

# Históricas Digital

Claudia Ovando Shelley

“Arte precolombino:  
entre la belleza y la monstruosidad”

p. 145-160

*Escribir la historia en el siglo XX.  
Treinta lecturas*

Evelia Trejo

Álvaro Matute

(editores)

México

Universidad Nacional Autónoma de México,  
Instituto de Investigaciones Históricas

2009

589 p.

(Serie Teoría e Historia de la Historiografía, 3)

ISBN-10 970-32-2281-1

ISBN-13 978-870-32-2281-0

Formato: PDF

Publicado en línea: 12 marzo 2015

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/escribir/historia.html>

DR © 2015, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510, México, D. F.



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

## Arte precolombino: entre la belleza y la monstruosidad\*

CLAUDIA OVANDO SHELLEY

Centro Nacional de Investigación, Documentación  
e Información de Artes Plásticas, INBA  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

En 1944 salió de las prensas universitarias el *Arte precolombino de México y de la América Central*, de Salvador Toscano, escrito por encargo del Instituto de Investigaciones Estéticas. Bajo la lógica del nacionalismo cultural posrevolucionario, el instituto, fundado apenas ocho años antes, se había propuesto subsanar la falta de una historia general del arte mexicano. La obra constaría de varios volúmenes: el correspondiente al México antiguo estuvo a cargo de Toscano, Manuel Toussaint se ocupó del arte virreinal y el arte moderno y contemporáneo fue realizado por Justino Fernández. El estudio del arte precolombino era el que representaba mayores dificultades. Si bien éste tenía una indiscutible presencia en los ámbitos académicos y en general en la conciencia patrimonial de un buen número de mexicanos, se le veía sólo como un indicio del pasado remoto de la historia nacional. A pesar de que había antecedentes de apertura frente al arte mesoamericano, su legitimación como arte estaba aún por demostrarse.

Si consideramos que en ese momento el peso de la tradición clasicista en el gusto de la gran mayoría era aún muy fuerte, Toscano se enfrentó al problema de volver inteligible a un amplio público las expresiones artísticas del México antiguo, lo que en última instancia implicaba la difícil tarea de fundamentar la existencia de belleza en éstas. El arte de culturas como la maya no representó mayor problema, dada su cercanía con el naturalismo occidental. De igual forma, expresiones como la arquitectura y la pintura, aunque ajenas a la tradición occidental, no exacerbaban la radical diferencia de códigos culturales entre artífices y espectadores. En cambio, el abordaje de la escultura implicó el mayor reto de interpretación, dado que ésta generalmente representaba a deidades del panteón indígena que generaron un rechazo, fundamentalmente debido a sus contenidos religiosos, situación que acentuó las diferencias de carácter estético.

\* Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Central*, pról. de Manuel Toussaint, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944, XVII-560 p., ils. La edición que yo utilicé fue la cuarta, de 1984, con anotaciones de Beatriz de la Fuente.

Si partimos del modelo de análisis historiográfico planteado por José Gaos, en el que toda obra se conforma por la heurística (investigación), la hermenéutica (interpretación) y la arquitectónica (expresión), es claro que el análisis del *Arte precolombino* debe centrarse en la interpretación.<sup>1</sup>

Empecemos por comentar los aspectos que no requieren un desarrollo pormenorizado. Debido a que Toscano no era arqueólogo, la heurística quedó fuera, toda vez que se limitó a recopilar la información aportada por quienes hicieron las excavaciones. A pesar de lo anterior, la tarea de recopilación de datos fue reconocida por la crítica que celebró el hecho de que el autor hubiera ofrecido una visión de conjunto de la plástica indígena, tarea que hasta el momento nadie se había aventurado a emprender.<sup>2</sup> La parte iconográfica del libro, en cambio, sí contribuyó a los estudios sobre el tema, pues fue el propio Toscano quien retrató las obras con su cámara Leica. En su momento las fotografías fueron un instrumento útil para cumplir con los objetivos de divulgación del libro y, en la actualidad, son documentos que permiten conocer el estado de las ruinas arqueológicas en los años cuarenta.

En general Toscano realizó un cuidadoso trabajo de síntesis y selección de información, salvo por un olvido importante que lo condujo a un equívoco al abordar el arte olmeca, pues supuso que entre las cabezas colosales y las figuras sonrientes de la Mixtequilla había habido una evolución estilística (p. 18). En realidad se trata de dos culturas que florecieron en la misma región pero con una distancia temporal tan grande que no puede hablarse de una continuidad sino de dos culturas distintas. Wigberto Jiménez Moreno había aclarado esta situación desde 1942.

En cuanto a la arquitectónica de la obra, resultó muy inconveniente para las propuestas teóricas y metodológicas del autor. La información histórica se concentra en un capítulo, "El arte y la historia", en lugar de sustentar el análisis de las imágenes mismas. Esta situación se ve agravada por el hecho de que Toscano en vez de optar por un abordaje integral por culturas, decidió exponer en capítulos separados la arquitectura, la escultura, la pintura, la cerámica, el mosaico, la plumaria y la orfebrería. La estructura del libro posiblemente obedeció a razones prácticas o bien didácticas, aunque también expresa el hecho de que para Toscano la concordancia entre sus postulados teórico-metodológicos y la organización del libro no fue importante. De la estilística, otra de las partes de

<sup>1</sup> Cfr. Álvaro Matute, "El elemento metahistórico. Propuesta para una lectura analítica de la historia", *Ciencia y Desarrollo*, n. 116, mayo-junio 1994, p. 62-66.

