética fue conocido también desde los griegos y siendo en un inicio una categoría estética al margen de lo bello supeditada a fines pedagógicos (por ejemplo, en la educación filosófica planteada por Platón en la *República* era *sublime*), poco a poco fue adquiriendo un lugar importante en el arte y las teorías estéticas. Lo sublime es pertinente aquí porque en tanto que categoría distinta de la belleza él podría ser *la* categoría del arte prehispánico. Si bien esto, dependiendo del enfoque de lo sublime, es válido y justificable, nuestra apuesta es que lo sublime no debería de ser *la* categoría para el arte prehispánico porque, como iremos viendo a lo largo del apartado, enraíza en la cosmovisión occidental.

Lo sublime tiene un origen doble. La tradición retórica usa el término *sublime*, en su forma adjetival, para designar un estilo oratorio caracterizado por ser, por un lado, grave y elevado, y por otro, vehemente y terrible, mientras que la tradición filosófica se ha servido del término *sublime* como sustantivo (relacionado con su par griego *hypsos*) para marcar altura y excelcitud en las manifestaciones de las ideas o del Ser.⁵⁰ De acuerdo con Sexto Pompeyo Festo, gramático romano del siglo II d. C., dice que “*sublimis*” *viene de umbral (limen) superior, porque está por encima de nosotros.*⁵¹

Es Longino quien da el paso que acerca a lo sublime hacia su comprensión contemporánea en su tratado *Sobre lo sublime*. Para él lo sublime “no es una cualidad retórica como cualquier otra: lo sublime irradia, esparciéndose al mismo tiempo por todas partes,

⁵⁰ Baldine Saint Girons. *Lo sublime*, p. 89.

⁵¹ Cfr. A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire de Mots*. (DELL), 1985.

como algo donde tiene lugar el encuentro siempre singularísimo, entre el genio y sus instrumentos”⁵². Lo sublime no es una cualidad sino un estado que posibilita al sujeto para acceder a un estado *superior: atraviesa* a quien lo presencia y lo cambia. Longino habla de grandeza de la palabra y de la mente, de una altura en los conceptos y una grandeza del alma, al mismo tiempo que liga lo sublime con la profundidad. Lo sublime es una aporía en la que el punto más alto de alguna manera toca al punto más profundo. Hay una tensión de lo que aparentemente es contrario: en lo sublime lo apolíneo se instaura a partir de lo dionisiaco en lugar de oponérsele.⁵³ El concepto tiene un lado positivo, justo el de elevar a quien lo presencia y un lado negativo, difuso y poco claro, que está relacionado con el respeto, arrasamiento del espíritu que provoca presenciar algo que es más grande que uno y que en su grandeza nos *mueve o conmueve* sin que podamos evitarlo. De ahí que la tradición cristiana haya asimilado lo sublime a las experiencias de Dios.

Una de las interpretaciones más extendidas de lo sublime es la kantiana. ⁵⁴ Kant escribió sobre lo sublime en dos de sus obras: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y en su *Crítica del Juicio*. Kant distingue con claridad entre lo bello y lo sublime: mientras que lo bello encanta y agrada, lo sublime sacude y conmueve. Ambos sentimientos son estéticos y complacen, pero mientras que lo sublime está relacionado con la grandeza y la simpleza, lo bello puede darse en lo pequeño y no es necesariamente simple. Kant nos da incluso una lista de *qué* es sublime y *qué* bello: “las altas encinas y las sombras solitarias en el bosque sagrado son sublimes; las jardineras de flores, los setos bajos y los árboles recortados en forma de figuras son bellos. La noche es sublime, el día es bello”. ⁵⁵

Mientras que lo bello es externo y se basta a sí mismo, pues saldando la cuestión del gusto, lo bello es aquello que produce un placer que todos podemos apreciar: “Kant percibe claramente que lo bello no es tan intelectual como las concepciones mismas del entendimiento, ya que entra a formar parte de él un elemento afectivo: hay en él, en efecto placer universalmente compartido”.⁵⁶ Lo sublime, al igual que lo bello, descansa en el juicio de gusto, sin embargo, la limitación de lo bello radica en que su esencia es la forma, mientras

⁵² Baldine Saint Girons. *op. cit.*, pp. 98-99.

⁵³ *Id.*, p. 100.

⁵⁴ Es interesante señalar que Saint Girons hace un análisis sobre las distintas apropiaciones y traducciones del término sublime en lenguas romances y no romances. Mientras que las lenguas romances guardan el aspecto negativo y el positivo del término sublime, la traducción al alemán *Das Erhabene* guarda la idea de elevación pero deja de lado la energía y la vehemencia. Kant hereda el término en su significación de sublime de Winckelmann. Cfr. Baldine Saint Girons, *Lo sublime*, p. 111.

⁵⁵ Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, p. 208.

⁵⁶ Raymond Bayer. *op. cit.*, p. 210.

que la esencia de lo sublime está en lo informe, en tanto que infinito. En lo sublime la naturaleza rebasa la capacidad de comprensión, se desborda. La *forma* natural no le basta para expresar ese infinito que, a su vez, es demasiado para la comprensión humana. Lo sublime sólo se encuentra en ese acto de aprehensión *imposible*: “No hay objetos sublimes, es el sujeto que lo ve el que es sublime”.⁵⁷ Es así que la percepción de lo sublime se da en dos pasos: una primera constricción del sujeto, lo que Burke caracterizaría como miedo u horror, y un segundo momento positivo, relacionado con el sentimiento respeto del sujeto frente al objeto que rebasa a la naturaleza, y que muestra la grandeza de la razón.

El ser humano es traspasado y herido por tomar conciencia de la terrible vastedad de lo racional; de allí el *Sublime matemático* cuya expresión es el Infinito matemático que es perfectamente racional pero perfectamente inconcebible. Pese que Kant hace referencia a lo sublime en la naturaleza, sin embargo, lo que en realidad lo cautiva es el descubrimiento al que se accede a través de lo sublime: “sublime es lo que sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos”.⁵⁸ Baldine Saint Girons, al analizar el sublime kantiano afirma que *la paradoja de lo sublime consiste en la exhibición de su propia inadecuación*:

Lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas {sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente. Así que no se puede llamar sublime al amplio Océano en irridada tormenta. Su aspecto es terrible.⁵⁹

Es así que lo que realmente maravilla no es la naturaleza en sí, sino la incapacidad que percibo en ella para representar las ideas de la razón: “Puede describirse así lo sublime: es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas”⁶⁰. En ese sentido hay una suerte de desilusión en el sentimiento de lo sublime, de desencanto por la no plenitud de la naturaleza con respecto a la razón. Acaso un dejo de Platonismo donde el mundo de la razón está por encima del mundo material. Lo sublime está en el sujeto que percibe la grandeza de lo racional a partir de un mundo sensible insuficiente. Hay una suerte de moralidad que subyace al sentimiento de lo sublime. Sólo lo verdaderamente moral es sublime: lo sublime es una cualidad masculina. En su exposición, hoy polémica, sobre *La diferencia de lo sublime y lo bello en los sexos*, Kant

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Kant, *Crítica del Juicio*, § 25, trad. especial. Cit., p. 191.

⁵⁹ Kant, *Crítica del Juicio*, § 23, trad. especial. Cit., p. 185.

⁶⁰ Saint Girons, Baldine. *Op. Cit.* P. 166

afirma que mientras que la mujer es grácil y bella, el hombre, docto en ciencias y profundo de carácter, es sublime. Dejando de lado la irrisoria exposición de los géneros, se hace patente que lo sublime se relaciona con lo moral y con lo racional.

