



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
ESTÉTICAS  
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	<b>BEATRIZ DE LA FUENTE</b>
SERIE	004: PREMIOS Y DISTINCIONES
CAJA	009
EXP.	044
DOC.	0005
FOJAS	5-23
FECHA (S)	1979, 1989, 1991

Academia  
de  
Artes

Una década de actividades  
1979-1989



México 1991



# Académicos de Número

## SECCION DE ARQUITECTURA

Teodoro González de León  
 Ricardo Legorreta  
 Enrique del Moral (+)  
 Mario Pani  
 Pedro Ramírez Vázquez  
 José Villagrán García (+)  
 Enrique Yáñez (+)

## SECCION DE ESCULTURA

Federico Canessi (+)  
 Germán Cueto (+)  
 Manuel Felguérez  
 Mathias Goeritz (+)\*  
 Angela Gurría  
 Luis Ortiz Monasterio (+)  
 Sebastián  
 Francisco Zúñiga

## SECCION DE GRAFICA

Manuel Alvarez Bravo  
 Alberto Beltrán  
 Erasto Cortés Juárez (+)  
 Francisco Díaz de León (+)  
 Arturo García Bustos  
 Leopoldo Méndez (+)  
 Francisco Moreno Capdevila

## SECCION DE HISTORIA Y CRITICA DEL ARTE

Jorge Juan Crespo de la Serna (+)  
 Justino Fernández (+)  
 Pablo Fernández Márquez (+)  
 Beatriz de la Fuente  
 George Kubler\*\*  
 Francisco de la Maza (+)  
 Xavier Moysén  
 Erwin Walter Palm (+)\*\*  
 Ida Rodríguez Prampolini  
 Pedro Rojas (+)

## SECCION DE MUSICA

Carlos Chávez (+)  
 Manuel Enríquez  
 Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho" (+)  
 Blas Galindo  
 Rodolfo Halffter (+)  
 Mario Lavista  
 Leonardo Velázquez

## SECCION DE PINTURA

David Alfaro Siqueiros (+)  
 Ramón Alva de la Canal (+)  
 Raúl Anguiano  
 José Chávez Morado  
 Jorge González Camarena (+)  
 Roberto Montenegro (+)  
 Luis Nishizawa  
 Juan O'Gorman (+)  
 Carlos Orozco Romero (+)  
 Detchko Ouzounov (+)\*\*  
 Rufino Tamayo (+)

\* Académico Honorario

\*\* Académico Correspondiente



# Rostros de la plástica prehispánica

discurso de ingreso de la doctora

*Beatriz de la Fuente*

14.II.1980

Si admitimos que las culturas mesoamericanas son, esencialmente, una sola, de modo que olmecas, mayas, teotihuacanos, zapotecas, toltecas, huastecas, mixtecas, aztecas, formaron en el fondo una gran unidad espiritual; si sobre esa base pretendemos indagar lo que para aquellas culturas significó el rostro humano, será posible, si en alguna de ellas encontramos una luz que nos oriente, extenderla para aclarar con ella las sombras que en el conjunto de todas se nos presenten.

Ahora bien: de acuerdo con la etimología del vocablo náhuatl que significa "despertar", el hombre, cuando despierta, "vuelve a su rostro", "recobra su rostro", "adquiere rostro". Acaso, si nos aplicamos a este concepto, encontraremos la orientación que buscamos. Dos son, fundamentalmente, las acciones que definen el despertar: abandonando el olvido y la soledad del sueño, el hombre, primero, recuerda y recobra la conciencia de sí mismo y del mundo, y luego recupera el poder de relacionarse con éste; relacionarse con el mundo que está a su alrededor y por encima de él. De esta suerte, si el que despierta para el hombre de Mesoamérica prehispánica, es quien regresa a su rostro, quien lo recobra, quien lo adquiere, es posible afirmar que para aquel hombre el rostro representa la manifestación de la conciencia y de la facultad de relacionarse con el mundo.

Bajo esta luz voy a exponer en seguida el tema que me he fijado para este discurso.

## *Lo natural humano*

En la representación de los rostros humanos se manifiestan los grados de conciencia que del universo tenían los pueblos prehispánicos.

Las diversas soluciones figurativas que sus artistas les dieron van desde la más pura esquematización y sintetismo de su aspecto general y sus facciones, hasta la más asombrosa similitud a las fisonomías reales.

Aunque el rostro humano es perfectamente reconocible como tal en la imaginería precolombina, hay, sin embargo, diferentes modos de representarlo. En un extremo están los rostros retrato, aquellos en los cuales no cabe duda de que intentan reproducir, con la mayor fidelidad posible, los rasgos físicos, los gestos y la expresividad de un individuo; en el otro extremo se encuentran patrones geometrizados o reducidos al mínimo de los rasgos que se puedan reconocer; representan tipos esquemáticos.

Entre ambos extremos caben variaciones; en situación intermedia se encuentran los que aparecen acaso con frecuencia mayor: son aquellos que no alejándose de su modelo en la naturaleza, mantienen determinado número de caracteres constantes, sin que pretendan acentuar ningún elemento que los individualice; son también los más representativos de los diversos estilos.

## *1.1 El esquema*

En el polo opuesto al del retrato, pues, se encuentran los rostros que llevados a su máximo sintetismo, recuerdan tan sólo, y en ocasiones de manera remota, las facciones humanas.

En tanto que el proceso que tiende a establecer la convención y el arquetipo por medio de la repetición de los rasgos es muy frecuente en las figuraciones humanas de Mesoamérica, es poco usual la reducción de tales rasgos a la más lejana posibilidad de su reconocimiento. De hecho tales reducciones se restringen a las máscaras y los rostros de las representaciones de Mezcala en una época temprana, el final del período Preclásico Tardío.

En algunas de esas representaciones, las más abstractas y al parecer las más antiguas, los rostros se configuran por planos que terminan en afiladas orillas, en que los ojos y las bocas son sólo ranuras. En otras, se abrevia la frente, se hacen resaltar los arcos superciliares y se proyecta el mentón. Hay otras más, como algunas de las que se encontraron



en las exploraciones del Templo Mayor, en las cuales se eliminan las formas angulosas en favor de las curvas, pero se mantienen los rasgos simplistamente representados sobre el plano de la superficie facial.

Estos rostros constituyen, a su vez, conjuntos de tipos; el esquema establecido persiste en tanto es congruente con lo que comunica. Me refiero a ellos por separado de los que llamo convenciones artísticas, porque a pesar de que son expresiones convencionales, revelan un grado mucho mayor de abstracción, de tal suerte que quedan colocados, en cuanto a medios de representación, en el extremo contrario al de los rostros que reflejan su modelo natural.

#### *La convención*

En la amplia variedad de rostros cuyos rasgos no se apartan del modelo natural, hay muchos en los cuales la pretensión no es representar la individualidad, sino la generalidad de las facciones que determinan las fisonomías reales. Los elementos no se alteran ni se sustituyen por otros ni se alejan sustancialmente del modelo vivo, sino que son una suerte de imágenes reiteradas en las cuales se subraya lo característico de una concepción común del mundo.

Tal manera de representar la relación con la naturaleza, obedece principalmente a un nivel de conciencia en el cual la repetición de la imagen cumple eficazmente sus finalidades. No se percibe en las figuraciones de estas imágenes el impulso del hombre por encontrarse a sí mismo en sus diferentes dimensiones, sino que se establece un patrón despersonalizado para mostrar la comunión de la humanidad. Se configura el prototipo impuesto por los modos convencionales de representación.

