



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007; ESCRITOS ACADÉMICOS
CAJA	020
EXP.	034
DOC.	001
FOJAS	1-25
FECHA (S)	S/F

Trazos de una identidad

(Traces of an Identity)

Beatriz de la Fuente
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El arte mexicano es una novedad en el campo de la cultura universal y aun en la propia... En sus expresiones se resume y sintetiza toda la historia de lo que hemos sido siendo. Pretender la comprensión de México con exclusión de su arte es suprimir la fuente más fecunda para comprender lo que somos.

Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*: 9

A modo de introducción

Conocer a los hombres a través de sus creaciones ha sido tarea de la Historia del Arte desde su existencia como disciplina. A través de las manifestaciones artísticas, dicha rama de la historia busca comprender al hombre como creador de imágenes, éstas narran el acontecer de tiempos y espacios lejanos y presentes.

No todas las creaciones humanas que hoy consideramos artísticas, fueron objeto de estudio de la Historia del Arte desde un principio; tan solo dos siglos nos distancian ahora de su inicio como área de conocimiento. Su comienzo, dentro de la tradición occidental, encaminó su quehacer hacia el entendimiento de ciertas obras que procedían, de modo principal, del Occidente. Así se crearon términos, metodologías y estrategias para ahondar en los sentidos y significados de tales objetos.

Es suficiente recordar algunos libros que llevan por título *Historia del arte universal*, en donde la producción artística del “mundo” se limita a

un recorrido que inicia con las pinturas rupestres de Lascaux y Altamira y termina con las vanguardias europeas y norteamericanas. En ellos el arte de Asia, África y América Latina se omite, o bien se incluye a modo de apéndice en unas cuantas páginas.

Sin embargo, al abrirse los medios de comunicación en los finales del siglo XIX, ese reducido mundo occidental se dio cuenta de la vastedad de expresiones humanas, con ello amplió sus horizontes e indagó sobre las posibilidades artísticas de otras producciones antes desconocidas. Muchos objetos no occidentales proponían discursos atractivos, complejos y fértiles a los ojos de la naciente disciplina Historia del Arte.

Las formas “nuevas” eran distintas a los cánones conocidos y aceptados, de tal modo, aquellos términos, metodologías y estrategias inventados para dar solución a los cuestionamientos sobre el arte también debieron ampliarse, adaptarse y reinventarse ante las propuestas de las recién aceptadas obras artísticas. Con base en el potencial de información que el arte conlleva, fue posible derivar conocimiento, previamente insospechado, de los hombres que las crearon y de sus circunstancias histórico-culturales.

De esta manera, la Historia del Arte en sus afanes descifradores, ha cambiado conforme las exigencias de las creaciones y de acuerdo con los contextos que se marcan en el proceso del devenir humano, en distintos tiempos y en diferentes latitudes.

Consecuente con los propósitos iniciales del estudio de la Historia del Arte, esas “otras obras”, entre las cuales se encuentran las producidas en el México antiguo, se han incorporado lentamente al universo de este

quehacer humanístico. Sin embargo, antes de considerarse dentro de este ámbito, su historia es larga y accidentada, transcurrieron centurias antes de que sus cualidades expresivas y su originalidad adquirieran un lugar de preminencia en el arte mexicano y se reconociera su dimensión universal.

La historia de rechazo y aceptación de las obras creadas por los pueblos que habitaron antes de la presencia hispana el territorio que hoy llamamos México, ilustra claramente el proceso alternativo de su desprecio y comprensión por la cultura occidental. Es sabido que el siglo XVI abrió las puertas del viejo continente hacia un mundo nuevo, enigmático y misterioso.¹ Un mundo paralelo, hasta el momento desconocido, que despertó la curiosidad, el asombro, la inquietud y el interés de quienes arribaron. A raíz de la Conquista, Mesoamérica (área que comprende pueblos de alta cultura que ocuparon en tiempos prehispánicos la mayor parte del territorio mexicano y de Centroamérica) se reveló a los ojos de Occidente a través de la pluralidad y abundancia de sus creaciones. Desde la arquitectura, escultura, pintura mural, cerámica, y otras manifestaciones, la propuesta artística de las sociedades antiguas adquirió el carácter de un campo fértil, inexplorado, ambiguo, confuso y seductor.

Los espacios, volúmenes, tiempos, líneas, texturas, colores, ritmos y movimientos de las obras, desdoblaron y sugirieron un lenguaje propio que apelaba a los sentidos acostumbrados a percibir de otra manera. Dieron a conocer la diferencia y la otredad de un arte que esperó entablar diálogos con quienes lo miraban. Desentrañar el significado de esas formas ha sido tarea de varias épocas, personajes y pensamientos, desde la Conquista hasta

¹ Fernández, 1972, p. 9.

nuestros días. En el tránsito hacia la legitimación del arte prehispánico, términos como pagano y exótico han descrito las formas y calificado los sentidos.

