



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	005: TRAYECTORIA ACADÉMICA
CAJA	014
EXP.	206
DOC.	0002
FOJAS	3-24
FECHA (S)	3/f

## MÁS ALLÁ DEL SIGNO DE LA "OTREDAD"

Beatriz DE LA FUENTE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
UNAM

### 1. *Filosofía y cultura: puntos de vista universales*

Concebí una parte de este acercamiento a la luz de *Los privilegios de la vista* (1978) de Octavio Paz. Artista él mismo, distinguió tres "caracteres constitutivos de la civilización mesoamericana", a saber: originalidad, aislamiento y "otredad". Además aplicó el concepto de "expresión" al arte mesoamericano:

lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo... Una deidad maya cubierta de atributos y signos no es una escultura que podemos leer como un texto sino un texto/escultura. Fusión de lectura y contemplación, dos actos disociados en Occidente (Paz, 1978: 50).

El arte habla, pues, del modo en que las sociedades perciben, entienden y explican su mundo. Por él, la humanidad traduce el Universo a un lenguaje construido armoniosamente con materiales, espacios, formas, líneas, colores, texturas, proporciones; se trata de imágenes llenas de simbolismo y significado. Y los artistas perpetúan y transmiten valores culturales a través de la obra de arte, al tiempo que crean algo original y revelador.

Las obras de arte son vías extraordinarias para conocer desarrollos culturales, sean de una época o región. Permiten un acercamiento profundo a la humanidad, a sus afanes relacionados con el origen y el destino, con la naturaleza y las deidades. La comprensión de las expresiones artísticas es vehículo principal para interpretar una cultura, sus orígenes, evolución, influencias, decadencia y colapso. Esto es más importante aun cuando

carecemos de fuentes escritas para acercarnos al pasado humano, como sucede con el arte aborigen de América.

Y nos enfrentamos aquí a una diferencia crucial: ese arte se aleja de los cánones occidentales. Mi intención es, entonces, retomar algunas nociones mexicanas acerca del arte de Mesoamérica, con el fin de encontrar —si las hay— diferencias entre Occidente y No Occidente. Desde luego, si hoy lo consideramos arte, el camino ha sido largo y complejo. Creo que una causa radica en varias ideologías predominantes, nacidas en los principales centros de poder político o de producción artística: España, Francia, Alemania, el Reino Unido y, en tiempos recientes, los Estados Unidos de Norteamérica. Esta idea abarca el lapso entre los siglos XVI y XX.

## 2. *Los primeros y arduos pasos*

Los orígenes de dicha comprensión se remontan al siglo XVI, cuando conquistadores y frailes expresaron su opinión acerca de las sociedades indígenas y sus logros culturales. A la vez, nacían dos rutas principales para el adecuado entendimiento del arte precolombino: aceptación y rechazo. Se aceptaron las semejanzas, es decir las formas artísticas próximas al naturalismo, a la "belleza". Pero las distintas, las formas ininteligibles o "monstruosas", no tuvieron la misma suerte.

Recordemos que el Renacimiento propuso una nueva manera de concebir al mundo, basada en el legado de Grecia y Roma clásicas. Un objetivo era suprimir las diferencias que parecían negar la unidad del ser humano. En el caso de las artes, las definiciones se apoyaron en la *Scienza Nuova* y las "artes nobles": arquitectura, escultura, pintura y música; además, entre los propósitos más buscados en el arte renacentista se contaba al naturalismo. Así, el Nuevo Mundo confundió a la refinada Europa. Ésta tuvo noticias de habitantes

semidesnudos pero de compleja vida urbana y social —casi como en Europa misma—. Aunque adoraban a "Satán y sus cohortes" con rituales asesinos, cruentos, y bajo cualquier pretexto sajaban sus carnes para derramar sangre, eran capaces de crear magníficas obras, al igual que poesía y teatro.

Los conquistadores europeos calificaron de modo contradictorio esas obras. Por un lado, arquitectura, orfebrería y plumaria recibieron comentarios de alabanza, mientras que escultura y pintura fueron condenadas al silencio y el repudio, pues eran "cosas de Satán". Por otro, en las crónicas de la época apreciamos el primer asombro acerca "del orden y policía" en que vivían los indios, según varios niveles de emoción y percepción. Pero esos calificativos se oponían por completo a los valores concedidos a las obras de arte y, en consecuencia, las rechazaron.

Cabe recordar aquí la entusiasta descripción de Alberto Durero, escrita en 1520 en Bruselas, por la cual dio la bienvenida a las obras de arte americano. A pesar de ello intervinieron otros factores, en particular la delicada cuestión sobre la "humanidad de los indios". Al cabo de prolongadas discusiones, ésta se les otorgó, pero la producción estética quedó condenada durante casi 300 años.