<sup>2</sup> Alfonso Caso, "Comentario", en *Arte precolombino...*, p. XIX, y Edmundo O'Gorman, "Cinco años de historia en México", *Filosofía y Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, t. X, n. 20, octubre-diciembre 1945, p. 167-183.

la arquitectónica, no se puede decir mucho, salvo que es clara y corresponde a la vocación pedagógica de la obra.

Para volver al terreno de la interpretación, cabe destacar que la ruptura entre el *Arte precolombino* y las obras que le precedieron se encuentra en el hecho de que el libro reúne prácticamente toda la información disponible en su momento sobre la plástica precolombina en su conjunto y contiene un discurso convincente, al menos en lo inmediato, a través del cual las obras “se volvieron inteligibles como objetos bellos”, según palabras de Alfonso Caso.<sup>3</sup> Por tanto, es fundamental entender cómo y a partir de qué elementos se fue conformando ese discurso.

Si bien es cierto que en el análisis historiográfico de una obra lo central reside en aquello que se observa en el interior de esta misma y no en las declaraciones de principios teóricos escritas de manera tangencial, decidimos partir de “La estética indígena”, capítulo introductorio del *Arte precolombino*. Es desde las fisuras en esa propuesta que pretendemos llegar a las influencias no declaradas por Toscano que jugaron un papel importante en su visión del arte.

La primacía de los cánones clásicos en los juicios de valor artístico se había iniciado durante el Renacimiento. En el siglo XVIII cobró nuevo auge a través del historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann, redescubridor del arte grecorromano e ideólogo del neoclasicismo. Las directrices de este estilo normaron el arte y la crítica, incluso hasta finales del siglo XIX y principios del siguiente. Paralelamente al furor por lo clásico surgió el Romanticismo, movimiento que al reivindicar el estilo gótico abrió la brecha para la valoración de artes no occidentales. A finales del siglo XIX y principios del XX el trabajo de Alois Riegl fue fundamental, pues al acuñar el concepto de la voluntad de forma no sólo reivindicó los estilos ajenos al clásico, como el barroco, sino que también se propuso remontar la escisión entre las llamadas artes mayores y las menores. Toscano da crédito a este autor aunque en realidad se basó en la propuesta de uno de sus seguidores, Wilhelm Worringer. Este último planteó en *La esencia del estilo gótico* que las culturas tienen una voluntad de forma que expresa su particular psicología y que se encuentra determinada por su relación con la naturaleza. Cada cultura se expresa en un lenguaje formal que se ajusta a su situación particular, con lo cual Worringer dijo haber superado la referencia al arte clásico, hasta entonces único parámetro de juicio artístico.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Alfonso Caso, *op. cit.*; Justino Fernández opinó lo mismo diez años después. Cfr. Justino Fernández, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El hombre*, pról. de Samuel Ramos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972, 602 p., fotos (Estudios de Arte y Estética, 12), p. 68.

<sup>4</sup> Cfr. Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, trad. de Manuel García Morente, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, 144 p., fotos (Fichas, 21).

Partiendo de Worringer, Toscano planteó un esquema para explicar los cambios estilísticos en la plástica precolombina. La interpretación del historiador del arte se sitúa en la línea de la historia de los estilos desde la cual plantea una etiología basada en una visión psicologista y organicista del devenir artístico. El punto de partida de esta etiología es la relación de las sociedades con la naturaleza. Las fases incipientes de desarrollo cultural se caracterizan por su indefensión frente al medio que las rodea, plasmada en el arte de lo terrible o lo tremendo, de figuras monumentales, hieráticas y de líneas rígidas. Lo terrible produce en el espectador una reacción que conjuga repulsión y fascinación (p. 17).

Toscano incorporó a su modelo las ideas de Kant para definir los otros dos rasgos que consideró característicos del arte indígena: el de lo sublime y el de lo bello.<sup>5</sup> El arte de lo sublime corresponde a las culturas que tienen un grado de desarrollo intermedio; éste sintetiza la repulsión/atracción del rasgo tremendo, dando por resultado un arte que conmueve y anonada (p. 16). Plásticamente se traduce en la "solemne distribución [de las ciudades]; los silenciosos y colosales espacios vacíos distribuidos en magnas calzadas o en inconmensurables plazas y anfiteatros" (p. 16).

En su madurez las culturas producen un arte bello, fruto de quienes ya no se sienten a merced de su entorno. Al contrario, lo imaginan bajo su control. En contraste con la intensa reacción que producía el arte de lo tremendo en el espectador, "lo que es bello alegre e inunda de un sentimiento gracioso y delicado" (p. 18). Su lenguaje artístico es "el naturalismo, el realismo, el modelado suave y lleno de verdad anatómica" (p. 17). Por último, explica el historiador que, cuando las culturas decaen, se da el fin de los estilos y es entonces cuando surge el barroquismo, expresión que criticó a lo largo de todo el libro (p. 19).