El individuo no cuenta de manera primordial como persona, y está sujeto a voluntades religiosas y culturales. Afanes individuales de dominio y de poder, deseos de conocerse a sí mismo y de confrontar a los demás, gustos por experimentarse emocionalmente en la propia naturaleza e inclusive aspiraciones de perpetuarse en una efigie realísticamente ejecutada, son valores relegados. La dimensión humana se encuentra subordinada a otro tipo de valores.

Rostros convencionales dominan la imaginería teotihuacana, zapoteca, tolteca, huasteca y azteca.

Prototipo del rostro teotihuacano es la máscara reducida a patrones geometrizarantes; su sello es inconfundible. La tendencia por acentuar la horizontalidad de los rasgos se convierte en su atributo formal distintivo y contribuye a darles su aspecto característico, pasivo y falto de expresión. No hay gestos, no hay movimiento. El sintetismo de los rasgos en favor de las formas geométricas, generaliza los rostros; las facciones se reconocen, pero el individuo está ausente.

Las frentes planas se extienden como bandas; los arcos superciliares describen líneas casi horizontales; los ojos se representan esquematizados por líneas que perfilan oquedades en espacios que siguen la horizontalidad, y en sentido horizontal se desplaza también la boca de labios finos y delgados. El contorno que enmarca los rasgos es, por lo general, un trapecio cuya base mayor corresponde al límite superior de la frente. Posiblemente, tal prototipo empezó a establecerse en la fase II de Teotihuacán, con las figurillas tipo retrato o de danzantes que acusan en sus rostros algunas de las características antes descritas. Pero en Teotihuacán III aparece en definitiva, y se encuentra en las numerosas piezas hechas de molde, en las pequeñas tallas en piedras semifinas, en las máscaras de barro y en las configuradas en los incensarios tras la fachada de un templo.

Distinto es el proceso de representación de los rostros humanos en la imaginería zapoteca. Es en las urnas funerarias, que llevan siempre una figura humana al frente, en donde se miran muchas maneras de figuración dentro de normas formales claramente establecidas.

En la fase II de Monte Albán se advierten inquietudes por representar fisonomías con características personales; inquietudes que no llegan a satisfacerse plenamente. Hay rostros que con discretos resabios olmecas pretenden, sin lograrlo del todo, exhibirse como más humanos; pero el esquema rector estaba definido y la voluntad de forma y de expresión fue tan poderosa que aniquiló, ya para la fase IIIa de Monte Albán, toda individualidad en lo que al aspecto del rostro concierne. Las características urnas zapotecas con representaciones de figuras humanas, son tan imperturbables y rígidas como las máscaras y las figurillas teotihuacanas. La convención formal, aunque se apoya en principios similares, responde con soluciones diferentes. El típico rostro zapoteca tiene ojos en ranura en medio de párpados abultados; el inferior describe,



con frecuencia, una curva abierta hacia arriba; la nariz es prominente, de alas anchas y dorso encorvado, y los labios gruesos y grandes, se figuran a menudo entreabiertos; un ovoide sirve de contorno al conjunto.

De entre la poderosa corriente figurativa de carácter realista que da un tono inconfundible a la plástica en barro del centro de Veracruz Clásico, destacan las famosas "caritas sonrientes". Rostros de niños de ambos sexos, tienen en común la franca expresión de la sonrisa que, en ocasiones, se convierte en risa plena. No se trata, en momento alguno, de reproducir modelos individuales. Los rasgos convencionales se colocan invariablemente dentro de la superficie facial, en posiciones definidas por normas aceptadas. La forma general de los rostros recuerda la de un triángulo de vértice invertido; los ojos son pequeños, oblicuos y muy juntos entre sí; la nariz es fina, corta, de base estrecha y con el contorno de las aletas muy recortado; los pómulos se levantan a causa de la abertura de la boca cuyas comisuras, al estirarse, forman los pliegues de las mejillas; el mentón es breve y apuntado.

Aquí me interesa hacer hincapié en que no son retratos ni aspectos particulares de individuos determinados; su semblante risueño, independientemente de su causa y de su función, es un patrón que se repite y en donde las únicas alteraciones a la estructura básica se encuentran, precisamente, en el elemento que los unifica: la forma de representar la sonrisa.

Los huastecas del Posclásico Temprano, a pesar de ser famosos por su sensualidad, no la mostraron al esculpir los rostros humanos. Sean de mujeres, de hombres jóvenes o de hombres viejos, resultan, por regla general, sólo convenciones animadas por un sentido de comprensión colectiva.

Rostros a menudo de forma ovoide, con prominentes arcos superciliares, ojos como realces ovales en medio de las cuencas y que, al carecer de iris, dan la impresión de estar cerrados; los otros rasgos, como el mentón apuntado y la boca de labios gruesos y entreabiertos, son parte de la misma concepción.

Menos rigurosamente convencional aparece el rostro de los viejos huastecas que toman una barra entre las manos. Este se alarga, y al marcarse profundamente sus arrugas, parece alertarse con particular expresión.

Las representaciones de rostros humanos hechas por los toltecas y los aztecas revelan la misma in-

tención de no reproducir al hombre como entidad individual. El sintetismo y la generalización llegan a un extremo sólo explicable por la pérdida de significación histórica del hombre que busca integrarse en una conciencia común. Este se ha convertido en instrumento de fuerzas religiosas, y su existencia carece del sentido individual que lo vincula consigo mismo y lo sitúa frente a los demás y ante la naturaleza de la cual forma parte. El grado de conciencia para relacionarse con el mundo en que se ubica, se funda en tendencias comunitarias. Los rostros de la estatuaria tolteca y de las tallas aztecas son despersonalizados, a pesar de que sus rasgos no acusan estilizaciones ni distanciamientos notables del modelo natural.

Así también, el rostro de las cariátides de Tula, el de un Chac Mool de Chichén Itzá o el de un *macehual* azteca. En todos los casos, se ha llegado a una fórmula aplicada con afanosa constancia cuando se trata de representar rostros humanos.

#### *El retrato*

En el retrato el hombre se encuentra a sí mismo, se reconoce en su esencia y en sus modificaciones, tiene conciencia de la dimensión humana que le es natural.

Tradicionalmente se ha dicho que es, en el sentido más amplio, la representación de un individuo, vivo o muerto, real o imaginario, en dibujo, pintura o escultura, por medio de la interpretación de sus rasgos físicos o morales. Aun cuando hay otros conceptos y definiciones, me he de atener, por ahora, a la idea de que en el retrato la imagen pintada o esculpida de una persona demanda un grado de parecido con el modelo.

Esta idea se encuentra posiblemente asociada con el origen de los retratos: intentaban individualizar con rasgos de vida los cuerpos preservados de los muertos. Había un interés primordial por retener el parecido personal y asegurar así la continuidad de algún poder mágico.

No excluyo aquí otros retratos que buscan la idealización y la transfiguración del modelo, que mantienen, sin embargo, aspectos de su fisonomía natural; esta última manera de estilización de los rostros humanos parecen predominar en la historia del arte en épocas de acentuado temor a lo oculto, como si el hombre, en su apariencia, necesitara mostrar algo denotador de su trascendencia.



Ahora bien, se ha repetido desde hace tiempo que el arte figurativo precolombino no produjo retratos. Tal aseveración se ha apoyado, principalmente, en una consideración ya superada: la de que en el arte del México antiguo, como en todas las "artes primitivas", el retrato es la figuración convencional de un rostro humano por medio de atributos, signos particulares o inscripciones. No hay en él intentos de representar la personalidad humana individual a través de su realidad física. En el mejor de los casos, ocurren como fenómeno aislado la caracterización realista o la marcada imitación.