Durante el siglo XVII hubo pocos esfuerzos para entenderla, junto con sus autores. No obstante debo señalar que el sentimiento general acerca de los indios se movió del "hombre salvaje diabólico" al "hombre salvaje domesticado e idílico". De tal forma, fueron dignos de inclusión en la Historia de la Cristiandad y el pasado mesoamericano pasó a ser un fundamento del nacionalismo. En Nueva España Carlos de Sigüenza y Góngora lo ejemplifica, al describir el "arco triunfal" erigido en 1629 para recibir al Virrey Conde De Paredes (Fernández, 1972: 37).

Una serie de hechos relacionados tuvo lugar en el siglo XVIII. La discusión y el estudio acerca del pasado aborígen y su arte tuvieron renovada intensidad

gracias al espíritu de la Ilustración, sobre todo a causa del descubrimiento de monumentos antiguos.

Entre 1750 y 1770 se descubrieron las ruinas de Palenque. Para discernir quiénes habitaron la ciudad, Ramón de Ordóñez y Aguiar, cura de Ciudad Real de Chiapa, escribió *Historia de la creación del Cielo y de la Tierra según el sistema de la gentilidad americana* (De la Fuente, 1965: 69-72; De la Fuente y Schávelzon, 1976: 149). Según Ordóñez, Cartago fundó Palenque, amén de que casi todas las naciones del Cercano Oriente dejaron evidencias de visitar la ciudad. Así, negó las raíces mayas de Palenque, idea seguida por numerosos exploradores.

En 1790 el gobierno virreinal ordenó reparar el adoquín de la Plaza Mayor de la ciudad de México. Los trabajadores encontraron las colosales esculturas de Coatlicue, la Piedra del Sol o Calendario Azteca y la Piedra de Tízoc. Un año más tarde José Antonio de Alzate publicó la *Descripción de las antigüedades de Xochicalco* —de reciente hallazgo—, y al siguiente (1792) Antonio de León y Gama dio a conocer la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras* —Coatlicue y la Piedra del Sol—. Ambos exaltaron la habilidad artística de los antiguos mexicanos.

Pocos años antes, en 1767, la Compañía de Jesús fue desterrada de los reinos españoles. Los jesuitas en el exilio hablaron del pasado mexicano como elemento de identidad. Por ejemplo, fray Pedro José Márquez publicó en Roma, en 1804, *Due antichi monumenti di architettura messicana* (Gutiérrez, 1988: 178). Ahí elevó el arte prehispánico a la misma altura que el de Grecia.

Estos hechos hicieron evidente el profundo sentimiento de diferencia entre "gachupines" y americanos. Los hallazgos de las obras de arte mencionadas comprobaba un pasado cercano donde afincar un nuevo espíritu de identidad.

Quiero resaltar la empresa de ambos sacerdotes, pues marcaron un hito en la apreciación del arte mesoamericano. Sus nociones fundaron una nueva perspectiva más allá del rechazo, en cuanto compararon favorablemente el arte mexicano con el de las civilizaciones del Viejo Mundo. Como resultado, la naciente República Mexicana vio llegar a numerosos personajes en las primeras décadas del siglo XIX. Entre sus intereses estaba conocer las ya famosas y antiguas ruinas; otro era proveer a las *Wunderkammern*, *Naturalia* y *Artificialia* de las cortes europeas; y, por último, investigar el pasado americano.

Pero la Europa del siglo XIX juzgó al arte precolombino "exótico", "primitivo" y aun "bárbaro". Desde luego sus significados permanecían ocultos: no había explicaciones ni conocimiento sobre quiénes, cuándo, cómo y por qué desarrollaron esas manifestaciones culturales. Las obras rompían con los cánones europeos y entenderlas se hizo inútil.

Para cambiar esta idea fue necesaria la visita de Alejandro de Humboldt. A lo largo de numerosos años, recogió abundantes informes para su magno libro *Kosmos*. Parte de sus datos aparecieron en París tanto en la *Relation historique du voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1814-1825) como en *Vue des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (1816) (cfr. Zea y Magallón, 1999: *passim*). Así, Europa supo de Palenque, Teotihuacán y Xochicalco. Humboldt también fue el primero en distinguir mayas de mexicas, basado en el estilo de los códices pintados, y afirmó que Coatlicue se podía comparar con la estatuaria griega. Algunos años después, en 1831, Lord Edward King, vizconde de Kingsborough, publicó en Londres nueve elegantes volúmenes llamados *Antiquities of Mexico* (De la Fuente y Schávelzon, 1976: 149).