Buen hilo conductor en busca de las posturas frente al arte precolombino es la *Estética del arte mexicano* de Justino Fernández.² En su afán por cruzar el umbral del pasado a través de las obras, el autor se remonta al siglo XVI y aborda a los "críticos" de distintos tiempos para descubrir sus aportaciones en la construcción de las ideas en torno al arte antiguo de México.³ Encuentra que esta producción artística se ha disputado entre el asombro y el espanto, la alabanza y el desprecio. Infiere de dicha polifonía dos tendencias que dividen las posturas en quienes apuestan por la bien hechura y maestría de las obras a pesar de sus demoníacos sentidos y quienes consideran la existencia de una ideología simbólica y religiosa que descuida la "perfección" de la imagen (perfección en cuanto a su apego a un modelo natural). Entre descripciones y argumentos, las manifestaciones plásticas de Mesoamérica se vistieron de significados propios de los tiempos en que se estudiaban. De tal suerte que en algunos casos se recurrió a las comparaciones con civilizaciones extra-americanas como la egipcia, asiria o etrusca.

El recorrido de Justino Fernández es confuso e intrincado y el autor no encuentra siempre conciliación entre formas y contenidos, hasta que la voz de Manuel Gamio (1916) sugiere la conjunción de ambos: lo significativo (forma)

² Cfr. Fernández, 1972.

³ El autor da el nombre de varios personajes que desde el siglo XVI han emitido opiniones acerca de la producción artística de Mesoamérica.

y lo significado (contenido), esfuerzo necesario para lograr la más amplia comprensión del arte indígena.⁴

Hoy, los trabajos del historiador de arte son retos considerables. El auxilio de otras disciplinas en el asedio de los objetos de estudio nos da nuevas perspectivas y nos ayuda a plantear preguntas de mejor manera. Contando con la multidisciplina, los avances en la comprensión intelectual y emocional del arte del pasado mexicano han conducido a una mejor aceptación del arte no occidental, y esta visión nueva, verdadero ensanchamiento del mundo, es uno de los signos de la modernidad.⁵

La valoración del arte prehispánico y su inserción en la conciencia histórico-crítica mundial es un hecho relativamente nuevo que comenzó a tomar fuerza desde las postrimerías del siglo XIX. Ha sido un proceso intenso y pleno de hallazgos, uno de ellos es que el arte indígena enriqueció nuestro pasado y le dio a nuestra historia cultural una continuidad de siglos. No obstante, todavía oscilamos, como lo señaló George Kubler (1991), entre el aislamiento y la difusión, entre la unidad y la diversidad del arte precolombino. Estos últimos años están regidos por una voluntad de comprender este arte, de aprehenderlo en lo posible en su sentido original, de desentrañar sus mensajes religiosos y cosmológicos.

El proceso de comprensión del arte de los pueblos no occidentales ha modificado de manera radical el conocimiento del arte de todo el mundo. Ello ocurrió en un proceso que sería un excelente ejemplo para un profesor de dialéctica: el desarrollo del arte de la edad moderna condujo a la revaloración

⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁵ Fuente, 1999.

del arte no occidental que provocó el desarrollo del arte moderno. Recordemos, si no, la gestación y los gestos de las vanguardias del siglo XX, desde el postimpresionismo al expresionismo, al fauvismo, al cubismo, al surrealismo. André Bretón se interesó vivamente en el arte indígena de México, pasado y presente, y creyó ver en la Coatlicue la ilustración de “la belleza convulsiva” que propugnaba el surrealismo.⁶

La permanencia es una de las mayores virtudes de todo arte antiguo, pero también conlleva el primer obstáculo a vencer para la comprensión del pasado: el problema de la distancia temporal.⁷ Es posible navegar entre las dificultades si se atiende la *huella*, término usado por Ricoeur para nombrar la representación de lo que ha desaparecido. La única referencia que tenemos del pasado, nos dice el autor, está en la *huella*, de ahí que el conocimiento que de él tengamos se hace a partir de la reconstrucción de los datos que ésta arroja.

En tanto *huella* el arte adquiere un carácter intratemporal que le permite pertenecer a todos los tiempos para ser aprehendido en todas las épocas, también abre la puerta para re-crear el tiempo original en que fue realizado.

Esta capacidad de trascender la barrera constante del fluir temporal, hace del arte el vínculo entre el pasado y el presente, mas aun cuando se carece de datos escritos que avalen su creación, como sucede con la mayor parte de las creaciones precolombinas.

Ya no es novedad en la cultura universal ni en la propia la presencia de expresiones diversas y multifacéticas. Este arte es uno de los cimientos que

⁶ *Ibidem*, pp. 95, 96; Fuente, 1978 y 1983.

⁷ Ricoeur, 1996, p. 840.

consolida rostros e identidades. En ello recae el enorme valor de su legitimación, de su estancia en el tiempo en tanto obra de arte, en tanto manifestación humana.

“Yo soy otro” decía Rimbaudm en un grito que anuncia ya las actitudes modernas. Nosotros somos los otros: el arte funciona a manera de vasos comunicantes, como función integradora. En el arte nos reconocemos todos y uno, como en un diálogo con nuestros rostros y nuestros corazones.

El arte mexicana

En la vasta producción artística mesoamericana, el arte mexicana descuella único y seguro de sí mismo. Se trata, en primera instancia, de una expresión escultórica –junto al arte olmeca– en que prevalecieron las tres dimensiones. Así, las obras se pueden contemplar desde diferentes ángulos y ello permite distinto orden de percepción por parte del espectador. En segundo lugar, en las diversas manifestaciones plásticas mexicas se aprecia profunda madurez y conciencia alcanzadas por ese admirable pueblo creador.

