Rubén Bonifaz Nuño

EL MUSEO AMPARO

Colección prehispánica

Museo Amparo

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 7

INTRODUCCIÓN 9

PLANTA BAJA 13

I. Vaso del maíz 15

II. Técnicas 19

III. Tendencias 25

IV. Arquetipos 33

V. Temas 37

VI. Funciones 45

PLANTA ALTA 51

VII. Período Preclásico 53

VIII. Período Protoclásico 85

IX. Período Clásico 103

X. Período Postclásico 127

XI. Sala especial 147

CONCLUSIÓN 159

ILUSTRACIONES 165

PRESENTACIÓN

Cuánta fortuna significa para el Museo Amparo, que un poeta, un maestro, un humanista que comprende, es decir ama inteligentemente nuestra historia, Rubén Bonifaz Nuño, sea quien con su conciencia habitual escriba acerca de la Colección Prehispánica de la Fundación Amparo–Museo Amparo.

Que sea el maestro Bonifaz Nuño quien guíe, digámoslo en náhuatl, yacatía, al visitante del Museo Amparo; que sea suya la tersa voz que descifre, revele el mensaje que los antiguos mexicanos depositaron en sus obras de arte, y así facilite el entenderlas, el sentirlas, merced a lo cual –sigo su pensamiento en su libro El cercado cósmico– "hemos de vivir libres y enteros".

Apreciar esa "ilimitada herencia de sabiduría y voluntad de aquellos hombres que nunca han de desaparecer, nuestros abuelos, nuestros padres de los cuales hemos vivido, de los cuales estamos viviendo".

La lectura de su estudio encuadra conceptos, ejemplos que apoyan su teoría opuesta a los pareceres, tantas veces expresados, de que las culturas indígenas son pesimistas, negativas. Bonifaz Nuño piensa lo contrario; los prodigios de las obras de arte prehispánico reflejan la alegría de la existencia, el júbilo de su armonía, de su vitalidad presente en la "inmensa onda armónica que unifica la voluntad artística".

Recorre en su estudio la Planta Baja, mediante el análisis de las tendencias artísticas formales: la abstracción, el naturalismo, el expresionismo, el surrealismo y el mundo de la figura humana.

Prosigue con el análisis de las diversas figuras femeninas; gloria de la mujer, a quien considera "la síntesis de los gozosos poderes de la creación y lo creado".

A la imagen masculina la sintetiza como "signo y fundamento del orden cósmico, de la organización social", centro y motor; sigue con su análisis estudiando al hombre y el mundo natural y el sobrenatural.

Selecciona entre las piezas de la Colección del Museo Amparo algunos arquetipos, Tláloc entre ellos, y su significación en el mundo de lo sobrenatural. Analiza las funciones del arte, tanto la religiosa como la doméstica, la comercial, la conmemorativa y la funeraria. Este recorrido lo termina con revelador estudio de una obra maestra: el Felino de Colima.

La Planta Alta, dócil al orden cronológico, profundiza en el arte de los períodos Preclásico, Protoclásico, Clásico y Postclásico.

En el primero, su interés gozoso en la mujer –como ya señalamos– lo lleva a descifrar las diversas representaciones que de la imagen femenina, su vida, su gracia, hicieron diversas culturas; atiende a las efigies femeninas de Tlatilco, Morelos, Guerrero, Xalostoc, Puebla, Michoacán y Chupícuaro. Distingue las mujeres vestidas, las sedentes. Se recrea en describir y situar los peinados y tocados, las imágenes infantiles, las maternidades, las enfermedades y deformaciones.

Para la figura masculina, el criterio de clasificación son sus ocupaciones: los

cargadores, los acróbatas, los jugadores de pelota y los danzantes. Estudia, además, a los hechiceros o magos, a los sacerdotes o curanderos. Se detiene luego ante las máscaras, y las mira en sus múltiples implicaciones; finalmente, tras sintetizar las características de las representaciones de animales, hace culminar lo relativo a este período exponiendo el surgimiento de la cultura olmeca, cuyos valores pone de relieve mediante el penetrante análisis de dos piezas de la Colección: la Cabeza de Basalto Negro procedente de La Venta, y una escultura cerámica de Las Bocas.

En el arte del Período Protoclásico discierne entre el arte abstracto de Mezcala, que analiza en sus figuras humanas y modelos arquitectónicos, y el naturalista del Occidente, en sus estilos de Los Ortices, Ameca Gris, Ixtlán del Río y Compostela; allí se deleita en la descripción de una figura chinesca de Nayarit y de una figura cerámica y una máscara pétrea de Colima.

Con respecto al Período Clásico, se refiere a sus fastuosos colores; habla de las expresiones zapotecas y teotihuacanas, y llega, con estas últimas, a la amorosa visión del Quetzal, magnífica pintura ejecutada en algún muro de Teotihuacan.