Por ende, Occidente empezó a aceptar a la América antigua y a ver inquisitivamente a su arte. Los esfuerzos de explicación y comprensión volvieron,

una vez más, a la disyuntiva entre Occidente-No Occidente, Arte-No Arte, sin importar los antecedentes renacentistas; las discusiones favorecieron tanto a una postura como a la otra. Uno de varios casos es el de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood. En *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatán* (1841) y en *Incidents of travel in Yucatan* (1843) sostuvieron que las civilizaciones prehispánicas eran autóctonas, originales y no salvajes, según demostraban los mayas; además, estos redimían a todas las culturas indígenas y su arte. Así, asentaron líneas de aproximación para el actual entendimiento del arte indígena.

Mientras tanto, en 1825 el presidente Guadalupe Victoria ordenaba la creación de un Museo Nacional en la Universidad de México, si bien éste debió esperar hasta 1831 para abrir sus puertas. De hecho, las circunstancias políticas del país impidieron que se afianzara la nueva aceptación del arte precolombino: los años 1846-1848 y 1862-1867 vieron a México envuelto en sendas guerras contra los Estados Unidos y Francia. Es pertinente anotar, asimismo, que durante la Intervención Francesa el emperador Maximiliano trató de revivir el Museo Nacional y le otorgó sede en la Casa de Moneda.

### 3. *El asombro de la "otredad" entre los mexicanos*

Más tarde, bajo la presidencia de Benito Juárez, fueron metas políticas y culturales crear el sentido de unidad nacional, enarbolado contra los invasores y sus propias culturas, así como buscar emblemas unificadores para todo el país, más a manera de proyecto emocional de defensa que como clara identificación del sentimiento nacional. El camino lógico estaba a la mano a través del pasado y del arte prehispánico, en especial mexicana.

El gobierno del presidente Porfirio Díaz revaloró el pasado precolombino también como objetivo señalado. Por ejemplo, el Pabellón de México en la

Exposición Universal de París, de 1889, tenía rasgos arquitectónicos basados en monumentos indígenas (Xochicalco y Mitla); los muros exteriores mostraban modernos relieves de bronce con las imágenes de númenes y héroes históricos mexicanos. El concepto total respondía al celo nacionalista y centralista de Antonio Peñafiel y Alfredo Chavero, según lo representaba la cultura azteca o mexicana (Ramírez, 1988: *passim*), hoy llamada mexica. Chavero, de acuerdo con la ideología del Estado, veía al arte precolombino revelador del panorama de las antiguas civilizaciones.

Así, sostengo que la cultura mexica se volvió modelo de estudio. Se consideraron "aztecas" las ruinas y los monumentos encontrados en Mitla, Tajín, Tula, Teotihuacán, Xochicalco y muchos sitios más, si bien pronto se les creyó "toltecas o teotihuacanos", nobles precedentes de la civilización azteca. Todos ellos formaron un grupo cultural lejano a los rituales cruentos, uno de los principales obstáculos para entender la estética mexica. Por otro lado, los mayas constituían, a todas luces, una cultura diferente y poco conocida. De cualquier forma, el arte antiguo fue sólidamente aceptado y recibió nuevo impulso durante las primeras décadas del siglo XX.

Como parte de las celebraciones del primer centenario de la Guerra de Independencia (1910), el presidente Díaz quiso inaugurar un nuevo Teatro Nacional —el Palacio de Bellas Artes—. Basado en el ecléctico *Art Nouveau*, Adamo Boari recuperó y adaptó varios diseños de las culturas mesoamericanas, entre ellos serpientes y máscaras, e hizo moderna interpretación del Guerrero Águila.

La apropiación y transformación de las leyendas y símbolos prehispánicos, junto con los del pasado Colonial, se erigieron en claros signos del nacionalismo. Dentro de un lenguaje estético personal, así como de búsqueda, Saturnino Herrán



pintó varios "paneles decorativos". Uno de los más destacados es "Nuestros Dioses" (1915), en cuya sección central el pintor, con maestría y profundidad, fusionó las imágenes del Cristo Crucificado y la Gran Madre Coatlicue. Este es, en mi opinión, el retrato más elocuente del nacimiento de nuestro nacionalismo.

Una vez calmadas las luchas de la Revolución, el Estado mexicano buscó elementos que recobrarán el sentimiento de unidad nacional. La música, literatura, arquitectura, pintura y escultura desarrollaron diferentes maneras de denotarlo. En la música, Julián Carrillo, Manuel María Ponce, Carlos Chávez ("Sinfonía India") y Silvestre Revueltas ("La Noche de los Mayas") encaminaron su atención en perseguir todo aquello que pudiera formar las raíces de la identidad mexicana. Cada uno logró su propósito y hoy tipifican el nacionalismo musical en México y en otros países.