El esquema de Toscano apuntaló su postura relativista, elemento indispensable de su hermenéutica. Sin embargo, el reconocimiento del ciclo vital de las culturas indígenas no fue suficiente para cumplir con su cometido de legitimar la artisticidad de la plástica precolombina. Es por ello que Toscano acudió a Manuel Gamio, figura central de la antropología mexicana en la década de 1920 y activo agente en el proceso de construcción de la nacionalidad. Cabe destacar la filiación de Gamio al relativismo antropológico, pues había sido discípulo de Franz Boas, uno de los fundadores de esta corriente.

En *Forjando patria*, uno de los libros más conocidos del antropólogo mexicano, incluye entre los ensayos que conforman la obra, uno sobre la plástica precolombina donde se ocupa de la problemática que implica su

<sup>5</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética y moral*, Buenos Aires, Ananda, 1943, 112 p.

abordaje. Desde una visión todavía muy permeada por el positivismo, Gamio basó sus reflexiones en la experimentación científica, al mostrar distintas esculturas del México antiguo a personas “de notoria cultura occidental”. La encuesta arrojó que las obras naturalistas como el *Caballero águila* gustaron, mientras que aquellas como la *Coatlicue* generaron el rechazo de los espectadores. La preocupación central de Gamio giraba en torno de la disparidad entre el estado mental o psicológico de los creadores del arte indígena y el de los espectadores del siglo XX. Este planteamiento cobra sentido si recordamos la visión espiritualista y esencialista de la historia introducida en México por los intelectuales agrupados en torno del llamado Ateneo de la Juventud.<sup>6</sup> Los ateneístas reaccionaron frente al materialismo positivista al plantear la existencia de un espíritu o esencia inherente a cada época o cultura, al cual se podía acceder a través del conocimiento. Gamio no perteneció al Ateneo, pero compartió su visión de la historia, de ahí que afirmara que el estudio de las culturas precolombinas era el medio para acceder a su esencia y alcanzar así la empatía entre productor y espectador, con lo cual se llegaría a lo que él consideró como una relación estética legítima.<sup>7</sup>

De lo anterior se desprende una de las propuestas metodológicas iniciales del *Arte precolombino*, resumida en la siguiente afirmación: “debemos partir del ideal estético de la cultura misma por la vía del conocimiento” (p. 19). Hoy en día el planteamiento de que el historiador puede prescindir de sus marcos de referencia resulta insostenible. Si bien hay corrientes historiográficas que creen que un acercamiento a los significados originales de los textos o de las obras es posible, esta propuesta no implica la creencia en que uno puede desprenderse de sus referentes culturales a voluntad.

No obstante, en el momento en que Toscano escribió, varios autores compartieron esta visión. Además de Gamio, Edmundo O’Gorman planteó en un sugerente ensayo titulado “El arte o de la monstruosidad” que el historiador puede “salirse del asiento histórico que le es propio, con el propósito de anular las diferencias de sensibilidad artística entre el espíritu creador y el suyo”.<sup>8</sup> O’Gorman dio un paso más al reconocer que paralelamente a este abordaje podía haber otro, el que parte de los parámetros del espectador e intenta, desde ese lugar, un diálogo con las

<sup>6</sup> Algunos de sus integrantes fueron José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Diego Rivera. El grupo adoptó este nombre en 1910, pero en realidad su integración se inició tres años atrás.

<sup>7</sup> Cfr. Manuel Gamio, “El concepto del arte prehispánico”, en *Forjando patria*, pról. de Justino Fernández, México, Porrúa, 1982, XVI-210 p., ils. (“Sepan cuantos...”, 368), p. 41-46.

<sup>8</sup> Edmundo O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad”, *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, n. 3, marzo 1940, p. 45.

obras ajenas al clasicismo. Reconoció, también que estos enfoques no son excluyentes.<sup>9</sup>

Fueron los contemporáneos de Toscano los primeros en observar la falta de historicidad que implicaba el hablar de una estética indígena en el capítulo introductorio del *Arte precolombino*. O'Gorman destacó que Toscano no entró en “los fondos radicales del problema filosófico sobre el concepto de la estética indígena”.<sup>10</sup> Para este historiador la cuestión medular residía en preguntarse si las antiguas culturas mexicanas consideraron como arte a la escultura, la cerámica y la pintura. Más adelante sugirió que los antiguos mexicanos pudieron haber situado la intención de artísticidad en otros espacios, como por ejemplo la guerra. En opinión de Manuel Toussaint “La estética indígena” es la parte más débil del libro y sostuvo que Toscano había rehecho este apartado.<sup>11</sup> Tiempo después Justino Fernández suscribió la crítica de O'Gorman.<sup>12</sup>

Resulta imposible juzgar el arte precolombino desde sus supuestos creadores si de entrada partimos del concepto de arte surgido en el seno de la cultura occidental en un punto específico en el tiempo —el Renacimiento—, para aprehender una serie de objetos que desde nuestra perspectiva consideramos como artística.

Pero aún suponiendo que los antiguos mexicanos hubieran tenido un concepto del arte similar al occidental, la total empatía entre creador y espectador es imposible, incluso en el caso en que ambos fueran de la misma época. Inevitablemente el historiador se acercará a su objeto de estudio desde su propia subjetividad. No obstante, el estudio de las pautas sociales, culturales, políticas y económicas en que se produjeron las obras permite lecturas pertinentes sustentadas no sólo en la visión del historiador, sino en el contexto sociocultural en que se produjeron éstas. Como ya lo habíamos anticipado, la arquitectónica de la obra minó enormemente la hermenéutica, reafirmando la quimera que suponía la propuesta de hacer la crítica de la plástica precolombina a partir de los valores de las culturas indígenas.