Continúa en su ruta por el Museo Amparo contemplando el arte maya y el de Veracruz; en aquél estudia un rostro; se proyecta en éste mediante el análisis de una hacha totonaca y una figura sonriente.

Por lo que atañe al Período Postclásico, atiende al arte mixteca, centrándose en la escultura del jaguar de Mitla; al arte huasteca, donde encuentra una maravillosa escultura humana en piedra, y luego al –tarasco y al maya–tolteca.

Del arte azteca elige como ejemplos iluminadores el Hombre con Calabaza y las Calaveras de Piedra representativas de las humanas de un tzompantli.

Por último, en la Sala Especial, describe algunas piezas magistrales: una imagen olmeca procedente de Guerrero, el Dios Zapoteca del Maíz, el Yugo Totonaca, y la mundialmente famosa escultura calada maya, con sus imágenes colmadas de claridad y de misterio. Da término al libro con una certera conclusión, expresiva de grande y orgulloso optimismo.

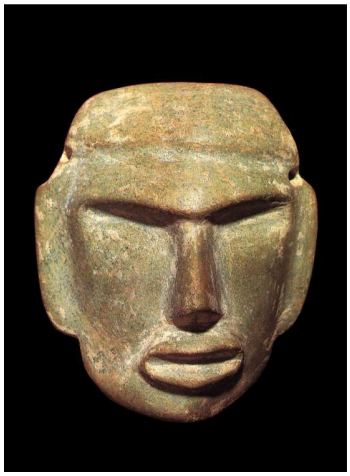
Rubén Bonifaz Nuño nos enseña cómo en esas culturas no interesa la representación del individuo, sino la de una situación humana; su conocimiento del tiempo, la revelación del mundo subyacente, su facultad de creer, su motivación para la creación en absoluta libertad. Aprendemos que el símbolo más alto de perpetuación del hombre perecedero es su representación, la fijación de su imagen.

Él descubre en los antiguos mexicanos, en los prodigios de su arte –insisto– el reflejo de la alegría de su existencia, el júbilo de su armonía; en suma, el gusto de vivir que entraña la ilimitada herencia de sabiduría que nos legaron.

Para el Museo Amparo ser custodio de estas obras, de este importante fragmento de nuestra herencia; conservarlo, compartir con todos el gozo y disfrute de su contemplación y estudio, proseguir investigando nuestras raíces, constituye la razón de su existencia.

Ángeles Espinosa Iglesias

INTRODUCCIÓN



En las piezas que componen la colección Prehispánica del Museo Amparo, se hace patente el error de quienes han visto en el arte del antiguo México la expresión de pueblos primitivos o de culturas pesimistas, sanguinarias o necrofílicas.

Por lo contrario, desde sus principios nuestro arte ha manifestado elevadas concepciones morales del hombre y del mundo, y ha situado la presencia humana como núcleo de la realidad y como agente esencial de la preservación de lo existente.

Sólo un optimismo radical puede haber dado origen a las magnas creaciones de nuestros pueblos prehispánicos; ese optimismo, evidente en la edificación de ilustres ciudades o centros ceremoniales donde se reúnen en armónicos sistemas palacios y templos y otros recintos rituales, se muestra también por entero incluso en las incontables piezas de reducidas dimensiones que son obra suya.

La sangre, el líquido precioso en el cual se concentran los principios sustentadores del equilibrio universal, era por eso mismo respetada hasta la veneración, y considerada la suprema sustancia por cuyo medio el hombre se hacía uno con los dioses en su tarea de conservar el orden de lo creado. Su derramamiento, en los casos en que se producía, excluía del todo la venganza, la ferocidad y la crueldad, y se reputaba como un signo de unión de lo humano y lo divino.

El amor por la vida se ostenta en la generalidad de nuestras antiguas obras de arte como asunto primordial de representación. Victoriosa sobre toda amenaza letal, aparece en ellas la vida objetivada y permanente.

Ni primitivos, pues, ni sanguinarios, pesimistas o amantes de la muerte, nuestros pueblos de entonces engendraron artes supremas en donde se contienen valores éticos y de conocimiento que definen su cultura como altamente humanista.

Una profunda alegría de vivir, arraigada en el acuerdo del hombre y su mundo; en la convicción de que aquél, por su propia naturaleza, tiene el destino de participar en la generación y la defensa de éste, se exterioriza sin tregua en las obras del arte mexicano prehispánico, y les otorga su sentido y su excelencia.

De esa alegría, de tal sentido, de dicha excelsitud, dan testimonio indudable las piezas que en este Museo se exhiben.

Un doble ordenamiento las distribuye de manera que viene a facilitar su comprensión. Rige el primero de ellos la Planta Baja; el segundo presta sustentamiento a la Alta.

En la Planta Baja se ilustra el proceso que hubo de seguir el artista en su labor creadora. Allí se ven, inicialmente, las herramientas y las técnicas de que se valió para trasmutar la inercia de la materia en la animación incesante de una realidad superior a la natural: la realidad artística, no sujeta al cambio o el accidente.