*La danza también se expresó con fuerte raíz indígena, vale recordar:*

Diego Rivera y José Clemente Orozco eligieron pintar el pasado aborígen desde dos muy diferentes puntos de vista. David Alfaro Siqueiros se les unió.

Rivera se enfocó a la agricultura, las artes, la religión y la guerra, pero en forma notoria evitó el tema de los sacrificios humanos. Idealizó las civilizaciones prehispánicas y las interpretó omitiendo el aspecto sangriento: vio un mundo original, creativo y organizado. Rivera mostró las más admirables imágenes de aquel pasado tal como él lo quería, no como en verdad fue. Por otra parte, consideró a Cortés un monstruo; así, Nueva España se hizo indigna.

Orozco percibió al pasado prehispánico como una entidad cerrada y bajo un signo dramático de existencia: la violencia, reflejada en la crueldad extrema de los sacrificios humanos. En cierta forma, la concepción de Orozco acerca de las culturas aborígenes estaba próxima a una visión apocalíptica, sombría y brutal. Para él, Cortés y La Malinche fueron los orígenes del México moderno, aunque su nacimiento fuera también violento.

Siqueiros prefirió glorificar la gesta heroica de la Conquista, según se advierte en "La Tortura de Cuauhtémoc" y en "Cuauhtémoc Redivivo", fusión de América y España.

Puede notarse que, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, el medio intelectual mexicano no se preocupaba por la separación entre Occidente y No Occidente. El afán principal era delinear los rasgos del sentimiento y la identidad nacionales por medio del pasado mesoamericano.

#### 4. *Hacia una comprensión filosófica*

La filosofía ofreció otra tendencia de estudio. Alfonso Caso publicó en 1917 su "Ensayo de una clasificación de las artes". Se apoyó en la filosofía de Kant y la aplicó al análisis del arte mexicana, comparado con las fuentes escritas durante la Colonia. Agrupó las manifestaciones artísticas en tres categorías: visuales (arquitectónicas, decorativas, escultóricas y pictóricas), auditivas (música y poesía) y visuales-auditivas (drama y danza). Abrió así una nueva forma de clasificar la mayoría de las obras precolombinas, al tiempo que permitió otros enfoques y posibilidades de estudio.

Durante las décadas 1920-1940, los análisis del arte se inclinaron a descripciones de ejemplos específicos. Razón primordial fueron los grandes avances de la arqueología y la etnología.

En tales circunstancias, José Juan Tablada escribió su *Historia del arte en México* (1927). Contribuyó a la afirmación del arte mexicano por derecho propio, pues al cabo de la Revolución Mexicana se dieron mejorías en los criterios sobre arte y nacionalismo. El autor dedica su estudio a todo el arte mexicano y, cuando trata el prehispánico, lo clasifica como totalidad. Lo describió en orden descendente: pintura (mural, códices y plumaria), escultura, arquitectura y "artes menores" (textiles, plumaria, orfebrería y alfarería). Asimismo, distinguió algunos

rasgos del arte indígena: religiosidad, decoración, ritualidad, refinamiento y propósito expresivo. En breve, Tablada fue el primer Historiador del Arte moderno que concedió real importancia al arte mesoamericano, pues su perspectiva se relaciona con la estética.

Eulalia Guzmán siguió los pasos de sus antecesores. Unió sus ideas a las de ellos bajo los criterios contemporáneos de renovación nacional. En 1933 publicó un ensayo crucial y extraordinario: "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental". Entre sus muchas afirmaciones, consideró la unidad cultural de Mesoamérica y discurrió sobre la "belleza" en términos de "expresión significativa" o "formas significativas". Con ello, revivió el análisis de las formas expresivas, ignorado desde hacía tiempo. Apuntó, también, los rasgos principales del arte precolombino, a saber: ritmo acentuado, repetición de diseños, refinamiento, decoración, simbolismo, religiosidad y fines mágicos.

En 1940 Edmundo O'Gorman estableció un nuevo camino de análisis. Escribió breve artículo pero de honda reflexión: "El arte o de la monstruosidad". Ahí expresó la "necesidad deformativa" del arte, tomada como "la más clara manifestación de la vigencia y pujanza de nuestra ciencia mítica"; discutió temas como la naturaleza misma de lo que se llama "arte antiguo mexicano" y sus vínculos con Occidente a partir de la contemplación de las obras. Para lograr sus propósitos, O'Gorman marcó la diferencia entre "contemplación simple" y "contemplación crítica histórica". En consecuencia, señaló que los estudiosos se despojaran de su "mismidad" (Occidente) para entender la "otredad" (América precolombina). Sólo en esta forma, según el autor, se puede dialogar con las antiguas culturas americanas y sus manifestaciones artísticas.