Es en las aplicaciones concretas del esquema de la dinámica de los estilos donde se observan mayores fisuras y contradicciones, pues Toscano en definitiva no pudo prescindir de sus parámetros clasicistas. Así vemos que los valores estéticos que tienen una carga positiva son lo bello, lo sintético, lo proporcionado; en cambio, lo barroco, lo carente de proporción, tiene una carga negativa. Al opinar sobre Palenque, cuyo arte

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>10</sup> O'Gorman, “Cinco años...”, p. 174-175.

<sup>11</sup> Manuel Toussaint, “Salvador Toscano investigador”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. V, n. 18, 1950, p. 5-8. No pudimos localizar la nueva versión de este apartado.

<sup>12</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p. 62.

se caracteriza por un naturalismo muy cercano al griego, Toscano subraya el realismo de las imágenes: “los rostros mayas anatómicamente perfectos, las manos y los pies fielmente expresados” (p. 81). La distancia entre esta apreciación y las formuladas por la crítica de arte del siglo XIX es prácticamente inexistente.

El arte maya fue una pieza clave para la legitimación artística de la escultura indígena anterior a la Conquista, como se observa en los comentarios del historiador sobre el dintel tres de Piedras Negras, Guatemala. Toscano no duda en afirmar que la belleza de éste “colmaría los recelos que sobre el arte nativo de América se pudieran tener” (p. 104).

Un recuento de las obras que el historiador considera “maestras” revela que todas menos una se encuentran muy cerca de las formas de representación clásica como el *Hombre muerto* y el *Caballero águila* de la escultura mexica, en su opinión “síntesis suprema de medida y equilibrio clásicos” (p. 111). Atribuye igual maestría al *Ehécatl* de Calixtlahuaca, aun cuando éste personaje porte la máscara bucal que lo identifica como deidad del viento.

En cuanto a los valores negativos, éstos claramente son la contraparte de la sobriedad formal del clasicismo, como la cerámica cholulteca tardía donde se observa una decoración prolija y abigarrada (p. 156). Las urnas zapotecas, con su característico horror al vacío, le producen un franco rechazo pues las considera plagadas de “monotonía, academismo y exuberancia barrocas, no pocas veces desagradables” (p. 163).

La imposibilidad de estudiar al arte mexicano antiguo sin rebasar la lógica de sus propios parámetros se hace palpable no sólo en el carácter de los juicios de valor usados en sus apreciaciones críticas, sino también en el hecho de que Toscano no pudo dejar de establecer comparaciones, no sólo con el arte griego, sino con otros artes, como cuando afirma que el arte americano se caracteriza por su capacidad de “crear belleza mediante la repetición rítmica de un motivo”, aporte que lo distingue frente al arte hindú, chino o egipcio (p. 79). La cita expresa la inmersión de Toscano en el discurso del nacionalismo posrevolucionario en su intento por inscribir al arte precolombino en el arte universal a través de los elementos estilísticos que él consideró como específicamente mesoamericanos y también como aportes.

Las contradicciones más fuertes en el esquema de la dinámica de los estilos se observan cuando se toca el tema de la temporalidad. Aunque hay varios ejemplos, preferimos centrarnos en los relativos al arte de los estratos más antiguos, correspondientes al arte de lo tremendo, tema fundamental en la hermenéutica del *Arte precolombino*. Tan importante es que Toscano consideró que las supervivencias del arte tremendo fueron privativas del arte indígena, proyectándolo incluso hasta su presen-



te al considerar como tremendos los crucifijos de las iglesias “pueblerinas” (p. 16).

Con frecuencia encontramos en el libro referencias a este tipo de arte, pero en culturas donde no corresponde debido a su avanzado desarrollo, como Tula, Xochicalco y Tajín. Particularmente en el caso mexica surge la pregunta del porqué de la pervivencia de este rasgo, ya que este pueblo no sólo ejerció un control considerable sobre el medio ambiente, sino también sobre prácticamente toda Mesoamérica.

Encontramos varias respuestas. Una de ellas parece sugerir que el peso de la tradición hizo que se siguieran repitiendo ciertos objetos con características formales parecidas, como las urnas funerarias teotihuacanas (p. 118). El reconocimiento de una tradición artística que persiste a lo largo del tiempo anula la posibilidad de interpretar el arte desde la psicología de la forma, pues implica que dichas formas pudieron ser reutilizadas por otras culturas con una sensibilidad distinta a la que le dio su particular fisonomía.

De igual forma, el historiador observó que el conocido *Océlotl-cuauhxicalli*, vaso de sacrificios en forma de tigre, proveniente de Tenochtitlan, es una copia de mayores dimensiones de una obra teotihuacana. Su comentario es que la cultura mexica, “con menos capacidad creadora, copia y perfeccionara los modelos de la antigüedad” (p. 91). Dicha afirmación es totalmente contraria al relativismo estético; en ella pueden apreciarse resonancias de la crítica de arte impulsada por Winckelmann. ¿Acaso lo que leemos entre líneas es que la plástica teotihuacana (expresión del arte sublime), junto con la maya (expresión del arte bello), podría ser el rase-ro para medir el arte mesoamericano? En parte sí, pues, como ya se mencionó, el arte maya fue fundamental para darle legitimidad estética a la plástica mesoamericana. No obstante, dicha legitimación se vendría abajo de no resolver la problemática interpretativa que implican obras como la *Coatlicue*.