De acuerdo con numerosos estudios de variada índole y apoyados en textos coloniales tempranos, se sabe que los rasgos definitorios del arte mexicana se lograron gracias al binomio conceptual y metafórico del "diálogo del rostro y del corazón" y al hecho de labrarse un "corazón endiosado". El objetivo era alcanzar el cabal equilibrio de los elementos duales y opuestos que entran en la conformación del Universo. Ésto se congregó debido al ideal de conocimiento al que el hombre mexicana aspiró y llamó *toltecáyotl*, de tal forma que designó como *toltécatl*, precisamente “el que dialoga con su corazón”, al que hoy nombramos “artista”. Una vez logradas las metas creativas, éste trascendía al ámbito de los dioses para cumplir con las tareas reveladas por ellos mismos.

Iba al fondo de las cosas para aprender de ellas y enseñar a otros ese diálogo íntimo, de suerte que se perpetuara el *status quo*: la existencia del Universo por medio del agradecimiento a los númenes y su propiciación. Los resultados tangibles de los aprendizajes divinos se pueden admirar aún en sinnúmero de obras de distinta orden: arquitectura, cerámica, escultura, lapidaria, literatura, pintura, plumaria, orfebrería y textiles.

Con tales fundamentos el arte mexicana adquiere su nota distintiva, la cual señala su originalidad dentro del arte mesoamericano, a saber: la fuerza sobresaliente de sus representaciones. Tal fuerza se percibe en el indiscutible sentimiento vital, montado a horcajadas entre el anhelo gozoso y la angustia afanosa ante el fin de los tiempos.

Dicho de otro modo, las obras de los nahuas hablan de un apego a la vida aferrado al propio devenir del Cosmos: el corazón endiosado se somete a la gratitud eterna para con las deidades. Se trata de una cosmovisión donde la esencia es el ser humano. Cualidades formales y energías comunicativas se perciben unidas en el vigor del arte mexicana. La mayoría de las obras se adecua a figuras geométricas comunes: prismas rectangulares, poliédricos o piramidales, conos y sus varias combinaciones, esferas, ovoides. Las imágenes se logran por medio del sabio manejo de las formas y el absoluto control sobre los materiales, así como de una inquebrantable voluntad por plasmar los matices de la existencia domeñada. Pueden herir el espacio pero no modificarlo, porque se congelan en el tiempo, en el instante mismo de proyectarse; avanzan en este espacio pero el impulso se detiene a medio camino, o bien se recogen sobre sí y se contienen sin expandirse, sin arriesgarse, excepto en casos extraordinarios.

Los límites de piedra, barro cocido, madera o cualquier otro material constriñen a las formas, como si éstas se hallasen aprisionadas y luchasen por escapar. Así, las obras plásticas remiten a un cúmulo de emociones contenidas que buscan su integración universal; acaso es el tiempo y el espacio humanos que aspiran a los ámbitos sagrados atemporales y anespaciales.

Por otra parte se descubren, al igual que en el resto de Mesoamérica, grupos básicos en los que campean diversas figuraciones: humanas, zoomorfas, fitomorfas e híbridas. Un conjunto más lo constituyen las apenas insinuadas escenas. Ahora bien, en virtud de las abundantes variaciones tanto formales como temáticas y de las incontables obras plásticas, me referiré aquí sólo a algunos ejemplos señeros, realizados principalmente en piedra, y que arrancan de los temas antes dichos.

La elocuencia de la cosmología

Si se parte de la base de que el arte habla de la manera en que el pueblo creador se plantó en el mundo, los mexicas aportan con presteza varios ejemplos. Acaso el más conocido es el de la Piedra del Sol.

Bien se sabe que el relieve figura la imagen del Quinto Sol y de todo el Cosmos. Las formas predominantes son círculos concéntricos que de adentro hacia afuera contienen del núcleo a los confines del Universo mismo. El rostro de la deidad ocupa el centro y a sus lados se miran las manos-garras que aprisionan corazones. El dios se inscribe en el signo *ollin*, "movimiento", definido por medio de cuatro cuadretes convergentes en un círculo –a modo de aspas– que además incluyen, entre símbolos de lo precioso, a sendos "soles" o épocas precedentes. Rodean al conjunto los signos de los veinte días, símbolos estelares y rayos que cruzan las fronteras entre círculos. El exterior consta de dos enormes *xiuhcōatl*, o serpientes de fuego, cuyas cabezas se miran en la

parte inferior del monumento, enfrentadas; de sus abiertos hocicos surgen los rostros de otros dioses. Así, el Universo es cuatripartita y dinámico, si bien adquiere contornos circulares, otorgados por las *xiuhcóatl*, que además reiteran el aspecto dual.