Tengo para mí que entre las representaciones de rostros humanos del mundo prehispánico, hay muchos que son retratos en las maneras arriba descritas. Es así como encuentro, por una parte, retratos que revelan notable semejanza física con el modelo y que expresan variados estados de ánimo; por otra, retratos idealizados que van más allá de la imagen real. No pretendo, por lo demás, aproximar el sentido de estos retratos al de los que se han realizado en momentos determinados del arte universal. Pero suponer que el hombre prehispánico gustaba de la exaltación expresiva del afecto, de la dramatización en los gestos o de la acuciosidad figurativa de los rasgos físicos, sería quizá mostrar grave incompreensión hacia él. Nada hay que nos indique que entre los componentes de su carácter fueran notables la extroversión, la alegría o la tristeza desmedidas; que le fuera, en fin, natural exhibir sus afectos en forma ostensible.

Tal parece, más bien, que la estructura religiosa en que se iniciaba desde muy temprano, condicionaba su carácter y lo educaba a gobernar sus emociones. Si el hombre prehispánico era mesurado en la manifestación de sus estados anímicos, no habría por qué los mostrara obviamente en sus retratos. De modo necesario, dentro del contexto propio a la cultura y al arte indígena de Mesoamérica, el retrato tuvo que ser un género cultivado de acuerdo con las leyes inherentes a su especial voluntad expresiva.

Circunstancias culturales, geográficas y temporales, favorecen el interés por reproducir en barro, en piedra o por medio de colores, imágenes de individuos que por razones particulares destacan dentro de su comunidad. Las representaciones de rostros de sacerdotes, gobernantes, jefes militares, nobles, víctimas ilustres, personas con enfermedades ostensibles, muestran concretamente la rela-

ción del hombre con otros situados a distinto nivel en jerarquía, en actividad o en salud. Empero, no todas las culturas de Mesoamérica cobraron conciencia del desenvolvimiento del hombre en su ámbito terrenal. Los olmecas, los mayas y los pueblos clásicos del centro de Veracruz, sí revelan en el desarrollo del arte del retrato una dimensión más próxima al universo de la naturaleza.

Por supuesto, las comunidades del período preclásico y los grupos del Occidente de México manifestaron, con más frecuencia que otros pueblos, interés en la figuración de aspectos anormales en la fisonomía de los retratados. De otras culturas, entre ellas la zapoteca y la azteca, se conocen escasos ejemplos de retratos; éstos se vuelven aún más raros en culturas como la teotihuacana, la tolteca, la huasteca y la mixteca.

Difícil es calificar los valores de la obra de arte; subjetiva es siempre, en última instancia, su apreciación. He de procurar, sin embargo, mostrar los retratos encontrados en la plástica prehispánica de acuerdo con cualidades que les son inherentes. Como dije antes, en ellos se dan grados mayores o menores de parecido con el modelo natural.

En las tierras centrales de Veracruz, en la costa del Golfo de México, se modelaron durante el período Clásico numerosas efigies humanas de barro. Su tamaño varía entre los veinte y los ciento cuarenta centímetros de altura; son huecas; por lo general están de pie o sentadas, y abundan entre ellas los retratos veraces.

El barro, por ser blando, es un material noble que se deja modelar fácilmente; eso hizo que muchos de los retratos de Mesoamérica quedaran plasmados en dicho material. Los artistas del centro de Veracruz lo manejaron con esmero y conocimiento; las figuras humanas que con él realizaron revelan sabia comprensión de la anatomía corporal y facial.

Hay entre estas figuras rostros que llaman la atención, me parece, no sólo por la perfección de su factura, o por la sugerencia asombrosa de un modelo natural que no conocemos, pero que quedó vivo en su imagen, sino porque se aprecian cánones de representación, de armonía y aun de rasgos que son más propios de un arte ajeno a Mesoamérica.

Algunas cabezas, partes de esculturas mayores, pertenecen a esta categoría. Soluciones formales de carácter realista son el ahuecamiento de los ojos elípticos protegidos por el pliegue superior del pár-



pado, la discreta abertura de la boca, la aparente elasticidad de las alas de la nariz, la figuración naturalista de la orejas y, sobre todo, la relación armónica entre los rasgos configurados según el dato natural. El rostro del adolescente cambia al del adulto cuando las facciones se endurecen en las formas, y el gesto apenas esbozado se torna de suave en enérgico, de ignorante en consciente; las edades quedan, por este medio, también así indicadas. Recurso plástico para acentuar la vivacidad fácil fue la aplicación de chapopote para figurar los negros iris, pero su uso no se restringe a tal finalidad.

No es fácil deslindar rigurosamente los rostros que responden con plenitud a los principios del retrato de los que no lo hacen en su totalidad. De hecho, y a partir de la observación cuidadosa, son muchos los que se apegan a la realidad visual y, aunque mantienen su individualidad, muestran a la vez elementos convencionales, característicos de su estilo. Las frentes se aplanan, se delimitan los ojos por medio de rebordes, destacan los arcos superciliares, se acentúan la curva de la nariz y la estrechez de su base, y la boca se hace protuberante. Es norma casi, que ésta quede entreabierta dejando ver grandes dientes, y que los labios bien delineados, como lejana reminiscencia de los característicos olmecas, se proyecten considerablemente.

Cuando el rostro adquiere los elementos citados, pasa del verdadero retrato al retrato idealizado, basado en el énfasis de un aspecto particular del modelo o en la reducción de algunas de sus características peculiares a normas impuestas.

De terracota también son las figurillas encontradas como ofrendas funerarias en la isla de Jaina. Todas de pequeño tamaño -sus medidas oscilan entre los quince y los veinticinco centímetros aproximadamente-, constituyen la más amplia galería de retratos del mundo mesoamericano.

La mayor diversidad de condiciones sociales, tipos físicos, expresiones que revelan gran riqueza emocional, se encuentra representada en ellas. No hay en Mesoamérica un conjunto artístico que tenga las condiciones que se aprecian en las figurillas de Jaina. Se ven plenas de vida y establecen en sus formas cuidadosamente acabadas la existencia real de la condición humana natural y diaria.

Su variedad sugiere la búsqueda que el hombre hace de sí mismo en su relación con los otros y su cotidiano quehacer; de esta suerte vemos el rostro del noble arrogante, conocedor de su poder, desdeñoso; el del pensador que medita; el de la dama

que se vuelve hacia el mundo con discreta sonrisa; el de los enamorados que se conocen y se miran; el de la vieja solitaria de gesto enérgico. Niños y viejos, hombres y mujeres, ricos y pobres, muestran todavía sus rostros y su mundo en figuras retratadas en las ofrendas de Jaina.

En mayores dimensiones y en material distinto, los mayas de la región del río Usumacinta hicieron en estuco, materia dócil también para su conformación, algunos de los rostros con mayor individualidad personal de Mesoamérica.

Rostros de los hombres que señoreaban a otros que, como ellos, tenían materia de carne y espíritu; rostros ambiciosos de definir su condición mundana, eran parte de las figuras que decoraban frisos y cresterías de los templos de Palenque y de Jonuta. Sin perder los rasgos propios de la raza maya y acentuando los elementos fisionómicos que son característicos del estilo que podría llamarse Palenque-Usumacinta -frente deformada en sentido antero-posterior, de manera que prolonga la exagerada curva del dorso de la nariz; ojos rasgados en medio de párpados gruesos, y boca de labios delgados-, los grandes rostros de estuco manifiestan recias personalidades. Semblantes altaneros, acaso despectivos, de hombres conscientes de su dominio terrenal. En algunos se añade, como signo de linaje, una barbilla; en otros más puede ponerse cierto grado de estilización, pero en todos se pretende reproducir el aspecto real.

