



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	004: PREMIOS Y DISTINCIONES
CAJA	009
EXP.	119
DOC.	0001
FOJAS	1-28
FECHA (S)	5/f

Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia

Dra. Beatriz de la Fuente

*La luz del Occidente se pudre en tu cintura.*

*Anáhuac, para verte...*

*No se necesita imaginación sino humildad,*

*La del corazón en la mano del sacerdote*

Luis Cardoza y Aragón, *Paisajes de Coatlicue*.

Dice Jorge Alberto Manrique, en una aclaración sencilla pero necesaria, que “la historia del arte es, primero, historia, y sólo después del arte” (*Ambigüedad histórica del arte mexicano*, 1977). Pienso en ello a menudo, no sólo por rigor metodológico, sino por la conciencia dichosa que la frase otorga a mi trabajo: el historiador de arte hurga en esa materia viva, la historia, territorio donde coinciden el espíritu humano y sus obras materiales, la memoria colectiva, sus proezas y sus infortunios, y lo hace abocándose justamente a su fruto dorado: el arte, con métodos de trabajo particulares pero sin la menor duda que su área deriva del tronco común: la historia.

Pero por otro lado pienso que en el caso del México precolombino - que es el período en el cual se han concentrado mis afanes - la frase "historia del arte" encierra algo reiterativo, pues son los objetos artísticos - pictóricos, arquitectónicos, escultóricos, cerámicos - la fuente principal, y a veces la única, que tenemos para reconstruir nuestro pasado. Cuando los documentos escritos escasean o no existen, el arte - que bajo patrones distintos y cambiantes cumple una necesidad universal de expresión - se vuelve la vía regia para acercarse a un pueblo y su cultura.

El objeto artístico - cultural es exigente, plantea problemas que requieren metodologías específicas. Interrogar a las cosas es tarea ardua y maravillosa. Sabiéndoles preguntar, responden. Es un diálogo con los muertos, apasionante, continuo. ¿Podía ser de otra manera si sabemos que nuestro interlocutor - el objeto artístico es forma cargada de sentimiento y de emoción, y es la encarnación de una realidad hecha mito (de acuerdo con Lévy-Bruhl) ?

Pero el arte del México antiguo es un arte doblemente concentrado, pues estaba hecho no sólo para producir una impresión estética sino para emitir mensajes religiosos o políticos o de varia índole. "El valor de la escultura indígena, sobre todo aquella de las culturas más primitivas, reside en que son sueños concretados" dijo el crítico de arte Luis Cardoza y Aragón y el poeta que supo decir que la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre. Otro poeta, el norteamericano William Bronk, ante la vista de una máscara indígena exclamó: "el poder de la cosa está en arder por dentro". Este poder del arte indígena, dice Octavio Paz , emana de la "mezcla de lo ya visto y lo nunca visto, de lo sólito y lo insólito". En sus expresiones artísticas los



mesoamericanos dejaron constancia de su visión del mundo, de sus ritos, su cosmogonía, su panteón, de sus relaciones con lo cotidiano y lo mitológico, con lo sobrehumano y lo sobrenatural.

En ello se finca la cauda admirativa que ha despertado el arte de los antiguos mexicanos. El primer europeo que describió con entusiasmo - todos lo recuerdan - las piezas del arte indígena fue un artista del Renacimiento. Alberto Durero miró en Bruselas las obras que Cortés envió al emperador y escribió:

*También he visto los objetos traídos al Rey desde la nueva tierra dorada: un sol de oro sólido que mide una braza completa y una luna de pura plata del mismo tamaño; y también dos salas llenas de curiosos ornamentos y toda suerte de armas, armaduras, artillería, escudos extraordinarios, extraños vestidos, pectorales y un sin fin de objetos extraños de diversos usos que son más bellos a la vista por las curiosidades que representan. Todas estas cosas eran de gran valor, porque se han valuado en cerca de cien mil florines. En toda mi vida no había visto algo que deleitara mi corazón cómo lo hicieron estos objetos; porque ahí (en ellos) vi extrañas obras de arte y quedé asombrado por la sutil inventiva de los hombres de las tierras lejanas.*

Y, sin embargo, a pesar de la temprana emoción y asombro de Durero - y otros contemporáneo suyos - la apreciación del arte prehispánico hubo de recorrer un camino sinuoso y accidentado. La metamorfosis de esta visión es uno de los temas más apasionantes en la historia del arte mexicano y por ello he querido dirigir mi discurso en esta honrosa ocasión, realizando una brevísima revisión histórica y sobre todo concentrándome en los autores del siglo XX, para los



que no existe un registro historiográfico exhaustivo, tarea futura para la cual acaso contribuyan estas notas, y que han de continuar, como ya lo hacen jóvenes y maduros investigadores, con la dinámica propia de las vísperas del siglo XXI. Creo conveniente volver a analizar el estado en que se encuentra hoy dicha tarea intelectual, indagar hasta dónde llegan sus avances o si nos hemos afincado en algún paso específico.