El meollo del asunto para Toscano radicaba en formular un discurso que fundamentara la existencia de belleza en las obras más ajenas al gusto clasicista. Ese discurso, a pesar de la inconsistencia que una mirada contemporánea puede descubrir en él, determinó la buena fortuna crítica del libro. Al publicarse el *Arte precolombino* en 1944, el terreno estaba abonado para una acogida tan favorable. Por una parte, el indigenismo en la década de los cuarenta atravesaba por uno de sus momentos más destacados y, por la otra, en el discurso de Toscano se amalgaman ideas y planteamientos que en ese momento tenían una aceptación general.

Recordemos que la crítica de la escultura precolombina implicó mayores dificultades, debido a las reacciones de desagrado, franco o encubierto, que ha despertado el hecho de que representan deidades del

panteón indígena. Toscano evoca el rechazo de los primeros españoles que llegaron a Mesoamérica como si hubiera una continuidad entre ese pasado y su presente: “Cualquier ídolo arcaico nos produce un sentimiento negativo —nacido de un asco profundo de esencia religiosa” (p. 16). Sin embargo, explica el historiador que la imagen del dios desollado, *Xipe Tótec*, encontrada en las fases tempranas de Monte Albán, tiene un carácter siniestro, a pesar de lo cual el espectador experimenta “un interés fascinante” (p. 164).

Uno de los aspectos fundamentales del arte de lo tremendo, que en buena medida se identifica con el mexica, es su religiosidad. Afirma Toscano que cuando los artífices aztecas esculpían no tenían en mente la sensualidad de los mayas ni el refinamiento de los totonacas, sino “la severidad y el vigor implacable de la religión que los nutría” (p. 115). El contraste entre estos dos pueblos se reitera a lo largo del libro. La religión generaba respuestas menos intensas entre los mayas como se observa en *La muchacha que canta*, la cual “parece reflejar la muda protesta, la silenciosa angustia del artista [...] frente a los dioses implacables” (p. 93).

La explicación para la polaridad entre mayas y mexicas fue la evidente belicosidad de estos últimos, mientras que los primeros aparentemente eran ajenos a la guerra.<sup>13</sup> El sustento de esta visión es una imagen idealizada del mundo maya, como ejemplo vivo del refinamiento cultural que se contraponía a la crudeza del mundo azteca. Esta idealización, producto del desencanto generado por la Primera Guerra Mundial, fue promovida en las primeras cuatro décadas del siglo XX por investigadores como Sylvanus Morley y J. Eric Thompson.<sup>14</sup> Aunque también hubo versiones dulcificadas de la sociedad mexica, como la ofrecida por Eulalia Guzmán, las conclusiones que Toscano sacó a partir de su modelo oponían a mayas y mexicas. No es del todo aventurado pensar que el historiador del arte hubiera proyectado al mundo mesoamericano la dicotomía barbarie/civilización con la que se interpretó la realidad mexicana en los años que siguieron al movimiento armado.

<sup>13</sup> En 1946 se descubrieron los murales de Bonampak que revelaron la falsedad del pacifismo maya. El propio Toscano alcanzó a percatarse de ello. Cfr. *Bonampak, la ciudad de los muros pintados*, estudio y copias de los murales por Agustín Villagrà Caletí, nota preliminar de Salvador Toscano, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1949, 62 p., ils, fotos (Suplemento al t. II, 1947-1948, de los *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*).

<sup>14</sup> En el periodo de entreguerras la idealización de las culturas antiguas, como opuestas a la sociedad del presente, fue frecuente, especialmente entre los investigadores extranjeros. Al calor del nacionalismo cultural, muchos especialistas mexicanos compartieron este punto de vista. Cfr. Benjamín Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, trad. de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 614 p., fotos (Obras de Historia), p. 497.

Aunque con menor frecuencia, el arte de lo tremendo también se aprecia en otras culturas. Cuando Toscano habla de los conocidos jorobados de Colima modelados en barro, observa que su emoción responde a la exaltación de lo tremendo (p. 27). Lo mismo sucede con el arte olmeca. Al referirse al Altar uno de La Venta, el historiador explica que la obra conduce a la belleza no por el camino seguro de la bondad de la forma, sino a través de la grandiosidad y concluye que este arte no es de equilibrio y de lógica, sino de *mysterium tremendum* (p. 86). Hay que destacar que Toscano afirma que hay belleza, sólo que se concreta en la grandiosidad, categoría que para él carecía no sólo de equilibrio, sino también de lógica.

