

CARACTERES ESENCIALES DEL ARTE ANTIGUO MEXICANO—SU SENTIDO FUNDAMENTAL

Por EULALIA GUZMAN

(Concluye.)

Aparte de su simbolismo, las formas que aparecen sobre los muros, en su función arquitectónica tienen un valor puramente decorativo, de suerte que pierden gran parte de su significación estética separadas del conjunto arquitectónico, pues que en él forman parte de un todo simétrico y estilizado. No sucede lo mismo con los ornamentos plásticos del arte en otras culturas, por ejemplo, en el griego o en el egipcio. Es verdad que las estatuas dispuestas en triángulo en un frontis griego, agregan enorme valor estético al templo; pero separadas de él, las figuras siguen valiendo estéticamente, como obras completas; tienen significación por sí mismas. Así, si contemplamos el Apolo del templo de Zeus en Olimpia, aun separado de sus compañeros los centauros y lapitos, es una creación completa, estética e ideológica. Si, en cambio, separamos una máscara de las paredes de los templos mayas, ésta pierde todo su valor estético, pues que valía en la pared, como parte del decorado de un muro, en el cual alternaba con otras figuras. Viene a ser lo que el arabesco o la voluta gótica, aplicados a los grandes muros, cuando se separan del conjunto: formas aisladas e incompletas, aunque hermosas. Igual cosa sucede en las otras aplicaciones del labrado en piedra: cuauhxicallis, estelas, monumentos planos; en ellos las superficies se encuentran cubiertas de motivos decorativos, que muestran la tendencia al friso o a la greca; es decir, son meros adornos de la pieza total, por más que cada motivo tenga un sentido mágico o religioso. Aun las estatuas y relieves de dioses se cubrieron de insignias y atributos (no trajes precisamente), los cuales, para el efecto estético, son figuras de mero adorno; así, por ejemplo, en los relieves de la diosa de la tierra, las coyunturas del cuerpo de la diosa están provistas de mandíbulas, su cuello cubierto de peculiares adornos, y ella toda estilizada en tal forma, que más que hecha para los fines de representación de una deidad, la escultura es una pieza ornamental. Igual sucede con las estatuas. Es pieza de carácter ornamental el Xochipilli del Museo Nacional, con su cuerpo desnudo,

adornado con flores estilizadas. La colosal estatua de la diosa del agua y la espantable Couatlicue, toda ella formada de serpientes; las cariátides mayas, conocidas con el nombre de "atlantes", ricamente ataviados, poseen un gran carácter ornamental.

En la cerámica, ya lo hemos visto, las pinturas o las figuras logradas con esgrafiado u otras técnicas de grabado sobre la superficie del barro, son en su inmensa mayoría figuras geométricas; lo fundamental del decorado es aquí la greca y la banda en general.

En la cerámica azteca amarillo-rojiza, las bandas se componen de haces de líneas paralelas, negras, que corren horizontalmente cerca del borde de la vasija. De la orilla de la banda, arriba o abajo, se desprenden otros adornos lineales a manera de fleco. Si son dos o más bandas como la descrita, entre una y otra corren hileras de estilizaciones de símbolos, o bien las bandas horizontales se ven interrumpidas por otras verticales, con símbolos también. De éstos aparecen con mayor frecuencia, el ilhuítl (símbolo del día), el tonallo (símbolo del fuego solar), la línea serpentina, el triángulo con superficie llena de líneas paralelas a uno de los lados, la flor, el caracol, el chalchihuite, la S (Xonecuilli), el ojo. El fondo de la vasija también está decorado, todo con líneas geométricas, como en la cerámica de Tepeaca. También se decoraron las vasijas con relieves exteriores que simulan animales o figuras humanas, distribuídas en tres en toda la superficie convexa, o simplemente al frente. En esta forma de ornamentación, son interesantes las vasijas y urnas zapotecas que presentan figuras de dioses cubriendo totalmente el frente y a veces superándolo. La cerámica zapoteca de color azul grisáceo, que tanto abunda sobre la cumbre de Monte Albán, presenta como decorado fundamental la línea serpentina.

La pintura propiamente dicha se distingue también por su carácter ornamental. Los frescos de Mitla son verdaderamente decorativos; en Yucatán los grandes frescos se encuentran dispuestos en bandas horizontales que llenan paredes enteras, separadas entre sí por franjas o cenefas, por lo regular formadas por dos serpientes entrelazadas, a manera de cuerda. Por ninguna parte asoma el paisaje; todo está sobre el mismo plano o a lo más, en planos sucesivos bien determinados, pero sin enlace entre sí para formar el espacio de tres dimensiones. Es interesante notar las características semejantes que concurren en todas las grandes pinturas murales, que representan escenas vívidas, y que más podrían acercarse al paisaje, como son las dos pinturas murales del Templo de los Guerreros y la escena de las ofrendas del Templo de la Agricultura, de Teotihuacán. En las tres se percibe que las figuras se presentan de perfil, no ven al espectador; caminan hacia la derecha o hacia la izquierda. Aquí la pintura pierde su carácter de banda o friso, y quiere darnos idea de la

lejanía; para ello el pintor colocó las figuras cercanas en el lugar bajo del cuadro, y a medida que aquéllas se alejaban en el sentido de la profundidad, las fué colocando más arriba; pero no hay perspectiva; las figuras son puramente dibujos, líneas que encierran colores planos, es decir, adquieren carácter decorativo. Por lo tanto, en todas ellas falta la línea del horizonte. En su lugar hay un color de fondo, que no varía; de esta suerte, no hay paisaje en el sentido propio, y a pesar del intento del artista, todo aparece en un solo plano. Este mismo carácter tienen otras pinturas, más pequeñas, como las que aparecen en el centro de los frescos de Tizatlán, y en las de la misma Mitla.

En los códices, los mismos signos de los días, dispuestos en series, sirven de franjas a las otras pinturas, cuyo carácter decorativo es innegable. El cuerpo, los trajes y los tocados, están todos ricamente adornados, y así debe haber sido en la realidad. Como conviene a una forma de escritura, las figuras tienen un orden determinado, siempre en hileras o columnas. Tampoco en los códices hay profundidad espacial, y es de llamar la atención que tanto aquí como en los frescos y en la cerámica, la pintura presenta una señal muy particular que muestra francamente la tendencia decorativa en el sentido artístico de estos pueblos, y es la siguiente: cada color plano está contorneado por líneas negras o blancas, y asimismo cada figura total. De esta suerte, cada objeto representado pierde su relación espacial y temporal con las demás; cada figura es presente, no hay pasado ni futuro, del mismo modo que no hay lejanía, como acontece en toda figura decorativa. Por consecuencia, tampoco hay claros y sombras, sino que los colores son planos, es decir, la pintura es propiamente dibujo decorativo.

Sorprende este carácter decorativo en la danza misma. Como ya explicamos al tratar del ritmo, y aun de la estilización, la danza no admitía movimientos libres del danzante, sino que colocación y movimientos obedecían a una regla fija, de modo que al desenvolverse la danza, cuando era ritual, debió ser un espectáculo semejante a un cuadro decorativo en movimiento, acompasado, un friso viviente.