Otros ejemplos cimeros son las representaciones de la diosa hambrienta: Tlaltecuhltli, quien habita en la parte inferior del Cosmos. Se le mira tallada en la cara inferior de muchas esculturas, oculta a la vista de los humanos pero omnipresente para los dioses y en contacto directo con ellos. Es como la energía contenida, que aunque invisible a los humanos, existe bajo el poder de la piedra labrada. Destaca por su postura despatarrada: abre los brazos y las piernas, mientras que echa la cabeza hacia atrás; su cabello es crespo y revuelto y lo pueblan arañas o alacranes que se mueven entre plumones. El rostro de la divinidad es híbrido pues ora simula el de un humano, ora el de un animal fantástico de hocico abierto y con grandes colmillos. La deidad abre las fauces y saca la lengua, que se transforma en cuchillo personificado (tiene ojos y dientes). Muchas veces cubre manos y pies con amenazantes garras felinas. En el ropaje suelen mirarse calaveras y huesos cruzados.

Esta imagen divina es singular y común dentro del arte mexica: acentúa el sentimiento contenido pero a punto de explotar. La postura que Tlaltecuhltli adopta sugiere desigual lucha por liberarse de la envoltura pétrea que le compacta y limita, como si le quedara chica. No en vano es deidad de la Tierra, creadora y destructora a un tiempo, que no acepta restricciones ni siquiera en sus imágenes, y trata de gritar el alarido de guerra –manifiesto en el cuchillo– con ese hocico abierto y terrible.

Tampoco puede omitirse una de las más excelsas imágenes de la estatuaria mexica, es la corporeización pétrea de la cosmología misma. Me

refiero a la Gran Coatlicue. Su cuerpo piramidal y cruciforme combina elementos humanos y animales: pechos femeninos flácidos pero no agotados, brazos, collar de manos y corazones, dos serpientes encontradas en lugar de cabeza, garras felinas en lugar de manos y pies, además de cráneos, plumas, caracoles y más serpientes que forman parte del atavío. La obra se yergue, desafiante, ante toda la creación: plasma a la gran madre nutricia y destructora; desafía también al tiempo y al espacio que ella crea, desbarata y contiene en sí; por eso da cuerpo físico a conceptos abstractos.

La Gran Coatlicue se resuelve como una escultura que logra comunicar además de la cosmovisión mexica, el poder metafísico y ultraterrenal de las divinidades. Es un sentimiento de terribilidad petrificada. Es forma plena de ideas cabales, hace concreto lo intangible y presta vida actual al pasado. Conformar al espacio y al tiempo, y asimismo lo destruye para recrearlo de nuevo y desafiar al eterno recurrir de espacio y tiempo. Es desafío vital hecho piedra, es imagen vencedora de su propio Universo.

Otra obra fundamental de esa cosmovisión es la cercenada hija de Coatlicue: Coyolxauhqui. Diosa mutilada, descuartizada, adquiere en su muerte una dinámica postura cual signo *ollin*—según se la ve en el relieve hallado a los pies del Templo Mayor—: con las extremidades dispuestas a modo de aspas, donde se miran sin concesiones las crudezas del cuerpo cortado por obra de la *xiuhcóatl*, arma terrible, sierpe ígnea esgrimida por Huitzilopochtli. A un tiempo se reconocen los elementos que la identifican como una divinidad ctónica, progenitora: el vientre holgado a causa de numerosos partos, los senos caídos por amamantar incontables hijos. En otro ejemplo escultórico con distinta solución plástica que el antes dicho relieve, se la ve sin su cuerpo: sólo una cabeza, de cuyo cercenado cuello brota, en lugar de sangre, el signo *atl-*

tlachinolli, "agua-cosa quemada", grito de guerra de Cihuacóatl Quilaztli – advocación de Coatlicue– y de los cuatro Tezcatlipocas, entre ellos el hermano homicida de la diosa.

Coyolxauhqui es, en sus dos imágenes más famosas, muerte que se opone a la vida pero que, al unísono, la provoca. Así, la grandiosidad de las dos obras citadas no se limita al tratamiento formal –el relieve y la obra exenta–, sino que se hace extensiva a los hondos simbolismos religiosos y vitales del pueblo mexicana. Hablan del resultado de una lucha desigual entre los dos extremos vitales, mismos que se realizan en los niveles cósmicos y no humanos: la batalla entre vida y muerte, día y noche, luz y oscuridad, masculino y femenino, a decir de los exégetas. Coyolxauhqui es la mujer-diosa, la hija divina mutilada pero no vencida, la que triunfa en la derrota.

Coyolxauhqui es paradigma de las Cihuateteo: mujeres-diosas guerreras, parte del séquito de Huitzilopochtli. Sin embargo no las prefigura, ya que es Coatlicue la encargada de ello. En las representaciones de tan graves diosas siempre se les muestra hincadas, de rostro calavérico pero de ojos inquisidores; los largos cabellos son encrespados, como en todos los dioses de la muerte y del Inframundo. Visten sólo falda; tienen garras felinas en lugar de manos, como depredadoras dispuestas a saltar sobre la víctima. Expectantes, acechantes, quieren romper el aire a zarpazos. Y al mismo tiempo son contenidas, decididas a actuar en el momento preciso: no antes, recuerdan a los felinos acechantes. No en vano se dice que, al final del Quinto Sol, ellas descenderán del Cielo convertidas en hambrientos jaguares que devorarán a la humanidad.

Y con las Cihuateteo se cierra el ciclo vital: de la creación del Universo a su final. Delimitan, asimismo, el espacio y el tiempo en que otros dioses actúan.