No se puede hablar del arte de lo tremendo sin mencionar a la *Coatlícue*, obra que ha suscitado las más diversas reflexiones a lo largo del tiempo, pues en su monumentalidad, en la extrañeza de lo que representa y en la indiscutible fuerza expresiva de sus formas, concreta la enorme dificultad, de entender una realidad tan distinta a la occidental. Toscano no fue la excepción y en diversas ocasiones se ocupó de esta obra emblemática de la plástica precolombina. En *El arte precolombino* encontramos que, a pesar de considerar a la diosa de la tierra como la obra maestra de la escultura precolombina, su crítica es tímida en términos de descubrir la belleza de sus formas, como podemos apreciar a continuación: “Es ésta la escultura más alucinante que concibiera la mentalidad indígena y una obra de arte que no puede juzgarse con los cánones serenos del arte griego o con los elementos piadosos del arte cristiano: la diosa expresa la brutalidad dramática de la religión azteca, su solemnidad y magnificencia (p. 112). Toscano tan sólo reconoce cualidades que apuntan a una artísticidad sin que esta idea se desarrolle plenamente. Dos años después reflexiona sobre la misma obra y plantea que “el sentimiento trágico en el arte, es decir, lo terrible, paradójicamente se vuelve una fuente de inusitada belleza”.<sup>15</sup> En un artículo inédito, explica la iconografía de la deidad para concluir que, después de haber accedido a este conocimiento, “la escultura pierde para nosotros el carácter enigmático y se llena de una grandiosidad dramática, si se quiere lúgubre, pero desde luego majestuosa”.<sup>16</sup>

A través de las referencias a las representaciones de uno de los personajes más importantes de la cosmovisión mesoamericana hemos observado que la belleza que Toscano encontró en la plástica del México antiguo adquiere un *status* muy particular. Es una belleza que escapa a la concepción kantiana tal como la postula en su esquema, pues la defi-

<sup>15</sup> Salvador Toscano, “El arte antiguo”, en *México y la cultura*, México, Secretaría de Educación Pública, 1946, 995 p., p. 530.

<sup>16</sup> Salvador Toscano, “Coatlícue: cómo se debe ver una escultura indígena”, artículo inédito encontrado en su archivo personal custodiado por Verónica Zárate Toscano, quien me permitió reproducirlo.

ne como solemne, inusitada, grandiosa y llena de misterio. A pesar de que Toscano creyó encontrar belleza en la *Coatlicue*, sus juicios contienen una ambigüedad, una especie de disculpa implícita por transgredir los cánones del gusto clasicista.

Es importante subrayar otro aspecto. Cuando Toscano destaca la imposibilidad de ver a la *Coatlicue* desde los parámetros clásicos, la ubica en un terreno que se distingue por la ausencia de racionalidad, de ahí el calificativo de alucinante. Más aún, plantea que en el arte de lo tremendo “la vía emocional a la que recurre el artesano arcaico es la de lo monstruoso y no pocas veces lo siniestro” (p. 15).

La visión que considera el arte precolombino como monstruoso no es nueva, la historiografía sobre el México antiguo ofrece múltiples ejemplos de autores que han recurrido a este concepto cuyos contenidos han variado en el tiempo. En el virreinato, en particular en el siglo XVI, lo monstruoso se definió en buena medida a partir de la religión, de ahí que se le asociara a lo demoníaco. En el siglo XVIII, bajo el entusiasmo de la Ilustración, surgió un interés anticuario reavivado por dos descubrimientos un tanto azarosos. El primero fue nada más y nada menos que el de la *Coatlicue*, seguido por el de la *Piedra del Sol*. Fue Antonio León y Gama quien describió y dibujó a la monumental diosa, a la cual consideró monstruosa ya que la juzgó como carente de razón.<sup>17</sup>

A finales del siglo XIX se publica *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, de Manuel G. Revilla.<sup>18</sup> Aunque la parte dedicada al México antiguo es bastante breve, se observa un reconocimiento a su arte palpable en algunos de sus comentarios y en el intento de ubicarlo dentro de la historia del arte universal. Sin embargo, al tocar el punto de la escultura Revilla afirmó: “por punto general son monstruosas, cuando no indescifrables por sus confusas y aglomeradas formas”.<sup>19</sup> En este libro lo monstruoso nuevamente es lo opuesto al mundo grecorromano, reino de lo racional y de un ideal de belleza al que Occidente no ha podido renunciar del todo.

<sup>17</sup> Para mayores detalles sobre la lectura que hizo León y Gama sobre la *Coatlicue* y el *Calendario azteca*, en especial su esfuerzo por establecer que no eran ídolos, sino documentos, véase Juana Gutiérrez Haces, “Las antigüedades mexicanas en las descripciones de don Antonio León y Gama”, en *XV Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los discursos sobre el arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 476 p., dibujos y fotos (Estudios de Arte y Estética, 35), p. 121-146.

<sup>18</sup> Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal por el Lic. D. [...] profesor de historia del arte en la Academia N. de Bellas Artes y miembro correspondiente de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893, 110 p. Treinta años antes José Bernardo Couto, en su conocido ensayo *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (1860), había establecido el origen del arte mexicano en el virreinato. Citado en Justino Fernández, *op. cit.*, p. 41.

<sup>19</sup> Revilla, *op. cit.*, p. 18.

La revolución de 1910 marcó un parteaguas en la apreciación de la plástica precolombina. Ello se debió no sólo al nacionalismo cultural surgido a raíz del conflicto armado, sino también a la influencia de autores, como Nietzsche, que emprendieron la crítica al racionalismo heredado de la Ilustración, que con distintos matices se vio refrendada a raíz de la Primera Guerra Mundial. A esto se sumó la consolidación del relativismo cultural que, como ya mencionamos, tuvo una influencia decisiva en la apreciación de las artes no occidentales. Por último, el quiebre del gusto estético que resultó de los movimientos artísticos conocidos como vanguardias y que surgieron en Europa a principios del siglo XX.