Hecha ya la exposición de lo sublime, retomemos nuestras preguntas principales: ¿puede o no lo sublime ser la categoría estética de lo prehispánico? Existen varios puntos en los que lo sublime kantiano podría tocar al arte prehispánico: uno de ellos es que lo sublime corresponde a una experiencia que se da en el individuo, es una conjunción de la grandeza de un objeto que intenta comunicar algo más allá de lo material con la sensibilidad de un sujeto que es capaz de percibir *ese algo más* que lo sobrepasa. Es por eso que para la percepción de lo sublime, tanto Kant como Platón, exigen una cierta educación, en el sentido de que el individuo debe tener una cierta sensibilidad. Este punto es interesante en tanto que nos obliga a plantar la cuestión de la educación: como mencionábamos con la estética griega, la estética de un pueblo no es inventada ni escrita a partir de las ocurrencias sólo de los intelectuales, ésta expresa la cultura y carácter de una sociedad. Ya sea que se decida o no quedarse con lo sublime como concepto para una estética de lo prehispánico, lo cierto es que habría que entrar en un juego en el que el espectador, especialmente el mexicano o latinoamericano, lo reconozca porque y de una validez a la categoría. De nada sirve que los filósofos nos demos de topes por cuál es o no la categoría estética necesaria, si allá fuera los espectadores seguirán tildando de *feo* lo que observan. Es un juego de estira y afloja.

Otro punto de toque sería la ruptura con la forma; la naturaleza que no es suficiente y que es llevada a más extrema forma de expresión. La Coatlicue Mayor, por ejemplo, bien puede representar lo anterior. En ella la forma es forzada hasta su máximo para expresar *algo de orden interno*, así como inmenso se abre el mar frente a un hombre en la costa; la naturaleza y la Coatlicue buscan *comunicar* más de lo que su forma material puede dar. Hasta aquí coinciden. Sin embargo aquello que, por ejemplo, expresaría el mar a través del sublime kantiano sería la magnificencia de la razón; la grandeza de aquello racional que se podría conocer pero que el entendimiento humano no da *para tanto*. Es este un sublime occidental que sigue respondiendo a la dicotomía platónica de mundo material y mundo ideal, y que sigue planteando la distancia objetiva entre el sujeto y su mundo. La Coatlicue no expresa una racionalidad superior a la forma; su única finalidad es expresar el sentimiento religioso, no sólo representar sino ser la diosa misma. En ella sería la forma la que se impondría mas forma y fondo son uno mismo; porque la visión mítica que la sustenta es una cosmovisión donde todo fluye sin límites definidos. La ruptura en la forma de la Coatlicue es una emulación

de la fluidez del mundo mítico. La idea platónica de un mundo material y un mundo ideal que están separados y jerarquizados es completamente ajena al universo prehispánico. El problema de lo sublime es que, por más que admita un sentimiento negativo, sea el miedo o el respeto, la parte positiva de la experiencia sigue enraizándose en una visión racionalista del mundo.

Si bien el sublime kantiano presenta sus limitantes, éste es la representación más icónica de *lo sublime*, mas no la única. La concepción romántica, en la que el hombre vuelve a la naturaleza salvaje y retoma la irracionalidad perdida podría ser, quizás, la categoría estética del arte prehispánico. Ya mencionábamos en un inicio que dependiendo de la aproximación al concepto, la postura de que lo sublime es la categoría propia para el arte prehispánico es perfectamente sostenible. Si planteáramos esto en los términos de la contemplación crítica y de la contemplación simple, diríamos que lo sublime podría ser una categoría para el que *trae la obra a su contemporaneidad*, mientras que no satisfaría al historiador del arte porque no responde al contexto histórico en el que la obra fue creada, es decir la visión mítica y dual del mundo prehispánico. Nos queda, sin embargo, una cuestión que quizás algunos podrían pasar por *capricho*. Lo sublime *encajaría* en esta estética prehispánica: ese es el problema. Lo sublime *encaja* a la manera en que, por azar, nos queda un zapato que no es propio y que no decidimos comprar. Si hacemos caso al conjunto de la obra de O’Gorman nos damos cuenta que es un autor que apuesta por la creación de *nuevas categorías latinoamericanas*,⁶¹ que apuesta por una independencia intelectual; es obvio que siempre estaremos inmersos en este *estira y afloja* de lo universal y lo nacional, de la creación y la apropiación, sin embargo la tensión se crea precisamente cuando hay un contrapeso. Edmundo O’Gorman podría haber hablado de lo sublime, lo cual no era ningún concepto nuevo en su época, tanto que la mayoría de los autores desde Toscano y Justino Fernández hasta el alemán Paul Westheim optaron por lo sublime en sus interpretaciones estéticas. Si O’Gorman no lo hizo no fue porque desconociera la cercanía del concepto, sino porque su mira era la creación de una nueva categoría estética que surgiera del arte prehispánico mismo, y no que se impusiera una externa creada por y para contextos distintos.

⁶¹ Emilio Uranga en su libro *Análisis del ser del mexicano*, propone la necesidad por parte de los mexicanos, y por extensión de los latinoamericanos, de crear nuestras propias categorías para entender el mundo. El autor, quien propone una ontología de lo mexicano, concibe necesario la creación de categorías propias para entender el mundo de manera independiente, y por ende para separarnos de una dependencia intelectual que restringe aún a los intelectuales. A mi parecer, la propuesta de O’Gorman, se alinea con este pensamiento. Cfr. Emilio Uranga. *Análisis del ser del mexicano*, pp. 85-116.

Pensamiento mítico: el fundamento del arte prehispánico

Han llamado primitivos a los pueblos que en lugar de establecer una relación racionalista con la realidad, han optado por una relación mítica. El adjetivo, claramente, ha sido puesto a partir de aquellos que miran el mundo desde un racionalismo exacerbado: lo primitivo hace referencia a lo que no se ha desarrollado; simple o básico. En su expresión de jerarquía se encuentra su sentido peyorativo. La ilusión del progreso es su argumento, pero el progreso no es más que eso: una ilusión que depende del punto de vista. Occidente ha querido siempre jerarquizar el mundo con él como medida. “Primitivo” ha sido usado en realidad como un eufemismo para designar lo *otro*: eso que no es mi cultura y por lo tanto demerito y rechazo.

Estos mal llamados pueblos primitivos son en realidad pueblos míticos: se relacionan con la realidad a partir del mito. Recordemos que lo real no es independiente del sujeto: la realidad se articula en la interpretación subjetiva. La interpretación de la realidad de Occidente ha privilegiado a la racionalidad científica, mientras que los pueblos míticos, como su nombre lo indica, han optado por una racionalidad mítica. La racionalidad científica parece estar en lo más alto de la jerarquía para Occidente: la ciencia ha sido *su* interpretación del mundo. Por su parte, los pueblos míticos han dado el lugar más alto en su interpretación al mito y a la religión: la racionalidad mítica es, pues, una racionalidad supeditada al mito. Ambas racionalidades explican el mundo en términos de causa y efecto, sin embargo las causas y los efectos son distintos. Por ejemplo, si llueve es porque el agua se ha evaporado de la superficie terrestre y se ha condensado en el cielo en forma de nubes. A partir del nivel de condensación y determinados fenómenos climatológicos el agua vuelve a caer. Lluvia. Las causas y los efectos son físicos, medibles y cuantificables (condensación, temperatura, humedad). El mundo prehispánico, sin embargo, no creerá que las meras circunstancias físicas sean la razón de la lluvia. La racionalidad mítica involucrará potencias divinas como causas o efectos: el agua, tanto para llegar al cielo como para descender, necesita una divinidad que lo *mueva*. Según una versión las serpientes de nubes suben el agua hasta la morada de Tlaloc, el Dios de la lluvia, allí los ayudantes de la divinidad, los Tlaloques, llenan con el agua de las serpientes vasijas de barro que luego romperán a palos para crear la lluvia.⁶² No es, nos dice Westheim, que los indígenas prehispánicos hayan sido más o menos observadores que los hombres occidentales sino que explican los fenómenos a partir de una racionalidad distinta.