Otras deidades

Las diosas, a menudo, parecen reproducir un esquema único, al que se agregan o quitan ciertos elementos para definir las y multiplicar el panteón. La mayoría son jóvenes mujeres, hincadas o sentadas sobre los talones. Son escasas las que se atreven a desnudarse, siquiera el torso. Esa tímida desnudez las asocia con Xochiquetzal: muestran los pechos al aire y adornan su cabeza con guirnaldas de flores.

Las que se figuran sentadas suelen apoyar las manos sobre las rodillas. Los ropajes sencillos, *quechquémitl* y falda señalada por los signos de las piedras finas labradas, las identifican con Chalchiuhtlicue. Su tocado consiste en dos borlas que cuelgan a los lados de la cara; porta abanico de papel en la nuca, típico de las deidades del agua y de la fertilidad. Su variedad de identidades se advierte en el cambio de postura y en diferentes atributos. Si va de pie y lleva en las manos dos pares de mazorcas, entonces es Xilonen; puede o no tener el pecho desnudo. Si sustituye el abanico de papel por una suerte de tocado rectangular con cuatro flores o circulitos del mismo material, plegado, entonces encarna a Chicomecóatl.

Tales son los tres tipos básicos de diosas jóvenes. De hecho, las mujeres siempre son diosas, nunca humanas. La condición femenina no importa excepto en su calidad sagrada: la Gran Madre en incontables variaciones.

Con los hombres ocurre algo diferente: pueden ser dioses o humanos. Y casi todos son jóvenes. Carecen de individualidad y expresión particular. Los cuerpos, generalmente reducidos y compactados a sus rasgos esenciales, sirven de soporte a rostros y cabezas de apariencia convencional, sin desvincularse del dato natural. Suelen omitir indicios de la musculatura, aunque detallan las clavículas y los huesos de las muñecas y los tobillos, así como las rodillas. Las

caras siempre son ovaladas, de ojos almendrados (a veces con incrustaciones de concha y obsidiana), nariz recta de alas anchas; labios delgados, boca entreabierta que suele mostrar los dientes (también, en ocasiones, representados con incrustaciones). Por lo común no muestran emociones ni actitudes definidas, se les aprecia distantes de la realidad. Conviene recordar que tal impresión se debe a que la piedra está desnuda, han desaparecido pintura, atavíos de materiales perecederos, cabellos y tocados.

El cuerpo y las distintas posturas apenas logran equilibrar esa falta de emotividad explícita y los sentimientos de ausencia o distancia que derivan de ella. Pareciera contradictorio que, sin embargo las formas revelan una muy peculiar expresividad, un apego metafísico a la vida. De esta suerte, el principio dual y de los opuestos se concentra en todas y en cada una de las esculturas cabalmente mexicas. Tienen gran fuerza y tensión dramática, acentuada por los rasgos propios de los rostros: rictus conmovedores, de angustia apenas sí controlada; además de las posturas del cuerpo, así como la variedad de atuendo, indumentaria y adornos que concentran la nota identificadora.

Tales patrones permean por igual las imágenes de mujeres, de hombres, -divinos y humanos-, de jóvenes y ancianos, éstos últimos siempre se reconocen por las arrugas faciales y las costillas marcadas.

Ehécatl Quetzacóatl es una deidad grata y frecuentemente representada. Se identifica de inmediato gracias al adorno bucal que simula el pico de un ave. Por lo demás es un hombre semidesnudo, en ocasiones barbado. Puede estar de pie o sentado, en cuyo caso a veces tuerce un pie o la cabeza. De igual modo adopta la forma del mono araña pero en actitudes humanas, casi siempre de danza. Por ello, también se emparenta con Xochipilli, dios de la alegría, del arte y del renacimiento vital. En las representaciones de monos se aventura el

movimiento y los pazos de danza; éste es estrictamente plástico y se cierra sobre sí mismo, sin embargo da la apariencia de mayor libertad en la articulación del cuerpo y de las extremidades; con ello se diferencia de las estáticas imágenes antropomorfas del mismo dios, que aunque despegan los brazos del cuerpo permanecen plásticamente inmóviles y no penetran el espacio.

Frecuentes también son las figuraciones de Xipe Tótec, quien erguido y orgulloso, se hace notorio por su atavío de piel humana. Otra más es Xiuhtecuhtli, el que sentado y sumido en hondos pensamientos cosmológicos vive en el centro del Universo, y se distingue por su tocado hecho con una banda decorada con discos y una voluta al frente, suerte de cabeza esquematizada de ave; lo remata un par de cubitos de los que parece caer una tela, más el abanico de papel que lleva en la nuca; a veces está barbado. También es inconfundible la imagen de Huehuetéotl, el único dios anciano, quien soporta desde tiempos remotos su eterno brasero sobre los hombros y la cabeza.

Hay otras variantes de figuras antropomorfas que se concentran en el rostro o la cabeza humana. Se trata de máscaras que siguen los rasgos canónicos antes referidos y sólo cobran identidad debido a los signos asociados. Sirvan de ejemplo el espejo con humo de Tezcatlipoca, la fecha "9 viento" para Ehécatl o las dobles máscaras que figuran a Xipe Tótec con la piel del sacrificado.