Las artes menores, de por sí artes decorativas, muestran este carácter acentuado. Los atavíos eran numerosísimos: joyas, vestidos, y tocados se multiplicaban obedeciendo a un rico simbolismo. Probablemente el adorno en el cuerpo mismo, en forma de tatuaje, no existió sino en uno que otro pueblo; pero la pintura sí fue un ornamento muy común, de acuerdo con su simbolismo mágico y religioso, y aun social. Así, por ejemplo, los sacerdotes untaban su cuerpo de negro; las caras llevaban pinturas según los dioses a cuyo culto estuvieron dedicados; las personas, imágenes de los dioses, igualmente pintaban su cuerpo y sus caras a semejanza de la divinidad a que se ofrecían.

Las joyas de la cara y del cuerpo también eran numerosas, y los tocados desempeñaban un gran papel decorativo, no sólo individualmente, sino en conjunto; de tal suerte que no sólo danzas y grupos rituales, sino hasta la batalla misma debe haber sido de un efecto decorativo, en que el color y el brillo de las joyas desempeñaban el principal papel.

4 - SIMBOLISMO

Diferenciando el ornamento de la imitación, Spengler dice que "el ornamento no sigue la corriente de la vida, sino que se contrapone rígido a ella. En lugar de recoger los rasgos fisiognómicos de las existencias extrañas, el ornamento imprime en ellas motivos permanentes, símbolos".

Quiere esto decir que el ornamento y el símbolo mantienen una liga de dependencia inmediata, como la ornamentación a su vez con la estilización. Es decir, que estos tres caracteres se condicionan mutuamente.

La estilización de la imagen que representa una idea, es el símbolo. La estilización de una metáfora también es símbolo. Era, pues, natural que este arte de la estilización y del ornamento fuera un arte simbólico. Aquello que no era un objeto concreto, visible a los ojos del cuerpo, sino una imagen de la fantasía o una idea, no podía representarse sino con un símbolo, es decir, con la estilización de un objeto concreto tomado como imagen de aquella. Así, por ejemplo, las estrellas eran para ellos, los ojos del cielo; el temblor de la llama luminosa les parecía el agitarse de alas de mariposa, el rayo les parecía una serpiente divina; el sol, la cosa preciosa por excelencia, les parecía la piedra preciosa, el chalchihuite; el chalchihuite, a su vez, tenía su símbolo en la combinación preciosa de los colores: azul o verde, rojo, blanco y amarillo; el año, nacido del sol, tenía su símbolo en el rayo de sol y el trapecio; la tierra, que todo lo devora, era para ellos una monstruosa fauce de sapo, que todo se traga, inclusive el sol. Todo fenómeno natural, las deidades, las cosas supraterrrestres e ideológicas, tenían su símbolo.

Así, pues, la simbología mexicana era rica e invadía todas las formas de representación artística. La obra de arte quedó convertida así, en un lenguaje poético, lleno de símiles y metáforas, de imágenes fantásticas y bellas.

Hay que hacer notar la semejanza de la simbología entre los diversos pueblos antiguos de México; por ejemplo, entre todos los que formaron la gran familia nahoa, y entre las tribus mayas. Así, tanto entre los mexicanos como entre los mixtecos y probablemente los mayas, la turquesa era símbolo del año o del sol; el jaguar y el águila,

de los guerreros, y así otros. Sin embargo, este es un terreno todavía por explorar, como tantos otros de las culturas prehispánicas; un estudio relativo puramente a la simbología, nos revelará muchas peculiaridades del alma de estas razas.

Entre los símbolos más bellos se cuenta el de la faja celeste: es una banda preciosa, imaginada como recorrida por una sarta de chalchihuites y de xonecuillis; tiene por orla un fleco de plumas, quizá de ricos colores, y de trecho en trecho a iguales distancias, alternan rayos de luz que descienden, y caras de dioses vueltas hacia la tierra, como si se asomaran a ella; o bien, la banda se encuentra formada por ojos estelares; las figuras que alternan, colgantes de la banda, son también pares de ojos estelares (que son las estrellas luminosas), que alternan con el planeta Venus, en forma de mariposa o de un ojo mayor, hermosamente decorado con rayos de luz, pederuales u ojos menores. En algunos casos, el ojo central, que representa el planeta Venus, rodeado de rayos y ondas de luz, se encuentra sustituido por la cara de una divinidad, como puede verse en los dibujos adjuntos, tomados de las pinturas murales de Mitla, y de algunas piezas del Museo Nacional, (fig. 18). Otras veces son los pederuales los que representan en la faja estelar el elemento luminoso.

a) *Arquitectura y escultura.*—La necesidad del símbolo crecía si se trataba de representar deidades o conceptos religiosos o mágicos. Quizá las pirámides, con el número de sus cuerpos, su orientación determinada y el juego de sus escaleras, eran un símbolo complejo de su concepción del mundo. En efecto, ellos concebían el universo como una sucesión de planos, hacia arriba y hacia abajo de la tierra, donde por jerarquías se ordenaban dioses y almas, y los principios de las cosas del mundo natural. La orientación de los templos también obedecía a necesidades religiosas y míticas.

En el Juego de Pelota (tlaxtli) el edificio y el juego mismo encierran otros tantos símbolos religiosos y astronómicos. El campo se componía de dos partes en forma de T, unidas por sus extremos. Cada T se dividía en el sentido de su longitud, resultando cuatro campos coloreados, cada uno de color distinto al de los otros, de modo que resultaran dos claros y dos oscuros, o bien, cada T era de diverso color al de la otra: uno oscuro y otro claro; o ambos colores se distribuían el campo del tlaxtli en el sentido de su longitud, pero de todos modos resultando dos colores, uno claro y otro oscuro; la pelota de hule era lanzada del campo claro al oscuro y viceversa; según Seler, la pelota podría representar el sol, que va del día a la noche, o bien, en un grado más alto, los dos colores del tlaxtli representarían el cielo y la tierra, y el sol, recorriendo el firmamento y bajando al infierno. En el código Borgia aparece la pintura del tlaxtli, con sus

dos jugadores, uno de cada lado, y en el centro la víctima que sufrirá el sacrificio. Los jugadores son, de un lado el rojo Tezcatlipoca, y y del otro, el negro Tezcatlipoca. En el códice Vaticano aparece el taxtli y en el campo cuatro jugadores; de un lado, los dioses Ixtlilton y Centeotl, o sea Xochipilli, el joven dios del maíz, y del otro Cihuacouatl y Quetzalcouatl, ataviados con todas sus insignias. Todo ello está demostrando que el juego de pelota era un gran símbolo astronómico, relacionado con el camino del sol en el firmamento, pues los dioses que hemos mencionado tienen simbolismos solares. Varias de las divinidades lo son del juego de pelota, como Xolotl, y los dioses de la alegría y de la danza. El taxtli se encuentra representado también en las joyas. En el pectoral de oro de cinco piezas, de la colección de Monte Albán, ocupa el primer lugar; en cada lado se labró un jugador, y en el centro un cráneo, ocupando el lugar que en la pintura del Códice Borgia ocupa la víctima, y en otras pinturas una especie de pozo o recipiente de agua; la combinación del taxtli en este pectoral con otros símbolos astronómicos, viene a confirmar su significado astronómico y cosmogónico.