⁶² Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, p. 16-18.

Son las potencias divinas las que mueven el mundo: los hechos que vemos, el crecimiento del maíz, el amanecer y la caída del sol, los frutos comestibles que crecen en determinadas épocas, el nacimiento, la muerte no son comprendidos a través de la expresión material (de aquello que vemos) sino por una suerte de fuerza interior que *no es posible observar*: “Para el pensamiento propio de las ciencias naturales, la explicación de la realidad es la fórmula; en el pensamiento mítico lo es la deidad”⁶³. Las ciencias observan y cuantifican lo real o al revés, construyen lo real a partir de lo que es posible cuantificar. Mientras que las ciencias abstraen el mundo en fórmulas que lo explican, el pensamiento mítico recurre a la deidad. Lo que se percibe como divino es siempre una causa operante. El crecimiento del maíz daba lugar gracias a la labor de muchos dioses que ponían su cuidado en ello: Xipe Tótec o el Señor desollado, representaba al maíz tierno y bajo ésta forma era llamado también Centéotl. Él se sacrificaba y al ser enterrado en la tierra moría. Su muerte no era simbólica: recordemos que para la visión mítica del mundo el símbolo y el objeto son uno mismo. No existe, como veremos más adelante, la clásica distinción sujeto-objeto, hombre-naturaleza. Centéotl mismo moría en el acto de plantar el maíz. Cada etapa del crecimiento del maíz correspondía a una divinidad; Chicomecóatl, la diosa del mantenimiento o de la doble mazorca tenía que con la abundancia en la cosecha, Xilonen era la madre de las mazorcas tiernas, mientras que Xochiquétzal, la diosa de las flores y la esposa de Centéotl favorecía la maduración de la mazorca.⁶⁴ Los dioses se ocupaban del mantenimiento de los hombres y los hombres de los dioses. Si bien no hay una relación de *iguales*, pues los hombres están siempre desamparados ante la deidad que es más poderosa que él, si hay una relación de reciprocidad. Todo acto del hombre es invocación: la coz con la que se planta en la tierra es un símbolo masculino, mientras que la tierra es femenina. La madre tierra, Coatlicue la madre de los dioses, en su forma de Tlazoltéotl, dará luz al maíz.

El hombre que en cada uno de sus actos invoca a los dioses: si el actuar de la ciencia es la tecnología, el actuar del pensamiento mítico es la magia: “El pensamiento mítico no se contenta con implorar la gracia divina; es activo, obra se sirve del conjuro para provocar el acontecimiento deseado, para dirigir la voluntad de los dioses, o cuando menos, para desviar el peligro”.⁶⁵ Tras la siembra del maíz, tenía lugar un rito en el que se elegían esclavos que eran desollados con todo cuidado. La piel sería utilizada por los sacerdotes en un ritual en honor a Xipe Tótec: Nuestro señor el desollado. El ritual no era un servicio necesario que se le

⁶³ Ibid, p. 19.

⁶⁴ Ibid, p. 75-80.

⁶⁵ Ibid, p.79.

debía prestar al joven dios para ayudarlo a renacer como maíz. Los sacrificios humanos que horrorizaron a los españoles seguían esta lógica mítica: el hombre debía hacer sacrificios para que con su sangre ayudara al dios sol a recorrer su camino en la bóveda celeste. El magno esfuerzo del mundo cristiano, afirma Paul Westheim, iba encaminado a la salvación del mundo, mientras que el magno esfuerzo del México antiguo se dirigía a la manutención del cosmos.⁶⁶ La salvación del cosmos, tal gigantesco acto positivo, requería un esfuerzo igual de gigantesco. La antropóloga Laurette Séjourné hace hincapié en la violencia bajo la que estaba sometida la sociedad azteca: no se crea que el hombre iba a su sacrificio alegre, menciona, mas era labor del hombre mantener el orden del mundo, el hombre azteca se veía constreñido por la trágica decisión de su muerte o el colapso del cosmos y no tenía otra opción.⁶⁷ El mundo es pues una constante guerra entre potencias positivas y negativas que están siempre en lucha. El mundo, en una de las versiones, ha sido destruido ya cuatro veces por los hermanos enemigos Quetzalcóatl y Tezcatlipoca: a cada era le corresponde un sol y tras la destrucción del sol reinante en la era el mundo colapsa. El mundo en el que vivimos ahora corresponde al quinto sol. En este quinto el dios Nanahuatzin, el bulboso, se arrojó a la hoguera de los dioses para ser transformado en el sol. Sin embargo, el sol no podía moverse, por eso Ehecatl sacrificó a todos los dioses presentes ayudar al sol a moverse. De ahí que los hombres deban sacrificarse también para mantener al sol en movimiento y evitar un nuevo colapso que, según la cosmovisión prehispánica, tarde o temprano será inevitable pues el renacer y morir es la esencia de lo que existe:

La vida en la tierra, que precede a la existencia sin fin que la imaginación mágica promete al mexicano, es la vida en la incertidumbre, en que la catástrofe se espera a cualquier hora, en cualquier día. Es lucha sin cesar del hombre contra el demoniaco ser de la naturaleza o de las deidades que la encarnan. Deidades que crean destruyendo, como lo demuestra plásticamente Coatlicue. Un sentimiento de la vida arraigado en el dualismo.⁶⁸

Éstas potencias violentas y duales hacen patente un aspecto muy interesante de la cosmovisión mítica del mundo, mismo que O’Gorman retoma al hablar de *fluidéz*. Si bien hay una concepción dual del mundo, pues la mayoría de las deidades forman parejas como lo vimos con Xochiquétzal y Centéotl, estas dualidades no son inamovibles ni rígidas. Aquí Quetzalcóatl es Ehecatl, allá es su hermano gemelo Xólotl. Aquí es la Coatlicue la que pare y allá, es Tlazoltéotl quien da a luz. El principio lógico de exclusión de los contrarios no es

⁶⁶ Ibid., p. 81.

⁶⁷ Laurette Séjourné. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, pp. 20-25.

⁶⁸ Paul Westheim. “De los estilos sagrados”, en *Arte Religión y Sociedad*, p. 105.

válido aquí. No hay una rigurosa identidad porque así como las potencias se oponen, el mundo fluye con ellas.

Así como el pensamiento mítico suspende la lógica, anula la división sujeto-objeto tan cara a Occidente y tan necesaria para el desarrollo del arte griego. Aquello externo: la naturaleza, el mundo, no es más que una expresión de las potencias divinas, así, como también lo somos los seres humanos. Todos formamos parte igual en el cosmos creado por las deidades. En el panteón prehispánico Ometéotl –Ometecuhtli era la pareja originaria. El dios padre y madre de todos los dioses y de todo lo existente, el dios dual del cerca y del lejos. Pero aún allí había algo que le subyacía, a saber, Teotl. La fuerza sagrada que movía al mundo. Los hombres y los dioses eran al final de todo una expresión de Teotl.⁶⁹ La verdadera difuminación del sujeto y el objeto se da cuando reconocemos que nosotros estamos hechos de *lo mismo* que el árbol o el animal del monte, no tanto a nivel material como a nivel espiritual. Gran diferencia frente al pensamiento griego y occidental: frente a Aristóteles que clasifica los reinos y que diferencia al hombre como racional. Para el pensamiento mítico todos somos una expresión de lo sagrado. Sahagún nos dice que existía la creencia de que al cocinar los alimentos y prepáralos con chile, sal o cal viva se les mataba y, aún más, se les infringía un tormento. Por eso cada ocho años se celebraba el Atamalqualiztli, una festividad que consistía en guardar ayuno de tamales sin sal y agua durante ocho días. Los alimentos, llenos de la energía vital de Téotl, también estaban vivos y necesitaban descanso. El ser humano podía participar de la deidad, o fluir con ella de muchas maneras. Se tenía, por ejemplo, la creencia de que si comías ciertas plantas (como el peyote o el maguey) entrabas en contacto con la deidad o adquirías las características mágicas de la planta.⁷⁰ Existía una fluidez entre los humanos y lo que los rodeaba. El mundo mítico es un mundo lleno de vida donde la negación de lo material no tiene cabida: lo físico no es contrario a la esencia interior e invisible del objeto. Es como si por ver la luz de una mecha encendida pensáramos que esta la luz es contraria al fuego, cuando en realidad es un efecto del mismo.