Además de los ya mencionados, hay otros dos trabajos que preceden al de Toscano y con los cuales guarda una relación más cercana. El primero es *Historia del arte en México*, publicado en 1927 por el poeta José Juan Tablada.<sup>20</sup> El libro reviste una gran importancia debido al peso tan grande que en ella tiene la plástica indígena antigua. Tal vez Toscano no lo cite pues, desde la perspectiva de la investigación histórica, Tablada trabajó con poco rigor. No obstante, son varias las coincidencias entre ambos autores. Aquí sólo interesa destacar que la visión de Tablada sobre la plástica mexicana también se basa en el concepto de lo monstruoso, concebido como sombrío, mezcla de truculencia y naturalismo, consecuencia de una religión implacable y de la vocación guerrera de este pueblo, todo lo cual constituye las “ideas dominantes de su constitución social”.<sup>21</sup> El poeta destaca el buen oficio de los artífices indígenas y plantea que, de haber tenido una ética y una estética distintas, habrían creado formas más amables, como sucede en el arte maya.

El segundo trabajo es del historiador Edmundo O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad” (1940), que en parte ya se comentó. En este ensayo el autor intenta librarse “del suave yugo de la belleza clásica” mediante una fundamentación mítica del arte. El arte precolombino es monstruoso en la medida que se sustenta en el mito, al cual concibe como un espacio de flujo continuo de la existencia donde las divisiones entre lo animal, lo vegetal y lo mineral no existen, lo que permite representar cualquier forma de hibridación, como en el arte griego y evidentemente en el mexicano antiguo. O’Gorman sostuvo que el arte clásico, con todo su afán de perfección, había clausurado la dimensión humana, la cual se rescata a partir del gusto por lo monstruoso. El autor opinó que esta perspectiva podría servir para abordar cualquier arte ajeno al canon clásico, desde el gótico hasta el surrealismo. La aplicación de esta categoría a la plástica

<sup>20</sup> José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, 1927, 256 p., fotos y dibujos.

<sup>21</sup> Tablada, *op. cit.*, p. 37-38.

indígena resulta sugerente, pues sirve al autor para plantear reflexiones que apuntan a problemáticas como la de la alteridad y al hecho de que las obras se constituyen en objetos artísticos a partir de construcciones de carácter cultural; de ahí que, según los intereses y necesidades variables en el tiempo y en el espacio, los criterios para considerar ciertos objetos como artísticos cambien. O'Gorman llega a fundamentar la existencia de un belleza alternativa a la clásica, cuya fuerza proviene de "la oculta existencia de potencias estructurales internas de destrucción de autoaniquilamiento, como si buscáramos en el arte una glorificación de nuestra propia impotencia".<sup>22</sup>

La influencia de Nietzsche en O'Gorman es palpable. Recordemos que en *El origen de la tragedia*, el arte trágico se constituye a partir de lo apolíneo y lo dionisiaco. Este último "embriaguez del caos y horror de la existencia", flujo continuo que se rompe con Apolo, deidad que marca el principio de individuación.<sup>23</sup>

Lo mismo sucede en la obra de Toscano, lo monstruoso está muy emparentado con lo dionisiaco, concepto donde cabe todo aquello que escapa a la racionalidad occidental. Desde que el historiador planteó en el libro su esquema de la dinámica de los estilos, se observa que las polaridades estéticas de lo tremendo/bello y lo mágico/realista, consideradas por el historiador del arte como los valores estilísticos del mundo antiguo (p. 19), se corresponden con lo apolíneo/dionisiaco de Nietzsche. Lo apolíneo en la obra de Toscano se desarrolla poco, sirve tan sólo para darle pleno sentido a lo dionisiaco. Las menciones a la plástica apolínea no son muchas y no es casual que se trate de obras mayas, como la llamada *Reina de Uxmal*, cuya fineza apolínea no se vio disminuida por el tatuaje en sus mejillas (p. 93). Para Toscano ésta fue una veta muy útil para su interpretación; por ello está presente en sus últimos trabajos, incluso con aplicaciones a pintores modernos como Julio Castellanos, al que ubica como apolíneo, y Orozco, en cuya obra encuentra "una belleza hija de la angustia y la desolación".<sup>24</sup>

<sup>22</sup> O'Gorman, "El arte...", p. 50. En fechas recientes el filósofo Eugenio Trías ha reflexionado sobre la categoría estética de lo siniestro referida al cine. Para él las obras construidas desde lo siniestro permiten vislumbrar "un agujero ontológico" que es inherente al hombre: Trías establece que lo siniestro es el límite y condición *sine qua non* de lo bello. Cfr. Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 2a. ed., Barcelona, Ariel, 1992, 190 p., ils. (Ariel, 81), p. 82.

<sup>23</sup> Cfr. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973, 278 p., y Dolores Castrillo y Francisco José Martínez, "Las ideas estéticas de Nietzsche", en Valeriano Bozal (editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 v., Madrid, Visor, 1996, v. I, p. 340-354 (La Balsa de la Medusa, 80), p. 352.