Imitando la realidad natural, mezclando los externos elementos que ella le presta y otros inventados por él mismo, sometiendo el espacio a la pura forma geométrica, combinando rasgos pertenecientes a diversos aspectos de aquella naturaleza exterior, expresando por medio de ellos ciertos estados de su misma interioridad, el artista impone formas a la materia.

Estos procedimientos se ejemplifican con las llamadas Tendencias. Naturalismo, abstracción, surrealismo, expresionismo, son los nombres que convencionalmente los designan.

Siguiendo tales procedimientos, los artistas del México antiguo, en los diferentes tiempos y lugares de su existir, produjeron obras que ejemplarmente los declaran. Algunas de ellas se muestran en piezas con el valor de Arquetipos.

En cuanto a los Temas, se presentan las imágenes que el ser humano hizo de sí mismo, del mundo natural que lo circunda, del que él mismo creó, y de aquel que, imaginado por encima de él, corresponde a lo sobrenatural o lo divino.

Ahora bien: los objetos que figuran esos temas podían estar destinados a cumplir determinadas finalidades: el uso doméstico, el funerario, el comercial, el conmemorativo, el religioso; obras consagradas a esos diversos destinos se encuentran presentes mostrando sus Funciones.

De esta suerte, las distintas salas de la Planta Baja se ordenan con el fin de dar a conocer las técnicas de que los prehispánicos se valieron para hacer sus obras; los procedimientos artísticos que siguieron; los asuntos en ellas desarrollados, y las funciones a las cuales pudieron destinarlas.

Obras de diferentes culturas, de variadas zonas geográficas, de épocas diversas, se exhiben allí, ofreciendo una visión de conjunto suficiente a probar que aquellas culturas constituyen en su raíz una sola, animada por principios semejantes de moral y sapiencia humana.

El ordenamiento que gobierna la distribución de la Planta Alta, se adecua al avance temporal del desarrollo de esa antigua cultura nuestra, de acuerdo con la sucesiva aparición de sus creaciones de arte.

En cuatro períodos principales se ha dividido para su estudio el desenvolvimiento cultural de aquellos nuestros pueblos indígenas: el Formativo o Preclásico, que abarcaría del año 1800 al 100 a. C.; el Clásico Temprano o Protoclásico, del 100 a. C. al 250 d. C.; el Clásico, del 250 al 700 d. C., y el Postclásico, del año 700 hasta el momento en que la última de nuestras grandes manifestaciones culturales, la azteca, sucumbió ante la embestida española.

Obras representativas del arte originado durante esos períodos se exhiben en las salas de la Planta Alta en donde, siguiendo su transcurso, podría encontrarse la fuente

para formular un modo de historia del arte del México Prehispánico, de la cual, a su vez, sería posible derivar una historia cultural que explicaría en mucho lo que actualmente somos los mexicanos; una historia que vendría a erigir un llamado a la conciencia de lo que los mexicanos debemos ser.

Vemos el principio de tal historia: el Período Preclásico. Una manera de alba de extensas luces presagiosas; inmenso nidal de blancos resplandores; casa de niebla donde se incuba la expansión colorida de todos los resplandores futuros. Apacible, difunde su serena claridad en los nacientes ámbitos de nuestro mundo.

Ahora el cielo da flor y se enrojece. Son los períodos Protoclásico y Clásico. Se dilata la aurora. Sobre la profunda turquesa del horizonte celeste, humean vencidas obsidianas; sus bordes se enfiestan de ópalos y granates. Asoma el sol, águila de oro ardiente; asciende. Anchos pájaros de tezontle translúcido suben tras él. Una luciente explosión invade el mundo, que se corona de lumbres felices.

Por último, llega el Período Postclásico. Vuela el sol al cenit, alumbrando viejas y nuevas creaciones. Alcanza el punto supremo del cielo. Y allí, de súbito, una abrupta sombra lo opaca. Acontece la irrupción europea. Cae el águila solar, aparentemente para siempre.

Pero en realidad continúa resplandeciendo altamente. Obras consumadas por el hombre durante ese amanecer y ese día, acumulan para nosotros sus fulgores radicales. Una conciencia renaciente los recibe. Ordenados por los hombres de ahora, se encienden para trasmitir su mensaje de lumbres. Aquí, en el Museo Amparo, muestran ese mensaje en sus valores esenciales.

El arte prehispánico de México suele ser estimado primordialmente en sus más grandiosas manifestaciones: los magnos logros de la estatuaria monumental olmeca, la arquitectura y el urbanismo de Oaxaca o de Teotihuacan, la suntuosa pintura mural de Bonampak o de Cacaxtla, la supremacía última de los escultores aztecas.

Sin embargo, las obras de ese arte que pudieran llamarse menores guardan en la brevedad de sus dimensiones una, significación semejante o acaso mayor.