Otro destacado personaje dedicado al estudio del arte prehispánico fue Miguel Covarrubias. Con base en sus vivencias en Bali y su contacto con

diversos especialistas, entre 1940 y 1957 dedicó enjundiosas obras al México indígena moderno y antiguo: *Mexico South* (1946) e *Indian Art of Mexico and Central America* (1957). En ellas unió su sensibilidad estética a sólidos conocimientos, adquiridos tanto por lecturas como conversaciones con un selecto grupo de intelectuales estadounidenses y europeos. Dejó traslucir su aguda observación empírica junto a bien fundamentados datos históricos, etnográficos, antropológicos y arqueológicos, de suerte que sus análisis se enfocan a estilos regionales y, por comparación, propone series estilísticas para efectuar clasificaciones cronológicas. Así, concibe a Mesoamérica como el principal centro intelectual y artístico del Nuevo Mundo.

No debe extrañar que en esos años Manuel Gamio fundara la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Ésta mostró la consciencia de llenar, en el ámbito académico, la búsqueda de identidad nacional.

Debo agregar una peculiaridad de la historia de México desde su Independencia. Nuestro país luchó entre dos caminos: unirse o liberarse de la imagen ofrecida por Europa como canon cultural. En otras palabras, los retos eran "no ser Occidental" o "ser Occidental". Al pensar en la artísticidad de las expresiones estéticas, quedaba implícito aceptar o rechazar una realidad artística diferente: la prehispánica (*cfr.* O'Gorman, 1940, y Manrique, 1977). Por ello, México buscó y apoyó su propio ser a través de las manifestaciones artísticas: la pronta aceptación del arte mesoamericano ha comprobado que la diferencia entre Occidente y No Occidente es anticuada.

Los campos de la filosofía y la literatura fueron de nuevo analizados por Miguel León-Portilla y Justino Fernández. León-Portilla usó fuentes coloniales para investigar, sabiamente, el concepto náhuatl de *toltecáyotl*, su relevancia en la creación artística y el progreso histórico antiguo. Sus ideas aparecieron en *La*

*filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (1956) y la ahora revisada *Quince poetas del mundo náhuatl* (1997). Fernández, por su parte, estudió la *Estética del arte mexicano* (1958) a partir de tres modelos: Coatlicue, el Retablo de los Reyes de la Catedral de México y "El Hombre" (Hospicio Cabañas) de Orozco. Su perspectiva conjugó historia e historiografía, historia del arte y filosofía. Recuperó no sólo los significados estéticos derivados de los prototipos artísticos, sino también sus méritos como emblemas del nacionalismo mexicano.

En años recientes Miguel León-Portilla se ha preocupado por conservar la literatura náhuatl en tanto forma de expresión cultural. En la UNAM dirige un grupo de *nahuatlato*s, cuyos esfuerzos van más allá de recuperar las antiguas tradiciones literarias. Creo que sus intentos coinciden con los de Manuel Gamio, en el sentido de incorporar a los indígenas dentro del Estado moderno pero manteniendo viva su propia cultura. Varios investigadores en México han seguido este derrotero.

##### 5. *Una teoría sobre la identidad nacional*

Dije más arriba que, desde hace tiempo, México aceptó al arte aborigen sin mayor discusión. La cultura e historia prehispánicas están incluidas, con justeza, como elemento intrínseco de nuestra herencia nacional. Sin embargo, su subordinación a los requerimientos del Estado merece aún mayor análisis.

A modo de ejemplo quiero llamar la atención sobre un comentario de Francisco de la Maza —estudioso del arte Colonial— referido al actual Museo Nacional de Antropología. Mencionó alguna vez que el edificio y su distribución espacial le recordaban una catedral de tres naves, con la Sala Mexica a modo de altar mayor. De hecho, ésta aparece como la última rama de un tronco —nave derecha— que surge en el Altiplano Central Preclásico y evoluciona sin interferencias a las culturas teotihuacana y tolteca. Las áreas de Oaxaca y Costa

del Golfo, maya y, después de un hueco, Occidente y Noroeste —nave izquierda— parecen un mosaico triádico sin lazos aparentes entre sí.

El Museo refleja la importancia y comprensión que el gobierno da al pasado precolombino, al igual que la manera de ofrecerlo al mundo y como refuerzo de unidad política. Sean ejemplo dos casos más. En 1825 la Piedra del Sol se trasladó de la Catedral de México al Museo que estableció el presidente Victoria. El 16 de abril de 1906, en compañía de Justo Sierra, Ministro de Educación y Rector de la Universidad, y del arqueólogo Leopoldo Batres, encargado de las excavaciones y reconstrucciones en Teotihuacán, el presidente Porfirio Díaz —de ascendencia zapoteca y con 75 años de edad entonces— subió a la Pirámide del Sol como homenaje a sus antepasados, tal como hiciera durante su infancia en sus nativas Monte Albán y Mitla.