Donde la arquitectura despliega todo su sentido simbólico, es en el decorado. El gran símbolo de Quetzalcouatl, la serpiente emplumada, decora los tableros de las pirámides, de casi todas las regiones de México, o se transforma en columnas, a manera de guardianes, en las puertas de los templos. Todas las demás figuras que adornan las fachadas de los templos y palacios, son símbolos referentes al objeto o culto del templo o del palacio. En Yucatán, ya lo vimos antes, grandes máscaras de dioses labrados en los muros alternan con enrajados labrados también en la piedra. Generalmente son caras del dios del agua "Chac". En las paredes del aposento interior del Tepozteco, formando una especie de guardapolvo, se ve labrada una multitud de figuras que son otros tantos símbolos religiosos; en las escaleras de Tenayucan, se ven, igualmente, labrados en los escalones, muchos símbolos, todos relacionados con el culto que allí tenía lugar, o atributos de divinidades: serpientes, chalchihuites, la combinación de trapecio y rayo, que es símbolo solar o de fuego, formando orejas, como la de la Coyolxauhqui (la cabeza de diorita del Museo Nacional), o narigueras (de turquesa, con el trapecio y el rayo), símbolos de guerra, etc.

La pintura facial, los adornos y el vestido de las divinidades, son símbolos que caracterizan la naturaleza de las divinidades de que se trata. Así, en Quetzalcouatl, son atributos peculiares, la orejera, la joya pectoral en forma de caracol cortado transversalmente, la banda de la cabeza hecha de serpientes enlazadas; en Tezcatlipoca, señor de la noche, son símbolos su espejo humeante, su joya pectoral en forma de disco y su pierna con el pie arrancado, que se tragó la tierra, representada a su vez en la figura del cipactli (lagarto).

La piel de tigre, manchada, con que se adorna, es también símbolo del cielo nocturno. Tlazolteotl simboliza la tierra, devoradora de inmundicias; y su pintura facial en torno de la boca así lo indica; la Couatlicue, la espantable diosa de cuerpo y traje de serpientes, es también un símbolo de la tierra. Tlaltecútl (diosa de la tierra) se representa con mandíbulas armadas de colmillos, en todas las coyunturas; quiere eso decir que la diosa es cruel, y en efecto, a su seno va a parar todo ser viviente; es la eterna devoradora; las orejeras según su forma, las narigueras, los petos, las diademas, son símbolos y atributos divinos; el bastón en forma de S (xonecuilli o chicoacolli) de los dioses estelares, es símbolo de serpiente o de cielo nocturno; y Tlaloc, con su cara formada de serpientes, con la que lleva en una mano para simbolizar el rayo, y la sonaja en la otra, cuyo ruido semeja el de las gotas de agua al caer, es el símbolo de la lluvia matizada de rayos. La figura del nauí-olin es otro de los grandes símbolos. Según Seler, es posible que su figura se haya derivado de la del juego de pelota, pues aparte de la configuración general de este símbolo, dividido en cuatro partes, el colorido en dos campos, con que aparece en algunas pinturas, hace más notable la semejanza con el tlaxtli. En el centro del nauí-olin se encuentra un ojo estelar, un chalchihuite o la cara de Tonatiuh, el dios sol; todo esto indica claramente su simbolismo astronómico. El cuchillo de pedernal es símbolo de luz y así lo vemos figurar formando parte del símbolo de Venus y de la faja celeste, y como lengua de Tonatiuh; pero también indica al sacrificador y entonces se le ve transformado en cara humana con la mandíbula descarnada y pintada de rojo, otras veces es símbolo lunar. La turquesa es el símbolo del año entre varios pueblos indígenas; el águila lo es del sol; el mono, de la alegría; abundan los animales como símbolos, en la mente de los pueblos americanos; por eso aparecen con frecuencia en el decorado de los muros. En el muro de Acanceh se tiene un ejemplo de ello; todos los animales que allí aparecen tienen simbolismos míticos.

Con frecuencia se observan piedras labradas con cenefas formadas de símbolos; así por ejemplo, éstos: el cordón de penitencia y cenefas con el símbolo del día y de los cinco puntos, y otras figuras celestes. (Fig. 9).

Es natural que siendo sus esculturas representaciones de las formas de su mitología, estuvieran llenas de simbolismos.

b) *Cerámica*.—Lo mismo sucedía en la cerámica. Las vasijas rituales se encuentran decoradas con dioses y símbolos religiosos; por ejemplo, la cerámica mixteca, la cholulteca y otras. Las figuras principales están situadas en una ancha faja horizontal, hacia la mitad de la superficie convexa, y hacia arriba y hacia abajo siguen fajas paralelas, mucho más angostas. Estas se encuentran recorridas por grecas o

por series de símbolos, como los ya indicados. La banda del cuello está ocupada, generalmente, con figuras simbólicas más complejas: fauces de serpiente, símbolos de nube, animales y signos calendáricos, etc. Abundan vasijas dedicadas a Tlaloc; entonces, toda la vasija está modelada conforme a los rasgos de la cara de este dios. Entre los símbolos más comúnmente usados en la loza, se encuentran el ilhuítl, el chalchihuite, el ojo estelar, el tonallo (figura formada con cuatro círculos), el triángulo de superficie llena de líneas paralelas, la S oxonecuilli, la flor de cuatro pétalos, la fauce de serpiente y la piel manchada de tigre.

c) *Pintura*.—Hermosos símbolos presentan las pinturas de los muros del templo de los Tigres, en Chichen Itzá, en Mitla y en Teotihuacán. Como símbolo, quizá lo sea en mayor grado el de la cenefa que pone límite en su parte inferior a la pintura a fajas del templo maya mencionado. Según Selser, representa el primer cielo, el de la vegetación, donde vagan las nubes y habitan los tlaloques. En dicha banda se tiende una mujer cubierta con un manto de piedras preciosas, de color verde, quizá chalchihuites; la mujer puede ser la representación de la diosa del agua; dos serpientes que surgen de su vientre, se elevan formando arco sobre la diosa, yendo a terminar sus cabezas, sobre sus pies, la una, y sobre la cabeza, la otra. Plantas acuáticas y peces se extienden a derecha e izquierda, de modo que la figura de la mujer queda en el centro. Igual símbolo se encuentra en la cenefa inferior con que terminan los grandes relieves del interior de la Sala E, contigua al templo de los Tigres. También son hermosos los conjuntos simbólicos pintados en el templo de la Agricultura. En uno, es una cara de buho coronada con un penacho de plumas, y encerrada en una especie de corola; a ambos lados de la cara se extienden dos como alas poderosas de plumas de quetzal; de la boca sale un colgante de cinco tiras de color rojo oscuro, con segmentos de círculos amarillos. Toda la pintura está decorada con meandros rojos. En otro, el conjunto lo forman cenefas de flores y tallos, figuras semejantes a frutos y caracoles, y ondulaciones paralelas, a colores. La figura central superior está formada por una especie de corona de triángulos amarillos cuya superficie se ocupó con puntos rojos; la corona sobre fondo negro tiene una aureola de grandes plumas de quetzal. Bajo este conjunto hay hileras de cuentas oscuras sobre fondo rojo, y una línea amarilla encierra un triángulo blanco en cuyo centro aparece una especie de flor de cuatro pétalos oscuros con centro rojo. Su significado es desconocido. En los frescos de Teopancazco, del mismo Teotihuacán, los sacerdotes en hilera, se acercan a un símbolo central, que por su estructura, semeja el nau-olin, es decir, un símbolo solar.

d) *Artes menores, (orfebrería)*.—Toda la mitología de estos pueblos se halla representada en símbolos, en sus obras de arte de

todos los géneros. Aun las joyas quedan convertidas en objetos simbólicos, como el pectoral de oro de cinco piezas, de Monte Albán. Pocas concepciones de joyas son tan bellas y tan simbólicas a la vez, como ésta: arriba, el tlaxtli, con sus dos jugadores (dioses o sacerdotes) y en el centro un cráneo representa el firmamento; bajo él sigue el disco solar formado por un círculo central que encierra un cráneo exactamente igual al del tlaxtli; del borde de este círculo se desprenden, a manera de radios, colgajos de chalchihuites y rayos solares alternando, y con sus puntas tocan el perímetro total del disco, formado por una delgada faja de oro que desprende pequeñas volutas; luego, un rectángulo que encierra el pedernal calendárico, con su fauce abierta, representando quizá la luna; después, la tierra simbolizada por una monstruosa fauce de sapo que rastrea el suelo, y por último, los flecos de plumas y cascabeles. Así, la joya se convierte en un gran símbolo astronómico. Símbolos son también los adornos de uso desconocido, de oro también, formados por un disco solar, de donde emerge la cabeza de un ave o de un dios.