En este Museo pueden verse muchas de tales manifestaciones, de aquellas que se hallaban más próximas al hombre en su vida de todos los días o en la tumba donde lo acompañaban. Y se advertirá que el mismo espíritu que engendró las obras colosales alienta en éstas, otorgándoles el mismo y máximo valor.

Los principios de aquella sabiduría se vistieron de formas y tamaños diferentes, según los dictados interiores de los pueblos que los mantenían. Pero su esencia se mantuvo invariable; esa esencia de dignidad humana y de certeza en el propio valer, que señeramente se reveló en los aztecas durante los siglos de su existencia libre. La gracia puede expresar lo mismo que la monumentalidad.

El tamaño generalmente pequeño de los objetos expuestos en el Museo Amparo, vuelve más fácil y tranquilamente perceptible esa hondura de vida dichosa y perdurable que con poder tan sobrecogedor se exterioriza en las obras monumentales.

Su misma pequeñez hace que sus gozosos valores vitales sean directamente

comunicados por ellas, como algo conocido y familiar; algo tan natural para el hombre como la función respiratoria o la circulación de su propia sangre.

Traspasado por su acción vivificante, aquel que las contempla adquiere la facultad de percibirse a sí mismo y comprenderse, merced a la comprensión inmediata de su condensada y actuante energía.

Muchedumbre de anhelos populares se congregaron en la realización de ese arte, en el cual la nobleza interior se adueña del mundo externo y lo levanta a su altura; ese arte que creció incontaminado de toda influencia ajena, encerrando en sus variaciones formales un solo núcleo perfecto y deslumbrante.

PLANTA BAJA

VASO DEL MAÍZ

PROPORCIÓN Y SENTIDO

Secreta y, podría decirse, melodiosa sensación de armonía, de ideal cumplimiento, nace de la contemplación de este en apariencia simple vaso de arcilla. Procede de Caballo Pintado, Puebla, y manifiesta la sabiduría de los artistas olmecas provinciales, herederos fieles de los primordiales olmecas.

Desde su ancha base asciende adelgazándose hasta formar un modo de suave cintura, a partir de la cual se amplía hacia la boca de mórbidos contornos.

Su vista frontal se mira ilustrada por diseños en que se combinan formas geométricas y elementos naturalistas, plasmados en un marcado relieve de finas aristas: tres barras verticales que surgen de la base, sostienen los extremos y el centro de un rectángulo puesto en sentido vertical, en cuyo interior se cruzan dos bandas que van respectivamente del ángulo inferior izquierdo al superior derecho, y del inferior derecho al superior izquierdo.

En la parte media de lo alto del rectángulo, un breve realzamiento presta sostén a una suerte de espiga que asciende desde allí, acercándose a la boca del vaso; la componen un tallo vertical levemente ampliado en su cima y a cada lado suyo, cinco sesgados y gráciles elementos de formas redondeadas.

Tal es, en esquema, la apariencia del vaso: la más pura sencillez en formas y disposición.

Pero al indagar las posibles causas de la impresión de misterio consumado y de cabal armonía que su presencia produce, va revelándose paso a paso una serie de condiciones con las cuales aquella impresión se afirma y se justifica.

En cuanto a la mera forma, su análisis patentiza un acendrado conocimiento de las leyes de la proporción armónica universal, que encuentran realización en la llamada proporción áurea o número de oro.

En efecto, esa proporción es guardada entre la altura del vaso y el diámetro de su base, y entre éste y el de la abertura de la boca. Así pues, la sencillez ostensible en la forma general constituye en realidad la muestra de una complejísima concepción geométrica, donde se miran aplicadas exactas nociones de la proporción por la cual es regido el desarrollo de las distancias universales.

Si del análisis de la forma general del vaso se pasa al de los signos que en él se revelan, se comprueba en éstos el empleo del mismo sistema universal de proporción: el rectángulo se ciñe muy aproximadamente a las proporciones del áureo rectángulo; la longitud de las bandas diagonales que en su interior se cruzan, y que es igual a la del diámetro de la boca, conserva la proporción de oro con la altura de la espiga que de él asciende, e igual proporción se mantiene entre esta altura y la de las barras sustentadoras del conjunto simbólico aquí reunido.

Ahora bien: a fin de buscar en lo conceptual un apoyo a la impresión engendrada por la pureza de la forma, acaso sea posible aproximarse al significado de tal conjunto simbólico.

El elemento mayor que en él se percibe, es el rectángulo cruzado por dos bandas diagonales que señalan su centro y sus puntos angulares.

Este elemento, que se mira persistentemente en las obras plásticas de nuestra antigua cultura, encierra multitud de significados que son susceptibles de reunirse en uno sólo. Puede ser símbolo de lo precioso, del movimiento, del cielo, de la tierra, de la sucesión de los cinco soles cosmogónicos; en fin, de la presencia simultánea de los cuatro rumbos universales y el centro que los relaciona, señalando así mismo el arriba y el abajo que otorgan sentido a lo horizontal.

La representación del universo mismo, en sus calidades y en la manera de su desarrollo, queda pues plasmada en este elemento.