Es por ello que, en mi opinión, el Museo retrata el concepto más complejo del Estado sobre el pasado indígena. Revela la idea de un sistema de cultura nacional, provee un soporte teórico para conservar la "mismidad mexicana" y refleja, cien años más tarde, la "defensa emocional" perseguida por Juárez y sus sucesores. Aunque Mesoamérica se ha vuelto metafísica, divina, la esencia prevaleciente es honrar ese pasado como raíz principal de identidad. Tal ha sido el eje del sentir oficial y el discurso de la identidad nacional.

Desde luego el nuevo Museo —inaugurado en 1964 por el presidente Adolfo López Mateos y con reciente remodelación— abre sus puertas para comunicar la verdad sobre la herencia del pueblo de México. La visión científica y exacta del universo prehispánico se expresa en las obras maestras de arte que se custodian en sus amplios y solemnes espacios, donde se albergan y perpetúan los iconos de un origen único y sin igual: el proveniente del mundo prehispánico.

Varios acontecimientos que simbolizan tal recreación del pasado han tenido escenarios en todo el mundo y han sido patrocinados por los gobiernos mexicanos. Entre los ejemplos recordemos las exhibiciones en los Estados Unidos de Norteamérica "México: Esplendores de 30 Siglos" y "Arte Olmeca del México Antiguo", así como un hecho más bien asombroso: el increíble pabellón en el Museo Británico, que conserva grandes tesoros del arte mesoamericano extraídos a finales del siglo XIX. El presidente Ernesto Zedillo asistió, asimismo, al menos a 24 actos relacionados con el pasado indígena. En pocas palabras, todos los presidentes de México le han pagado tributo y han estado presentes en descubrimientos arqueológicos y exhibiciones prehispánicas.

¿Qué significa esto? Estoy segura que existe la profunda creencia de que tenemos el privilegio de ser herederos de una de las civilizaciones primordiales del mundo. Es, por cierto, patrimonio cultural universal, y quizá la imagen de una nueva percepción global del mundo. Sin embargo, en este mundo occidental de globalización, Asia, África y América prehispánica tienen su signo de "otredad". El pasado indígena de México no es Occidente ante el estudio y la comprensión porque no somos Occidentales en verdad: entramos tarde a esta tradición. Acaso podríamos incluirnos como No Occidente, lo cual es parcialmente verdadero si consideramos que nuestros orígenes se remontan varios siglos atrás, cuando el Viejo y el Nuevo Mundo se mezclaron para crear una nueva identidad: la de los mexicanos.

Igualmente percibo una peculiaridad esencial. He dicho que en México la ruptura entre Occidente y No Occidente es anticuada. No buscamos lazos con ese pasado remoto pues aparece siempre en varias formas desde la época misma de la Conquista. El pasado precolombino es una parte inherente a nuestra vida; así, no tenemos necesidad de establecer vínculos entre pasado y presente, entre

Occidente y No Occidente. De hecho, países como México (y otros en América Latina, Asia y África) no marcan tal distingo. Nuestra preocupación es consolidar un emblema propio y vigente de identidad.

Por otra parte, se han dado cambios, nuevos puntos de vista que sostienen dicha idea pero con ligero matiz. Estudios recientes se enfocan desde la multidisciplinariedad: temas históricos y especializados donde convergen varias ciencias. Construimos una nueva forma de entendimiento afincada en nuestra memoria histórica común, tratando de concebir a las civilizaciones precolombinas a la vez como unidad coherente pero con sus elementos distintivos.

El estudio del arte precolombino provee uno de los medios para lograr lo anterior, como he intentado demostrar. La historia también lo comprueba en las obras escritas en español, dirigidas a uno de los más extendidos idiomas del mundo (con más de cuatrocientos millones de hablantes). Para los mexicanos, el pasado prehispánico es uno de los cimientos más sólidos de identidad. José Moreno Villa —estudioso español refugiado y mexicano por adopción— escribió hace sesenta años al respecto: "la historia de México está en pie. Aquí <sup>no</sup> ~~nadie~~ ha muerto, <sup>nadie</sup> a pesar de los asesinatos y <sup>fusilamientos</sup> ejecuciones... Esta es la originalidad de México. Todo <sup>el</sup> ~~su~~ pasado <sup>sujo</sup> es actualidad palpitante. <sup>no ha muerto</sup> El pasado ~~no está~~ muerto" (1992: 223).