Los mayas de esta región fueron, entre los pueblos de Mesoamérica, quienes mostraron mayor preocupación por establecer en la representación del rostro humano el sentido histórico de la existencia; de allí la abundancia de retratos. No todos se hicieron con intención de lograr el parecido exacto; en muchos predominan el idealismo o el carácter simbólico, o el acento puesto en algún atributo particular; hay, además, un retrato funerario de cualidades excepcionales: sobre una capa de estuco colocada en la cara del difunto, que sirve para preservar sus rasgos reales, se armó la imagen de mosaico.

Este interés por conservar la fisonomía real como un testimonio de la existencia humana, no se restringió a gobernantes, sacerdotes y jefes militares, sino que se extendió a mujeres y hombres en diversas situaciones: nobles, gente de alcurnia, esclavos y sojuzgados. El naturalismo alcanza algunas de sus mejores expresiones en los retratos de estos últimos, y aunque su ejecución es más perfecta



en el relieve o en el grabado, no deja de estar bien representada en la pintura de muros y de vasijas.

El mismo deseo de manifestar la naturaleza histórica del hombre se mira en las escenas de batalla de los murales de Cacaxtla, en donde los rostros de vencedores y vencidos adquieren expresividad insospechada por medio de gestos que comunican coraje, decisión, agresividad, perplejidad en aquellos, o sufrimiento, sumisión y angustia en éstos.

Retratos, no me cabe duda, son las cabezas colosales olmecas. Son, por su monumentalidad, testimonio único de la conciencia del hombre por encontrarse a sí mismo en el nivel superior que la naturaleza le confiere. Hablo del hombre consciente de sus facultades de ser humano, de su vida interior, de su vida en comunidad compartida. El grado de conciencia humana que revelan los rostros de las cabezas colosales, es total. Hay, sin embargo, algo que me parece los distingue de otros retratos humanos: el nivel de conciencia que en ellos encuentro revela una relación más espiritual con el universo, que queda en ellos organizado de acuerdo con la razón; por eso la perfección en su estructura armónica.

Incluyo entre los retratos a esos que pretenden reproducir rasgos de enfermedad aparente. Las terracotas del Preclásico y las de las culturas del Occidente de México son, con frecuencia, imágenes de rostros anormales. Labio leporino, ausencia de alguna de las facciones, son las anomalías más comúnmente representadas. Sin tomar en cuenta la carga mágico-simbólica que a tales imágenes se adjudica, quiero hacer hincapié en que las formas concretas que adoptan responden a una manera particular de relación con la naturaleza: la conciencia de la vulnerabilidad física y la posibilidad de la deformación.

Así pues, los rostros humanos, como me parece, representan distintos grados de conciencia, diferentes modos de relación con el universo, admiten su separación en tres grupos: los que apenas sugieren conexión con la naturaleza; aquellos que se conciben no como figuraciones individuales sino como el medio convencional de integrar un conjunto humano y, por último, los que se muestran con el cabal conocimiento de la dimensión natural que es propia del hombre.

#### *Los sobrenatural divino*

Paso ahora a contemplar cómo se manifiesta, en los rostros, otra dimensión de la conciencia; la que

advierte la existencia de un universo divino y sobrenatural.

En Mesoamérica, como en las grandes civilizaciones del mundo, existen hilos de continuidad en la manera de representar lo divino. Estas se notan, especialmente, cuando hay un concepto antropomórfico de divinidad, aunque éste pueda ser complementado por otros elementos. Los símbolos nunca desaparecen del todo en la iconografía artístico-religiosa, aun cuando el antropomorfismo alcance su perfección. La colocación de los símbolos en la figura puede ser muy variable y no corresponder necesariamente al ámbito del rostro. El carácter sobrenatural de la imagen se ve más claramente cuando la divinidad se presenta en aspectos teriomórfico, fitomórfico o fantástico. Elementos formales tomados de los mundos animal o vegetal, o del campo de la imaginación, señalan claramente que la divinidad que los exhibe disfruta de un modo de ser diferente del humano.

A través de los medios de representación artística, los atributos de una expresión sobrenatural y religiosa son revelados porque se tienen que presentar en forma visible. De aquí que el arte sagrado busque representar lo invisible por medio de la materia; las respuestas a tal búsqueda son con frecuencia imágenes fantásticas, con atributos híbridos que no tienen parangón en la naturaleza. La obra de arte da forma a lo que está más allá de la forma.

Hay varios procedimientos que el hombre ha usado para expresar su encuentro con lo divino. Por una parte, existen manifestaciones que descubren la significación sagrada del cosmos o de un objeto natural; por otra, hay manifestaciones que hacen concreta la figura divina.

La imaginería de lo sobrenatural lleva al hombre a entender existencialmente que lo sagrado es algo que, partiendo acaso de sí mismo, llega a ser del todo diferente.

Las representaciones de seres sobrenaturales en el arte prehispánico oscilan entre las que tienen aspecto antropomórfico y las que resultan de estilizar, sustituir y sobreponer elementos llegando, en fin, a configurar abstracciones casi totales. He de aclarar que en su gran mayoría, las imágenes de seres sobrenaturales tienen estructura humana, aparente o encubierta, pero reconocible, y que tan sólo por excepción se alejan en demasía del antropomorfismo en favor de la abstracción geométrica o del teriomorfismo. Varios son en el panteón azteca



los dioses del los cuales conocemos el aspecto humano y el nagual, su apariencia animal. En ellos parece estar claramente deslindada su doble presencia; en otros muchos se combina en distintos grados y de distintas maneras.

### 2.1 *Lo sobrenatural antropomorfo*

Me refiero a rostros de dioses que se representan con rasgos humanos. Los hay de diversa índole. En algunos es ciertamente difícil establecer, con base en su apariencia, si se trata de hombres o de dioses, y resulta excepcional que se representen con matices de individualidad debido a sus gestos o a su expresión. En su gran mayoría son rostros convencionales, que se personalizan por medio de colores, de signos y de atributos.

Incluyo entre éstos las figuraciones de calaveras que evidentemente reproducen objetos de la naturaleza, pero, como símbolos de un proceso no experimentado biológicamente, se convierten en objetos sagrados.

Por ahora tan sólo es posible precisar que en épocas inmediatamente anteriores, o cuando menos no muy distantes de la Conquista española, algunas deidades se representan con apariencia humana.

Respecto de épocas más remotas, las inferencias concernientes están endeblemente apoyadas. Es de suponerse que a lo largo del proceso concientizador acerca de la dimensión sobrenatural, se hayan ido definiendo grados de conocimiento, y que algunas abstracciones divinas se fundaran en formas humanas.

Hay, sin embargo, otro aspecto de la relación con lo sobrenatural que, me parece, ocurre desde épocas tempranas en Mesoamérica. Al hombre se le representa en su categoría humana, a veces, ya lo dije, con un parecido notable a su modelo natural; se trata, sin duda, de un hombre particular, pero que es a la vez, así lo sugiere la perfecta estructuración del orden formal que repite principios absolutos del orden universal, un ente divino. El dios toma asiento en la forma humana y ésta hace concreta la abstracción sobrenatural.

En resolución, dado que conocemos de deidades específicas que se figuran en forma humana en época tardía del desarrollo de la civilización mesoamericana, suponemos que eso ocurre desde momentos muy antiguos.

Entre los dioses del panteón azteca, las deidades de la fertilidad y de la agricultura tienen rostros humanos que se ajustan plenamente a la despersonalizada convención de esa cultura. Poco se muestra de la frente; los ojos rehundidos o excavados, son óvalos limitados por rebordes y colocados bajo arcos superciliares curvos; la nariz es carnosa y de amplia base, y la boca de labios delgados se ve con frecuencia entreabierta.