Como es sabido, los cronistas del siglo XVI, conquistadores y misioneros, juzgaron el arte de los vencidos como “obra del demonio”, y en todo caso, con una benevolencia despreciativa, como “curiosidades y antiguallas de la gentilidad de los indios”. Contrasta esta actitud, sin duda, con el asombro general que despertaron las ciudades mesoamericanas, su arquitectura, urbanismo y organización social. Un caso ilustrativo de esta actitud es la de Bernal Díaz del Castillo, que tras describir deslumbrado a Tenochtitlán habla de las “tantas cosas muy diabólicas de ver” que había en sus templos.

A pesar de Durero, el sentimiento más frecuente frente a esas obras de arte para las cuales los europeos no tenían referentes, se definía por los valores propagados por el Renacimiento, bajo la óptica de la *Scienza Nuova*, en el advenimiento del naturalismo. Y el veredicto de la visión occidental fue, en el mejor de los casos de asombro; de rechazo en incompreensión de la mayoría. A partir de la segunda mitad del siglo XVI el “estilo internacional” renacentista se esforzó por suprimir las diferencias que parecían negar la unidad de la especie humana y que el Nuevo Mundo recalca. En el resurgimiento mismo de las enseñanzas clásicas ¿cómo entender un arte que guardaba una distancia radical frente a todo lo conocido? ¿Era arte? ¿Los indios tenían alma?.

Paz señala que la oposición de puntos de vista entre el sacerdote azteca y el fraile español no es tan profunda como parece: una obra - *Coatlicue* - tan perturbadora que luego de descubierta en el siglo XVIII se la volvió a enterrar, “representa para ambos (el sacerdote azteca y el fraile español) una presencia sobrenatural, un ‘misterio tremendo’” (*El arte de México: materia y sentido*, 1977) ¿Es el horror una admiración transfigurada por el cristianismo? Incapaz de atribuirle dones a otras representaciones religiosas que no fueran las suyas, el cronista europeo pasa del pasmo a la repulsa.

Destruir a los dioses indígenas no sólo es una tarea político - religiosa, es un acto estabilizador; refuerza el orden celeste que es espejo del orden terrenal. También hay otros factores que es necesario tomar en cuenta, como la presencia canónica del arte griego y romano antiguo que desacreditó prácticamente, hasta el comienzo de la modernidad, el arte de pueblos y culturas ajenos a Occidente. Pero hay algo más aún, y que considero importante en tanto a las primeras apreciaciones, como en el desarrollo ulterior de éstas, y que Jorge Alberto Manrique señaló en “Ambigüedad histórica del arte mexicano” (*Homenaje a Justino Fernández*, 1977): de acuerdo con él, nuestra historia del arte colonial ha discurrido en el esfuerzo por definir la condición del “ser mexicano”, que oscila entre “ser” y “no ser” europeo ( *apud* Edmundo O’Gorman, *Reflexiones sobre el criollismo*). Tengo para mí que otro tanto ocurre con el arte prehispánico, sujeto a los espejos europeo o estadounidense, considerados como paradigmas culturales del mundo.

No fue sino hasta el siglo XIX que se hicieron en México los primeros esfuerzos por comprender el arte prehispánico. Tentativas aisladas que se veían



reducidas por la abundancia de material y porque la producción artística europea dictaba reglas del todo diferentes. Esta apertura coincidía con un ascenso del criollismo, que en la búsqueda de lo que hoy podríamos llamar una "identidad nacional" estudió y remarcó las cosas que hacían original a la Nueva España respecto de la metrópoli. "En el siglo XVII, a la sombra del sincretismo de los jesuitas - escribe Paz en *Las trampas de la fe* - nace un proyecto que se desvanecerá sino hasta la segunda mitad del siglo XIX: la fundación en la América septentrional de un imperio mexicano; doble heredero del español y del azteca". Recordemos que el siglo XVII es el siglo de la expansión de la devoción a la Virgen de Guadalupe y el siglo en el que escriben dos grandes figuras de la inteligencia criolla: Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora.

Por El divino Narciso y por sus villancicos, sabemos que Sor Juana era consciente de la diversidad racial y cultural de la Nueva España. Pero para el análisis que hoy nos ocupa, acaso sea más ilustrativa la decisión de Sigüenza tomada para el arco triunfal que le fue encomendado en ocasión del nuevo virrey conde de Paredes, a fines de 1628, de no recurrir a los dioses o héroes griegos, sino a los emperadores aztecas y a su dios *Huitzilopochtli*.

Sigüenza, sin duda, despertó en su amigo, el viajero, Francesco Gemelli Carreri el deseo de conocer los restos de la civilización india y aportar una visión sobre ella que echó mano de los avances científicos de la época. Más adelante Ramón de Ordoñez y Aguiar da un paso más al emprender la descripción del entonces apenas descubierto sitio de Palenque, si bien atribuyó su creación a una de las "tribus perdidas" de Israel - con lo que ciertamente negaba a los

indígenas la capacidad de crear obras de arte. En este “despertar criollo” no es casual que el primero que habla con entusiasmo del arte indígena sea un jesuita: Francisco Javier Clavijero.