El rescate y la difusión de la historia prehispánica tienen poderosa motivación ideológica. Marcan nuevos enfoques sobre el autoconocimiento y nuevos esfuerzos para definir en modo constante identidad y aspiraciones propias, pues pensar en las expresiones culturales implica abrazar o rehusar la "otredad". Así, el arte precolombino parece perturbador y se mueve de aquí para allá, entre "ser" y "no ser" Occidente para los extranjeros. Los países nuevos o ricos, relativa e históricamente, buscan lazos para encarar con éxito la



globalización, que arrastra a la identidad nacional. Para mí, se trata de encontrar la "mismidad" en el espejo de la "otredad", y tal condición abarca las ideas tocantes a las civilizaciones y el arte prehispánicos.

También encuentro aquí uno de los rasgos ineludibles que permean nuestra comprensión del arte mesoamericano. Es una historia, hago hincapié, de lucha a medio camino entre admitir y excluir al "otro", América precolombina, mas para los investigadores europeos y estadounidenses. El reconocimiento estético es asunto reciente (Kubler, 1991), de apertura de pensamiento a sistemas culturales distintos. Es efecto de conocer a los "otros", algo similar a lo sucedido con las artes africanas e islámica durante el siglo XIX. Para los investigadores mexicanos ese antagonismo es estéril, y dicho reconocimiento es, más bien, resultado de épocas de crisis, de caída de valores tradicionales, al lado de nuestro desarrollo político, económico y social, según se aprecia en las guerras de Independencia, de Reforma y Revolución.

No tengo dudas en afirmar que los actuales avances del entendimiento intelectual y emocional del arte precolombino han llevado a la coexistencia de diferentes cánones: los de Occidente y los de América indígena. La meta es multiplicar estudios que ayuden a extender la aceptación de diversas maneras de ser. Un camino es el estudio del arte, prehispánico en el caso presente, pues refleja los significados universales de nuestra psique y da forma a una imagen más justa del mundo en que vivimos, más allá de Occidente.

*Obras consultadas*

BARTRA, Roger,

- 1997 *El salvaje artificial*, México, Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México.

CASO, Alfonso,

- 1917 "Ensayo de una clasificación de las artes", en: *El Universal*, periódico diario, México: 20 de octubre.

COVARRUBIAS, Miguel,

- 1946 *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- 1954 *The eagle, the jaguar and the serpent. Indian art of the Americas: North America, Alaska, Canada, the United States*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- 1957 *Indian art of Mexico and Central America*, 2 vols., Nueva York, Alfred A. Knopf.

DE LA FUENTE, Beatriz,

*vide infra* FUENTE, Beatriz de la.

ESPINOSA, Elia,

- 1988 "Lo «cursi» y los elementos que lo transforman en la pintura de Jesús Helguera", en: HERS, Marie-Areti, *et al.*, *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte (XI Coloquio Internacional)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios de Arte y Estética, XXX): 345-363.

FERNÁNDEZ, Justino,

- 1972 *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El Hombre*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios de Arte y Estética).

FONCERRADA DE MOLINA, Marta,

- 1965 *La arquitectura escultórica de Uxmal*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México, XX).
- 1993 *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Sonia LOMBARDO DE RUIZ,

- 1979 *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico (catálogo)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

FREIDEL, David, *et al.*,

- 1993 *Maya Cosmos. Three thousand years on the shaman's path*, Nueva York, William Morrow and Co. Inc.

FUENTE, Beatriz de la,

- 1965 *La escultura de Palenque*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios y Fuentes del Arte en México).
- 1987 "El humanismo y el arte", en: BONIFAZ NUÑO, Rubén, ed., *El humanismo en México en las vísperas del siglo XXI*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM: 117-136.
- 1978 *Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

FUENTE, Beatriz de la y Daniel SCHÁVELZON,

- 1976 "Algunas noticias poco conocidas que sobre Palenque se publicaron en el siglo XIX", en: ROBERTSON, Merle G., ed. gral., *Segunda Mesa Redonda de Palenque. The art, iconography and dynastic history of Palenque. Part III*, Pebble Beach, The Robert Louis Stevenson School: IV, 149-153.

GUTIÉRREZ HACES, Juana,

- 1988 "Los antiguos mexicanos, Vitruvio y el padre Márquez", en: HERS, Marie-Areti, *et al.*, *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte (XI Coloquio Internacional)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios de Arte y Estética, XXX): 177-200.

KUBLER, George,

- 1962 *The Art and architecture of Ancient America. The Mexican, Maya, and Andean peoples*, Londres, Penguin Books (The Pelican History of Art).
- 1969 *Studies in Classic Maya iconography*, Nueva Haven, The Connecticut Academy of Art and Sciences (Memoirs, XVIII).
- 1991 *Esthetic recognition of ancient Amerinidan art*, Nueva Haven y Londres, Yale University Press.

LEÓN-PORTILLA, Miguel,

- 1956 *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

1995 "Xochicalco en la historia", en: FUENTE, Beatriz de la, *et al.*, *La acrópolis de Xochicalco*, México, Instituto de Cultura de Morelos: 35-86.