En el vaso en cuestión, además, dicho rectángulo lleva en su parte superior algo como una espiga. Dado que en América eran desconocidos los cereales que crían espigas, esta imagen tiene que serlo de algo diferente. Y hay en el maíz una parte cuya apariencia se aproxima a lo figurado en esta ocasión: las espiguillas que integran su flor masculina.

La importancia atribuida al maíz por nuestros antiguos pueblos, es de sobra conocida y ha sido copiosamente comentada. El maíz, en última instancia, se identifica con la carne del hombre; así, con el hombre mismo.

Aquí, de esta manera, el maíz, representado por su flor masculina, puede venir a significar las potencias engendradoras de la carne del hombre; por extensión, del ser humano como cumbre y culminación de la existencia universal, simbolizada por el rectángulo y las bandas que lo cruzan.

De este modo, se advierte cómo en este vaso se observan las mismas normas de proporción que determinan el núcleo de los átomos y las gravitaciones estelares; la construcción armónica de conchas y flores, las medidas del cuerpo humano mismo.

Todavía más: las tres barras por las cuales tal rectángulo es sostenido, podrían ser símbolo de los tres poderes originarios: dos contrarias fuerzas divinas en los extremos, las cuales fuerzas encuentran la posibilidad de conciliarse gracias a un tercer elemento, el humano, que volverá en acto sus potencias de creación.

Así, el hombre aparecería en la base de este símbolo como poder indispensable para la creación del universo, y en la cima de éste como signo de su fecundo enriquecimiento y de su permanente preservación.

Este vaso pues, tan simple en apariencia, revela con su análisis conocimientos portentosos: por una parte, de las proporciones por las cuales se organiza el universo; por la otra, del modo como éste existe, y de la función que en él cumple el hombre como su creador y el encargado de preservarlo.

Y se explica así el sentimiento de casi musical armonía, de misteriosa plenitud humana que desde el principio su sola contemplación suscita y alumbra.

TÉCNICAS II

TÉCNICAS

Limitado fue el arsenal de elementales, simples instrumentos de que se valieron los artífices prehispánicos para imponer a la materia en estado de naturaleza, las formas que les dictaba su voluntad de creación.

Dóciles a la eficacia de esa voluntad, las herramientas de piedra, concha o hueso y algunas otras sustancias minerales, animales y vegetales, les bastaron para poblar nuestro mundo con el prodigio de incontables criaturas de arte, en las cuales la arcilla, la piedra, la madera, el metal, recibieron, humanizándose, las apariencias concebidas por el espíritu de sus hacedores.

La arcilla, esa materia primordial colmada de secretos; blanda y manejable en extremo, obediente incluso a mínimas presiones manuales; esa materia que endurecen luego los poderes del fuego, dándole la posibilidad de ser más durable aún que la piedra, fue la primera en convertirse en testimonio del esfuerzo artístico de los antiguos mexicanos.

De ella, inicialmente, se fabricaron los necesarios utensilios del uso doméstico. Platos, tecomates, jarros, toda suerte de vasijas, toscas al principio y que fueron paso a paso refinándose en contornos y en decoración, hasta llegar a adquirir la indudable jerarquía del arte.

Una vez lograda en ellas la forma querida, el artista procedía a su decoración, para la cual fue inventando una larga serie de procedimientos, que iban desde el mero pulimento dado con las manos mojadas, hasta muy complejas maneras de aplicaciones, esgrafiados o pintura.

Entre ellos cabe mencionar la decoración grabada en el barro fresco todavía, la incisa o raspada en el barro duro, la relevada, la aplicada o al pastillaje, consistente en añadir a la vasija porciones de arcilla de diversas formas; la incrustada y la sellada, la llamada de cloisonné, que se efectuaba llenando de color las incisiones hechas en una fina capa de barro fresco con que se había cubierto la vasija ya cocida; la decoración pintada podía ser, por ejemplo, al fresco, en la superficie de una capa análoga a la añadida para el cloisonné; al negativo, en que por distintos procedimientos, se deja como fondo el color particular de la vasija en cuestión. La decoración pintada variaba según se emplearan en ella uno solo o más colores.

Además de las vasijas, se manufacturaron en arcilla numerosas especies de figuras, estilización de objetos reales o fruto de la imaginación.

Ya se tratara de modelar imágenes únicas, hechas individualmente; ya de fabricar mediante el uso de moldes, conjuntos de imágenes iguales, el ceramista prehispánico supo dar animación a la arcilla infundiéndole valores y sentido. Pequeñas figuras sólidas, figuras de mayor tamaño, huecas y con respiraderos a fin de evitar su ruptura durante la cocción, hechas de una o más partes, fueron durante siglos saliendo de sus manos, componiendo un mundo entero de armónica multiplicidad.

Modos de decoración semejantes a los empleados en las vasijas, se utilizaron en el adorno de las figuras, haciéndolas destacar por el pastillaje, el esgrafiado, el color.