Si como se ha dicho, la historia es más olvidar que recordar, resignación ante los hechos conservados y perdidos ( Edmundo O’Gorman, en Justino Fernández, *Coatlicue*, 1972 ) a lo largo de nuestra historia hemos pretendido, simultáneamente, olvidar y recordar los valores de la plástica prehispánica. Por una parte, se la ha llevado a exaltación y exceso apologético : el “no ser occidental”; por otra, a descrédito más o menos tajante: el “ser occidental”. En breve se trata de una lucha entre abrirse y cerrarse, aceptar o rechazar “lo otro”, en nuestro caso al México antiguo y su producción estética, a veces desde la perspectiva de los cánones occidentales, a veces alejándose de ellos.

Al analizar la artisticidad de los objetos visuales, rechazamos o aceptamos la realidad histórica que representan. Durante largo tiempo buscamos en el arte del Viejo Mundo cualidades que pudieran atribuirse a los objetos de arte prehispánico, pero al hacerlo así establecimos, una vez más en palabras de Manrique (1977 ):

*una sucesión de contradicciones feroces... pues los sucesivos momentos históricos son al mismo tiempo continuidad y contradicción de los anteriores... violencia y cambio de rumbo con respecto a valores propios.*

Esta opinión se apoya en los cambios implícitos en la historia del arte mexicano a lo largo del siglo XIX que osciló entre adaptar y adoptar la tradición academicista europea en boga. De estas posiciones se desprendieron corrientes



opuestas: por un lado se pretendió encontrar un lugar para las obras prehispánicas dentro de las artes occidentales; por el otro, se les rechazó en tanto productos de pueblos “bárbaros”.

Las cosas cambiaron paulatinamente gracias al interés por el pasado indígena - entusiasta o condenatorio - que se arraigó cada vez más en intelectuales, escritores y pintores decimonónicos. De ello dan fe las pinturas de índole y tema nacionalista como *El descubrimiento del pulque* y el tríptico *Nuestros dioses*. Entre los escritores abunda la proliferación de las actitudes románticas, con su gusto por el pasado y lo “exótico”. Juan de Dios Peza visita las ruinas de Mitla y escribe:

*Maravillas de otra edad;  
prodigios de lo pasado;  
páginas que no ha estudiado  
la indolente humanidad;  
¿por qué vuestra majestad  
causa entusiasmo y pavor?  
Porqué de tanto esplendor  
y de tantas muertes galas,  
están batiendo las alas  
los siglos en derredor*

Para el poeta, sin embargo, la oscuridad que rodeaba las obras indígenas era insalvable y el poema concluye en tono pesimista:

*Sabio audaz, no inquietas nada,  
que no sabrás más que yo;  
aquí una raza vivió*

*heroica y civilizada;*  
*extinta o degenerada,*  
*sin renombre y sin poder,*  
*de su misterioso ser*  
*aquí el esplendor se esconde*  
*y aquí sólo Dios responde*  
*¡y Dios no ha de responder!*

Sin embargo, la voluntad de conocer pudo más. A medida que avanza el siglo XIX y luego de manera rotunda cuando comienza nuestro siglo, los estudiosos se multiplican. En estas notas mencionaré solamente a los más significativos y las que, a mi juicio, son las contribuciones más importantes.

John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood (1841 y 1843) no fueron los primeros extranjeros que se expresaron a favor del carácter artístico de las obras prehispánicas, pero es necesario mencionarlos por haber sentado las bases de una singular tendencia entre los investigadores estadounidenses, quienes todavía se juzgan herederos directos de la civilización maya clásica, pues, apunta Stephens, “América no era salvaje” (*Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*: 1). Este autor arguyó que el pasado antiguo de América no dependía de Europa y que el arte maya era la base para redimir y purificar todo el arte prehispánico y, así, aproximarlos al presente (*idem*). Para Stephens y Catherwood las obras de arte maya son producto de una cultura prístina o primigenia, pues “son diferentes de los trabajos de cualquier otro pueblo conocido, de un nuevo orden, entera y absolutamente anómalos. Están por sí mismos”.



En México, Manuel G. Revilla y Alfredo Chavero (1893) apoyaron esa percepción. Revilla juzgó a las obras indígenas como un “arte especial” y se propuso analizarlas dentro de su contexto. Chavero habló de arte indígena desde una visión totalizadora de la civilización prehispánica, y aunque su interés no era meramente estético, indaga en las escultura e *ídolos* para explicarse a la cultura que había detrás de ellos. Con cierta audacia para su época, Chavero calificó de bella y perfecta a la *Coyolxauhqui* - la vieja, la que se guarda en el Museo Nacional de Antropología - y por primera vez, en un juicio que proliferaría y que la convertiría en obra paradigmática, llamó a la *Coatlicue* hermosa.

El primer gran estudio del siglo XX sobre lo maya, en el cual se advierte la necesidad de establecer comparaciones entre la religión y el objeto de arte, se debe a Herbert Spinden. En su obra, *A Study of Maya Art. Its subject matter and historical development* de 1913, sobresale la tesis de la posible existencia de artistas individuales reconocidos (aunque anónimos) en contra de la idea imperante hasta entonces de un arte comunal. Décadas más tarde esta sugerencia sería plenamente comprobada por la Epigrafía.