Pero todos ellos –sean cuerpos, cabezas o máscaras– no gritan ni se desbordan, ni alteran sus emociones. Ofrecen la certeza de la vida, se están quietos, tranquilos, profundos como el espacio y el tiempo. ¿Acaso reflejan la

vida contemplativa en busca del diálogo del rostro y el corazón, como recomienda la *toltecáyotl*?

De otra lado están las imágenes de la zoología mítica, algunas con rango de deidades. Nada en ellas es silencioso ni vacío: las partes y el conjunto hablan de un profundo sentir que relaciona los ámbitos sagrados y humanos, y recuerdan, además, la honda relación que guarda el hombre con la naturaleza.

De formas serpentinadas, la ya mencionada *xiuhcōatl* tiene patas delanteras con garras. La cabeza se distingue porque sobre la punta del hocico se proyecta, hacia arriba y atrás, una suerte de apéndice tachonado con los llamados "ojos estelares". El cuerpo suele estar cubierto por diseños de mariposas y lenguas de fuego. La cola se representa como una sucesión de trapecios en número de dos o tres y los remata un triángulo. Es el arma fogosa con la que Huitzilopochtli mata a sus enemigos, complemento del *atl-tlachinolli*.

El *ahuízotl*, "perro de aguas", es una especie de mamífero cuyo lomo y cola son de agua; la punta del rabo tiene una manita humana. Se les realizó de modo especial en piedra, tanto en relieve como en bulto y en plumaria. Son seres que pueden causar daño a los humanos, pues los jalarán al agua –con la manita de la cola– y los ahogan. Y también emiten el grito de guerra; son emblemáticos de la zoología fantástica y animada de la escultura mexicana.

Quiero recordar, en este apartado, la magnífica escultura en barro cocido que procede del Templo Mayor: representa un murciélago antropomorfo, de pie, sin alas, con las patas sólidamente asentadas en el suelo y las garras de las manos extendidas al frente. Descuellan las grandes orejas y el pabellón nasal. Lleva elementos que le vinculan con los dioses de la muerte por desollamiento, como el collar y los caracoles que de él penden. Se trata de otra imagen

amenazante de esa dimensión que se integra a la doble y continua existencia del hombre mexicana.

Los vivientes mortales

En el caso de los seres humanos, se les dio singular atención pero despojados de individualidad; se les reconoce por los símbolos y emblemas que les dan identidad. Se trata a menudo de hombres jóvenes, *macehuales* o gente común, vestidos tan solo con breve braguero que se anuda al frente y van descalzos. El pelo corto, sin adornos, reitera su cualidad de plebeyos. Conservan postura erguida, aunque estén sentados en cuclillas. Suelen extender una o ambas manos, semiempuñadas, ahuecadas para sostener las astas de las banderas cuando se trata de portaestandartes. Otro tipo de *macehuales* lo conforman los que no sostuvieron banderolas. Les distingue tocarse las rodillas con las manos o cruzar los brazos de modo que apoyan los codos en ellas.

Comparte el mismo sentir la famosa cabeza del "Caballero Águila", entendido como ideal mexicana del ser humano. Las soluciones en los rasgos formales se abrevian y sugieren un cierto apego a las facciones; no se refieren a modelos reales. El todo, como entidad plástica, es elocuente por cuanto señala una fuerza contenida en el pasmo, como si mirase el campo de batalla antes de la lucha misma y se supiese de antemano vencedor.

Con el mismo sentimiento formal y conceptual (si bien se trata de la figura entera y hecha en cerámica, en partes ensambladas) otro guerrero águila comparte la expresión de comunidad. La inclinación del cuerpo hacia el frente, el rostro enmarcado por el yelmo que conforma la cabeza del ave, las alas que se despliegan sobre los brazos del personaje, y las garras a la altura de las rodillas no ocultan ese impulso vital que se detiene súbitamente ante la suspensión provocada por una revelación divina: el saberse parte del orden

cósmico, una vez que el diálogo con el corazón ha dado sus frutos. Hoy carece de la pintura que otrora lo cubrió.

Los pocos ancianos figurados se distinguen debido a las arrugas que les surcan la cara; algunos presentan el tórax con las vértebras señaladas y las costillas pronunciadas. Ellos sí doblegan las espaldas, sea por que les invade la vejez o la debilidad física, o porque han vivido muchas experiencias y la vida les abruma.

Y tanto jóvenes como viejos hablan de un pueblo vencedor, seguro de sí mismo y de su papel en la conservación del Universo. Hablan, en conjunto, del orgullo mexicana, del grupo humano al que los dioses eligieron para alimentar y conservar el Universo.

Por otra parte, dentro de esa conciencia y orgullo de sí mismos, los mexicas dieron especial atención a las figuraciones de plantas y animales. A partir de los rasgos básicos, se efectuaron abreviaciones tales que no dejan duda con respecto a la identidad de los ejemplares. Gran número de esculturas acusa la máxima proximidad al dato visual, sean labradas en piedra, concha, hueso o madera, o moldeadas y modeladas en cerámica; no hay, sin embargo la voluntad por la reproducción exacta, por la *mimesis* de un modelo. No obstante, hay imágenes que representan con singular certeza felinos echados, perros sentados, conejos que se retuercen o serpientes enroscadas; la seguridad de lo figurado es total. No hay duda en la decisión por representar, pero nunca se imita fielmente el modelo real.

