

F1219
.3
.E8
W42



FONDO HISTORICO
RICARDO GOVARRUBIAS

156861

IMPRESO EN MÉXICO

Derechos reservados conforme a la ley.

Copyright by
Universidad Nacional Autónoma de México
Villa Alvaro Obregón, D. F.

"En el fondo de la escultura impresiona
solamente en su nivel más alto".

GOETHE.

El tema del arte griego en su época clásica es el hombre, el hombre bello. Bajo la influencia de los filósofos, las míticas figuras de los dioses prehoméricos se vuelven seres a imagen y semejanza del hombre, superiores a los mortales, si acaso, en un solo aspecto: la inmortalidad. Según la frase de Protágoras el hombre se convierte en "medida de todas las cosas". La religión y el arte se intelectualizan; se apodera de ellos la razón, gracias a la cual la filosofía griega llegó a sus fundamentales conocimientos. Ya Longino, en su *Tratado de lo sublime*, lamenta que los dioses se hayan degradado al nivel de hombres. Mientras que el arte arcaico con su estilo cúbicogeométrico, hieráticamente austero, saturado de tradiciones asiáticas y egipcias, aspira a lo sobrehumano y monumental (la Hera de Samos, el Apolo de Tenea), el siglo V a. C. adora las figuras de atletas (el Discóbolo de Mirón, la Amazona de Policeto), arte imitativo en que se admira la observación del fenómeno físico idealizado conforme a los cánones griegos. Esta vuelta a lo mundano que se verifica en el arte es a la vez su humanización. De ahí la gran atracción que el clasicismo heleno ejerce sobre el mundo de la civilización occidental, cuyo ideal artístico, a excepción de las épocas religiosamente determinadas del románico y del gótico, ha sido siempre la glorificación del cuerpo humano.

El mito, medida de todas las cosas para el mundo del México antiguo, asigna al ser humano un lugar muy modesto. Según el Popol Vuh, los dioses crearon al hombre para que los adorara, para que con sus ofrendas (su corazón y su sangre) los alimentara y mantuviera sus energías, indispensables al ejercicio de sus funciones. El hombre es un humilde servidor de las deidades o, más bien, su ayudante en la gigantesca tarea de sostener el orden cósmico gracias al cual existe la comunidad y existe él mismo. Colaborar con los dioses para impedir que se produzca el caos —he aquí el verdadero sentido de esta existencia suya. El tema del arte —para usar este término familiar a nosotros, desconocido al México antiguo—

es la interpretación del mito; su finalidad la creación de imágenes de los dioses y de objetos requeridos para el culto. El hombre es grande sólo en cuanto su obrar está en consonancia con los designios divinos. No hay ningún motivo para glorificarlo, para ensalzar su persona, sus hazañas, los acontecimientos históricos de que es protagonista. En las culturas clásicas de México, cuyas concepciones míticoreligiosas están reunidas en el Tonalámatl, no aparece su imagen, o sólo en casos excepcionales, cuando se trata de testimoniar la grandeza y omnipotencia de los dioses. Así, se representa al jugador de pelota, a quien su superioridad de atleta da derecho a morir, gloriosamente, en la piedra de los sacrificios, a llevar el mensaje de la comunidad hacia los dioses, y a incorporarse a su séquito. Lo vemos en los relieves del Tajín. Lo vemos, inconfundible por su atavío, como vencedor ya decapitado en dos estelas totonacas: marcadores de juego de pelota, procedentes de Aparicio, Estado de Veracruz; de su cuello salen reptando siete culebras. Las siete serpientes significan chorros de sangre, la sangre derramada en el sacrificio.

Los dioses del México antiguo son encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza, como ellas terribles, destructores, demoníacos. Son horripilantes, son grandes, no son bellos. Sus imágenes no pretenden provocar emoción estética, sino furor religioso, ese furor religioso que arrastra al hombre hacia la piedra de los sacrificios. Representar a las deidades como hermosos seres humanos sería acercarlos a lo terrestre, sustraerlos a la esfera divina, privarlos de aquellas fuerzas mágicomíticas que los distancian de la realidad humana. En el México antiguo no hubiera sido posible una degradación de los dioses como aquella contra la cual protestó Longino, porque nunca se secó la fuente de su fantasía religiosa, nunca dejó de fascinarlo la vivencia de lo irracional. Pensando en las exorbitantes proporciones que tomaron los sacrificios humanos de los aztecas en los últimos decenios antes de la Conquista, podríamos llegar a inferir que ese furor y esa fantasía se intensificaron cada vez más.