El arte no se conformaba con reproducir la apariencia de las cosas sino que buscaba expresar la verdad que se esconde detrás de la naturaleza: “El realismo moderno persigue la finalidad de reproducir lo visible, la del realismo mesoamericano es hacer visible lo invisible”.⁷¹ La ruptura de la forma es necesaria para hacer visible lo que la forma esconde:

⁶⁹ Enrique Florescano. “Sobre la naturaleza de los Dioses de Mesoamérica”, p. 41-42.

⁷⁰ Paul Westheim. *Ideas Fundamentales del arte prehispánico en México*, p. 92-94.

⁷¹ *Ídem*. P. 28.

mientras que el sublime kantiano lleva a la forma a su límite para expresar la razón, lo monstruoso va a romper con la forma (no hablamos ni siquiera de romper con la forma sino de llevarla a su límite) para expresar la fuerza sagrada que le subyace. Westheim lo explica haciendo metáfora de la nuez: “Para el pensamiento del México prehispánico la cáscara de la nuez es sólo un aspecto exterior, de escasa importancia. Lo esencial es la nuez misma”.

Se trata de un pensamiento irracional sólo si lo medimos a partir de la racionalidad: los antiguos pueblos prehispánicos no eran irracionales en el sentido de *locos* o *disparatados*, recordemos que la razón es un instrumento del hombre, una de las tantas formas de conocer. Los antiguos pueblos tenían ciencia formal, por ejemplo, estaba especialmente desarrollada la astronomía.⁷² Pero el conocimiento astrológico era mágico: servía para predecir a los dioses y por ende el devenir del mundo. La razón está allí y con ella conocemos, pero los hechos que la razón nos trae no pasan “en bruto”, tienen que ser interpretados: Occidente los interpretó con un espíritu racionalista, el mundo prehispánico lo hizo con un espíritu mítico. El arte prehispánico busca expresar el sentimiento religioso de las deidades en eterna pugna, de la violencia que mueve al mundo y que lo mantiene. Ese fervor religioso corre como un río subterráneo a la forma y para expresarlo el arte debe romper con la forma. Es la única manera en la que tal potencia vital puede salir del flujo interno donde siempre permanece. Hay pues una voluntad de realismo en el arte prehispánico pero no es el realismo de la imagen sino el de las potencias: “Las creaciones plásticas del México prehispánico son arte religioso, expresiones de una religiosidad que aspira a asir lo visible y lo invisible mediante el pensamiento mágico”.⁷³ El ojo humano no es una cámara: el ojo agrega o elimina elementos en su visión de acuerdo a cómo concibe la realidad el hombre que ve. El realismo del arte prehispánico es un realismo que busca encapsular las potencias contrarias que se encuentran en eterna lucha. La realidad es un mundo en movimiento siempre al borde del colapso. Lo que distingue a éste realismo del realismo clásico o del renacentista es simplemente que cada uno de ellos parte de una realidad distinta.⁷⁴ No es que su arte sea distinto o no de la belleza esperada, hay algo más substancial que subyace. Al igual que Laurette, Gombrich lo apunta al comenzar su *Historia del arte*:

No es su criterio de ejecución artística el que se aparta de los nuestros, sino la suma de sus ideas. Es importante advertir esto desde el principio, porque toda la historia del

⁷² Cfr. Julieta Fierro. “La astronomía mesoamericana”. Serie de Podcasts, disponibles en: http://www.grandesmaestros.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=16&Itemid=24 [Fecha de consulta: Octubre, 2011].

⁷³ Westheim, Paul. “Arte, religión y sociedad” en *Arte Religión y Sociedad*. P. 15

⁷⁴ Id. P. 26.

arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias.⁷⁵

Lo monstruoso

La mayor parte de los ídolos eran feos y monstruosos, por las partes extravagantes de que se componían para representar los atributos y funciones de los dioses simbolizados en ellos.

Clavijero, *Historia Antigua de México*⁷⁶

La persecución de una máxima de perfección, cuando alcanzada, nos dice O’Gorman, crea un mundo portentoso, pero tan absolutamente suficiente que deja las manos bien prendidas del vacío.⁷⁷ Allí, en la perfección del arte griego se expresa el uno parmenídeo: pensemos en un cuarto que lleno de, por ejemplo, cuadrados bien labrados de mármol. Si llenamos el cuarto a tope nadie podrá entrar y nadie de allí podrá salir. La perfección del mundo griego llegó a tal punto que imposibilita el movimiento tan necesario para la vida humana. Las figuras se vuelven lejanas y vacías: nada más aburrido que pasear entre las viejas salas de arte griego en cualquier museo europeo pues los cuerpos, los mantos y los rostros indiferentes se repiten hasta el cansancio.

Este juego de atracción por la perfección, trampa de nuestro racionalismo, y repulsión hacia lo inalcanzable tiene su origen, según O’Gorman, en el carácter mismo de imperfecto propio del ser humano: el arte clásico logra expresar el lado racional del hombre a la perfección, pero el irracional, el emocional y sensible queda suprimido como parte de la corporeidad que no es parte del ideal (ni moral ni estético). El rescate de la imperfección humana, como un contra-relato frente a la verdad y belleza que van clásicamente unidas, nos lleva a rescatar la fealdad. Imperfección y fealdad van necesariamente de la mano si se quiere hacer frente al ideal clásico: es la fealdad el quebrantamiento de la línea perfecta, por tanto, la liberación del racionalismo. La fealdad se encuentra allí donde las partes son desproporcionadas, donde la razón no gobierna la forma.

Para alcanzar esta liberación, de la cual la fealdad es en realidad un hecho colateral, lo realmente necesario es liberarse del pensamiento racionalista para dar paso al pensamiento

⁷⁵ Gombrich, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁶ Clavijero, *Historia antigua de México y de su conquista: sacada de los mejores historiadores españoles*. J. Joaquín de Mora (traductor). Imp. de Lara. México; 1844. [Consultado en la Biblioteca Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080023605/1080023605.html> (30.10.2011)].