1997 *Quince poetas del mundo azteca*, México, Fondo de Cultura Económica.

LEWIS, Bernard,

1969 *La historia recordada, rescatada, inventada*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 282).

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia,

1974 "Análisis formal de las pinturas de Bonampak", en: *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas*: 365-379.

1994 *El pasado prehispánico en la memoria nacional (Memoria hemerográfica, 1877-1911)*, 2 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Antologías, Serie Arqueología).

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Leonardo LÓPEZ LUJÁN,

1996 *El pasado indígena*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Historia).

LÓPEZ LUJÁN, Leonardo,

1989 *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-GVE Editores.

MANRIQUE, Jorge Alberto,

1977 "Ambigüedad histórica del arte mexicano", en: MANRIQUE, Jorge Alberto, *et al.*, *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: 163-173.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo,

1997 "Tlaltecuhli. Señor de la Tierra", en: LEÓN-PORTILLA, Miguel, ed., *Estudios de Cultura Náhuatl*, anual, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM: no. 27, 15-40.

MORENO Y DE LOS ARCOS, Roberto,

1978 "El criollismo. La visión de Edmundo O'Gorman de la historia colonial", en: ORTEGA Y MEDINA, Juan Antonio, ed., *La obra de Edmundo O'Gorman. Discursos y conferencias de homenaje en su 70 aniversario, 1976*, México, Universidad Nacional Autónoma de México: 63-73.

MORENO VILLA, José,

1992 *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*, 2ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 296).

NAVARRETE, Sylvia,

1993 *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Ediciones Era (Galería, Colección de Arte Mexicano).

O'GORMAN, Edmundo,

1998 "El arte o de la monstruosidad", en: FERNÁNDEZ, Martha y Louise Noelle GRAS, eds., *Estudios sobre arte. 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM: 471-476.

OTTO, Rudolf,

1984 *Lo santo*, 2ª reimp., Madrid, Alianza Editorial (Sección Humanidades, El Libro de Bolsillo, 793).

PASZTORY, Esther,

1999 "The Imaginary West", en: *PARI Newsletter*, San Francisco, Pre-Columbian Art Research Institute: no. 27, 10-11.

PAZ, Octavio,

1978 *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 7).

PROSKOURIAKOFF, Tatiana,

1946 *An album of Maya architecture*, Washington, Carnegie Institution of Washington (Publications, 558).

1950 *A study of Classic Maya sculpture*, Washington, Carnegie Institution of Washington (Publications, 593).

RAMÍREZ, Fausto,

1988 "Dioses, héroes y reyes mexicanos en París, 1889", en: HERS, Marie-Areti, et al., *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte (XI Coloquio Internacional)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios de Arte y Estética, XXX): 201-258.

SCHELE, Linda,

1998 *The code of kings. The language of seven sacred Maya temples and tombs*, Nueva York, George Brazillier Inc.

SCHELE, Linda y David FREIDEL,

1990 *A forest of kings. The untold story of the Ancient Maya*, Nueva York, William Morrow and Co. Inc.

SCHELE, Linda y Mary Ellen MILLER,

1986 *The blood of kings. Dynasty and ritual in Maya art*, Nueva York, George Brazillier Inc.-Kimbell Art Museum.

ŠÉGOTA TOMAC, Dúrdica,

1998 Ponencia inédita presentada en el XXI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

SPINDEN, Herbert,

1913 *A study of Maya Art. Its subject matter and historical development*, Cambridge, Harvard University Press-The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (Memoirs, 6).

STEPHENS, John Lloyd y Frederick CATHERWOOD,

1841 *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*, 2 vols., Nueva York, Harper and Brothers.

1843 *Incidents of travel in Yucatan*, 2 vols., Nueva York, Harper and Brothers.

STUART, David,

1987 *Ten phonetic syllables*, Washington, Center for Maya Research (Research Reports on Ancient Maya Writing, 14).

TOSCANO, Salvador,

1944 *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

WESTHEIM, Paul,

1950 *Arte antiguo de México*, México, Fondo de Cultura Económica.

1956 *La escultura del México antiguo*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM (Colección de Arte, 1).

1962 *La cerámica del México antiguo. Fenómeno artístico*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM (Colección de Arte, 11).

1977 *Obras maestras del México antiguo*, México, Ediciones Era (Biblioteca Era, Serie Mayor).

WINNING, Hasso von,

1987 *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los símbolos*, 2 vols., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

WORRINGER, Wilhelm,

1958 *La esencia del estilo gótico*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión.

ZEA, Leopoldo y Mario MAGALLÓN, comps.,

1999 *El mundo que encontró Humboldt*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia-Fondo de Cultura Económica.