El propósito del arte antiguo de México es dar expresión a lo inexplicable, a lo no aprehensible con los sentidos; dar expresión a intuiciones mágicas, a concepciones religiosas. Por su naturaleza es arte imaginativo y expresivo.

* * * * *

El descubrimiento artístico del México antiguo es un fenómeno reciente. Hace apenas unos cuantos años que empezó a operarse en la conciencia y el juicio de las personas dotadas de sensibilidad para los valores plásticos, un cambio que convirtió en vivencia artística lo que había sido documento interesante de un remoto pasado etnológico. Se va descubriendo la originalidad y grandeza de esas obras, la potencia visionaria y el ingenio artístico de una humanidad arraigada en lo religioso, sin comprensión para los aspectos materiales y técnicos de la vida. Ya no preguntamos solamente qué es lo que se representa, de qué región proviene,

de qué tiempo data —cuestiones de indudable importancia para el conocimiento del desarrollo histórico de esas culturas—; nos interesa también, y sobre todo, la manera cómo se representa. Sabemos que es preciso penetrar hacia capas más profundas, en aquellos subfondos espirituales, psíquicos, religiosos y sociológicos en donde se engendra la forma. Para recurrir a un ejemplo de nuestros tiempos: el rascacielos estadounidense, el de la Unión Soviética y el de México pertenecen a un mismo horizonte cultural, son un fenómeno característico de este siglo nuestro; pero en los tres países son por completo distintos los supuestos ideológicos y sociales, sin el conocimiento de los cuales sólo podemos comprobar el hecho, sin afirmar nada en absoluto acerca de su sentido y significación. En lo que concierne a las creaciones del México antiguo se trata de reconocer la concepción del mundo y las intenciones creadoras de que parte la concepción. Ya no basta saber que la Coatlicue es la máxima obra del arte azteca; procuramos comprender la mentalidad peculiar que se expresó en esta creación simbólica, pavorosa y sublime; queremos saber por qué ese éxtasis de lo religioso es característico del mundo azteca e inconcebible dentro del arte de Teotihuacán o el de Tula, que sin embargo constituían los admirados modelos de los aztecas. Tratamos de explicarnos por qué no existe ni puede existir en la Meseta Central el barroquismo, caprichoso y fantástico, de los altares mayas de Copán y Quiriguá. La greca escalonada, forma ornamental más singular de todos los tiempos, ¿cómo, desde qué actitud mental pudo convertirse en el ornamento típico de la Meseta Central (y también del Perú)? ¿Cómo nació ese extraño conjunto de formas? ¿Qué es lo que significa? Las grecas de Mitla se desarrollan en elegante escritura cursiva, las del Tajín ostentan un grafismo de tipo clásico y de clásica perfección. En ambos casos hay la aspiración al efecto monumental. ¿Por qué se manifiesta en formas tan distintas? ¿Cuál es, en qué consiste esa diferencia en la actitud espiritual que se traduce tan claramente en el arte? Se descubre que la calavera, motivo tan frecuente en la plástica mexicana, no es el macabro *Memento mori* de la civilización occidental; que, siendo fruto de una postura radicalmente distinta ante la vida y la muerte, tiene también un sentido radicalmente distinto, y que para comprenderla hay que partir de esa postura disímil.

La resurrección del México antiguo como fenómeno artístico la han hecho posible dos factores: primero, la comprensión más profunda de la evolución histórica, el conocimiento más exacto de la estructura y los horizontes de las diferentes épocas, a raíz de las importantes investigaciones de los arqueólogos, y, segundo, un viraje en la conciencia estética, su emancipación de las normas y pautas establecidas por el siglo XIX desde su exclusiva orientación hacia el arte clásico y clasicista de Europa. Hasta Jacob Burckhardt, seguramente uno de los espíritus más comprensivos de esa centuria, estaba tan convencido de que el arte es sinónimo de la belleza ideal de tipo rafaelesco que escribió, en la primera edición del *Cicerone* (1855) acerca de Miguel Ángel: "Ahora bien: aquel que pide al arte sobre todo lo bello sensible no quedará satisfecho de ese Prometeo, con sus figuras tomadas del mundo onírico de las posibilidades (muchas veces extremas)..."