⁷⁷ Edmundo O’Gorman. “El arte o de la monstruosidad”. p. 81.

mítico: aquel que ve potencias internas en lugar de apariencias, aquel que sigue una lógica mítica de acuerdo al sentir, del que participa el hombre tanto como todos los seres existentes y en el que el mundo y sus acciones son una expresión de lo sagrado. La fealdad, tanto como la belleza, no puede ser de ningún modo la meta única del arte; de hecho, no será más que un rasgo secundario y derivado.⁷⁸

Es allí donde el concepto de lo monstruoso comienza a articularse: lo monstruoso no es sólo fealdad como el concepto podría parecer, lo monstruoso es la fealdad producto de la fuerza divina que se expresa. De hecho sólo podemos calificarlo de feo cuando lo comparamos con la belleza racional: el pensamiento mítico no verá fealdad sino potencia:

Lo monstruoso tiene para nosotros un sentido inmediato que lo acerca a la fealdad: indicio de primer orden del grado en que estamos dominados por el sentimiento perfilado y neto de la belleza antigua. Pero en rigor, lo monstruoso tiene un significado primerio de portentoso, de prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural.⁷⁹

Lo monstruoso en sus inicios no tenía la carga moral negativa que tiene ahora, sino que era una señal de lo sagrado; un signo divino. La palabra “monstruo” proviene de *monstro*, denominativo latino que al pasar al lenguaje común significó mostrar, designar, señalar o indicar.⁸⁰ Igualmente la relación etimológica de “monstruo” con *mostrar* como denunciar o señalar fue interpretada como el prodigio o el portento, en el sentido de aquello que se muestra por sí solo. Ángel María Garibay recuerda que monstruo y monumento provienen de la misma raíz: de *Moner*, cuyo campo semántico juega entre el *recordar* y el *advertir* o *avisar*.⁸¹ El monstruo es un mensaje divino. Entra las tantas cosas que sorprendieron a los españoles del mundo azteca están sus los jardines y espacios dedicados dentro de los palacios para los “anormales”. Tanto Hernán Cortés como Bernal Díaz del Castillo y Torquemada hacen relación del hecho. Era costumbre que los ciegos, siameses enanos, deformes y albinos tuvieran un lugar en los palacios.⁸² Ellos eran considerados hijos y mensajeros del dios Tonatiuh, el dios sol. En la *Visión de los vencidos*, Sahagún relata ocho presagios funestos antes de la llegada de los españoles: los primeros son eventos sobrenaturales, los últimos tres son apariciones monstruosas. El último es especialmente claro, se trata de hombres deformes ó de dos cabezas.⁸³ Si somos capaces de superar el miedo que la razón nos impone ante lo que

⁷⁸ Paul Westheim. “Arte, mito y religión”. p. 19.

⁷⁹ Edmundo O’Gorman. “El arte o de la monstruosidad”, p. 83.

⁸⁰ Rafael Ángel Herra, *Lo monstruoso y lo bello*, pp.62, 70.

⁸¹ Ángel María Garibay, op. cit., p. 11.

⁸² José Luis Gómez De Lara. “Mutilados e incapacitados en el México prehispánico”, p. 72-79.

⁸³ Cfr. Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos Relaciones indígenas de la Conquista*. Capítulo I.

escapa de ella podremos ver que lo monstruoso es una expresión de la vida que se desboca, que es más fuerza que ella misma (es decir que su propia forma).

Alguna vez Occidente también aceptó ésta acepción de lo monstruoso. Tiziana Marrazzo indica que:

(...) Para San Agustín las palabras *portenta*, *ostenta*, *prodigia* y *monstra* se unen en una palabra: *mirácula*. En cuya etimología- *mirari*- encontramos su secreto; la admiración del hombre, lo que le empuja a observar el mundo en sus formas más diversas; un nuevo sentido de curiosidad que intenta descubrir en la realidad un preciso contacto con lo inexplicable.⁸⁴

La edad media vivió este aspecto mitológico del monstruo: O’Gorman hace hincapié en esto varias veces.⁸⁵ La fealdad de las gárgolas en la iglesia de Nôtre Dame es la advertencia de Dios ante aquel que ose entrar sin la piedad debida a su templo. Las gárgolas son una expresión mítica del Medievo. Así, como para el Medievo, la tarea del arte prehispánico es “dar expresión plástica a visiones míticas que reflejan una realidad imaginaria, como lo es la serpiente emplumada”.⁸⁶ Hay de Quetzalcóatl una escultura de tamaño mediano en el Museo del Hombre en París: aparenta un hombre que ha sido devorado por una serpiente que en lugar de escamas tiene plumas [Figura 8]. Mas no habría representación más errónea que eso. La escultura es la fusión de elementos que simbolizan el poder de Quetzalcóatl, él es aire, trueno y protector de los hombres aquel que les dio el maíz y que hizo a los hombres a partir de su propia sangre. El rostro humano representa quizás esta alianza por la cual el dios *se humaniza*. Los elementos fluyen, se quiebran, violentos se oponen para luego fundirse. La misma impresión tendría quien haya visto a Macuilxóchitl, el dios de la música. Parece ser un hombre que se ha metido en el caparazón de una tortuga mas es en realidad la fusión del símbolo de la música (el caparazón como tambor) y el espíritu del dios humanizado [Figura 9]. Todo funciona como símbolo “no hay una simple superposición, una suma de naturalezas”⁸⁷ como la hay en el arte griego:

La forma simbólica, que alude al objeto sin reproducirlo, es expresiva, es expresión de una vivencia espiritual. Lo que el artista procura representar es esta vivencia y provocar, mediante su representación, una vivencia de la misma intensidad en aquello

⁸⁴ Tiziana Marrazzo. “La imagen del monstruo en las relaciones de sucesos (ss. XVI-XVII): entre moraleja y admiración”. (versión online)

⁸⁵ Cfr. Edmundo O’Gorman. “El arte o de la monstruosidad”, p. 80-85.

⁸⁶ Paul Westheim. “Arte, religión y sociedad”, p. 25.

⁸⁷ Edmundo O’Gorman. *Ibid*, p. 86.

a quienes se dirige. El aspecto exterior de las cosas es de escaso interés. Lo que importa saber es el sentido oculto en ellas.⁸⁸

No se debe pensar, como lo hicieron los españoles, que las obras prehispánicas eran *feas* porque sus creadores no tenían la habilidad para reproducir la realidad *a la europea*. Ese es un prejuicio que han sufrido muchos pueblos no occidentales. Los artistas prehispánicos eran capaces de hacer reproducciones realistas de la apariencia; mas eso no les interesaba. Han tenido que pasar muchos siglos para que Occidente entendiera eso: pasada la mitad del siglo XX, fueron encontradas en Nigeria unas cabezas de bronce de estilo realista parecen datar del siglo 5 a. c.[Figura 10]⁸⁹ Las cabezas que están labradas con delicadeza y realismo, pusieron en relieve que los pueblos no occidentales eran tan capaces como los occidentales de seguir un realismo de la apariencia, el punto es que eso no les interesaba pues la mera apariencia no constituía el conjunto de lo real.

La obra maestra del arte prehispánico es la Coatlicue. Ella es el parangón estético por excelencia de lo monstruoso. Coatlicue, la diosa madre o la diosa tierra. La descripción de su monstruosidad es necesaria para entenderla:

Se puede reconocer un cuerpo humano que tiene cadera, tórax, dos piernas, dos brazos una cabeza; sin embargo, estas formas apegadas a la naturaleza se transforman, simbólicamente, en imágenes alejadas de lo natural y emparentadas con los dioses simbólicamente, en imágenes alejadas de lo natural y emparentadas con los dioses. Los pies de la diosa son dos enormes garras de águila, en relación con el sol y, a la vez, con Huitzilopochtli. Su falda, como expresa su nombre, está formada por un intrincado tejido de serpientes. Un collar de manos y corazones sacrificados rematan en un cráneo humano, que oculta parcialmente el pecho de la diosa; sus senos cuelgan exhaustos porque ha amamantado a los dioses. De la cabeza cortada (en algunos códices se muestra que, al cercenar la cabeza, las arterias carótidas continúan expulsando dos chorros simétricos de sangre, dibujados como víboras paralelas) salen dos corrientes de sangre en forma de serpientes representadas de perfil, pero que al juntar sus fauces forman un solo rostro fantástico con una única lengua bífida.⁹⁰

Más la Coatlicue no es “una mujer que se ha adornado de serpientes” más parece que las serpientes han acudido a un llamado supra natural para amarse en un cuerpo. Todo en ella es simbólico. Su cuerpo evoca también el cuerpo de sus hijos tanto divinos como mortales. No se puede contemplar sin perder el aliento porque es ella pura fuerza, una violencia que se expresa en la ruptura de las formas a partir de la invasión de elementos. Reconocemos allí lo

⁸⁸ Paul Westheim. *Ibid.*

⁸⁹ Gombrich. *op. cit.*, p. 44.