También la danza puede considerarse como llena de simbolismo, atendiendo a que en su mayor parte eran sagradas, y cada personaje y cada movimiento correspondían a un ritual de significación religiosa o astronómica.

Al contemplar la obra de arte indígena, se tiene la impresión de solemnidad y de misterio, producidos por el carácter simbólico de todas sus figuras. Así como en los vasos griegos pueden leerse todos los temas de su literatura olímpica y heroica, así, también, en el arte antiguo de México se encuentran expresados mitos y leyendas, cosmogonías y teogonías; pero a diferencia del griego, que representaba personas y cosas en forma realista, tal como se suponía él que existían, los indígenas de México usaban el símbolo de aquéllos.

5--EL SENTIDO RELIGIOSO Y MAGICO

Este es el carácter fundamental del arte indígena; de él se derivan los caracteres antes enunciados y en él encuentran su explicación y su necesidad; es decir, porque es mágico y religioso, por eso es rítmico, estilizado, ornamental y simbólico.

Es verdad que todo arte ha tenido como primera y principal fuente de inspiración el motivo religioso o mágico. Parece que el arte ha sido destinado a expresar lo inaccesible, o a hacer corpóreo lo que no lo es, es decir, a hacer sensibles las formas del espíritu, como lo son los sentimientos y las imágenes religiosas. El arte de la cultura antigua expresó la teogonía en primer lugar y la epopeya en segundo; pero siempre el héroe en comercio con los dioses. Expresó también las fiestas sagradas. El arte gótico es una floración mística;

todo el arte del Renacimiento, el arte chino, el indú, etc., es arte inspirado en las religiones; pero analizando bien la cuestión, se encuentra una diferencia entre el carácter esencial del arte, y las fuentes o motivos donde se inspira. El arte griego se inspira en temas religiosos, pero es plenamente humano, es un arte que vuelve los ojos al mundo, para copiarlo hasta en sus mínimos detalles, como lo demuestra la estatua. Los dioses quedaron así convertidos en hombres que habitaban entre los hombres. Lo mismo puede decirse del arte del Renacimiento: los artistas buscaron una mujer o un hombre que posaran ante ellos, para hacer una madona o un santo; de esta suerte, santas y santos, cristos y ángeles, fueron, en realidad, retratos de hombres y mujeres; y el retrato no es religioso. No así el arte indígena. El tema fue un concepto religioso o mágico, y la forma, un símbolo, con función mágico-religiosa, es decir, lenguaje religioso.

Hemos afirmado antes que los caracteres anteriormente descritos, tienen su fundamento en el sentido mágico y religioso del arte.

Es decir, son la expresión de este carácter, como lo explicaremos luego.

La conciencia mágico-religiosa del antiguo hombre de México, lo sumerge en un mundo incorpóreo, subjetivo, que comprende todo el universo y lo mantiene en íntima unión con seres que forman ese mundo, dioses y fuerzas; esta unión mística o contemplativa, mitad terror y mitad amor, le hace sentir el ritmo del cosmos, y vibrar al compás mismo de él: hierático, majestuoso; ahora bien, todo arte es la expresión del alma de una raza; es natural, pues, que la producción artística haya reflejado en grado tan eminente el ritmo. Además, el ritmo es un lazo que une al artista o al que contempla la obra de arte, con el cosmos. El ritmo tiene un efecto no sólo religioso, sino mágico; todos los pueblos naturales, en los primeros estadios de su cultura, en la pretotémica y en la totémica, han practicado el ritmo en sus manifestaciones artísticas como fórmula mágica de conjuro, para exaltar al que lo practica o para encadenar los espíritus y los influjos mágicos. El ritmo fué un medio de canalizar las potencias psíquicas, exaltarlas y aun producir el éxtasis. Todos los cultos practican el ritmo con el mismo fin: ya por medio de la música, la danza o el canto, o por la simple entonación; los indúes, sentados a la manera de Buda, cantan sus largos tonos en forma monótona para producir la concentración y el despertar de fuerzas internas; el islamita, en posición casi semejante, y con los ojos cerrados, mece su cuerpo, de la cintura hacia arriba, al compás de la melodía lánguida que entona por largo tiempo, o danza acompasadamente, hasta producir el vértigo; el antiguo germano ejecutaba pasos de danza, en grupo, con versos de estribillo, como fórmula mágica. Y de igual manera el indígena de México danzó su ritmo como ofrenda y exalta-

ción religiosa. Para él, según nos dice Sahagún, la suprema oración era el canto entonado al compás de la danza. El ritmo tiene una fuerza mágica, especie de encantamiento, y así como el espectador se siente subyugado por la danza rítmica, igualmente, para la creencia del hombre mágico, las fuerzas invisibles se captan, se aprisionan por medio de la fascinación que en ellas produce el ritmo. Esta intención tenía el ruido de las sonajas y de los cascabeles que acompañaban al danzante. Los sahumeros y otras vasijas para el culto tenían los pies o los mangos convertidos en sonajas. Aun para el espectador, el ritmo acompasado del movimiento y del sonido debe haber producido una especie de exaltación religiosa, sobre todo propicia para los fines del culto. Esto mismo que se dice de la danza aconteció en los otros géneros de arte; su ritmo tiene un sentido y un propósito religioso y mágico. Cada unidad en la serie rítmica es un eslabón de una cadena mágica que tiene su paralelo, o mejor dicho, su resonancia, en el encadenamiento cosmogónico de los cielos, los infiernos y la tierra, y de las divinidades y otros seres que los habitan, según la creencia de aquellos pueblos.

Donde el ritmo halla su más amplia expresión, es en el decorado, es decir, en el ornamento estilizado.

La estilización convertida en ornamento, fue en sí un signo mágico, para dominar sobre la cosa representada. Así, por ejemplo, para cazar con éxito el venado, se trazó en la flecha una imagen del venado; para ahuyentar enfermedades, ataques de animales, se llevaron en objetos de uso personal o pintados en el cuerpo, las figuras o los símbolos de los mismos; igualmente para adquirir la fuerza, la destreza, el valor, etc., de ciertos animales, se llevaron estilizadas sus imágenes, como ornamentos, en tocados, joyas, o pinturas sobre el cuerpo, o en la cara, o en los vestidos; no era preciso representar la cosa, copiándola; para los fines mágicos bastaba trazar las líneas esenciales que la sugirieran. Para la serpiente, bastaban las líneas serpentinadas. La estilización, como ya se expresó antes, retiene la forma vital del objeto estilizado, desatendiendo lo pasajero y contingente, es decir, lo no esencial; conserva lo que podríamos llamar las líneas matrices, en torno de las cuales está constituido el objeto; y son precisamente estas líneas las que importan para el acto mágico. La estilización se resuelve en línea geométrica. Es de observarse el papel importante que el número y la geometría han desempeñado en las doctrinas religiosas y ocultistas; baste recordar la pitagórica; en ella cada número tiene un valor religioso, cósmico, puesto que el macrocosmos se resuelve en número y figuras geométricas, y se declara que el número es la esencia de todas las cosas; el triángulo, el cuadrado, el pentágono, son figuras de la kábala, y la trinidad es el símbolo primario de las grandes religiones. La estilización geométrica hace el efecto de concentrador de la atención;

despierta el sentimiento místico; de allí que todo arte religioso y mágico sea un arte de la estilización, como lo fue en alto grado en México.