Varios investigadores siguieron a Spinden en su consideración de las culturas indígenas dentro de una unidad simbólica y religiosa, paralela al estudio formal por medio del ritmo acentuado y repetitivo de los diseños plásticos. Una versión excepcional de ello es la que nos ofrece Eulalia Guzmán en su ensayo de 1933 “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental”.

Otro antecedente radical lo marcó José Juan Tablada, poeta y ensayista de enorme cultura, el primer escritor plenamente moderno. En su *Historia del arte de México* (1927) argumentó acerca del valor del arte mexicano por derecho propio, sin duda permeado por la atmósfera de renovación de los criterios que estimuló la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial.

Casi al mediar del siglo, dentro del mismo derrotero pero con aportaciones propias encontramos a Salvador Toscano. Su obra *Arte Precolombino de México y de la América Central* (1944) fue un parteaguas por ser el primer análisis sistemático y completo del arte prehispánico, escrito desde un horizonte que comprendía al ser humano a través de sus producciones artísticas, valiéndose de clasificaciones tipológicas y culturales. Toscano se concentró en una descripción dinámica de los estilos, con sus rasgos de “tremendo, sublime y bello” que no desligaban el arte de su carácter de expresión formal del sentido mágico - religioso y del poder político. Para ello se valió de la historia comparada de las religiones de Rudolf Otto y de nociones de Wörringer tales como la *kunstwollen* o “voluntad de creación” y la objetividad de la obra de arte.

Esta tendencia sufría altibajos cuando la retomó Paul Westheim en su *Arte Antiguo de México* de 1950. También él encontró sus apoyos en los análisis de Wörringer para retomar el hilo conductor de la religión y de la teogonía indígena como medio de expresión de la *kunstwollen*. Las mismas nociones se aprecian en análisis posteriores (*La escultura del México Antiguo*, 1956; *Ideas fundamentales del arte prehispánico de México*, 1957 y *La cerámica del México antiguo*, 1962, entre otros varios escritos), en las cuales expresó su



opinión de que el arte precolombino no aspiraba a la belleza sino a la expresividad.

Un nuevo rasgo hace acto de presencia en los estudios de George Kubler. Analizó el arte mexicana tomando como punto de partida la definición misma del término "azteca" en sus aspectos históricos más señalados y como conjunto; luego se enfocó en el contenido expresivo de la escultura y fundamentó sus apreciaciones en la literatura sobreviviente, aunque advirtió sobre los riesgos de traspolar las fuentes coloniales al pasado. Kubler encontró en las representaciones humanas mexicas una vitalidad y animación mínimas que las contrastan con las representaciones animales (*The Art and Architecture of Ancient America*, 1962) y concedió un profundo sentido vital a los ritos para extraer el concepto mexicana de belleza como la ofrenda ritual de la vida misma. En otro trabajo (*Studies in Classic Maya Iconography*, 1969), el investigador expone una clasificación de los grandes temas iconográficos del arte maya clásico, compara éste con las expresiones literarias (mitos, leyendas populares, textos litúrgicos e históricos) y concluye que, al igual que en el arte mexicana, un hondo sentido religioso es fundamental. En su último libro, antes de su fallecimiento, publicado por la Universidad de Yale en 1991, continuó sus indagaciones en torno del "reconocimiento estético del arte antiguo amerindio".

Estudios acerca de la iconografía, es decir sobre la temática fundamental de las representaciones artísticas, han ocupado a especialistas como Hasso von Winning, en su trabajo *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los símbolos*, de 1987, y en años más recientes a Alfredo López Austin en sus múltiples y enjundiosos escritos que culminan con *El pasado indígena* (1996) y



a Eduardo Matos Moctezuma quién encuentra significados en las edificaciones y en las imágenes representadas en El Templo Mayor; cabe recordar su reciente investigación acerca de "Tlaltecuhтли, Señor de la Tierra," de 1997.

Ahora bien, paralelamente o a partir de esta postura que se apoya en comparaciones entre iconografía y religión, surgieron nuevas propuestas. Ya en 1916 Manuel Gamio pedía un nuevo punto de partida, alejado de los juicios clasicistas, que permitiera la comprensión cabal del arte indígena. Su postura humanista e indigenista - acorde con el espíritu renovador de la Revolución - lo llevó a aducir una perspectiva propia de la estética indígena en que la síntesis se logra de la conjunción de lo significativo y de los significado, de la decoración y la representación como un sistema binario, y de la civilización en su conjunto.

Tal recuperación del pasado indígena encontró eco en el movimiento muralista mexicano, que nacido de la Revolución, representaba - según Paz - una "inmersión de México en su propio ser". (*El laberinto de la soledad*, 1950).