Lo que distingue a los escultores mexicas de otros de distintas latitudes en Mesoamérica, es la voluntad de extraer lo fundamental, con inigualada maestría, de las formas que se miran en la naturaleza. En ello exhiben una cualidad excepcional. De esta suerte, pulgas y chapulines no cesan de causar

asombro tanto por la pequeñez de los modelos vivos como por la esencia de sus figuraciones pétreas amplificadas, incluido el color (negro en la pulga, rojo en el chapulín). En otros casos, como mariposas y arañas, la abstracción de las formas colinda con seres que poco recuerdan al animal original, ya que se les agregan o alteran rasgos que no son los propios.

En el conjunto faunístico, las representaciones de los reptiles devienen paradigma, y las serpientes son, sin duda, los animales más próximos al dato visual. Se les detalló la cabeza, las escamas –tanto labradas como pintadas– y los cascabeles de la cola; las lenguas bífidas se proyectan fuera de los hocicos, que además muestran los colmillos. Todo ésto, junto con las posturas enroscadas o alertas, hace de los ofidios uno de los más extraordinarios conjuntos de la escultura mexicana.

Algo similar sucede con las maravillosas imágenes de vegetales, en especial calabazas y cactus, hechos con piedras finas de color para acentuar la vivacidad de las formas. En ellas se mezclan sabiamente aristas y curvas, entrantes y salientes para dar cuerpo a las plantas, cuya pureza de líneas manifiesta una voluntad de expresión de la naturaleza animada y reitera no sólo la sensibilidad extraordinaria por parte de los escultores, sino también ese apego a la certidumbre. En resolución, animales y plantas son un conjunto pleno de vitalidad capturada en piedra, de unión íntima e indisoluble entre el deseo formal y la aspiración simbólica. Reiteran la definición y la seguridad implícitas en el arte mexicana.

Unión de lo divino y lo humano

Otros muchos ejemplos cumplen la misma voluntad de expresión. Así ocurre con los relieves de temática varia pero centrada en torno a cuestiones míticas e históricas entrelazadas; la divinidad convive con lo humano. Aquí

cabe citar al "Teocalli de la Guerra Sagrada", la "Piedra de Tízoc" y la "Piedra de Moctezuma".

El primero, de compleja iconografía, simula un basamento piramidal con escalinatas y alfardas, y un altar en la parte superior. Cuenta en sus paredes con imágenes de dioses y sus personificadores, de instrumentos rituales (flechas, *xiuhcōatl*, *cuauhxicalli*, *zacatapayolli*, escudos), además del "emblema" de Tenochtitlán en la parte posterior: es la imagen de Cihuacōatl a manera de águila, emitiendo su grito de guerra tal como se la describe en la literatura mexicana. Se supone que conmemora el gobierno de *Motecuhzoma* II, una dedicación del Templo Mayor de México o una ceremonia de encendido del "Fuego Nuevo"; también se dice que fue sitio de dicho gobernante.

Las Piedras "de Tízoc" y "de Moctezuma" son amplios cilindros con relieves de contenido histórico. Con base en un lenguaje formal convencional, ambos celebran las conquistas de los gobernantes, su carácter histórico se indica por los signos asociados a sus diversas victorias. En la vista superior horizontal se mira la imagen del Sol, y en los relieves laterales se aprecian la figuras convencionales, repetidas numerosas veces, de los gobernantes Tízoc y Moctezuma I —de ahí los nombres de los monolitos—, ataviados como guerreros y dioses. Su indumentaria bélica permiten identificarlos como encarnaciones de Tezcatlipoca, en especial el espejo de humo en la cabeza y en lugar de un pie. Sostienen por el cabello a diversos cautivos, quienes se reconocen, gracias a sus glifos asociados, como imágenes simbólicas de las ciudades capturadas.

Las artes visuales mexicanas dan cuenta de la certeza vital de sus creadores, de la manera en que un pueblo vencedor sabe imponerse. La voluntad de los dioses se constriñe a las vicisitudes del pueblo que los glorifica. Por ello no importa la personalización del representado, los individuos y los

dioses sólo existen en la medida de su desempeño en la sociedad que los enarbola.

Consideraciones finales

El arte mexicana es grito de victoria. Es Ehécatl dominante. Es Coyolxauhqui mutilada pero no vencida. Es Coatlicue desafiante. Es la voz de un pueblo vencedor, seguro de sí mismo. He aquí la gran diferencia con otras expresiones artísticas del México antiguo.

En el arte mexicana no hay dudas: la certeza es absoluta. Se le encuentra igual en el definido chapulín que en la serpiente enroscada, en el impávido y lejano portaestandarte que en las imágenes de Tízoc o de Motecuhzoma I. La escultura mexicana es, en su conjunto, expresión del poder, de la certidumbre de la inacabable definición de sí mismos. Y en tanto no hay personalización ni individualidad, este arte se yergue como voz unísona de la comunidad unida por afanes de dominio, por verdad en la existencia.