Todo arte de espíritu religioso es ornamental; puede servirnos de ejemplo el arte gótico. La línea de la voluta es, en sentido amplio, una imagen del yo que aspira hacia lo divino. En el arte mexicano, la ornamentación y el símbolo son casi siempre una misma cosa. Dice Spengler que "la parte ornamental de una obra artística, refleja siempre la causalidad sagrada del macrocosmos, tal como lo siente y comprende un cierto tipo de hombres. Ambas están impregnadas de los dos sentimientos fundamentales que constituyen la parte religiosa de la vida: temor y amor". Pero la ornamentación en el arte indígena de México, verdadera fórmula mágica, resuelve el temor en amor. La gran ornamentación que se observa en las obras de arte conservadas hasta nuestros días, no es sino un rico simbolismo religioso y mágico, no sólo por los temas, sino por la naturaleza y función (religiosa o mágica) de lo representado. Los ornamentos esculpidos en bajo relieve sobre los muros de los grandes templos, tienen además de su valor estético, un valor religioso y mágico. Allí están las imágenes míticas aprisionadas en la piedra. Allí se hacen presentes: lo que en otros pueblos es sólo ornamento (lenguaje figurado) de función metafórica, o simplemente histórica o estética, aquí, para el hombre mágico se convierte en realidad. Todo un mundo mítico vive sobre los muros de los templos, o en el interior de éstos; el hombre religioso siente la presencia de sus dioses junto a la suya propia; las formas se agitan y reciben directamente la adoración de sus creyentes. El símbolo adquiere para el hombre mágico una función de fórmula evocadora,

Cosas diferentes son el signo y el símbolo: el signo es por decirlo así, una abreviación de la cosa o de la idea representada. Por ejemplo, el signo de la realeza entre los mexicanos es el xiuhuitzollí, o banda de la cabeza, especie de corona, que usaban los príncipes; en cambio el símbolo del sol es el chalchihuite; no representa parte ni abreviación de la imagen solar, sino que nos expresa por una especie de metáfora, cuál es el atributo fundamental del astro: el de ser cosa preciosa. El juego de pelota, ya lo explicamos, es el símbolo de un concepto cosmogónico religioso; las pinturas faciales, igualmente. El símbolo se refiere siempre a concepciones metafísicas, mientras que el signo puede referirse a objetos e ideas concretas. Por eso el símbolo tiene una función religiosa.

En la cerámica se encuentran como motivos más comunes en el decorado, los símbolos siguientes: del día, el fuego, el chalchihuite y el xonecuilli; la serpiente, la nube, el águila, etc., todos ellos atributos de dioses o símbolos religiosos; los símbolos de la penitencia,

la faja celeste, el quintero, los signos calendáricos y otros muchos que hacen referencia al culto o a los mitos.

No sólo la cerámica cultural, también la de uso común se encuentra decorada por multitud de figuras simbólicas que desempeñan la misma función; esto nos muestra que el sentimiento religioso invadía todas las actividades individuales y sociales, y que en los actos diarios de la vida había que acudir también a la protección mágica y divina. Ejemplo de esto nos lo dan los malacates; en su enorme mayoría están decorados como lo hemos expresado, a pesar de que el acto de hilar era una ocupación profana, tan habitual que hasta al recorrer los largos caminos, con la carga a la espalda, la mujer indígena ocupaba sus manos en aquella operación.

En los ejemplares de cerámica de la última época azteca aparecen casos aislados de una ornamentación que no era simbólica ni geométrica; eran estilizaciones más realistas, representaciones de flores y animales.

Entre las pinturas simbólicas de carácter religioso más destacado, están los códices rituales, verdaderos libros cabalísticos, astrológicos. Contienen el calendario ritual. La disposición de las figuras ya es en sí un símbolo cosmogónico y mítico. Pero hasta dónde invadía el sentido mágico-religioso el arte antiguo mexicano, nos lo dice el arte de la orfebrería y de las joyas en general. Como en los casos anteriores, el adorno corporal tiene un sentido más profundo que el del halago a la vanidad o el de la satisfacción estética. Cada joya es un símbolo: la orejera, el bezote, los collares y joyas pectorales, diademas, pulseras, y ajorcas, todo responde a una complicada simbología en relación con los atributos de la persona que los porta. A cada jerarquía civil o sacerdotal, a cada momento de la vida cívica y religiosa, corresponde un género de joyas con su decorado especial. Estas, como los trajes tlaques, respondían a necesidades rituales y mágicas. Por eso las joyas no eran simples adornos, sino que su forma y decorado correspondían a los fines mágico-religiosos a que se les destinaba; eran verdaderos amuletos o talismanes.

En las danzas, ya lo hemos dicho, al ritmo del movimiento y de la música se añadían los grandes tocados, las divisas, los trajes rituales, específicos para cada género de danza o con referencia a las fiestas religiosas y dioses que se consagraban. Forma y color de este decorado aumentaban el simbolismo y efecto mágico de la danza.

En este arte mágico-religioso, la representación zoomórfica ocupa un lugar importante. En la arquitectura aparecen las formas de animales acompañando a los guerreros y dioses, o formando ellos solos el decorado; pero con frecuencia la forma del animal no corresponde exactamente a su forma natural, sino que adquiere carac-

teres humanos. La razón es que el animal abunda en el mundo de ideas mágico-religiosas; es un ser mítico, compañero de los dioses o su representación. Así, el águila es la imagen y el disfraz del sol; el tigre, de Tezcatlipoca; la serpiente, de Quetzalcouatl; el conejo, de la luna; el perro de Xolotl; el perro pasa a las almas de los muertos a través de la corriente mítica que rodea el mundo de los vivos; el buho, la guacamaya, el colibrí, el coyote y otros muchos animales son otros tantos símbolos míticos, representaciones de dioses, o de sus vicios o virtudes.

El hecho de que estos animales sean disfraces de dioses, nos explica su significado mágico. En efecto, el dios se presenta bajo su disfraz, oculto por completo en la apariencia del animal, o simplemente lleva su máscara. De esta suerte, la fuerza mágica residente en el dios, se translada al disfraz y al animal mismo. Por lo contrario, el hechicero viste el traje del animal o se pone su máscara, para apropiarse de aquel poder que en el disfraz reside, y por su medio, operar. Así se explica el uso tan frecuente de la máscara de animales en el rito y en otros usos de la vida diaria. En los guerreros, la máscara se convierte en yelmo. Por una simplificación del disfraz, éste se reduce a joya, con función de amuleto o de talismán; por eso vemos orejeras, bezotes u otros adornos, en figura de animal.