Conviene recordar que, entre los dioses mayas, el que toma forma humana es también el que tiene relaciones con la agricultura y la fertilidad: el dios del maíz, representado con aspecto juvenil y bajo los patrones de armonía característicos de los rostros mayas.

Una escultura azteca extraordinaria por su expresividad -sujeta actualmente a duda respecto a su origen prehispánico-, muestra, en medio de la anatomía de formas naturalistas, el rostro contraído por una mueca de dolor. Es la representación de Tlazoltéotl, importante entre las deidades del complejo madre-tierra; en los códices se pintó con formas sintéticas y más alejada de la percepción natural.

En otros casos, además de subrayar el significado sobrenatural por medio de la simbólica policromía facial, recurso muy común en las figuras de códices, se alteran levemente las facciones, como en el Tepeyólotl, representado con ojos de luna creciente y un amplio rehundimiento alrededor de la boca.

Tampoco se alejan del dato visual las representaciones de Xipe Totec, dios personificador de un culto macabro ampliamente distribuido en Mesoamérica. En su figuración se reproduce a un hombre cubierto por la piel de otro desollado. El esquema de representación es de comprensión fácil por su concordancia con la realidad perceptible; las oquedades de los ojos, la nariz y la boca, dejan entrever rasgos de la fisonomía encubierta, o, en su caso, rebordes que cruzan por las mejillas, o una cinta que pretende juntar partes de piel separadas.

Otra de las maneras de indicar el nivel sobrenatural de la imagen, cuando ésta se representa con apariencia humana, es añadir al rostro signos, atributos y ornamentos particularmente significativos.

Los rostros de las representaciones de Coyolxauhqui del Museo Nacional de Antropología y del Templo Mayor, son esencialmente naturalistas, pero llevan elementos externos a la fisonomía: los



discos en las mejillas y la nariguera, entre otros, que sugieren su condición sobrenatural.

El rostro del Quinto Sol en el centro del famoso relieve también se humaniza y, sin embargo, conserva su dimensión divina, expresada por las bandas que le rodean los ojos y la lengua transformada en cuchillo de pedernal.

Las calaveras, antes lo mencioné, reproducen, en lo primordial, el aspecto de las naturales; el rostro va descarnado; la nariz es una oquedad, y la boca carente de labios muestra los dientes. Es claro que están asociadas, de un modo o de otro, a aspectos vinculados con el hecho de la muerte; su deificación, la concepción que de ésta se tenía: su campo de acción en el mundo y en el inframundo. Es de todos conocido que la representación de la muerte abunda en la imaginaria azteca, y que se representa como calaveras en cristal de roca, o como máscaras recubiertas de mosaico, o como terribles cabezas de piedra.

#### *Lo sobrenatural fantástico*

Lo sobrenatural se representa de manera fantástica en los rostros por medio de distorsiones, o de la sustitución de rasgos que le son propios por otros ajenos, o porque se le sobrepongan y combinen en ellos elementos externos, que lo transfiguren en algo no reconocible en la naturaleza. Es la expresión más existencial del hombre en su relación con lo divino; es una relación cognoscitiva en que el hombre se compromete a hacer concreta una abstracción conceptual. Lo que es concepto cobra forma, y en ella se manifiestan las experiencias intelectuales y emocionales que le dieron origen. Por eso hablo de un nivel de conciencia existencial; la vida íntegra del hombre, la interior, la social, la de relación cósmica, intervienen en esta dimensión abstracta y sobrenatural del conocimiento. Los rostros fantásticos, inventados, imaginados, remiten a un universo que rebasa el del dios humanizado o el del hombre con implicaciones divinas.

En todas las culturas de Mesoamérica, aun en las más cercanas al homocentrismo, se da este fenómeno artístico. Las formas visibles de representación varían entre una cultura y otra; pero en éstas se mantienen, a modo de principio unitario, similares normas para la estilización.

En ocasiones, el labio superior se representa desmesuradamente crecido, o es la nariz, que no siempre se diferencia de la boca, la que se proyecta y se

curva de manera exagerada, o son los dientes y los colmillos que alcanzan grandes dimensiones, o los ojos que se geometrizan con contornos de escuadra, de óvalo o de círculo. Algunas de estas distorsiones pueden tener origen en el intento de reproducir un rasgo zoomorfo; se ha dicho que la gran boca de labio superior vuelto hacia arriba y con las comisuras caídas deriva de las fauces del jaguar, y que los colmillos prominentes y de grandes proporciones reproducen los del mismo jaguar o los de la serpiente; la lengua bífida proviene sin duda de la serpiente. Aunque el teriomorfismo es evidente en muchos de los rostros de deidades, rara vez se presenta como indicio único de la sobrenaturaleza, y se combina con otros rasgos que no tienen paralelo en lo animal.

De los patrones de estilización y de abstracción mencionados resultan seres fantásticos que mezclan en su rostro rasgos de distinto orden.

Entre los olmecas, las alteraciones se concentran en la gran boca de contorno trapezoidal, de la cual pueden o no bajar colmillos; en los ojos situados bajo distintas formas antinaturales, como placas a manera de flama, y en la frente que se hiende en su centro figurando una V.

Los rostros de los llamados dioses narigudos mayas, que son frecuentemente representados durante el Período Clásico, y se suponen antecedentes de los Chacs, dioses de la lluvia y del agua, se componen de largas narices proyectadas sobre un labio inferior con el cual se confunden a veces. La mandíbula está a menudo descarnada, y como ojos, o en lugar de ellos, tienen superficies a modo de óvalos incompletos. Por su parte, el dios jaguar, común también en las figuraciones del Período Clásico, y cuyos atributos parecen extenderse al sol y a la noche, se reconoce principalmente porque tiene bajo los ojos ovales y estrábitos un filete que los bordea y que se tuerce sobre el puente de la nariz; le es propio, además, mostrar un diente limado en el centro de la boca entreabierta y tener en las comisuras una suerte de colmillos que se enrollan en espiral.

En la estela 11 de Yaxchilán se aprecia con claridad el sobrenatural rostro del dios solar con que se enmascara el personaje histórico Pájaro-Jaguar, conquistador y gobernante de la ciudad.

Los Cocijos de las urnas zapotecas, dioses esencialmente vinculados con el agua y la agricultura, muestran modificaciones similares en sus rostros: boca grande, como banda sobrepuesta, que va casi



unida a la voluminosa nariz; colmillos y lengua bífida, y ojos rehundidos enmarcados por bandas trilobadas en su parte superior.

En una de tales urnas, el rostro sobrenatural del dios contrasta visiblemente con la representación de la forma natural de la máscara que lleva como pectoral.

Algunas de las distorsiones más acentuadas se observan en los rostros de Tláloc, dios de la lluvia de los pueblos del altiplano de México. La bigotera, los aros en torno a los ojos y, en muchas ocasiones, los colmillos, son elementos que lo definen en su representación desde los tiempos del esplendor teotihuacano hasta los del imperio azteca. Con variantes que oscilan desde el sintetismo hasta la proliferación de rasgos y atributos, la iconografía del rostro de Tláloc es de las más abundantes en el arte prehispánico.

Intento evidente de modificar la realidad perceptible ocurre cuando parcial o totalmente se superponen elementos al rostro natural. Tal es el caso de Ehécatl, que adquiere su fisonomía sobrenatural con una máscara bucal de pico de ave.