Complejo y contradictorio el movimiento involucró búsquedas disímiles: pictóricas, técnicas, ideológicas, históricas. De acuerdo con Salvador Toscano (y otros historiadores del arte como Xavier Moyssén y Rita Eder) Diego Rivera encontró en numerosas obras - sobre todo teotihuacanas, mayas y mexicas - varios cánones considerados exclusivos del arte clásico occidental, entre ellos la Medida Áurea. Eso lo llevó a considerar una profundidad apenas sospechada del arte indígena, retomada años más tarde por Toscano mismo.



Observo, también, una tercera tendencia en los estudios sobre el arte precolombino en que el avance se logra con la ayuda de la Filosofía. Por ejemplo, Alfonso Caso en un artículo juvenil publicado en 1917 en el diario El Universal con el título de “Ensayo de una clasificación de las artes” (citado por Kubler, 1991), aplicaba puntos de vista kantianos al análisis visual y documental comparativo de obras mexicas y establecía agrupamientos de las manifestaciones artísticas ( visuales, como la arquitectura, la decoración, la escultura y la pintura, y auditivas, a saber: música y poesía, drama y danza).

Sin embargo, no es sino hasta 1940 cuando Edmundo O’Gorman da un nuevo sesgo al curso de estos estudios, al dar a conocer su ensayo “El arte o de la monstruosidad” en donde expone que la necesidad transformadora del arte es “la más clara manifestación de la vigencia y pujanza de nuestra conciencia mítica”. El mayor valor de su análisis radica en el cuestionamiento que emprende de asuntos como “la naturaleza misma de lo que se llama arte antiguo mexicano” y en la fundamentación de los lazos entre el hombre occidental moderno frente a dicho “arte antiguo”.

Para lograr su propósito O’Gorman distingue entre “contemplación crítico - histórica” y “simple contemplación” a través de lo cual propone despojarse de “lo propio” (u occidental) para entender “lo ajeno” (o prehispánico). En su opinión la primera pesquisa en este sentido, gira en torno a la existencia o inexistencia del sentido artístico en el objeto de estudio, algo que se debe indagar sin las nociones de Occidente, y que una vez precisado, debe conducir al análisis de las manifestaciones específicamente artísticas de los antiguos

pueblos americanos. Estas ideas guardan consonancia con lo que ya O'Gorman había argumentado en sus *Reflexiones sobre el criollismo* (1970).

En la década de los sesenta, al tiempo de que ya nadie dudaba de la presencia del arte prehispánico, su estudio sufría de relativo estancamiento algo que resultaba paradójico pues la arqueología y la etnología alcanzaban un esplendor que ya venía pergeñándose desde la década de los veinte, debido, en gran medida, a los notables avances en los terrenos de rescate, reconstrucción y catalogación de los hechos culturales. Me refiero con esto a los abundantes estudios de índole descriptiva de casos específicos, gracias a los cuales hoy sabemos que la mayor parte de los objetos artísticos precolombinos que ha llegado hasta nosotros son parte de la élite y del grupo en el poder y son por ello vehículos de ideologías específicas. Sirvan de ejemplo algunos análisis.

Uno de ellos es el *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*, de 1928 (reeditado en 1951 con el título *Arquitectura prehispánica*) de Ignacio Marquina. Uno más se debe a Marshall H. Saville por su revaloración de las llamadas “artes menores”; en ambos se aprecia más el método y la finalidad histórico - descriptiva que la atención a las formas expresivas.

Hay que hacer notar, por otro lado, que se han realizado pocas investigaciones sobre los trabajos de arte cotidiano, seguramente porque muy poco queda de él. Bajo tales circunstancias los estudios se abocaron a los estilos, cambios formales y de contenidos y a establecer diferencias iconográficas. El mayor



peso se recargó sobre la formación económico - social para comprender las obras artísticas en tanto expresiones ideológicas.

Dentro de este tipo de estudios hay una serie de textos fundamentales, posteriores a los primeros textos de Westheim y contemporáneos a los trabajos de Kubler, cuya fuerza de conjunto sentó las bases para nuevos enfoques.

Uno de los más reveladores es *A study of Classic Maya sculpture* (1950) de Tatiana Proskouriakoff, que retomó la idea de Spinden de definir secuencias cronológicas según comparaciones formales, con el objetivo de adentrarse en las características del cambio cultural. Clasificó de manera rigurosa y sistemática los elementos constitutivos de las representaciones públicas monumentales mayas de la época clásica, y obtuvo tablas y cuadros acerca de su desarrollo en el tiempo y en el espacio.

En 1965 aparecieron dos textos sobre arte maya que abrieron la posibilidad de establecer generalizaciones sobre el arte de Mesoamérica, cuyas autoras - las dos historiadoras del arte - dieron el siguiente paso en la indagación entre formas y contenidos. Ellas son Marta Foncerrada de Molina y quien esto escribe.

La primera dirigió sus esfuerzos a la comprensión de *La arquitectura escultórica de Uxmal*. Para explicar la evolución de esta ciudad - estado maya, utilizó datos extraídos de las fuentes históricas del siglo XVI y de la arqueología, la epigrafía y la cerámica. En el mismo tenor inició el estudios de

las pinturas murales de Cacaxtla, que fue su obra póstuma (*Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, 1993).