Sus ideales (de Miguel Angel) de la forma jamás podrán ser los nuestros. ¡Quién desearía, por ejemplo, que sus figuras femeninas cobraran vida! ... Hay ciertas partes y proporciones que casi nunca modela en forma normal: la altura del tronco, el cuello, la frente y los huesos de la órbita, la barbilla, etc. ...” (En las siguientes ediciones del *Cicerone*, obra ampliamente difundida, el nuevo editor eliminó los pasajes citados y otros más en que el clasicista Burckhardt rechaza el barroco, tildándolo de manierista). Esta falta de comprensión para Miguel Angel en tan grande historiador del arte y de la cultura, es seguramente un caso extremo. Pero lo típico en él es esa actitud que no parte de la obra, de las intenciones creadoras y la concepción del artista, sino de una doctrina estética, * o sea de un prejuicio, que ve el valor y la significación de una obra de arte en la reproducción de lo “bello sensible” y en la equilibrada armonía del arte clásico. ¡Cómo se hubiera espantado Burckhardt al imaginarse a la Coatlicue bajando de su zócalo y cobrando vida!

Claro que podemos considerar anticuada aquella estética que quisiera ver confirmada en la obra de arte la propia vivencia de “lo bello sensible”; que realiza ante ella un acto de *Einführung*, para usar el término acuñado por Lipps. Ya la refutó Wilhelm Worringer en *Abstracción y Naturaleza*, al decir: “Con la teoría de la *Einführung* estamos perplejos ante las creaciones artísticas de muchas épocas y pueblos. No nos ayuda en absoluto a comprender, por ejemplo, todo el inmenso complejo de obras de arte que no caben dentro del estrecho marco del arte grecorromano y del arte moderno occidental... Todos nuestros juicios sobre los productos artísticos del pasado adolecen de esta unilateralidad...” Pero esa “unilateralidad” tradicional, inculcada a varias generaciones, sigue determinando el criterio de muchos, precisamente de aquellos que poseen ciertos conocimientos en materia de arte, cierta preparación estética, y para quienes la grandiosa expresividad de la Coatlicue no significa nada porque carece de la belleza sensible de la Venus de Milo. Lo que distingue a la Coatlicue de la Venus de Milo no es únicamente su estilo artístico, sino ante todo el diferente concepto que tenían de la deidad el griego y el azteca. La distinta vivencia metafísica hace que sea también distinta la concepción artística de que nacen las obras. El Xipe con la piel de un sacrificado que le cuelga sobre los hombros, no es un bello adolescente, destinado a proporcionar al espectador un goce estético; es la configuración plástica de un concepto mágicoreligioso. La piel de la víctima simboliza el rejuvenecimiento de la naturaleza, es la nueva vestimenta que la tierra se pone en primavera, el nuevo verdor de las milpas, de las matas que empiezan a brotar.

Tenemos que darnos cuenta de que el arte antiguo mexicano no representa objetos y sucesos concretos, sino que fija ideas, representaciones y conceptos metafísicos. La serpiente monumental no se ideó y creó para reproducir el fenómeno físico del animal, ni tampoco para servir de mera decoración; para el creador como para el contemplador era un símbolo sagrado. El águila encarna a Huitzilo-

* Pascal —ya en la primera mitad del siglo XVII— dijo: “¡Qué necedad admirar en un arte objetos cuyos modelos no se admirarían!”

pochtli, el jaguar es Tezcatlipoca, la serpiente emplumada, invento —permítaseme decir invento surrealista— de una imaginación religiosa, es Quetzalcóatl. Son encarnaciones, “símbolos de sustitución” de las deidades, que aparecen, actúan y se veneran en esta forma. El fenómeno real, captado con asombrosa capacidad para la observación de la naturaleza —lo que se hace patente precisamente en las esculturas aztecas de animales— sufre una metamorfosis en la conciencia del hombre de pensamiento mágico: recibe un sentido simbólico desde lo metafísico. Y para poner distancia entre el fenómeno real y la creación, se emplean todos los medios de un expresionismo imaginativo. En esas obras no cuenta la dosis, mayor o menor, de realismo a que se recurre o que se conserva en el proceso de transmutación, sino la intensidad con que se expresa aquel nuevo sentido, aquel simbolismo religioso. Pablo Uccello, pintor de la célebre *Batalla de Jinetes* del Louvre, autor de un tratado sobre la perspectiva, escribe: “... Por lo tanto el pintor pintará al mundo tal como lo ve y no tal como es”. Es éste el concepto que rige el crear artístico de la civilización occidental desde fines del siglo XIV hasta digamos el impresionismo. El artista precortesiano no se interesaba por la apariencia de las cosas, que consideraba fútil e insignificante; veía lo esencial en el sentido oculto dentro del fenómeno. Su propósito era representar al mundo “tal como es”, tal como era según sus concepciones.