La función de disfraz de dioses o de hombres, que desempeña el animal, nos explica la tendencia del arte a dar forma humana a las representaciones de animales cuando éstas no se refieren al animal natural, sino al ser mítico; esta tendencia corresponde a la particularidad propia de la mente mágica.

También las cosas se personifican. Esto es perfectamente explicable y aun necesario para el pensamiento mágico: en efecto, en el mundo mágico las cosas tienen alma, como el hombre, e igual que los animales; es decir, las cosas son seres animados, que quieren y sienten. Eso las hace capaces de ser portadoras y transmisoras de los influjos mágicos.

Hay que hacer notar una particularidad muy significativa: la enorme cantidad de obras de arte que se han conservado, consiste en objetos dedicados a fines rituales; desde arquitectura hasta cerámica y joyas, en todas ellas predominan las de sentido religioso sobre las de sentido laico. Las construcciones que nos quedan son en su enorme mayoría pirámides y templos; los últimos descubrimientos arqueológicos nos han mostrado otro género de construcción: la tumba; pero ella también obedece en su arquitectura y ornamentación a un sentido religioso y mágico. Tal vez quisiera ello decir que el indígena de México tenía la preocupación del culto; toda su mente estaba ocupada en el sentimiento religioso y, por lo tanto, vivió para adorar a sus dioses y conjurar las fuerzas mágicas. Por eso la ar-

quitectura fue deleznable para el hombre y duradera para los dioses y para los muertos. Y así en lo demás. Así pues, todo el arte está impregnado de un sentido religioso y mágico. Su fin no es la imitación de las formas bellas de la naturaleza, como lo hace el arte de carácter imitativo, sino la representación de una idea o de aquello que trasciende más allá del mundo sensible, es decir, lo religioso.

Por eso contornea con líneas neutras (de color negro o blanco) cada color y cada figura; no necesita sombras ni perspectiva, porque lo que representa no sucede en el espacio natural sino en el mítico-religioso, o en el tiempo. Y estos caracteres, plenamente religiosos, son los esenciales de todas las manifestaciones del arte indígena; líneas hieráticas y convencionales, figuras dispuestas en series y en bandas, en un solo plano; ausencia de lejanía espacial, figuras de frente o de perfil completo, y por último, el rectángulo y el triángulo como espacios totales en la composición. Todo esto es religioso, como lo explicamos antes, porque es símbolo. Ya hemos dicho que hay por excepción obras de arte que son verdadero retrato; esto se ve principalmente entre los mayas en donde llegó a usarse el escorzo, como lo muestran los relieves de estelas mayas; pero son casos excepcionales, que sólo sirven para demostrar que no era lo imitativo lo que preocupaba al artista. Esto nos muestra que el hombre indígena vivía para otro mundo y con otro concepto del mundo.

II-LA COMPOSICION Y CONCEPCION ESTETICA

Cada época y cada cultura tienen una forma especial, inconsciente, de concebir la obra estética, ya sea de un género de arte o de otro, de acuerdo con su concepto del mundo. Este es un capítulo muy interesante de la morfología de las culturas. El Renacimiento concebía su obra en triángulo; los holandeses, siguiendo la diagonal de un paralelogramo; Dürer, en círculo; los griegos, en friso, ya fuera pintura o arquitectura imitando la marcha sagrada de los jóvenes en las fiestas religiosas, como en la panateneas; los egipcios, en series.

Es de llamar la atención que el arte indígena mexicano, así como el griego, y aún más, como el egipcio, se desarrolla en frisos y bandas, así en la pintura en todas sus aplicaciones como en la plástica y en la arquitectura, y aun en la danza. Diríase que la composición estética tiene por fenómeno primordial la greca. Las pirámides y fachadas de templos están dispuestas en bandas horizontales: las primeras disponen los cuerpos truncados como un conjunto de tableros, cornisas y taludes, o sea, un juego armonioso de bandas, y sobre ellas aplican el decorado, concebido también en fajas horizontales.

Las fachadas de los templos igualmente, como se puede observar en los pocos ejemplares que quedan, Mitla y Yucatán. Las pinturas al fresco, aplicadas a estas construcciones, adoptan, asimismo, esta disposición de fajas horizontales, como sucede en la representación de los sacerdotes de Teopancazco, en el templo de los Tigres, en la escultura, y, sobre todo, en la cerámica.

a) Concepción estética de la forma.—Hay una íntima relación entre esta concepción estética del indígena de México y su concepción del universo y de la vida. Infiernos y cielos están dispuestos en planos superpuestos. En cada uno de ellos se distribuyen de modo invariable, por series, los dioses y las almas de los muertos, de suerte que la concepción artística, por lo que toca a la forma, es un reflejo de la concepción cósmica, como se ve claramente en las representaciones de la "casa de la serpiente negra" y de la "serpiente roja" del Códice Borgia.

b) El color.—En cuanto al color, son los tonos fuertes, luminosos, los que dominan, separados por líneas negras o blancas, que aumentan el contraste y definen y perfilan cada color. No cabe duda que en este punto puede descubrirse una influencia del paisaje mexicano, de atmósfera transparente, que deja señalar bien los perfiles y la viveza del color alumbrado por una luz solar esplendorosa. Los colores están desprovistos de sombras como ya se dijo antes; pudiera decirse, que las pinturas indígenas son más bien dibujos, contornos, que después se colorearon, de un mismo matiz cada figura. Este mismo carácter lineal de la pintura se sorprende en la escultura y en el grabado.

El artista gustaba de juntar los colores azul, rojo, verde, y amarillo; a veces se agregaba el negro o el blanco, y esta combinación constituye los colores del chalchihuite, es decir, es la combinación bella para sus pupilas. A menudo, el rojo forma fondo en los frescos o en los grabados, como en los relieves de Acanceh, en que sobre el fondo rojo se destacan las bandas en relieves, coloreadas de amarillo y azul, que forman las células dentro de las cuales se labraron los animales; a veces el azul es el color de fondo, dado con turquesa en las artes menores; otras veces el negro sirve para hacer resaltar el color o la línea de la figura representada. De todas maneras, estos colores de fondo no tienen otro objeto que hacer resaltar las figuras dadas en otros colores y hacer visible la profundidad del tablero o del relieve mismo, y en segundo, formar una bella armonía de colores; pero nunca tuvieron función de espacio para la representación misma. Como hemos dicho, las figuras dispuestas en serie, tienen como profenómeno la greca. De modo que, en multitud de casos, las figuras no tienen dependencia entre sí, en sentido histórico, para que forzosamente la una debiera estar antes o después

de la otra; no, pueden cambiar de lugar en la serie; cada unidad está completa en sí misma. De este modo, la serie participa del sentimiento de marcha hacia la lejanía, que impregna las series egipcias, y de la greca, de los frisos griegos.

c) El espacio.—Como el arte en la cultura egipcia y en la antigua, este arte no tiene espacio de tres dimensiones, es decir, no hay paisaje, y rara vez se presenta el escorzo (en el maya). Todas las figuras se representan de frente o de perfil, excepto algunas figuras humanas en las estelas mayas, lo mismo aplicadas como ornamento que como estatuas. Si de perfil, las figuras dispuestas en bandas, marchan hacia un punto mágico, hacia un símbolo. Este arte es en este modo semejante al egipcio, sólo que aquél nos da el cuerpo de frente y la cabeza de perfil. En Chichen Itzá, la lejanía se representa poniendo las figuras en bandas sucesivas una sobre la otra, de modo que la de abajo representa lo más cercano, y la superior, lo más lejano.