Yo me dediqué al análisis de *La escultura de Palenque*. Propuse tres grupos artísticos - cronológicos en los cuales el hieratismo estático y el naturalismo dinámico iban a la par del simbolismo mágico y religioso. Una aproximación semejante seguiría en el caso de la escultura olmeca (*Los hombres de piedra. Escultura olmeca*, 1978) para encontrar rasgos generales a la vez que diferenciales de la dicha escultura.

Hubo una nueva fase de apertura al tiempo que crecía el número de interesados en el arte prehispánico, no todos historiadores del arte, que expresaban sus opiniones y lo ayudaban a tener una visión de él más clara y más amplia. Así surgió la epigrafía y alcanzó su auge actual. Quiero abundar en este punto pues los logros han sido muchos.

Buena parte de las ideas acerca del arte prehispánico parten del supuesto de que se trata de un arte comunal, anónimo y sin artistas individuales reconocidos. Desde luego esto no implica que a través de los análisis estéticos dejaran de reconocerse "manos de artistas" tanto en la pintura mural (Sonia Lombardo: *Análisis formal de las pinturas de Bonampak*, 1974), como en los códices o en la cerámica pintada (Marta Foncerrada y Sonia Lombardo: *Vasijas pintadas en contexto arqueológico, catálogo*, 1979). De hecho, Spinden consideró que las verdaderas contribuciones a la cultura humana se deben a individuos, y en forma similar - pero en otro contexto - lo expone Herbert Read en un estudio radical: *Icon and Idea* de 1955. Pero los descubrimientos



hechos en los años recientes apuntan hacia una nueva concepción entre artistas, producción artística y sociedad en el México prehispánico.

Veamos cómo se han desarrollado estos hechos: desde el principio de los setenta y hasta 1998 -año de su muerte-, Linda Schele supo reunir a diversos especialistas con el fin de comprender no solo el arte maya sino a toda esa civilización, haciendo uso de un método comparativo sincrónico-diacrónico. Sus ideas más acabadas las expuso en obras ampliamente difundidas: *The Blood of kings. Dynasty an ritual in Maya art* (con Mary Ellen Miller, 1986), *A forest of kings. The untold story of Ancient Maya* (con David Freidel, 1990), *Maya Cosmos. Three thousand years on the shaman's path* (con Freidel y Joyce Parker, 1993), y *The code of kings. The language of seven sacred Maya temples and tombs* (1988). En ellas se hacen patentes los beneficios del trabajo pluridisciplinario.

La sólida escuela epigráfica que fundó Schele, sirvió de base para que David Stuart propusiera, en la década de los ochenta, la existencia de “firmas” de pintores y escultores en el área maya. Ya O’Gorman había advertido sobre la necesidad de indagar acerca del sentido artístico -y con ello, de los artistas-. Y si bien es cierto que debemos tener sumo cuidado al manejar términos como “artista”, debido a su fuerte carga en Occidente, hoy tenemos pocas dudas acerca de la presencia de individuos responsables de una gran cantidad de obras pictóricas y escultóricas mayas. Por ello me parece urgente investigar si podemos o no hablar de “artistas mayas prehispánicos”, qué significado tendría esa noción y si podría ser equivalente a *toltecáyotl*, el hecho investigado con

tanta hondura por Miguel León Portilla, gracias a lo cual pudo hacer un registro extraordinario de poetas nahuas.

Cabe también recordar, hablando de términos occidentales, el punto de vista de Justino Fernández sobre las “bellezas históricas” como lo expone en su libro sobre *Coatlícue* y primordialmente expresadas en los trabajos de arte prehispánico.

Por supuesto no podemos eludir las sabias reflexiones de Octavio Paz (*Los privilegios de la vista*, 1987). Como artista él mismo, supo distinguir “rasgos constitutivos de la civilización mesoamericana” tales como la originalidad, el aislamiento y la otredad, fundamentos de su homogeneidad en el espacio y su continuidad en el tiempo. También percibió, dentro del mosaico de estilos del arte antiguo mexicano, un “sistema ético-religioso de gran severidad” a partir del cual se pueden establecer diferencias y semejanzas en las diversas expresiones plásticas, a manera de “bodas de lo real y lo simbólico en un objeto”. Paz habla de conceptos petrificados, de realismo abstracto, de sintaxis sagrada y metafórica “la piedra es idea; y la idea se vuelve piedra” y llega a ser “grito-escultura”.

Pero sobre todo, Paz aduce el concepto de expresión:

*La palabra que le conviene al arte mesoamericano es expresión. Es una arte que dice pero lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo. Expresar: exprimir el zumo, la esencia, no sólo de la idea sino de la forma. Una deidad maya cubierta de atributos y signos no es una*



*escultura que podemos leer como un texto sino un texto/escritura. Fusión de lectura y contemplación, dos actos disociados en Occidente.*

Hay un tipo más de análisis basado en aquella preocupación expresada por Salvador Toscano acerca del “romanticismo del pasado”. Es el que sirve de punto de partida a Leonardo López Luján en su estudio sobre *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano*.