Un especial amor por este último, por el deleite visual ocasionado por la armónica disposición de sus matices, caracteriza desde los tiempos más remotos a los antiguos mexicanos. En sus cuerpos mismos, en la superficie de sus vasijas y utensilios y objetos diversos, en las paredes de sus edificios, encontraron espacio propio para dar satisfacción al ejercicio de ese amor.

Así, su universo se mira inmerso en una atmósfera donde la luz, como si atravesara un prisma de cristal, se irisa y ondula y gira y se difunde.

Lucen y cantan sus vasijas policromas, sobre la elegancia de cuyas formas, en esquemas abstractos o en el naturalismo de complicadas escenas, se plasma el colorido con delicada opulencia; cantan y lucen de felices combinaciones de color los muros de sus edificaciones, en donde la pureza de la geometría se alterna o sabiamente se alía con el realismo que humaniza imágenes divinas o reproduce, estilizándolos con fervorosa pasión, rasgos humanos, animales y vegetales. Y también aparecen en ellos, como expresión pictórica, las montañas y los astros, el cielo y el mar.

Dos técnicas principales aplicaron nuestros indígenas en la ejecución de sus pinturas murales en que el dibujo, el color y la composición armónica de los elementos figurados, exteriorizan simbólicamente su siempre vencedora concepción de la vida: el fresco y el temple.

La pintura al fresco se efectuaba sobre una fina cubierta húmeda donde mezclaban cal y polvo de obsidiana o pómez, extendida encima de otra más espesa de arcilla y tezontle, que se había sobrepuesto directamente al muro.

Para el temple, los pigmentos en polvo se mezclaban a sustancias aglutinantes y se aplicaban en la planicie de una capa de arcilla previamente dispuesta sobre el muro donde iba a pintarse. Los pinceles empleados eran de pluma y de pelo de animal.

Coloreadas lucían también las esculturas en madera o en piedra. Para ejecutar éstas se usaban cinceles así mismo pétreos; una vez que en ellas terminaba la obra de los cinceles, se alisaba y pulía su superficie con arena y otros materiales propios para raer y bruñir. Se hicieron de gran variedad de dimensiones y materiales. El jade y otras piedras semipreciosas se emplearon para pequeñas imágenes; las mayores se plasmaron, según la región cultural, en piedra volcánica, arenisca o caliza.

El copioso colorido del universo prehispánico alumbra con su exuberancia otras producciones artísticas como el mosaico y la plumaria, con los cuales se ascendió igualmente a elevadas consumaciones.

Hábiles orfebres, los antiguos mexicanos trabajaron los metales principalmente en la elaboración de alhajas, adornos e imágenes emblemáticas o sagradas.

TÉCNICAS

Los mixtecas y los zapotecas, en Oaxaca; en el altiplano los aztecas de Atzcapotzalco, se distinguieron por su excelsa maestría. Casi nada nos queda como muestra del arte de estos últimos, pues sus obras fueron deshechas por la bárbara avaricia de los invasores españoles.

Los procedimientos seguidos por esa orfebrería nuestra, fueron, que se sepa, dos: el martillaje y la cera perdida; mediante estos se lograron objetos de perfección rarísima y minuciosa, que todavía son hoy motivo de asombrada admiración. En alguno de ellos, el resplandeciente color del oro resalta al combinarse con el del mosaico de turquesa que le sirve de fondo.

Cerámica, escultura en piedra o madera, pintura, plumaria, mosaico, orfebrería. Artes nuestras todas, en las cuales se perciben las pulsaciones de una vida perenne y circulante.

Y por fin, para ofrecer ámbito propicio a los pueblos de formas creados por ellos a partir de la materia en su estado natural, nuestros antepasados combinaron la proporción y el ritmo en las ingentes realizaciones de la arquitectura religiosa y civil. Templos, palacios, casas, conjuntos ceremoniales y urbanos, les abrieron sus estancias y sus muros, les extendieron sus plazas y sus avenidas, y, enriqueciéndolos, se enriquecieron de sus lumbres cenitales.

Tales fueron los fundamentales medios eficaces de los cuales, en su sabiduría, nuestros artífices de entonces se apoderaron a fin de cumplir los designios de su voluntad: la transmutación de la materia amorfa en criaturas formales animadas por los imperecederos impulsos del espíritu.

FELINO DE COLIMA

La decoración de color perdido o al negativo se empleó en México desde tiempos muy antiguos; durante el período Preclásico Superior, su aplicación puede considerarse generalmente establecida. En Cuicuilco, por ejemplo, se han hallado en gran número piezas decoradas mediante esa técnica, que consiste en plasmar con cera, sobre la superficie del objeto de que se trate, los motivos elegidos, y pintar de un color distinto la parte libre de esa misma superficie. Al hornearse el objeto, la cera se derrite y aquellos motivos se revelan en el color natural adquirido por el barro en su cocción.