La realidad del México antiguo era el mito; en él y por él se explicaban todos los fenómenos. Descifrar las acciones de las deidades, su sentido y su significación para la comunidad, la incumbía a la ciencia, a esa ciencia que el Tonalámatl compendia en los signos de su escritura pictográfica.

Al arte le tocaba convertir ese saber de la vida, las funciones y actos divinos, en vivencia de la comunidad. De acuerdo con la meta de ese arte, la de traducir las concepciones religiosas a un lenguaje plástico, su ver es un ver visionario. Y ante tales obras no interesa si lo ópticamente perceptible está captado con mayor o menor exactitud. Para descubrir la monumentalidad y delicadeza de las creaciones precortesianas, su vigor y perfección plástica, en fin, su alto valor artístico, hacía falta que la nueva estética —a la cual corresponde un nuevo arte: el de este siglo XX— se rebelara contra el dominio exclusivo de pautas válidas únicamente para determinado sector del arte europeo; que se remontara a los impulsos creadores hechos expresión en la obra, y que se adoptaran como normas rectoras del juicio artístico el “valor de esencia” de la forma y la voluntad de arte.

* * * * *

El arte es en el México antiguo uno de los medios de que se sirve el culto y que el culto necesita. Así aplicado, pues, y en una comunidad cuya existencia gira en torno a la fe y a la observación de los ritos, una necesidad social, necesidad colectiva de importancia vital.

El artista era miembro del clero. La ejecución de la obra de arte estaba rodeada de misterio. Según lo que refiere Landa en su *Relación de las Cosas de*

Yucatán, los creadores de las imágenes de dioses permanecían aislados durante su trabajo, encerrados en chozas exclusivamente destinadas a este propósito, donde nadie debía verlos. Estaban sometidos a un ritual particular: quemar copal, extraerse sangre como ofrenda, ayunar y abstenerse del comercio carnal. Cualquier transgresión de este reglamento se consideraba como un grave delito y un serio peligro. Durante su ejecución, escribe Landa, las imágenes de los dioses se salpicaban con sangre y se incensaban con copal. En muchas estatuas aparece en el centro del pecho un hueco semiesférico, en que antes se había encontrado el corazón (de oro o de jade). Sólo después de colocado el corazón, que se embutía en solemne ceremonia, la imagen se consideraba divina.

La fuerza mágica que actuaba en la obra le confería significación y valor. El artista era un encargado de la comunidad; como persona carecía de importancia. No conocemos el nombre de un solo maestro de los tres milenios que abarca aproximadamente el arte precortesiano. El prestigio del artista, su ansia de gloria entre los contemporáneos y de fama póstuma, su afán de originalidad, su aspiración a un éxito material —todo aquello que en los mundos artísticos más cercanos a nosotros constituye un poderoso aliciente y que con tanta frecuencia da lugar a un fatal efectismo y a la corrupción del crear— no podía existir en el México antiguo, donde la producción de obras de arte era parte del culto.

De las concepciones artísticas del México prehispánico sólo sabemos lo que nos dicen sus creaciones fielmente conservadas para nosotros por el suelo. Tanto como en el arte griego arcaico, y quizá en forma aún más marcada, se manifiesta en estas obras la tendencia a lo hierático y lo monumental, un afán de sustraer la obra de la esfera de lo profano hacia la de lo sublime y lo significativo —en el caso del arte prehispánico hacia la esfera de lo mitológica y religiosamente significativo. En Grecia va surgiendo después de las guerras médicas un racionalismo que desplaza cada vez más la fantasía religiosa, y que ve el valor artístico de la obra en la captación de lo material físico. En la plástica del México antiguo se puede comprobar, en cambio, una evolución inversa. No sólo que no haya tal debilitamiento de la imaginación numínica: el éxtasis religioso hacia el cual tiende el pensamiento —también el pensamiento artístico— de los pueblos precortesianos, más bien aumenta en intensidad. La Coatlicue pertenece a la época tardía inmediatamente anterior a la Conquista, mientras que en las culturas preclásicas y el arte tarasco predomina, en la mayoría de las creaciones, un acusado realismo, que parte de la observación del fenómeno físico y no aspira a otra cosa. Esto se explica por el hecho de que las concepciones metafísicas expresadas en las obras de las culturas clásicas todavía no estaban desarrolladas y por lo tanto no podían determinar la creación artística. Pero de ahí que la superación de la forma natural, su transmutación en elementos cúbicogeométricos, se considerara como lo más elevado, como “el progreso”.