Finalmente, es necesario traer a colación las inquietudes expuestas por Dúrdica Ségota en el coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de 1998. Ella encuentra que la historia del arte -y en especial del arte prehispánico- se desdibuja dentro del panorama de las ciencias y de otras disciplinas, pues poco a poco pierde su objeto de estudio a pesar de que se le considera una ciencia autónoma y multidisciplinaria. Para la historia del arte, se ha dicho, la “artisticidad” de los objetos se restringe a sus efectos de goce y placer. Al mismo tiempo la obra de arte se ha vuelto a tal punto un asunto público que hasta el menos enterado se siente capaz de hacer “historia del arte”, de descifrar el significado de formas y contenidos, y de llegar a la comprensión de códigos y mensajes. Como consecuencia, hoy padecemos una saturación de discursos vacíos y de lugares comunes, situación que aporta muy poco al desarrollo de nuestra disciplina.

Y, sin embargo, ciertamente la historia del arte ha tenido logros extraordinarios y si el interés que hoy despierta deriva por un lado en chabacanería, por el otro, ha generado una corriente viva de pensamiento y reflexión, de la cual participan no solamente la historia propiamente dicha, con sus métodos de trabajo

específicos, sino también otras disciplinas de las humanidades y de las ciencias duras. Es un área del conocimiento propicia al trabajo multidisciplinario y ello la convierte en un campo cargado de sorpresas.

Hoy, los trabajos del historiador del 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 las preguntas de mejor manera. Quizá no estamos en posibilidades de afirmar que la multidisciplina se ha establecido, pero puedo decir que los avances actuales en la comprensión intelectual y emocional del arte del pasado mexicano han conducido a una mejor comprensión del arte no occidental, y esta visión nueva, verdadero ensanchamiento del mundo, es uno de los signos de la modernidad.

Como hemos podido ver en este breve repaso, 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, y no es poca cosa, es que el triunfo del arte indígena enriqueció nuestro pasado y le dio a nuestra historia cultural una continuidad de siglos. Un hecho extraordinario que nos demuestra una vez más que el pasado nunca es algo estático, para ejemplificarlo traigo a la memoria lo que Paz dijo acerca de la *Coatlicue*, verdadero paradigma de nuestro arte antiguo: “la carrera de la *Coatlicue* -de diosa a demonio, de demonio a monstruo y de monstruo a obra maestra- ilustra los cambios de sensibilidad que hemos experimentado en los últimos cuatrocientos años”.



Hoy todavía oscilamos, como lo señaló Georges Kubler (1991), entre el aislamiento y la difusión, entre la unidad y la diversidad del arte prehispánico. Estos últimos años del siglo XX están regidos por una voluntad de comprender este arte, de aprehenderlo en su sentido original, de descifrar sus mensajes míticos y cosmogónicos.

El arte, ya lo dije, es fundamental para el entendimiento de nuestro pasado precolombino, ya que se carece, en buena medida, de información escrita. La extraordinaria - en cantidad y calidad - producción artística mesoamericana es una fuente continua de interrogantes: ¿Cómo interpretar el arte de otras épocas y lugares?, ¿Son reales o imaginarios los ritos plasmados?, ¿Las obras de arte sólo reflejan a las culturas generadoras o las moldean y definen también?. Es decir ¿Es el arte un actor de la historia o solamente su fruto pasivo?, ¿Y los contenidos tan frecuentemente elusivos?, ¿Qué subyace bajo el significado de las formas?.

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 del arte no occidental que condujo al desarrollo del arte moderno. Recordemos, si no, la gestación y los gestos de las vanguardias del siglo XX, desde el postimpresionismo 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.



Otros artistas, sobre todo de la primera mitad de nuestro siglo, se dejaron influir por el arte prehispánico, por sus formas, sus líneas y sus diseños. Henry Moore hizo una lectura moderna de los volúmenes esquemáticos y monumentales del *chac mol*. Frank Lloyd Wright incorporó a sus construcciones elementos de la geometría arquitectónica *Puuc*, algo parecido a lo hecho por Federico Mariscal quien hacia 1914 ya utilizaba esos elementos en sus trabajos, muy dentro del espíritu *art déco*. Más ejemplos de esta presencia se miran en las construcciones de los mexicanos Pedro Ramírez Vázquez, Agustín Hernández y Sebastián. Otro tanto podemos decir del arte minimalista y conceptual, incluyendo a Michael Heizer y Mathías Goeritz.

Así hemos pasado de una apreciación occidental del arte prehispánico basada en la belleza, a otra que lo percibe como un sistema conceptual, total y complejo. Las “artes exóticas” vuelven por sus fueros y, de manera paulatina, ofrecen una nueva y creativa forma de conocimiento. El público no especializado sabe hoy a través del arte venido de todas las latitudes que el mundo es amplio y diverso. No juzgo exagerado afirmar que la historia del arte ha participado como uno de los motores centrales de este cambio de actitud, verdadero hito en la historia de las mentalidades. El reconocimiento del arte no occidental implica el reconocimiento de los otros. Este desplazamiento no es una dádiva: el reconocimiento del arte de los diferentes pueblos, y en especial de su arte antiguo, ha sido una búsqueda consciente y crítica, y en algunos países - es el caso de México -, ello ha tenido expresiones extraordinarias. “Yo soy otro”, decía Rimbaud, 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.