Tal manera de decoración se muestra en esta imagen de felino procedente de Colima, ejemplar excepcional del arte del Occidente de México. Temporalmente

corresponde al Período Protoclásico, alrededor del año 100 de nuestra Era.

Por lo general, las representaciones de animales en ese arte se usan para conformar diversas vasijas; ésta parece haberse hecho sin finalidades de empleo práctico, sino más bien como algo valioso por sí mismo o por estar destinado, por ejemplo, a alguna manera de culto.

En otro aspecto, a pesar de la inclinación de los artistas a reproducir figuras de animales de muy diversas especies, son escasas las que hicieron de felinos.

Milagrosa en la exactitud de su apego a la vida en sus apariencias naturales, reveladora del espíritu positivo de los artistas del Occidente, esta imagen resplandece de móviles facultades y de acumulado dinamismo.

Echado sobre sus cuatro patas, el felino aquí representado se mira en el instante donde, puesto en alerta por la presencia súbita de un adversario o de una presa, se dispone con la totalidad de sus fuerzas a desplegarlas en la defensa o el ataque.

Se tiende hacia adelante su cabeza sobre el cuello erguido al sesgo. Derechas las orejas, tendidas para no dejar escape ni al ruido más ligero, prolongan y dan apoyo al estado de alarma que, en el mismo ángulo horizontal cuyo vértice es la nariz, determina la actitud de ésta y los ojos, que se concentran hipnóticamente abiertos y fijos en un punto magnético. Se entreabre el hocico, guarnecido de colmillos y dientes y molares. Se percibe casi el nacimiento de un rugido o una queja. Se siente hundirse la piel bajo las órbitas, obediente a la vigilante contracción muscular.

El cuerpo entero, durante el tiempo minúsculo inmovilizado por el escultor, compone un orden de curvas depresiones y convexidades cuya tersura superficial revela la suprema tensión que las provoca. Se adivinan el filo y la punta de las garras tras el acolchamiento donde despiertan y aguardan.

El hecho que ocasionó el desasosiego de la fiera, hizo que ésta se golpeara los flancos con la cola, elástica y robusta. La imagen esculpida la muestra allí, cruzando sobre el anca y pegándose al flanco izquierdo; allí está, revelando el brevísimo fragmento de tiempo que en ella quiso representarse.

La figura de este felino no constituye un símbolo ni la advocación de un dios. En su perfección formal, viene a condensar el plástico poema de la violencia inmediata, de los poderes instintivos reunidos en los umbrales de su terrible ejercicio.

TENDENCIAS

De dos especies de formas se vale el artista del México prehispánico para expresarse: las abstractas, puramente geométricas, con las cuales impone orden al espacio, y las naturalistas, que toma de la observación del mundo que lo circunda; son éstas las que emplea con mayor frecuencia y característico estilo, combinándolas a menudo con las señaladas en primer término.

El arte prehispánico de México, en su aspecto naturalista, se construye alrededor de la figura humana, pocas veces representada con plena fidelidad a su realidad visible. En sus representaciones se advierte, por lo común, la acentuación de los rasgos que cada caso le interesa al artista hacer más evidentes.

Lo mismo que ocurre con la figura humana, acontece en lo que respecta a los seres y objetos reales que lo rodean. También en éstos, plantas y animales principalmente, el artista elige y acentúa los rasgos distintivos que tiene la voluntad de hacer patentes.

La estilización de los rasgos naturales, lograda en especial por distorsión o exageración, sirve al artista para plasmar la expresión de actitudes espirituales, de particulares estados de ánimo.

En otras figuraciones, el artista combina, apartándose de las relaciones que usualmente guardan entre sí, diferentes aspectos de la realidad natural; así crea una suerte de realidad esencial que se proyecta en formas sensitivamente perceptibles, a las cuales puede incorporar su sentido religioso. Frecuentemente representa de esta manera a sus dioses, sus objetos de culto.

Nuestro arte prehispánico, pues, en su aspecto naturalista, muestra una gradación en sus maneras de representar el mundo, con el hombre en su centro: la mera imitación de lo real; la deformación voluntaria de lo real, orientada a expresar estados interiores; la alteración de lo real hacia lo imaginario, mediante la mezcla de distintos aspectos de la realidad, con el fin de concretar imágenes de entidades situadas aparte de lo naturalmente cognoscible.

En todos los tiempos y lugares, el hombre ha seguido esas diversas maneras de representar lo que mira en el mundo, y aquello que a partir de eso que mira es capaz de imaginar. Esas maneras son:

Empleo del espacio como signo de geometría abstracta. Imitación de la naturaleza.

Expresión, por medio de la distorsión de los rasgos naturales, de estados espirituales.

Combinación de rasgos de distintas realidades, humana, animal, vegetal y mineral, para crear imágenes de entidades no cognoscibles en la naturaleza.

El arte prehispánico de México muestra ejemplares de todas y cada una de tales maneras de representación, generalmente combinadas entre sí.