Fantasía y riqueza de invención hay en todos los rostros que, por haber sufrido alteraciones diversas, no tienen paralelo en la naturaleza. Acaso entre los más alejados de un modelo perceptible están los enormes rostros de Chac que recubren las fachadas de los edificios mayas de la región norte.

Los rasgos se ven reducidos a meras abstracciones geométricas; superficies cuadradas, rectangulares y circulares configuran bocas, mejillas y ojos. La nariz desmedida, sin relación al ámbito del rostro del cual se desprende, se proyecta agresiva hacia el frente.

La conciencia del encuentro con lo divino se representa con distinta intensidad y de modos diferentes en los rostros del arte precolombino. Hay veces que se buscan caras humanas para que hagan concreto en su forma al ente sobrenatural; hay otras, por el contrario, en que los rasgos fantásticos resultan más adecuados para dar cabida a la expresión divina. En todo caso, es importante subrayar la dimensión humana por medio de distorsiones de la fisonomía, de sustitución de alguno o varios de sus rasgos y de anexión de elementos externos.

De esta suerte, la civilización mesoamericana manifiesta en los rostros modelados por sus artistas la conciencia que del mundo alcanzó. Desde la más rudimentaria esquematización de lo humano hasta la más poderosa abstracción de lo divino, y teniendo en su punto central la plenitud real del hombre, esos rostros revelan la esencia unitaria de una multiplicidad cultural.

Como uno que despierta, esa civilización retorna a su rostro, recobra su rostro, adquiere rostro y, por medio de él, por encima de los siglos, vienen a comunicarse con nosotros.

## Bienvenida

por el maestro

*Alberto Beltrán*

Al escuchar a la doctora Beatriz de la Fuente se da uno cuenta, con satisfacción, de cuán lejos estamos de consideraciones absurdas ante las obras escultóricas o pictóricas de los pueblos antiguos de México, que consideradas "figuras horrendas y embrolladas" o "ídolos deformes y grotescos"; así se les calificó en un artículo publicado apenas en 1944, en *Cuadernos Americanos*, titulado "La incapacidad del indio".

Fue necesario que cambiaran situaciones y ocurrieran descubrimientos notables para que esas obras se observaran con respeto y atención, sin prejuicios fáciles y, sobre todo, que los investigado-

res de la historia del arte prehispánico surgieran, armados con magníficos recursos metodológicos, para desentrañar el mundo que se hallaba detrás de las obras y las ubicaran en el lugar merecido de la historia del arte en México.

Justo es mencionar, aunque sea sólo a algunos investigadores notables que abrieron el camino: Salvador Toscano, en *Arte precolombino de México y Centroamérica*; Justino Fernández, en su libro extraordinario *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*, y Miguel León-Portilla, por la traducción e interpretación de textos antiguos en náhuatl, en su libro *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*.



A ellos se agrega la obra de Beatriz de la Fuente, dispuesta en varios libros de singular importancia; en ella se da la conjunción de la historiadora del arte plenamente adiestrada en la arqueología -tal como descara el arqueólogo norteamericano Robert Heiser-, feliz armonía para desentrañar las incógnitas del arte prehispánico. Pero no sólo eso, maneja magistralmente los métodos de análisis, con los cuales nos conduce por los vericuetos de la sensibilidad de otras épocas, de su modo de ser y hacer; nos hace partícipes de su preocupación expresada en su libro *Los hombres de piedra*, donde dice: "Quisiera encontrar en las obras de arte el espíritu humano que las engendró".

No hay duda que ésta es una empresa ardua, tratándose de una época histórica carente de información escrita por los propios actores; sin embargo, ella la acomete con las mejores armas: la historiografía, la descripción fenomenológica, el estudio del proceso iconográfico, el método inductivo, el estudio del estilo y aun el examen histórico de los cánones de proporción. Con todo ese instrumental que maneja magistralmente se lanza en pos del "Halanch Uinic", el nombre verdadero, según los mayas.

Lo que hemos escuchado hoy es una bella muestra de su método, una gema que se ha venido puliendo a través de un largo camino. La elaboración de este proceso se observa desde su trabajo sobre "El arte del retrato entre los mayas", aparecido hace diez años en la revista *Artes de México*, continuando en *Las cabezas colosales olmecas*, publicado por el Fondo de Cultura Económica, y en *Los hombres de piedra*, editado por la UNAM en 1978, donde sigue ahondando el tema.

Gracias a todo ello, hoy tenemos este trabajo suyo que resulta un modelo de tratamiento con el

cual nos permite recobrar el rostro en el mundo prehispánico.

Así como ella lo asume para sí, nos hace familiarizarnos con las obras prehispánicas.

Permítanme recordar la confesión de un compañero pintor, excelente copista de pinturas prehispánicas, quien me describió cómo, a medida que las iba reproduciendo, adquirían vida. Lo que de primera impresión eran formas complejas, difusas, afectadas por el abandono y el tiempo transcurrido, iban haciéndose comprensibles y comunicaban la emoción de sus formas y proporciones, por lo cual él se sentía poseído y gozoso como un verdadero *tlacuilo*, "con el corazón endiosado".

De igual modo, la doctora De la Fuente nos hace accesibles las expresiones plásticas del hombre prehispánico a través del rostro; por medio de su análisis comprendemos los diferentes modos de relación con el universo, los esquemas, los medios convencionales y el conocimiento cabal de la condición natural, pasando por lo sobrenatural.

Tan convencidos y conmovidos nos deja con su magnífica disertación que nos sentimos ubicados en ese punto central donde el hombre, diverso en su historia y origen cultural revela, a través de sus rostros, "la esencia unitaria de la multiplicidad cultural".

Baste esto para indicar porqué la Academia de Artes se congratula de contar con la doctora Beatriz de la Fuente como uno de sus miembros.

Le damos la bienvenida formal este día, aunque tenemos su colaboración desde hace meses, después de que ya dio aquí mismo, en el mes de agosto del año pasado, un cursillo de tres conferencias sobre "Historia y crítica del arte prehispánico".

Nuevamente, bienvenida sea.



en sus fundamentos y en sus propósitos y lo es más aún porque se da en una sociedad cuyos valores fundamentales se encuentran en crisis.

Vanguardia, en este caso, significa una toma de conciencia y una "acción constructiva" que resca-

ta los valores ancestrales de una cultura para oponerlos, en una acción renovadora, a la destrucción sistemática de valores e ideales humanos. Destrucción que parece ser el sino y el signo de nuestro tiempo.

## Bienvenida

por la doctora

### *Beatriz de la Fuente*

Sebastián se ha hecho un lugar propio que rebasa los límites de nuestro país, por la originalidad y el carácter único que imprime a las formas plásticas que crea. Ciertamente, su escultura de formato pequeño tanto como la urbana, se inscriben dentro del marco del reconocido arte constructivo latinoamericano; hacia este movimiento renovador convergen artistas que buscan reedificar, con base en soluciones formales, históricas y sociales, la plástica en las urbes contemporáneas. Sebastián tiene, dentro de esta acción restauradora, un papel de excepción; sobresale como guía y alumbra con sus construcciones que se arraigan en la tierra y se levantan móviles y cambiantes hasta alcanzar su término de elevación. Solamente al verlas comprendí cabalmente lo que puede significar el llamado geométrico sensible, orgánico, vitalista o caliente, como lo nombran sus representantes y sus críticos.

En su discurso de ingreso en esta Academia, Sebastián ha explicado, con suma claridad, lo que es y lo que aspira a ser la "Nueva Escuela de Escultura". Así, reconoce entre sus componentes, los fundamentos del arte ancestral en las culturas indígenas, en el Virreinato, y aprecia cómo en el marco de la relación con España, se dio una suerte de "apertura" que con el tiempo, y después de la experiencia revolucionaria, facilitó que la vocación constructiva desembocara en el surgimiento de la abstracción geométrica como expresión de la generación inmediata posterior a la Escuela Mexicana de Pintura.