⁹⁰ José Genis. “El monolito de la Coatlicue”, p. 51.

monstruoso estético como fluidez mítica entre lo existente, como expresión de lo sagrado y materialización de la corriente invisible divina interior a todo lo existente. Lo monstruoso en ella dignos de ser *mostrado*. Hay un elemento de miedo o respeto; un dejo del sublime el *fiat lux*, o el sublime respeto a dios de Burke, se hace presente, pero lo monstruoso va mucho más allá de lo sublime en tanto que enraíza en una concepción del mundo distinta. Lo monstruoso me recuerda que yo también participo de lo sagrado: que el mundo es sagrado y que la vida que corre en él es más poderosa que cualquier individuo y cualquier individualización.

Para completar la concepción monstruosa de la estética prehispánica es necesario puntualizar que lo que propone O’Gorman es una transvaloración: lo monstruoso que tras una historia de denotación como lo feo o lo malo se ha convertido en la encarnación de la negatividad es aquí transvalorado en una forma positiva. Es la pulsión de la vida y su sentimiento sagrado con todos *sus disloques, estridencias, disonancias*. En esta transvaloración lo bello se vuelve innecesario y negativo pues es la cristalización de una visión científicista y racionalista que encierra al hombre en un paradigma de perfección que le deprime. De ahí que O’Gorman llegué a insinuar que lo monstruoso podría ser también el fundamento de todo arte por venir: una nueva manera de entender el mundo, lejana al cientificismo actual. Una vuelta al mundo mítico. Un volver al origen: al seno monstruoso de la Coatlicue, por ejemplo.

Algunas consideraciones finales

Lo monstruoso es una categoría estética: falta ahora entenderla y apropiarnos de ella. No es, como bien dicen Laurette y Gombrich, la apariencia del arte la que nos aleja de él, sino la distancia misma con las ideas que le dieron origen. Nuestra actual cercanía, triste o no (no lo sabemos), con el arte griego nos inclina de manera previa a rechazar el arte que alguna vez nos fue propio como mexicanos. Se ha hecho ya mucha labor en el campo más falta mucha labor en la cultura y la mentalidad mexicana para que nos podamos volver a apropiarnos como pueblo del arte prehispánico. Acaso, frente a la globalización que tiene a unificar estándares, la tarea sea imposible. Muchos tendrán miedo a la palabra *monstruoso* para denominar el arte mexicano pues sentirán que lo denigra. Lo monstruoso como concepción estética es en realidad una propuesta tan nueva que necesita contexto y explicación para ser entendida a cabalidad. Justino Fernández creía que no era necesaria una transvaloración tal y como la

propone O’Gorman. Él afirmó que era “patente la inexistencia de bellezas puras”⁹¹. Llevando el argumento al absurdo, éste nos remite al viejo chiste de “No hay mujer fea sino belleza rara”. Lo cierto es que la estética de un mundo con una cosmovisión e historia diametralmente distinta a la occidental debería de basarse en algo nuevo.

Al inicio del presente artículo una de nuestras preguntas de qué manera se contraponía el arte prehispánico con el arte clásico. Pues bien, no diremos ya que se diferencian en su forma o en su realismo, sino en que ambos son expresiones de formas de ver el mundo esencialmente distintas. Mientras que el arte griego, o lo que Occidente ha reinterpretado como arte griego, responde a una visión del mundo donde la racionalidad científica prevalece y explica el mundo a partir de abstracciones. Estas abstracciones dan paso a modelos ideales que explican la realidad (pueden ser leyes físicas o pueden ser los arquetipos platónicos). Lo que el arte griego intenta imitar es ese mundo ideal que surge de la abstracción racional. El arte prehispánico es tan diferente del arte griego porque la visión del mundo que le da origen es muy distinta de la griega. Ambos artes son distintos entre sí como resultado de cosmovisiones distintas entre sí. La conciencia de esta diferencia se vuelve vital para interpretar el arte prehispánico, pues si, parados desde la visión occidental del arte griego queremos interpretar el arte prehispánico no haremos más que mal entenderlo y demeritarlo.

No obstante, la contraposición es sólo metodológica, contrastiva, nos sirve para poner en evidencia que aquello que ya damos por hecho como propio del arte es un prejuicio que nos limita frente a fenómenos artísticos próximos y propios como el arte prehispánico. En rigor no podemos, o no debemos, comparar el arte griego y el arte prehispánico, ni, a su vez, las culturas prehispánicas con la cultura griega. Ambas son tan solo distintas formas de vivir en un mismo mundo y como tal son igual de válidas. El problema viene cuando la visión occidental, y para el caso la estética occidental, se nos presenta como la única válida o en todo caso como el único medio válido para interpretar a todas las otras visiones del mundo.

El problema con lo sublime parece estar ligado a esto último. Si bien lo sublime podría satisfacer al arte prehispánico como categoría, creo que el principal problema es que sigue perteneciendo a una cosmovisión ajena a la prehispánica. Bien podemos intercambiar los términos “razón” por “potencia” (como lo haría en algún sentido el romanticismo) y entender lo sublime como la experiencia estética donde la expresión de la potencia interna fuerza a la

⁹¹ Justino Fernández. *Estética del Arte Mexicano, Coatlicue*, p. 33.

forma a su máximo punto. Entendido así pareciera que lo sublime expresaría bien la experiencia estética del arte prehispánico. Sin embargo, a mí parecer, si nos rendimos ante lo sublime estaríamos empobreciendo al arte prehispánico. El elemento mítico se difumina, o se pierde. No es una simple potencia la que rompe la forma: es una potencia divina. Hay una experiencia de lo sagrado que se afirma en la potencia que atrapa la roca. Ese sentimiento mítico-religioso escapa por completo al concepto de sublime. La racionalidad mítica que explicaba el mundo no juega ningún papel en lo sublime. En pocas palabras: lo sublime podría explicar el arte prehispánico, sólo si aceptamos empobrecerlo.

Lo monstruoso no admite estas pérdidas. Él es lo mítico: recoge las potencias internas que violentas rompen y quebrantan la forma, es irracional con respecto a la racionalidad científica pero responde a esta otra racionalidad mítica que explica en mundo en términos de potencia y divinidad, en términos de fluidez y continuidad. Lo monstruoso se apropia a cabalidad de las grandes obras del antiguo arte prehispánico y lo libera del yugo de lo bello y lo sublime que tanto las oprimía. Va más allá de la liberación frente a la estética clásica: hay una suerte de heroicidad en la transvaloración necesaria para lo monstruoso. Lo monstruoso como categoría estética es una vuelta de tuerca a nivel intelectual frente a los conquistadores españoles que repugnaron las esculturas prehispánicas como demonios o *monstruos*. Las grandes obras del arte antiguo de México son monstruosas; sí, y de ahí su valor, su fortaleza. Habrá quien pase de largo en los salones repletos de estatuaria griega (su fama es quizás su pena), pero pocos podrán no experimentar nada frente la Coatlicue mayor: sea miedo, repugnancia o fascinación, las potencias presentes en la roca allí fuerzan al espectador a mirarlas.