Por consiguiente, el color es plano, no tiene sombras, es un arte presente y estático; no en perfecto dinamismo, como el occidental.

Este carácter de la composición y el colorido de la obra de arte, sin espacio, tiene su razón de ser, que es la siguiente: en todas partes en que se examina la expresión artística, participa del carácter del código: es una escritura en figuras, y, por lo tanto, éstas son sucesivas y no simultáneas; van apareciendo como deben aparecer en el relato. Así, pues, la expresión artística se vuelve historia de episodios sucesivos, en que cada figura es un acontecimiento que sucedió antes o después de algo, que también se presenta allí. Cada figura es un presente, es decir, un momento de una larga serie, momento que al pasar frente al espectador, es algo inmóvil e independiente históricamente de los demás elementos de la serie. Es un arte estático, episódico, por decirlo así. Se desarrolla en el presente y en el espacio ahistórico o mítico, es decir el plano.

III-EL ARTE INDIGENA ES LA EXPRESION DE UNA CULTURA MAGICO-RELIGIOSA

Hay una íntima dependencia entre las formas de expresión y su contenido espiritual, a tal punto, que las primeras nos indican con exactitud el segundo. En realidad, la naturaleza esencial del hombre, más que por la cosa expresada, es concebible a través de sus formas de expresión: el lenguaje, la mímica, el arte, la poesía.

Debemos distinguir dos clases de contenido en cada forma de expresión: el objetivo y el subjetivo; es decir, el que se refiere a la

cosa representada en la obra de arte, y el intraducible, el inconcretable, o sea la modalidad psicológica del que expresa. Por ejemplo, un poeta que escribe sobre un tema guerrero, describe o comenta pasajes y personas que intervienen en una batalla: el fragor de la lucha, el arrojo de los hombres, etc.; pero estudiando la forma en que expone su tema, los pasajes en que hace hincapié, el tono vivaz o melancólico que da al ambiente psíquico y físico, se descubren caracteres constantes tras de los cuales asoma aquello que imperfectamente expresan las palabras y las imágenes; y eso inexpresable es precisamente la naturaleza íntima del poeta, su yo indescifrable, su modo de intuir el universo y la vida, en una palabra, su concepción del mundo. Mucho se dice que hay poetas cuya naturaleza estética, femenina o masculina, se trasluce en la cadencia preferida de sus versos, en el tipo del ritmo, en la forma activa o pasiva de su lenguaje, en la disposición total de la obra o en el carácter que prestan a sus personajes. Esto puede advertirse claramente comparando la forma en que dos poetas tratan un mismo tema, sobre todo cuando pertenecen a diversas épocas y a diversas culturas. Por ejemplo, Goethe, en su *Ifigenia*, traza con mano maestra la figura de esta mujer, como la de un ser que labra su propia suerte, por virtud de su personalidad moral en tanto que Eurípides revela en la misma obra esa dependencia del hombre entregado al destino, al fátum incomprendible, que pesa sobre los mismos dioses, dependencia que en el fondo sintió el alma griega como lo decisivo en la vida humana. Esta misma comparación puede hacerse entre dos obras fundamentales de la literatura universal, la *Iliada* y el *Ramayana*; las dos obras describen en el fondo la misma epopeya: una mujer raptada, por cuya causa dos pueblos combaten. ¡Pero cuán claramente muestra el *Ramayana* la profunda religiosidad indú, su concepto de la divinidad y de las virtudes, la imaginación oriental casi ilimitada, frente a los mismos conceptos del pueblo griego! E igual que para la poesía, se dice para toda otra forma de expresión. De esta suerte, cada obra de arte es, en su parte subjetiva, la expresión del yo creador.

Esto mismo sucede cuando el individuo de que se trata es un pueblo o una cultura; en ese caso, el arte es la expresión de un alma cultural. Toda la poesía japonesa, dentro de la forma delicada de un verso breve y frágil, sutil y lleno de gracia, como la flor del cerezo, es la expresión más completa del espíritu delicado y cortés del pueblo que la produce. Y así como es su verso, y la flor del cerezo, el japonés considera la vida y la dicha: bella y breve.

El arte egipcio es un arte hierático; las estatuas de reyes tienen la fisonomía de dioses, en el gesto total y en la línea; se diría que son seres sobrenaturales con los cuales un simple mortal

no puede entrar en contacto; hay una barrera suprasensible que los separa del mundo de todos los días. En cambio, todo lo europeo es humano; revela ese sentido de la naturaleza que tienen estos pueblos, positivo, real, objetivo, utilitario, propio del hombre de la técnica "homo faber", según la expresión de Danzel. El arte egípcio diviniza a los hombres, mientras que el europeo humaniza a los dioses.

Cada ejemplo que estudiemos nos aclarará más y más el concepto de que el arte es la expresión del alma de una cultura, como lo es del yo individual. Al mismo tiempo es la expresión del Universo, tal como cada individuo o cada cultura lo siente. Ser expresión del yo individual o del yo colectivo y al mismo tiempo ser expresión del Logos, según Hegel, es una misma cosa. En efecto, cada hombre intuye el universo conforme a su propia naturaleza individual; el artista lo siente como objeto de contemplación; por doquiera le hiera la armonía de la forma y del color, y para él el cosmos es un todo rítmico conforme al cual se siente vibrar él mismo, en un estado de unificación satisfactoria. El hombre religioso, por su parte, siente dentro de sí al universo sensible y suprasensible, en toda su unidad y su multiplicidad, y al mismo tiempo él mismo es parte del universo, siendo éste la cadena dentro de la cual cada partícula es eslabón perfectamente adecuado, que se mueve y vibra al unísono del todo, en una aspiración de comunión con aquel principio que todo lo inunda y por el cual todo se sostiene: Dios. El hombre religioso se siente ser uno de dichos eslabones, cuyo sentimiento de unidad con todo el Universo le hace vivir en cada instante en comprensión mística con todo lo que existe. Para él las formas sueltas de la naturaleza tienen un sentido interno que las liga a un mundo espiritual en el cual encuentran su razón de ser y su explicación.

Para el hombre de la técnica, en cambio, el cosmos se reduce a un mundo de formas sensibles, es un material regido por leyes que la inteligencia puede conocer, y movido por energías que la técnica puede captar, para someterlo a sus fines prácticos de satisfacción inmediata de la vida material. De aquí que la ciencia, o sea el conocimiento de la naturaleza, y la técnica, con la cual la domina, sean dos de los productos inmediatos del hombre europeo.

Y así como cada tipo de hombre concibe y siente el universo y la vida en modo diferente, identificándose con él, así cada raza y cada cultura, han tenido su concepción propia del mundo, correspondiente a la naturaleza íntima del alma colectiva, (pueblo o raza) de que se trata. Pero de todas maneras, ya se trate del espíritu individual o colectivo, él y el universo se corresponden y forman un solo todo espiritual, cuya expresión sensible es el arte. Así queda explicado que el arte sea la expresión del yo y del Logos. Cada

arte expresa, pues, una modalidad del Logos y asimismo una modalidad humana. La historia del arte nos muestra, como explica Wolffling, que cada nación y cada época tienen su estilo propio, aun perteneciendo a una misma cultura. En el fondo es la misma tesis.