El nuevo arte constructivo anhela un diálogo más rico, más vigoroso, más humano, diría yo, con la ciudad en la cual se sitúa. Sus afanes por penetrar la dinámica vital del hombre se hacen concretos en la sensual materia geometrizada.

Las inquietudes y las experiencias de la "Nueva Escuela de Escultura" son respuestas fecundas a la preocupación frente a problemas de expresión y de comunicación que están en la base misma del fenómeno artístico. Dicho de otro modo, ahondan en la necesidad de investigar la esencia misma del arte.

Sebastián, consciente de los lenguajes de formas que han precedido a los del geometrismo vitalista, reconoce los que nuestros antepasados indígenas pusieron de manera rotunda en sus esculturas y en sus edificaciones. El, creador de formas en nuestro tiempo, no pretende copiar las antiguas; aprende en ellas lecciones universales.

Los escultores y arquitectos prehispánicos manejaron, de modo reiterado, figuras geométricas esenciales: el cuadrado, el cono, la cruz, la esfera, el triángulo, la pirámide, en su propio contexto simbólico y religioso. En las ciudades prehispánicas los volúmenes de formas geométricas radican en el suelo, y señalan y ordenan el espacio que los envuelve. Así se miran los basamentos piramidales que subrayan el cuadrangular espacio cósmico frente al importante volumen de la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, cuya planta rectangular se reduce a medida que asciende, en mesurados cuerpos escalonados hasta alcanzar la elevada infinitud horizontal.

También en Mesoamérica se construyeron volúmenes de formas rectas, armónicamente combinadas con otras de siluetas curvas, para establecer la entrada simbólica a un lugar. Así ocurre, entre otros, con el arco de Labná, recubierto en su superficie con mosaicos de formas geométricas que refuerzan su estructura esencial.

Los espacios prehispánicos geométricos más definidos y rígidos en las ciudades del Altiplano de



México, más orgánicos y mutantes en los sitios centroveracruzanos y mayas, tenían además de su connotación cósmica, la función social de congregar a la comunidad.

La escultura, la monumental y la urbana, la que se colocó en los espacios abiertos o en los recintos, y que siempre guardó estrecha relación formal y de contenido con los volúmenes arquitectónicos que la acompañaban, está construida con las más puras formas de la geometría. Así se sustentan las cabezas colosales olmecas, las monumentales deidades teotihuacanas del agua, los atlantes de Tula, los chac-mooles mayas y toltecas y las serpientes aztecas, por citar sólo algunas obras fabricadas en distintos rumbos y por diferentes pueblos mesoamericanos.

La geometría ha sido recurso de creación artística universal. El hombre con su poder de crear ha usado formas geométricas en modos que pudieron haber sido inimaginables. El lenguaje de tales

formas se ha cargado de contenidos herméticos o explícitos, según los tiempos en que se crearon. Sólo al hombre con su imaginación inagotable, con su capacidad creativa cambiante, le es dado hacer, con base en formas invariables, nuevas realidades plásticas.

Las obras de arte de Sebastián manifiestan la actividad suprema del hombre. Su originalidad se basa en la potencialidad de transmitir y de relacionar conceptos de su individual experiencia humana. Para ello se apoya en la firmeza de las formas geométricas.

Las esculturas urbanas de Sebastián se integran a la vida del hombre en comunidad; de allí su carácter orgánico, sensible, vitalista.

Los miembros de la Academia de Artes nos congratulamos de que Sebastián forme parte de nuestra corporación. Su conocimiento nos dará fortaleza y su obra iluminará el arte del provenir.



# Beatriz de la Fuente

Nace el 6 de febrero de 1929 en la Ciudad de México.

## ESTUDIOS PROFESIONALES

- 1950-1953 Licenciatura en Historia, Universidad Iberoamericana y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- 1954-1957 Maestría en Historia de las Artes Plásticas, Universidad Iberoamericana.
- 1963 Maestría en Historia de las Artes Plásticas, UNAM, con la tesis *Estudio sobre la escultura maya del Período Clásico en Palenque* (Mención Honorífica).
- 1964-1967 Doctorado en Historia con especialidad en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- 1974 Doctora en Historia, UNAM, con la tesis *San Lorenzo y La Venta, escultura monumental* (Mención Honorífica).

## DISTINCIONES RECIBIDAS

- 1985 Es nombrada Investigadora Nacional Nivel III, por el Gobierno de México.

## INSTITUCIONES PROFESIONALES Y ACADEMICAS A LAS QUE PERTENECE

- 1964 Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 1970 Miembro de la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México.
- 1971 Miembro de la Sociedad Mexicana de Antropología.
- 1973 Titular del Comité International d' Histoire de l'Art.
- 1974 Asociación Mexicana de Críticos de Arte.  
Fundadora Miembro y Consejera del Comité Mexicano de Historia del Arte.
- 1979 Association for Latin America Art.
- 1980 Academia de Artes.
- 1985 El Colegio Nacional.

- 1986 "Landsdowne Professor" en la Universidad de Victoria, Canadá.
- 1987 Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina.

## ACTIVIDADES PROFESIONALES Y ACADEMICAS

### CURSOS

- 1958-1961 Arte Moderno de la Escuela de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana.
- 1959-1960 Historia de la Crítica de Arte en la Escuela de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana.
- 1960-1969 Arte Prehispánico en la Escuela de Cursos Temporales, UNAM.
- 1961-1962 Arte Moderno en México en la Escuela de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana.
- 1961-1972 Arte Prehispánico en la Escuela de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana.
- 1969- Arte Prehispánico en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- 1970 Pintura Moderna en México, Universidad Anáhuac.
- 1971-1973 Arte y Sociedad Prehispánico, Escuela Nacional de Antropología.

### SEMINARIOS

- 1962-1968 Seminario de Pintura Contemporánea en la Escuela de Cursos Temporales, UNAM.
- 1971 Fundadora del Seminario de Arte Prehispánico en la División de Estudios Superiores de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- 1972-1973 Seminario de Arte Prehispánico, Escuela Nacional de Antropología.
- 1978- Seminario de Tesis de Historia del Arte en la División de Estudios de



Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. (ha dirigido 24 tesis profesionales).

#### CARGOS DESEMPEÑADOS

- 1963-1970 Directora de la Escuela de Historia del Arte, Universidad Iberoamericana.
- 1973 Directora de la Colección de Arte de la Dirección General de Publicaciones, UNAM.
- 1975-1977 Directora General de Publicaciones de la UNAM.
- 1977-1979 Coordinadora del Área de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- 1977-1984 Presidenta del Comité Mexicano de Historia del Arte.
- 1979 Vicepresidenta del Comité Internacional de Historia del Arte. Polonia e Italia.
- 1980-1986 Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 1981-1986 Miembro del Consejo Universitario, UNAM.
- 1983 Reelecta como Vicepresidenta del Comité Internacional de Historia del Arte. Viena, Austria.
- 1985 Asesora de la revista *Universidad de México*.
- 1986 Reelecta como Vicepresidenta del Comité Internacional de Historia del Arte. Washington, D.C., EUA.

#### OBRA PRODUCIDA.

- 1965 *La escultura de Palenque*. México, UNAM, IIE (Estudios y Fuentes del Arte en México, XXVIII).
- 1968 *Palenque en la historia y el arte*. México, Fondo de Cultura Económica (Pre-

sencia de México, 7).