* * * * *

El artista del México prehispánico no reproduce realidades; crea símbolos. En contraposición con una actitud artística cuyo ideal es el análisis de lo perceptible, se manifiesta en la creación de símbolos el esfuerzo por encontrar una explicación de los fenómenos de la realidad, una orientación en el Universo que haga comprender al hombre lo incomprensible: la realidad. (El idioma alemán tiene además de la voz “Symbol”, símbolo, la palabra “Sinnbild”, imagen del sentido). La variedad de los fenómenos es caótica; desconcierta y alarma al hombre. Pero inconcebible —tanto para el hombre primitivo como para el espíritu filosófico— es que el Universo no sea sino un caos, juego absurdo de fuerzas que actúan al azar. Debe haber un orden y una unidad: no puede ser de otro modo. Las ciencias naturales de nuestra época han descubierto la clave del cosmos en las energías que obran dentro de la materia; en la materia, que es energía. El México antiguo creía en fuerzas supraterrrestres, sobrenaturales: las deidades; ellas crearon el orden y lo mantenían en pie. En estas concepciones religiosas está arraigada la concepción artística. Los recursos plásticos, idénticos en todas las épocas y en todo crear artístico, se aprovechan en este arte para hacer patente la cualidad mágicomítica inherente a las cosas, oculta por la apariencia exterior. En ello consiste la peculiaridad del arte antiguo de México y desde aquí hay que contemplarlo y valorarlo artísticamente.

Hay una representación de Ehécatl, procedente de Calixtlahuaca (Fig. 61). Una figura masculina, en pie, de alrededor de dos metros de altura, calzada con sandalias, vestida únicamente con taparrabo. Delante del rostro lleva una máscara en forma de pico de ave. Este pico de ave, masa horizontal, sale ampliamente de la superficie del rostro, destruyendo la unidad de la estructura artística, de tendencia acusadamente vertical. Esto sorprende sobre todo en una creación de la cultura matlazinca, que en la cueva de Malinalco (Fig. 57) supo dar a los animales simbólicos de los guerreros águilas y tigres la forma, grandiosamente estilizada, de bloques unitarios, y que a la vez logró convertirlos de manera muy ingeniosa en acentos de una rítmica unidad espacial. (El arte azteca, en una estatua de Ehécatl conservada en el Museo Nacional (Fig. 67), supo evitar esta disposición formal, desagradable para el artista, representando al dios en forma de figura sedente, postura típica de aquella producción artística. Brazos y piernas forman uno como zócalo. Sobre él yace el pico de ave, transición a la cabeza, cuya forma esférica, una especie de cúpula, se contrapone enérgicamente al espacio aéreo). El pico de ave es un símbolo que caracteriza a Quetzalcóatl en su calidad de Ehécatl, alusión al soplar del viento que abre paso a las nubes cargadas de lluvia. La máscara transforma a la figura masculina, humana, en deidad. También en la conciencia del espectador ocurre esta transformación: la estatua se convierte para él en encarnación del dios del viento, en expresión de un concepto metafísico. El procedimiento de que el escultor se sirvió en este caso es relativamente sencillo por no decir primitivo. Dos elementos de la realidad, pertenecientes a diferentes esferas: el cuerpo humano y el pico de ave, se funden en una nueva unidad fantástica e irreal.