<sup>24</sup> Salvador Toscano, *Julio Castellanos (1905-1949). Monografía de su obra*, notas de Carlos Pellicer y Salvador Toscano, México, Netzahualcóyotl, 1952, XXXV-86 p., fotos, ils., p. XII.

No obstante, si bien estos conceptos fueron tomados de Nietzsche, en la obra de Toscano no parece haber una comprensión de la diferencia ontológica entre uno y otro. Esta situación se explica por la posibilidad nada remota de que la influencia de Nietzsche hubiera pasado por el tamiz de José Vasconcelos, cuyo pensamiento dejó honda huella en la generación de Toscano. Ante los discursos sobre la crisis de la cultura occidental de autores como Oswald Spengler, Vasconcelos propuso como salida la creación de la raza cósmica, fruto de la fusión de Europa y América. El aporte de esta última radicaba en su vitalidad, intuición y, en cierto sentido, pureza; componentes que se inyectarían a la tradición europea entonces en crisis. La postura vitalista de Vasconcelos se aprecia en el concepto de la estética bárbara, entendida como visión del mundo articulada a partir de lo dionisiaco/tremendo.

Fue en los conceptos de lo monstruoso y lo dionisiaco que Toscano encontró las claves para abordar el arte autóctono. Sus trabajos posteriores al libro indican que siguió desarrollando esta reflexión, a la cual sumó el concepto de la estética bárbara. "El arte antiguo" (1946) le sirve a Toscano para encontrar belleza donde la crítica clasicista no pudo verla. Refiriéndose a la técnica poco elaborada de la cerámica de Ixtlán, al sur de Nayarit, afirma que el modelado parece más grosero que el de otras áreas, pero es ahí donde encuentra el secreto de su belleza, "en la emoción de lo primitivo", en el "espíritu bárbaro", expresado en las esculturas.<sup>25</sup> Desafortunadamente las búsquedas de Toscano en este terreno se vieron truncadas por su muerte prematura en un accidente de aviación ocurrido en 1949.

Hemos visto a lo largo del trabajo cómo el esquema de Toscano funcionó como un marco general que le permitió ofrecer una explicación de la plástica precolombina desde un abordaje formalista, entonces muy en boga, y desde la psicología de la forma. A través de esta lectura pudo dar cuenta de los cambios estilísticos del arte mesoamericano. Sin embargo, no le sirvió para resolver el mayor reto de su obra: fundamentar la artísticidad de las obras más disímiles frente al gusto imperante en el momento en que Toscano escribió. Para poder resolverlo acudió a una tradición intelectual iniciada por el Romanticismo, movimiento que no sólo recuperó los estilos anatematizados por la estética clasicista, sino también aquellos aspectos negados por el racionalismo ilustrado como el ámbito de las sensaciones y la intuición, la muerte, lo ilimitado. Es decir, todo aquello que escapaba a los afanes de control racionalista del hombre.<sup>26</sup> Continuator de esta línea de pensamiento, Nietzsche aportó más tarde el concepto de lo dionisiaco, opuesto al de lo apolíneo.

<sup>25</sup> Salvador Toscano, "El arte antiguo", en *México y la cultura...*, p. 520.

<sup>26</sup> Cfr. Trias, *op. cit.*, p. 19-43.

A este sustrato estético y filosófico se agrega la interpretación de Toscano, la influencia de un discurso sobre la plástica precolombina cifrado en el concepto de lo monstruoso que inicialmente tuvo una carga negativa, pero que a partir de la obra de Tablada, a principios del siglo XX, se modificó sustancialmente, pues el rechazo fue sustituido por un intento de explicación sobre el porqué del arte indígena. En esta línea de pensamiento, Edmundo O'Gorman fue el autor de mayores alcances. Por último, la influencia de José Vasconcelos, quien reivindicó lo que él llamó la estética bárbara, refiriéndose al arte americano al cual consideró vigoroso, espontáneo, ajeno a los cánones y los valores, ya caducos, del viejo continente.

A través de todos estos autores, Toscano pudo argumentar la existencia de belleza en la plástica precolombina. Esta belleza, situada en un ámbito ajeno al de la clásica, es calificada por el autor como solemne, grandiosa, misteriosa, monstruosa, siniestra, inusitada y alucinante. En el contexto de la crítica a la cultura occidental muchas de estas características, lejos de tomarse como defectos, fueron muy apreciadas. Se les consideró como el fundamento de un arte cuyo perfil se definió a partir de su profundidad. Éste fue un elemento clave para que el arte mesoamericano en su conjunto y no sólo el maya adquirieran plena legitimidad como tales a los ojos de sus contemporáneos.

Como conclusión final podemos decir que *El arte precolombino* es una obra que modificó sustancialmente el panorama de la historiografía del arte en México, pues fue el primer peldaño para que la plástica precolombina se constituyera en objeto de estudio dentro de la historia del arte. Dada la buena fortuna crítica del libro, podemos decir que el discurso formulado por Toscano satisfizo las expectativas del medio académico y del público en general. Por una parte ofreció un panorama completo del arte antiguo y por la otra, una interpretación construida a partir de una síntesis de visiones y propuestas vigentes en el momento de su publicación. La resonancia de su hermenéutica en diversos ámbitos contribuyó a que se empezaran a ver los contenidos estéticos de obras hasta entonces consideradas por la mayoría como simples artefactos arqueológicos.