- 1970 *Arte precolombino de México y de la América Central*. Edición, notas y bibliografía de ... Obra de Salvador Toscano. México, UNAM, IIE.
- 1973 *Escultura monumental olmeca*. Catálogo. México, UNAM, IIE (Cuadernos de Historia del Arte, 1).
- 1974 *Escultura funeraria prehispánica*. México UNAM, Dirección General de Publicaciones (Colección de Arte, 27).
- 1975 *Las cabezas colosales olmecas*. México, Fondo de Cultura Económica (Testimonios del Fondo).
- 1978 *Los hombres de piedra*. Escultura olmeca. México, UNAM, IIE.
- 1980 *Escultura huasteca en piedra*. Catálogo, México, UNAM, IIE (Cuadernos de Historia del Arte, 9).
- 1983 *Arte prehispánico en la región del Golfo*. *Historia del arte mexicano*. Madrid, España, La Muralla.
- 1984 *Arte Prehispánico en la región del pacífico*. *Historia del arte mexicano*. Madrid, España, La Muralla.
- 1985 *Los hombres de piedra*. Escultura olmeca. México, UNAM, 2a. ed.
- 1985 *Peldaños en la conciencia*. *Rostros en la plástica prehispánica*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades (Col. de Arte, 38).
- L'arte del Messico prima di Colombo*. Italia, Ed. Monditori.

#### DATOS COMPLEMENTARIOS

Ha publicado a la fecha alrededor de doscientos artículos en revistas especializadas nacionales y extranjeras y diecisiete reseñas bibliográficas.



# Indice

<i>Presentación</i> .....	5
<i>Académicos de Número</i> .....	7
<i>Académico Secretario</i> .....	8
<i>Académico Tesorero</i> .....	8
<i>Comisiones de Gobierno</i> .....	8
<i>Sesiones</i> .....	8
<i>Sesiones Académicas</i> .....	9
<i>Encargos de obra</i> .....	11
<i>Premio "Academia de Artes" 1983</i> .....	13
<i>Premio "Academia de Artes" 1984</i> .....	15
<i>Premio de Arquitectura "Academia de Artes"</i> .....	17
<i>Ediciones</i> .....	18
<i>Audiovisuales</i> .....	18
<i>Manuscritos encargados extramuros</i> .....	18
<i>Donaciones de obra artística</i> .....	18
<i>Adquisiciones de obra artística de artistas no académicos</i> .....	19
<i>Homenajes luctuosos</i> .....	19
<i>Exposiciones</i> .....	19
<i>Préstamo de obra plástica para exposiciones nacionales e internacionales</i> .....	20
<i>Conferencias</i> .....	23
<i>Conciertos sinfónicos, de cámara y recitales</i> .....	25
 <i>Discursos</i>	
<i>Rostros de la plástica prehispánica, discurso de ingreso de la doctora Beatriz de la Fuente, 14.II.1980</i> .....	35
<i>Bienvenida por el maestro Alberto Beltrán</i> .....	43
 <i>Qué es lo que puede decir un pintor, discurso de ingreso del maestro Ramón Alva de la Canal, 30.IV.1981</i> .....	45
<i>Bienvenida por la doctora Ida Rodríguez Prampolini</i> .....	47



<b>La nueva música mexicana, discurso de ingreso del maestro Manuel Enríquez, 3.III.1983.....</b>	<b>51</b>
<b>Bienvenida por el maestro Rodolfo Halffter.....</b>	<b>53</b>
<b>Memorias de mi carrera y de mis contemporáneos, discurso de ingreso del maestro Raúl Anguiano, 14.IV.1983.....</b>	<b>56</b>
<b>Bienvenida por el maestro Xavier Moysén.....</b>	<b>64</b>
<b>El movimiento de integración plástica en la arquitectura contemporánea de México, discurso de ingreso del arquitecto Enrique Yáñez, 26.IV.1984.....</b>	<b>68</b>
<b>Bienvenida por el maestro Xavier Moysén.....</b>	<b>76</b>
<b>Señales en los muros, discurso de ingreso del maestro José Chávez Morado, 27.VI.1985.....</b>	<b>79</b>
<b>Bienvenida por el maestro Alberto Beltrán.....</b>	<b>86</b>
<b>Elogio de la arquitectura, discurso de ingreso del arquitecto Mario Pani, 29.V.1986.....</b>	<b>89</b>
<b>Bienvenida por el maestro Xavier Moysén.....</b>	<b>94</b>
<b>El arte constructivo en México y Latinoamérica, discurso de ingreso del maestro Sebastián, 4.VI.1987.....</b>	<b>97</b>
<b>Bienvenida por la doctora Beatriz de la Fuente.....</b>	<b>99</b>
<b>Vigencia de la figura humana, discurso de ingreso del maestro Francisco Zúñiga, 6.VIII.1987.....</b>	<b>101</b>
<b>Bienvenida por el maestro Xavier Moysén.....</b>	<b>104</b>
<b>De ideas y de obras, discurso de ingreso del arquitecto Teodoro González de León, 25.XI.1987.....</b>	<b>106</b>
<b>Bienvenida por el maestro Xavier Moysén.....</b>	<b>111</b>
<b>El renacimiento instrumental, discurso de ingreso del maestro Mario Lavista, 8.XII.1987.....</b>	<b>114</b>
<b>Bienvenida por el maestro Manuel Enríquez.....</b>	<b>115</b>
<b>La libertad creadora (Los lenguajes musicales del siglo XX), discurso de ingreso del maestro Leonardo Velázquez, 18.VIII.1988.....</b>	<b>117</b>
<b>Bienvenida por el maestro Blas Galindo.....</b>	<b>120</b>
<b>Mi obra y mis ideas sobre el arte, discurso de ingreso del maestro Francisco Moreno Capdevila, 16.XI.1988.....</b>	<b>121</b>
<b>Bienvenida por el maestro Alberto Beltrán.....</b>	<b>123</b>



Los valores de la arquitectura popular, discurso de ingreso del arquitecto <i>Ricardo Legorreta</i> , 13.IV.1989.....	125
Bienvenida por el arquitecto <i>Mario Pani</i> .....	126
Consideraciones sobre la técnica como medio de expresión discurso de ingreso del maestro <i>Luis Nishizawa</i> , 5.VI.1990.....	129
Bienvenida por el maestro <i>Xavier Moyssén</i> .....	133
<i>Curricula Vitarum</i>	
David Alfaro Siqueiros (+).....	138
Ramón Alva de la Canal (+).....	144
Manuel Alvarez Bravo.....	150
Raúl Anguiano.....	156
Alberto Beltrán.....	162
Federico Canessi (+).....	166
Erasto Cortés Juárez (+).....	170
Jorge Juan Crespo de la Serna (+).....	174
Germán Cueto (+).....	178
Carlos Chávez (+).....	182
José Chávez Morado.....	188
Francisco Díaz de León (+).....	194
Manuel Enríquez.....	200
Manuel Felguérez.....	207
Justino Fernández (+).....	213
Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho" (+).....	219
Pablo Fernández Márquez (+).....	223
Beatriz de la Fuente.....	227
Blas Galindo.....	231
Arturo García Bustos.....	235
Jorge González Camarena (+).....	241
Teodoro González de León.....	247
Angela Gurría.....	251
Rodolfo Halffter (+).....	255
Mario Lavista.....	259
Ricardo Legorreta.....	263
Francisco de la Maza (+).....	269
Leopoldo Méndez (+).....	273
Roberto Montenegro (+).....	279
Enrique del Moral (+).....	283
Francisco Moreno Capdevila.....	289
Xavier Moyssén.....	295
Luis Nishizawa.....	299
Juan O'Gorman (+).....	307