Ya podemos afirmar con fundamento en lo antes expuesto, que el arte indígena mexicano es la expresión del pensamiento mágico y religioso que animó todas las manifestaciones de esta cultura.

Por eso expresé al comienzo de este ensayo, que el estudio del arte indígena ha de representar una valiosa contribución a la filosofía de las culturas, ya que, revelándonos él, el alma de toda una raza, proporcionará fuentes nuevas para la investigación filosófica, y datos nuevos para la comparación del desarrollo cultural de los pueblos, ya que estos de América, separados en lo absoluto de los demás del resto del mundo, pudieron crear una cultura sin influencias extrañas a su propia concepción del mundo.

Examinemos esta cuestión tratando de descubrir el alma de esta cultura. El hombre americano es mágico-religioso. La diferencia con el hombre de la técnica consiste en que mientras éste vive con los sentidos abiertos al mundo de las formas, vertido en una realidad externa, objetiva, es decir, en la naturaleza, el hombre mágico-religioso vive en la conciencia clara de un mundo invisible, subjetivo, en donde habitan dioses y demonios, e influjos mágicos que obran sobre él y sobre las demás cosas externas; las formas externas no son en el fondo sino portadoras o símbolos de aquel mundo mágico, con el cual se ligan por medio de lazos espirituales, los cuales hay que conocer. En tanto que el hombre de la técnica, observa con curiosidad inagotable el mundo que le rodea, situándolo como cosa independiente de sí propio, como un No-Yo, objeto de conocimiento, y, por tanto, lo analiza para mejor conocerlo, y descubre las leyes que lo rigen, para mejor dominarlo, el hombre mágico trata a su vez de apoderarse del secreto, de las ligas mágicas que unen a dioses y demonios con las formas objetivas, para que mediante operaciones con ellas, se las domine y se las obligue a que efectúen el hecho material deseado.

Del primero nace la ciencia y la técnica; del segundo el mito y la magia. El primero inventa la máquina, el segundo desarrolla el culto. De ahí que el hombre de la técnica, el de conciencia objetiva, viva una vida independiente y sin terror. Puede dedicarse a vivir su propia vida, a engrandecerla en el goce de la naturaleza. Por eso es propio de él el desarrollo de los medios que han de producirle su propia satisfacción corporal, sin más límites que los que le marca su conciencia moral. A este sentir corresponden las manifestaciones de su cultura. Los inventos de la técnica tienen un fin utilitario,

tendiendo a aumentar la comodidad, el agrado de los sentidos. Su arte tiende a imitar la naturaleza en sus formas bellas, a representar la vida material idealizándola, pero sin trascender sus límites; aun lo religioso se representa bajo las formas del mundo sensible, tan explícitamente como las cosas mismas. Por eso la producción estética se refiere a obras que han de servirle en su vida pasajera. Igual sentido práctico adquieren todos los objetos de uso, y las costumbres. La arquitectura de la habitación cobra más importancia que la del templo; el vestido se multiplica, inclinándose más hacia el lujo que hacia la belleza; el mueble, en especial la cama, la silla y el espejo, adquiere un gran papel; las vías de comunicación se acrecientan, aumenta la velocidad, la ciencia se ofrece por igual a todos; el arte se individualiza para la satisfacción individual.

El hombre mágico-religioso por lo contrario, siente su vida y la del mundo sensible sometidas a poderes que pululan en torno suyo; terror y amor forman la doble liga que lo une al Cosmos. De allí su ansia de desentrañar las relaciones que existen entre las cosas y los seres suprasensibles, de sorprender el secreto, la fórmula mágica por medio de la cual adquirirá poder sobre aquel mundo suprasensible, sometiéndolo a su voluntad. A este sentir corresponden las manifestaciones de su cultura. Toda su vida tiene un sentido mágico y religioso; todo en último término, es fórmula mágica en que el símbolo y el mito desempeñan un papel preponderante. El culto extiende sus ramas a toda la vida. Sus costumbres se impregnan de sentido religioso; sus juegos, sus bailes, el teatro, los actos civiles, tales como los que rodean el nacimiento del hombre, el matrimonio y la muerte; el desempeño de los oficios, el comercio, la guerra, todo arraiga en el símbolo y en el mito. La victoria sobre el enemigo, el éxito en la cacería, la productividad de la tierra y el rendimiento del trabajo, la destrucción de la enfermedad, todo ello se asegura con el uso del símbolo y de la fórmula mágica. La ciencia misma, el conocimiento del mundo objetivo, tiene por objeto apoderarse mejor de aquellas relaciones mágicas, de aquellas correspondencias que ligan entre sí a todos los seres sensibles con los influjos mágicos que los gobiernan. El tiempo y el espacio mismos, en el que se expresa la naturaleza sensible, cobran diferente carácter, mágico también. Así, por ejemplo, el calendario mide ciclos de tiempo dentro de los cuales operan fuerzas mágicas, dentro de los cuales los dioses gobiernan el mundo; los períodos de nueve y de trece días se convierten en algo sagrado; los períodos lunares gobiernan la vida vegetativa; de allí que siembras y cosechas, y curaciones deban verificarse durante ciertos aspectos de la luna. El espacio también se anula en cierto sentido, pues la fórmula mágica obra a distancia. El concepto del espacio indefinido, vacío, no existe; el Universo se divide en regiones donde habitan dioses y almas,

conforme a una jerarquía determinada. Cada objeto es el depositario de una fuerza mágica, la cual puede transferirse al poseedor de aquél. Así, por ejemplo, entre los antiguos mexicanos, una parte del cuerpo de la mujer muerta en el parto, a la cual se le consideraba como guerrero, trasmite al que la posee el poder mágico que ha de vencer al enemigo. Por eso el guerrero procura poner en su escudo un manojo de cabellos de la muerta o un dedo de su mano. La imagen de las cosas también adquiere las virtudes de la cosa representada, o el poder mágico sobre ella: el vestido de tigre comunicará al guerrero la fuerza y el valor del animal; el venado pintado en la flecha, hará que ésta, al ser lanzada por el cazador, vaya a hundirse en el cuerpo de la víctima buscada, el venado, pues que ya estaba apisionado desde el momento en que su imagen se grabó en la flecha.

El culto es la forma mágica por excelencia: llena de imágenes y símbolos, para agradar a los dioses y para sujetarlos. Por eso es que el espíritu de esta cultura se enfoca hacia la vida suprasensible. La satisfacción corporal del hombre pasa a segundo término; lo utilitario se reduce a lo que apenas es necesario para la vida; el alimento es frugal, los muebles son pocos, el vestido ligero, la habitación humilde y de material deleznable. En cambio, toda la energía creadora se dirige hacia el símbolo y el culto. El templo y el palacio real son las construcciones amplias y hermosas. Todo el mundo interior del hombre mágico busca una expresión adecuada, que lo liberte del terror que lo subyuga, de modo que la expresión es en sí misma una necesidad mágica. De esa suerte, el arte en todas sus formas se convierte en la expresión simbólica de todo este mundo místico en que se encuentra sumergido el hombre mágico-religioso. Por consecuencia de este carácter, encontramos hasta cierto punto, uniformidad en la expresión, por cuanto el canon de la forma mágica es definido y no admite variación; por esa misma razón es también de manifestación colectiva, más que individual. En él todo se puebla de símbolos, unas veces para recordar el mito; otras, para cautivar. Es decir, el arte indígena mexicano tiene un sentido mágico y religioso. Es un arte plenamente subjetivo, como la mente del hombre que lo creó.