Juan Acha en libro *Las culturas estéticas de América latina*, menciona, al igual que Westheim, que cuando las obras prehispánicas fueron llevadas a Londres y a Paris, éstas tenían un éxito contundente cuya aparente fealdad no mermó y es que los europeos reconocían allí una expresión vital distinta de la suya. No pasó lo mismo, continúa Acha, con la mayoría de los autores contemporáneos que exponían en el viejo mundo: sus obras eran tildada de *copia* o de una obra *buena pero no original*. Estamos en el borde de lo exótico sí; pero aún lo exótico revelaría lo que nos interesa, a saber, que pertenece a otro mundo, a otro paradigma cultura. La ironía radica en que parece que los europeos se han dado cuenta primero que nosotros que el arte prehispánico no necesita ser ni bello ni sublime, sino que hay en él *otra expresión estética*. Quizás es que nosotros seguimos intentando encajar en un canon fantasmagórico que ya ha perdido el interés para sus propios creadores.

Al escribir el presente texto no deje de pensar en aquel profesor de historia con el que trabajé en París, Monsieur Garnier; amante de la cultura prehispánica, su tesis de doctorado versaba sobre la interpretación de los códices borbónicos (actualmente en París). En las distintas pláticas que sostuvimos mientras trabajamos juntos, él hacía constante referencia al arte prehispánico, mas él no hablaba de *beauté*, aunque llegó a usar *sublime*, la forma en la que se refería al arte prehispánico era como *ces merveilleux monstres*, o más frecuentemente como *ces monstres magnifiques*. Acompañar a la palabra monstruo con el adjetivo de maravilloso o magnífico era una manera de expresar que en esa expresión, estaba ya dada la transvaloración de lo monstruoso como un valor positivo: el monstruo magnífico, el maravilloso monstruo prehispánico.

La experiencia resulta aún más contrastante si la comparo con la experiencia que viví hace poco cuando tuve la oportunidad de dar un curso en el CONACULTA sobre la estética del arte prehispánico. Mis alumnos eran verdaderos conocedores y amantes del mundo prehispánico; varios de ellos eran danzantes concheros de profesión. El primer ejercicio del curso consistió en contestar tres preguntas: ¿Qué es para ti el arte? ¿Qué es para ti la estética? Y ¿Qué es para ti la belleza? Las respuestas de todos los alumnos apuntaron al arte como una expresión del individuo o como un medio de comunicación, a la estética como el estudio de la belleza o como sinónimo mismo de bello en su uso cotidiano, y a la belleza como una forma de armonía y equilibrio; como un algo calmo pero atrayente. No es sorprendente que aún en personas muy cercanas a las expresiones actuales de las culturas prehispánicas los conceptos occidentales hayan permeado tan hondamente: lo importante es tener conciencia de ello para desde allí plantearnos nuevos horizontes. Ellos a diferencia del Señor Garnier, no habían salido de esa visión occidentalizada que nos es ahora tan propia, para adentrarse en la cosmovisión prehispánica. Volvemos a poner el dedo en el renglón: así como la experiencia de lo sublime requiere cierta predisposición del sujeto, lo monstruoso para ser vivido a cabalidad necesita de un proceso de inmersión espiritual. A lo largo del curso, en el que yo fue la que en realidad aprendió más de mis alumnos, comenzaron a brotar nuevas respuestas para las preguntas iniciales: el arte como un medio del diálogo entre los dioses y los hombres o como la expresión de una realidad mítica y fluida donde incluso lo sagrado y lo humano se confunden, la estética como un área de estudio no enfocada únicamente a la belleza, sino también a lo sublime, a lo trágico y a lo monstruoso en tanto que percepciones del hombre, o la estética como el sistema de valores de un arte.

Lo monstruoso está aquí, en la Coatlicue que Humboldt desenterró hace ya XIX, pero en todas las expresiones de arte prehispánico y más aún en muchas otras expresiones más contemporáneas. No sería descabellado, creo yo, apostar que obras como la de Frida Kahlo o algunos de los murales de los muralistas podrían ser leídos en esta clave. Muchos de los murales de Diego Rivera rescataban la fealdad como manera de expresar algo más: la injusticia, la desigualdad social, la indignación. La clave se encontraría en recuperar lo mítico como una forma de vivir en el mundo: recuperando nuestra capacidad para vivir míticamente el mundo, podremos ver la maravilla de lo monstruoso, o en palabras de Paul Westheim, la nuez dentro de la cáscara.

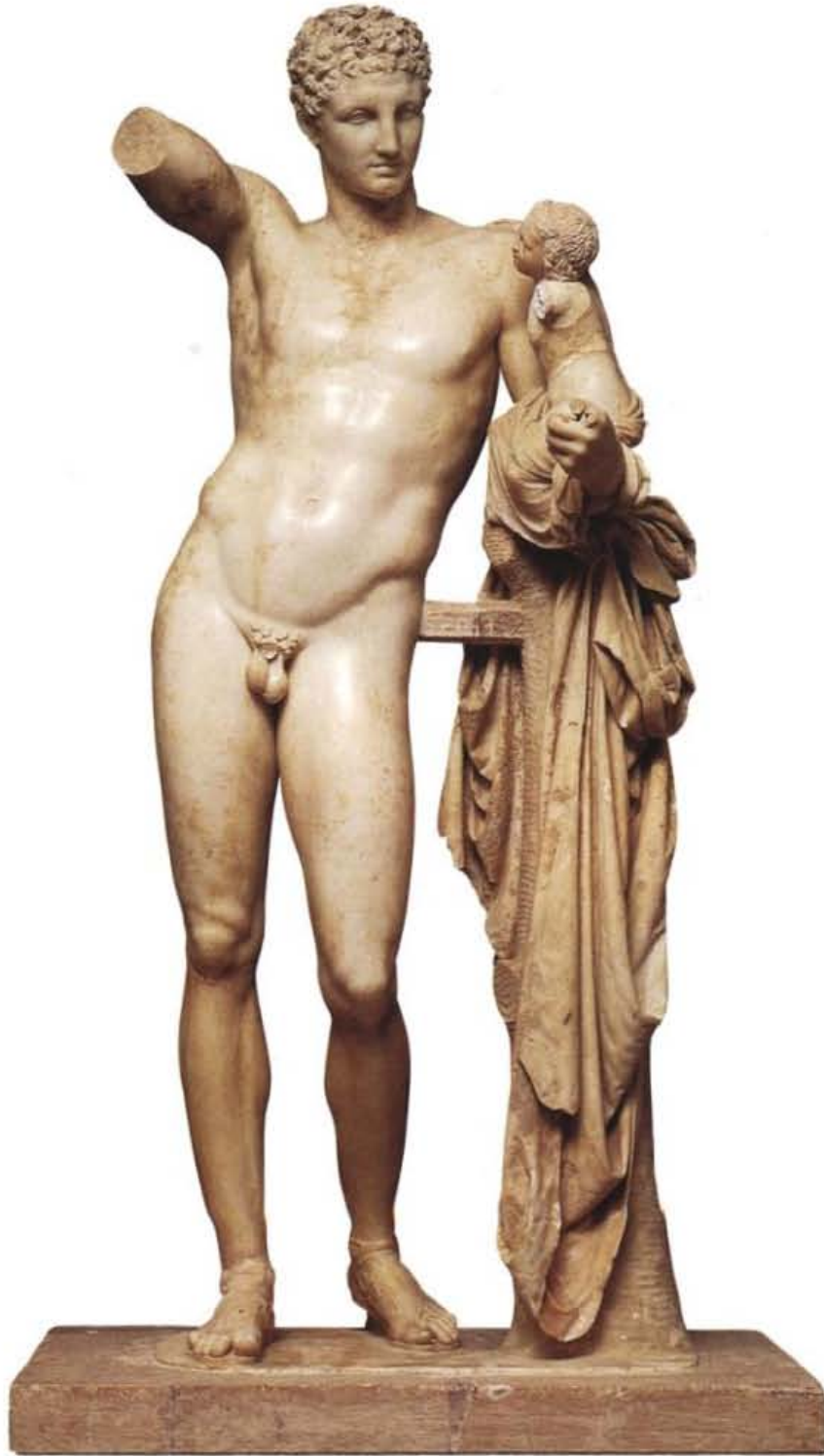


Fig. 1. Hermes con Dionisio Joven de Práxiteles (Período clásico)