El jaguar, fiera temible, símbolo del no menos temible Tezcatlipoca, es también su disfraz, con que suele aparecer ante los hombres. El jaguar, cuyo rugido hace temblar al hombre; que surge frente al caminante nocturno, terrible y amenazador, ¿es la fiera o es acaso la deidad misma, el juez implacable, el omnipotente destructor? En la conciencia, o más bien en el subconsciente, se opera un proceso de transmutación: el resultado es una amalgama en que ya no es posible distinguir el fenómeno zoológico del concepto metafísico. La serpiente, animal que se arrastra por el suelo, se enrosca hasta formar un monumento gigantesco: en sus fauces aparece la cabeza de Quetzalcóatl. Esta ambigüedad determina también la visión artística. El escultor, que se sirve del jaguar para caracterizar a Tezcatlipoca, no plasma al animal —aunque lo observa y lo reproduce en sus rasgos esenciales— sino al concepto de Tezcatlipoca, a quien convierte en presencia plástica sensible por la alusión al jaguar, a las propiedades comunes a ambos. El jaguar que aparece mostrando los dientes —vigilante del alimento de los dioses— en los monumentales vasos de corazones de la cultura teotihuacana (en el Museo Británico) y de la cultura azteca (en el Museo Nacional), ¿es realmente representación de un jaguar? ¿No es más bien símbolo de la deidad, cuya condición terrorífica se hace palpable e impresionante por la forma de fiera que adopta? La imponente imagen de un jaguar, encontrada no ha mucho en Chichén Itzá, en la pirámide de Kukulcán (con toda probabilidad una piedra de sacrificios, ¿qué expresa de manera arrebatadora, qué es lo que se quería que expresara? La grandiosidad, la tremebunda nobleza del sacrificio.

El pensamiento mágico del hombre precortesiano no hubiera aceptado como explicación el hecho de que la puesta del sol es un fenómeno físico provocado por la rotación de la tierra. El mito explica el fenómeno de varias maneras: la puesta del sol es la agonía del dios solar; el astro entra en el seno de la tierra o sea del mundo inferior, o bien lo devora el jaguar, demonio de las tinieblas. Así, de acuerdo con esta última interpretación, lo representa un relieve en una roca cerca de Tenango: el jaguar devorando el disco solar.

En otro relieve, de la región mixteca, evidentemente parte de una decoración mural, aparece el jeroglífico del año mixteca —una A mayúscula, entrelazada con una O yacente, igualmente mayúscula— e inserto en él un conejo (Fig. 54) ¿Capricho artístico, pintoresco ornamento destinado a llenar un lugar vacío de la superficie, como los llenaba el Renacimiento con unos pámpanos, con la gracia de unos “putti”? El conejo es signo de la luna y de los dioses del pulque. El artista mixteca lo introdujo en la composición, con esa delicadeza que es el encanto de su obra, para insinuar que aquel año estaba relacionado con la luna de manera muy especial. Dentro de otra representación del signo mixteca del año, en un mural de Mitla, aparecen dos cuchillos de pedernal, símbolo del sacrificio. En ninguno de los dos casos se trata de un invento de la fantasía artística: el mérito del artista consiste en la forma genial en que supo resolver el problema de convertir en elemento de la configuración formal lo que es exigencia del mito.

Sabido es que en el arte azteca se manifiestan un don de observación agudo y, a la vez, el talento y la acusada voluntad artística de sujetar esa observación

de la realidad a las sollicitaciones de lo arquitectónico, a una gran disciplina formal. El aspecto monumental de sus creaciones se debe a aquel talento, a aquella voluntad de arte. Asombroso testimonio de ese “realismo” es la figura de Tlazoltéotl, de nefrita gris verdoso (en la colección Bliss de Washington), representada como mujer que da a luz (Fig. 68). En toda la historia del arte no hay ninguna obra en que el acto biológico del parto se reproduzca tan fiel y directamente hasta en los pequeños detalles, por ejemplo en el dolor que expresan las facciones de la mujer. Leonardo, cuyo enorme interés por todos los fenómenos físicos testimonian los miles de dibujos en que los fijaba, habría sentido la más alta admiración por este escultor azteca, y con muchísima razón. Pero por fuerte y casi espantoso que sea el realismo con que está plasmado este grupo, hay que darse cuenta de que el artista no se propuso la mera reproducción de un acto fisiológico a fin de ilustrar al contemplador sobre el fenómeno del parto, el llegar al mundo, el dar a luz. Tlazoltéotl era la diosa de la tierra, fecundada todos los años en solemne ceremonia, en la fiesta de Ochpaniztli del onceavo mes, para dar a luz el joven dios del maíz —acto mágicosimbólico, sin el cual hubiera sido inconcebible el reverdecer de las milpas. También esa escultura era para el hombre precortesiano una imagen simbólica, símbolo de la resurrección del dios del maíz desde el seno de la tierra, símbolo de la energía vital. El maíz era “nuestra carne, nuestro cuerpo”. Y hay que tener presente que en el México prehispánico la voluntad artística coincidía con la voluntad religiosa. Hasta el esteticismo maya, de que habla Toscano (*Arte precolombino de México*), era un esteticismo míticoreligioso.