Para alcanzar tales objetivos y consolidar una extraordinaria voluntad plástica aparente, los mexicanos acudieron al fino desbaste de la piedra, con lo cual lograron texturas de gran elocuencia, reiteradas por los vivos colores e incrustaciones que cubrieron las obras resultantes. Todo ello habla de la gran sensibilidad y profundo conocimiento que los mexicanos alcanzaron, gracias a ese diálogo entre rostro y corazón, a esa *toltecáyotl* y al profundizar en el interior. En las artes visuales se manifestaron desde la más sincera verosimilitud hasta la abstracción más acusada, dando énfasis al vigoroso núcleo expresivo de lo vital.

Es en tal suerte que destaca sin duda –más allá de formas, materiales y temas– la profunda capacidad comunicativa y el hondo sentimiento que permea a todo el arte mexicana, y en particular a la escultura. Para recibir su mensaje es

necesario despojarse de todo prejuicio occidental, que implique a la "belleza" como parámetro indispensable para atender tal comunicación. Las obras mexicas tienen su propio lenguaje, que es a la vez particular y universal, sus formas se recogen sobre sí, se constriñen y compactan a la espera del detonador que las hará revelar sus significados más profundos. No interrumpen el espacio o el tiempo que las rodea, los congela para la eternidad. Se esfuerzan por contener las emociones que guardan y alcanzan su integración total.

Manifiestan, en formas y contenidos, el gozo vital que requiere sacrificios para lograr plenitud. Dan a conocer una angustia fatal pero domeñable por medio del diálogo revelador entre dioses y hombres. Son obras que desvelan afectos y creencias contenidas, no comunes al patrimonio mundial, pero tampoco ajenas al devenir de la humanidad. Son grito colectivo que una vez emitido domina a los seres vivos y dota de certeza la existencia.

Producto de la reflexión profunda, transformado en lenguajes formal y simbólico que se concentran en obras refinadas, a medio milenio de distancia ese diálogo sigue produciendo frutos que nos hacen partícipes de toda una antigua cosmovisión y, a la vez, reiteran su vigencia y universalidad.

Obras consultadas

ALCINA FRANCH, José, *et al.*,

1992 *Azteca. Mexica*, Madrid, Lunwerg Editores.

CASO, Alfonso,

1974 *El pueblo del sol*, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 104).

COVARRUBIAS, Miguel,

1957 *Indian Art of Mexico and Central America*, Nueva York, Knopf (traducido al español en 1961).

FERNÁNDEZ, Justino,

1954 *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.

1972 *Estética del arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

FUENTE, Beatriz de la,

1978 "La crítica y el arte prehispánico", en *Las humanidades en México, 1950-1975*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Técnico de Humanidades, pp. 93-101.

1983 "El arte prehispánico visto por los europeos del siglo XIX", en *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, diciembre, nueva época, vol. XXIX, pp. 2-7.

1985 *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Humanidades (Colección de Arte, 38).

1999 "El arte prehispánico: un siglo de historia", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia correspondiente a la Real de Madrid*, México, Academia Mexicana de la Historia, pp. 79-100.

GENDROP, Paul,

1979 *Arte prehispánico en México*, México, Trillas.

HERS, Marie Areti,

1989 *Los toltecas en tierras chichimecas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.

HISTORIA DEL ARTE MEXICANO,

1982 *Historia del arte mexicano*, 12 vols., México, Secretaría de Educación Pública/Salvat Mexicana de Ediciones, vol. I, t. III, *Arte prehispánico*.

KELEMEN, Pál,

1969 *Medieval American Art. Masterpieces of the New World before Columbus*, 3ª ed., 2 vols., Nueva York, Dover Publications.

KRICKEBERG, Walter,

1961 *Las antiguas culturas mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica.

KUBLER, George,

1962 *The Art and Architecture of Ancient America*, Harmondsworth, Penguin Books.

1991 *Aesthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, USA, Yale University Press.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, et al.,

1990 *Arte precolombino de México*, Milán/Madrid, Olivetti/Electa.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo,

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica.

MANZANILLA, Linda y Leonardo LÓPEZ LUJÁN, coords.,

1994 *Historia antigua de México*, 3 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Nacional Autónoma de México/Miguel Ángel Porrúa.

MARQUINA, Ignacio,

1951 *Arquitectura prehispánica*, 2 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo,

1994 "Los mexica... y llegaron los españoles...", en SÁENZ GONZÁLEZ, Olga, coord. gral., *México en el mundo de las colecciones de arte*, 2 vols., México, Grupo Azabache, vol. 2, *Mesoamérica*, pp. 179-243.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *et al.*,

1995 *Dioses del México antiguo*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Universidad Nacional Autónoma de México.

2002 *Aztecas*, Madrid, Turner Libros.

NICHOLSON, Henry B., ed.,

1967 *The Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*, Los Ángeles, University of California at Los Angeles.

RICOEUR, Paul,

1996 *Tiempo y narración*, t. III, *El tiempo narrado*, México, Siglo XXI.

TOSCANO, Salvador,

1984 *Arte precolombino de México y de la América Central*, 4ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.

WESTHEIM, Paul,

1986 *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, 3ª ed., México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

1990 *Obras maestras del México antiguo*, 3ª reimp., México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

1991 *Escultura y cerámica del México antiguo*, 2ª reimp., México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).