[Fuente: Gombrich, *Historia del Arte*. P. 102]



Fig. 2. Discóbolo de Mirón (Copia Romana)

[Fuente: Gombrich, Historia del arte. P. 90]



Fig. 3. Estatuas griegas de pescadores (Período Clásico)

[Fuente: Gombrich, Historia del arte. P. 630]



Fig. 4 Estatua griega de un pescador (Período Clásico)

[Fuente: Gombrich, *Historia del arte*. P. 631]



Fig. 5. Mural griego del Rapto de Perséfone

[Fuente: Gombrich, *Historia del arte*. P. 633]



Fig. 6. Vista frontal de la Coatlicue Mayor

[Fuente: Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Latina*. Fig. 167]



Fig. 7. Vista lateral de la Coatlicue Mayor

[Fuente: Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Latina*. Fig. 168]



Fig. 8. Quetzalcóatl

[Fuente: Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de América Latina*. Fig. 163]



Fig. 9. Escultura del dios Macuilxóchtli

[Fuente: <http://www.danielschavelzon.com.ar/?p=1597> Daniel Chávez Patrimonio mundial latinoamericano]



Fig. 10. Cabeza Nigeriana del Siglo V a. C.

[Fuente: E.H. Gombrich, *La historia del arte*, P. 44]

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Las Culturas estéticas de América Latina: reflexiones*. Coordinación de Humanidades- UNAM. México; 1993.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Elogio del Espacio, apreciaciones sobre arte*. Miguel Ángel Muñoz (Edición e Introducción). Colegio Nacional/UAM/UNAM. México; 2011.
- _____. *Imagen de Tlaloc: Hipótesis iconográfica y textual*. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. México; 1986.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Jasmin Reuter (traductora). Fondo de Cultura Económica. México; 2002.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona; 1985.
- _____. *Diccionario de símbolos*. (13va) Siruela. Anzos; 2008.
- Díaz Maldonado, Rodrigo. "La filosofía de la historia de Edmundo O'Gorman" en *Revista de la Universidad de México*. (Núm. 33). Noviembre; 2006.
- Fernández, Adela. *Dioses prehispánicos de México*. Panorama Editorial. México; 1992.
- Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano*. IIE- UNAM. México; 1990.
- _____. "Una aproximación a Coyolxauhqui", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, IV. 1963.
- Florescano, Enrique. "Sobre la naturaleza de los dioses en Mesoamérica", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, XXVII. 1997.
- Garibay, Ángel María. *Comentarios en torno a la estética del arte mexicano de Justino Fernández. Artículos publicados en el universal; 1955 y novedades, 1960 y 1963*. UNAM. México; 1963.
- Genis, José. "El monolito de la Coatlicue" en *Trabajadores Digital* [Extraído: 15-12-2011, http://www.uom.edu.mx/rev_trabajadores/pdf/58/58_Jose_Genis.pdf]
- Gombrich, Ernest Hans. *La historia del arte*. (16ta) Phaidon. China; 2008.
- Gómez de Lara, José Luis. "Mutilados e incapacitados en el México Prehispánico", en *Algarabía* (No. 90), 2012.

Gorbach, Frida. *El monstruo, Objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*. Ítaca-UAM. México; 2008.

Hale A. Charles, "Edmundo O'Gorman y la historia nacional" en *Signos Histdrams* (11.3). Junio; 2000.

Herra, Rafael Ángel. *Lo monstruoso y lo bello*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José; 1988.

Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Manuel García Morente (Traductor), Francisco Larroyo (Estudio Introductorio y análisis de la obra). Sepan cuántos, Porrúa. México; 2003.

_____. *Lo bello y lo sublime*. Alejo García Moreno, Juan Rabiari (Traductores). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante; 1999.

Miguel de León Portilla. *Visión de los vencidos, Relaciones indígenas de la Conquista*. Ángel Ma. Garibay (Versión de Textos nahuas). (12va) UNAM. México; 1989.

Lira, Andrés. "El mundo constitucional de Edmundo O'Gorman" en *Revista de la Universidad de México* (Núm. 54). Agosto; 2008.

Manrique, Jorge Alberto. "Arte Monstruosidad e historicismo" en *La obra de Edmundo O'Gorman, Discursos y Conferencias de Homenaje en su 70 aniversario, 1976*. FFyL-UNAM. México; 1978.

_____. *Historia de las artes plásticas*. El Colegio de México. México: 1965.

Maynor Mora, Antonio. *Los monstruos y la alteridad: hacia una interpretación crítica del mito del monstruo*. Universidad Nacional de Costa Rica-Escuela de Filosofía. San José; 2007.

Monge, Jorge. "El inconsciente étnico del mestizo" en *Cultura y contra cultura en América Latina*. EUNA, Heredia, Costa Rica, 1997.

O'Gorman, Edmundo. "El arte o de la monstruosidad" en *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*. Ronda de Clásicos Mexicanos, Planeta-CONACULTA. México; 2002.

_____. *El proceso de la invención de América*. (2da) FCE. México; 1998.

Historia de la fealdad. A cargo de Umberto Eco; María Pons Irazazábal (traductora). Lumen. Barcelona; 2007.

Miguel León Portilla. *Visión de los vencidos Relaciones indígenas de la Conquista*. Miguel León Portilla (Introd., selección y notas), Ángel Ma. Garibay (Versión de textos nahuas) (12va). UNAM. México; 1989.

Ramos, Samuel. "La estética griega" en *Memoria de El Colegio Nacional*. Vol. 5. Colegio Nacional. México; 1954.

Saint Girons, Baldine. *Lo sublime*. Juan Antonio Méndez (traductor). La balsa de la Medusa, A. Machado Libros. Boadilla del Monte/Madrid; 2008.

Séjourné, Laurette. *Supervivencias de un mundo mágico*. (3ra). Tezontle, FCE. México; 1996.

_____. *Pensamiento y religión en el México Antiguo*. Lecturas Mexicanas, FCE. México; 1984.

Santayana, George. *El sentido de la belleza*. Carmen García Trevijano (traductora). Tecnos. Madrid; 2002.

Tiziana Marrazzo, "La imagen del monstruo en las relaciones de sucesos (ss. XVI-XVII): entre moraleja y admiración", *Artifara*, n. 7, sección Scholastica, Enero-Diciembre 2007. [Extraído: 24-01-2009] http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/Artifara/Artifara-n--7-/Scholastica/ARTICOLO-MONSTRUO-marrazzo.doc cvt.htm

Von der Walde Moheno Lillian. "Lo monstruoso medieval" en *La experiencia literaria*. UAM-Iztapalapa. Invierno, 1993-1994.

Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. Mariana Frenk (traductora). Era. México; 1970.

_____. Ideas fundamentales del arte prehispánico en México. Mariana Frenk (traductora). Era. México; 1972.

_____. *Arte, religión y sociedad*. Mariana Frenk-Westheim (traductora). (2da). Ocle. Biblioteca Universitaria de Bolsillo, FCE. México; 2006.

Winckelmann, J.J. *De la belleza en el arte clásico*. Juan A. Ortega y Medina (traductor). Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. México; 1959.