Por encima de la entrada a la Iglesia de San Marcos en Venecia se hallan colocados cuatro caballos de bronce, procedentes de un arco de triunfo romano. Para los venecianos, ansiosos de convertir el templo de su santo patrono en lugar de prodigiosa pompa y magnificencia, adornándolo con obras de arte de muchos países y continentes, de Bizancio, del Asia Occidental y Central, de Egipto y Grecia, era una gloria más enriquecer a San Marcos con esas antigüedades romanas. No hay relación alguna entre ellas y la fe a que servía la iglesia o el santo cristiano a quien estaba consagrada. Pero la experiencia estética ante esa decoración grandiosa, verdaderamente monumental, es tan profunda, tan fascinante, que ni los venecianos ni los muchos millones de extranjeros que desde hace siglos se dejan cautivar por San Marcos se han percatado de esa incongruencia. Su calidad de grandes obras de arte, superadas por muy pocas del pasado romano, les confiere prestigio y las hace dignas de figurar en una construcción en que todas las Bellas Artes se ponen al servicio de Dios. En la civilización occidental es posible que la emoción estética y la emoción religiosa coexistan una al lado de la otra, independiente una de la otra, idénticas sólo en su intensidad.

* * * * *

La creación de símbolos (los cuales no hay que confundir con la alegoría, su sustituto, que se sirve de los recursos plásticos para evocar ideas y temas)

presupone el desarrollo de un lenguaje de formas apropiado para representar conceptos. La forma orgánica es traspuesta a forma cúbicogeométrica, a fin de elevar la obra por encima de lo individual y convertirla en expresión de concepciones metafísicas. La figura adopta una postura estatuaria; inmóvil, hierática, representa una existencia intemporal, no una acción sujeta al tiempo. De ahí que ese arte rechace la descripción. No se narra nada, no se relata nada. Representar los actos y el actuar de las deidades está reservado a los códices, es decir, a la escritura pictográfica. Los murales de Teotihuacán —himnos pintados en las paredes— deben su monumentalidad a dos elementos: la simetría y el ritmo. Simetría y ritmo: esto es expresión —artística y religiosa— de lo sublime, transformación de lo temporal y terrestre en representación metafísica. Lo mismo puede aplicarse a la plástica. La figura no es solamente estática, también está estructurada simétricamente. No existe lo que el Occidente admira como ingenio, como inventiva artística —la variación de temas y formas; lejos de contribuir a la monumentalidad la disminuiría. La repetición no se teme en el detalle ni en el conjunto (contéplense desde este punto de vista la Chalchiuhtlicue y la Coatlicue, (Fig. 64); no se considera monótona, indicio de falta de imaginación. La repetición rítmica es expresividad, es afirmación enfática, es conjuro mágico. Ante las cincuenta y dos cabezas serpentinas, correspondientes a los cincuenta y dos años de la rueda calendárica, que surgen silbando del zócalo de la pirámide de Tenayuca (Fig. 59), se estremece el fiel que se acerca al santuario; y para esto, para producir devoción y éxtasis religioso, las idearon y esculpieron. Las trescientas sesenta y cuatro cabezas de Quetzalcóatl y de Tláloc en la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán, los frisos de jaguares y águilas en la pirámide de Tula, el meandro de serpientes en Xochicalco, las filas de calaveras en la pared del Juego de Pelota de Chichén Itzá, la rítmica repetición de las grecas de Mitla, de los nichos del Tajín —todo esto tiene su origen en la intención de prestar divinidad a lo divino.