André Bretón dijo, cuando el arte prehispánico era una incógnita mayor, que México era “un país mal despertado de su pasado mitológico”. El desarrollo y la madurez de la historia del arte precolombino, acaso nos ayuden como nación a despertar reconciliados.

Doctor Miguel León-Portilla, presidente de la Academia Mexicana de la Historia, Académicos, señoras y señores:

Creo que no hay recompensa más grande a nuestro trabajo que el honor. Y el honor diría Montaigne, es mayor en cuanto que no lleva otra recompensa que el honor mismo. Yo me siento sumamente honrada y agradecida de que esta Academia, de sabia y añeja tradición, me reciba en su seno. La historia, se ha dicho, es un diálogo con los muertos pero también es un diálogo con nuestros contemporáneos. Es un eterno afinamiento de puntos de vista, un coloquio apasionado donde participan igual los que fueron que los que somos. La historia entre nosotros esta viva. No lo olvidamos nunca, porque el presente no cesa de recordárnoslo: el arte prehispánico, el Arte, (con mayúscula) no cesa de construir a nuestro pueblo.

Quiero decir que el honor que hoy se me otorga es mayor porque vengo a ocupar el sitio que fuera de Roberto Moreno de los Arcos, mi amigo cercano. Fueron muchas las cosas que apreciamos y quisimos aprenderle quienes estuvimos cerca de él: su pasión universitaria, la enorme felicidad que le proporcionaba la historia y, en general todo conocimiento. Gisela von Wobeser ha dicho de él que “fue un enamorado del saber y de los libros. Pasó la mayor parte de su vida en bibliotecas y archivos, y la lectura fue su mejor pasatiempo y su mayor entretenimiento”. Todo amor busca una casa y el amor de Roberto por la historia la halló en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. Sus intereses fueron múltiples, desde el mundo prehispánico hasta la



Ilustración novohispana del siglo XVIII, y los avances de la ciencia y la tecnología. Suya es esa investigación primordial contenida en *Cuatro soles cosmogónicos* referida a los tiempos precolombinos. Sin embargo, fue la Ilustración el tema que más le apasionó desde su primer artículo. Acaso su interés por establecer un puente entre la historia y la historia de la ciencia revela a su propio espíritu fascinado por los hallazgos de la ciencia y la tecnología.

Para mi es un alto honor ocupar la silla que con tanta dignidad y sabiduría perteneció a Roberto Moreno de los Arcos.

Muchas gracias.

### Obras consultadas

- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Loa para el Auto "El Cetro de José"*.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Coatlicue*, 1972.
- FONCERRADA DE MOLINA, Marta, *La arquitectura escultórica de Uxmal*, 1965.  
*Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, 1993.
- FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Sonia LOMBARDO DE RUIZ, *Vasijas pintadas mayas en contexto arqueológico (catálogo)*, 1979.
- KUBLER, George, *Aesthetic recognition of ancient Amerinidan art*, 1991.  
*Studies in Classic Maya iconography*, 1969.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 1977.  
*Quince poetas del mundo azteca*, 1997.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *El pasado indígena*, 1996.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, *La recuperación mexicana del pasado teotihuacano*, 1989.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Ambigüedad histórica del arte mexicano", en: *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*, 1977: 163-173.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, "Tlaltecuhli. Señor de la Tierra", en: *Estudios de Cultura Náhuatl* 27, 1997: 15-40.
- MORENO Y DE LOS ARCOS, Roberto, "El criollismo. La visión de Edmundo O'Gorman de la historia colonial", en: *La obra de Edmundo O'Gorman. Discursos y conferencias de homenaje en su 70 aniversario*, 1976, 1978: 63-73.
- O'GORMAN, Edmundo, "El arte o de la monstruosidad", en: *Tiempo* 3, 1940.
- PAZ, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, 1987.
- SCHELE, Linda, *The code of kings. The language of seven sacred Maya temples and tombs*, 1998.
- SCHELE, Linda y David FREIDEL, *A forest of kings. The untold story of the Ancient Maya*, 1990.
- SCHELE, Linda, David FREIDEL y Joyce PARKER, *Maya Cosmos. Three thousand years on the shaman's path*, 1993.



SCHELE, Linda y Mary Ellen MILLER, *The blood of kings. Dynasty and ritual in Maya art*, 1986.

SÉGOTA, Dúrdica, ponencia inédita, presentada en el XXI Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

STEPHENS, John Lloyd y Frederick CATHERWOOD, *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatán*, 2 vols., 1841-1843.

STUART, David, *Ten phonetic syllables*, 1987.

TOSCANO, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central*, 1944.

WESTHEIM, Paul, *Arte antiguo de México*, 1950.

*La escultura del México antiguo*, 1956.

*La cerámica del México antiguo*, 1962.

*Obras maestras del México antiguo*, 1977.

WINNING, Hasso von, *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los símbolos*, 1987.