Otro recurso para crear vigor, grandeza y elocuencia plástica, es estructurar el conjunto como cerrada masa de bloque, característica fundamental de la escultura del México antiguo como lo era del Egipto y del Asia antigua. La forma de bloque supone sujeción a una disciplina arquitectónica y eliminación de todo elemento formal meramente decorativo e ilustrativo. Lo temático se supedita a la concepción formal. La masa se despliega como unidad cúbica, tanto en la plástica monumental como en la menor (por ejemplo en las figuritas reproducidas en la Fig. 8); se subdivide en grandes planos de amplias curvas que absorben todo detalle innecesario para el efecto de conjunto. (Baudelaire, cuya sensibilidad artística supera frecuentemente las máximas de su siglo, habla, refiriéndose al México antiguo, a Egipto y a Nínive, de la visión grande de las cosas y del afán de “conseguir, ante todo, un efecto de conjunto”). Así nace otro contraste formal: tridimensionalidad contra bidimensionalidad, masa cúbica estructurada con unidades de planos. No se recurre al “vacío plástico” —o sea a la irrupción de masas aéreas en la masa pétreo— o sólo muy rara vez, como en la guacamaya del Juego de Pelota de Xochicalco o en las hachas totonacas (Figs. 16 y 17), y entonces como

elemento de la estructura arquitectónica o para aumentar la plasticidad del conjunto. Todos los medios de expresión se emplean funcionalmente: su función es formar una determinada estructura plástica, y todo lo que no sirve a este fin queda rigurosamente eliminado. Esto se refiere a los altares y cabezas colosales de la época de La Venta (Fig. 13). La estatuilla en jadeíta del dios pájaro de San Andrés Tuxtla (Fig. 10) —según la fecha bactúnica grabada en ella, 162 d.d.C., una de las primeras creaciones de la plástica precortesiana—, a los relieves de los *Danzantes* de Monte (Figs. 47 y 48) a la figura de un efebo procedente de la Huasteca (Fig. 23), a Teotihuacán, a las cariátides de Tula (Fig. 56), a las esculturas aztecas de animales (Figs. 71, 72 y 73), al Chac Mol de Chichén Itzá (Fig. 41) y hasta cierto punto también al altar de la *Gran Tortuga* de Quiriguá, en el cual la ornamentación maya, simbólico-esotérica, se despliega dentro del contorno concluso de la masa de bloque. En mi libro *Arte Antiguo de México* (pág. 179) me expreso en los siguientes términos sobre la Chalchiuhtlicue, obra principal de la escultura teotihuacana: “...es más una obra arquitectónica que una escultura”, un relieve esculpido en un bloque enorme cuya silueta contornea la figura de la diosa. También el creador de la Coatlicue da a su obra estructura de bloque, bloque de planta cuadrangular; sólo que en la Coatlicue la tendencia teotihuacana a lo plano sucumbe a la sensualidad artística de los aztecas, traducida en movimiento cúbicoplástico.

El hombre precortesiano era gran observador de la naturaleza. Así como registraba el movimiento de los astros en forma exacta, mucho más exacta que la astronomía europea en tiempos de la Conquista, observaba atentamente todos los demás fenómenos de la naturaleza orgánica e inorgánica —las materias colorantes, las plantas medicinales, etc.— y sabía aprovecharlos para sus propósitos. Esa intimidad e intensidad de su ver se nota también en su producción artística. Las grandes representaciones de serpientes del Templo Mayor de Tenochtitlán, concebidas como partes de un monumental conjunto arquitectónico, fueron objeto de una investigación del arqueólogo Moisés Herrera, (*Detalles zoológicos de veinticinco serpientes encontradas en la ciudad de México*, en *Ethnos*, Vol., I) encaminada a averiguar qué clases de serpientes habían servido de modelos. En tal investigación se comprobó una serie de detalles tan característicos que no puede haber duda de la especie de la cual partió el escultor en cada caso. Las cabezas de La Venta, aunque estructuradas como masas abstractas y geométricas, permiten sin embargo inferir qué tipo de hombre vivía a la hora de su creación en aquellas comarcas de la región del Golfo: seres gordos y chaparros, con las quijadas anchas, chatos, con esa boca extraña que se designa como “boca olmeca”, de labios gruesos, ojos mongoloides, como los describe Covarrubias (*Mayas y Olmecas*). Pero por mucho que esos detalles realistas satisfagan una actitud frente al arte cuyo criterio es la inconfundible reproducción de lo real, no debemos atribuirles un sentido y un valor que no tienen. Jamás debemos perder de vista que, aunque haya cierto realismo en los detalles, la “naturalidad” no es de ninguna manera la meta del arte precortesiano (como por otra parte tampoco existía la deliberada intención de crear abstracciones de la realidad). Los que se acerquen a la plástica del México antiguo sin tomar en cuenta sus supuestos espirituales ni