Modernamente, en especial en este siglo, dichas maneras han encontrado nombres particulares, porque han dado lugar a diferentes escuelas o tendencias artísticas.

Se han llamado, así, abstracción, naturalismo, expresionismo y surrealismo. Acaso a dichas escuelas o tendencias pudieran encontrárseles parentescos en el arte del México prehispánico, aun cuando éste sea independiente de ellas en su creación.

LA ABSTRACCIÓN

Para someter a su necesidad de orden las apariencias del mundo exterior, el artista prehispánico, en todas las épocas y lugares del México antiguo, otorgó sentido al espacio vacío poblándolo de formas desvinculadas materialmente de lo que en la naturaleza le era perceptible.

Creó así estructuras geométricas abstractas en las cuales un sistema de líneas se desarrolla obedeciendo a normas exactas de ritmo y simetría.

Esas estructuras se muestran en pureza en la ornamentación de sus trabajos en cerámica y en sus modelos arquitectónicos. La cruz, las líneas paralelas, los rombos, los círculos, los cuadrados, los escalonados perfiles, combinados en sabia armonía con la forma de los objetos en cuya superficie se graban o se pintan, dan muestra clara de esta manera como el hombre manifiesta su voluntad de afirmarse en el mundo natural, que por este medio recobra para él sus comprensibles y seguras esencias.

Los modelos arquitectónicos, en la precisión de su geometría, expresan esa misma necesidad espiritual de armónica firmeza.

El sistema de rítmicas simetrías regido por leves geométricas empleado en la decoración de objetos tales como vasijas, se empleó también para decorar representaciones de seres humanos, sobre su mismo cuerpo o en las prendas que lo visten. La abstracción geométrica, así, viene a unificar dos ámbitos distintos: el de la naturaleza circundante y el de la interior voluntad de aliarla al orden engendrado por el espíritu humano.

La humana voluntad de confirmar un orden en el mundo, además de en la mera decoración, se aplicó directamente a la representación de formas naturales, animales y humanas que se alteraron estilizándose hacia expresiones puramente geométricas.

Rostros y cuerpos se representan mediante el estricto juego geométrico de líneas y planos, creador de una apariencia cristalina y eterna, con la cual lo orgánico llega a conquistar la certeza feliz de la inmortalidad.

TENDENCIAS

EL NATURALISMO

El arte naturalista no se reduce a una mera reproducción del modelo; su finalidad es crear, a partir de él, una realidad nueva e independiente de la naturaleza. El artista altera las apariencias para revelar, mediante dicha alteración, la energía que anima y hace vivir a lo que él representa.

El arte prehispánico figurativo plasma fundamentalmente en la representación del ser humano su sentido de enérgica vitalidad. Imágenes de hombres y mujeres en distintas edades, en variedad de actitudes y gestos, se encuentran en todos los ámbitos del antiguo México, plasmados con los rasgos estilísticos particulares de los diferentes pueblos en donde tuvieron origen.

El grado supremo del naturalismo en el arte del México antiguo, se manifiesta en la figuración del rostro humano. Monumentales o minúsculos, de cualquier dimensión, los rostros se plasman minuciosamente, logrando con ellos infinidad de matices expresivos. La serenidad y el anhelo, el dolor, la alegría, la tristeza, todos regidos por la posesión del conocimiento, se manifiestan por medio de rasgos de exactitud y delicadeza supremas.

En el naturalismo de nuestro arte prehispánico, la apariencia del cuerpo humano es profundamente modificada; sólo en relativamente pocos casos, como es el del arte maya, se mantiene próxima a su realidad natural. Por lo común, salvo rasgos especiales como las manos y los pies, la figuración de los cuerpos se aparta intencionalmente de su apariencia real.

Una de las principales características en la figuración de cuerpos humanos es el movimiento en ellos infundido; en ocasiones, con el fin de hacerlo del todo evidente; se añade al cuerpo su posibilidad efectiva, por medio de la implantación de piernas y brazos articulados.

Pobladores del mundo natural habitado por el hombre, los animales prestan inagotable motivo de representación al artista prehispánico. Moluscos, artrópodos, peces, reptiles, aves, mamíferos, aparecen figurados por él con inigualable maestría. Cada especie presenta su especial carácter, logrado por medio de la acentuación de los rasgos que la definen.

La representación de formas vegetales se distingue por la estructura geométrica con la cual, fomentando su elemental sensualidad, el artista las purifica y establece, apacibles y perfectas.

EL EXPRESIONISMO

Valiéndose de la exageración o la distorsión de rasgos y elementos naturales, el artista convierte en símbolo de emociones, actitudes interiores, estados de ánimo, las formas que plasma.

No procura copiar exactamente su modelo, sino que lo utiliza como pretexto para expresar sus propias profundidades espirituales.

Toma la realidad cotidiana externa, acentúa su índole y la convierte así en símbolo de emotividad. En los objetos que construye, hace destacar aquello que es para él, en determinado momento, reflejo de sus afanes, su fuerza o su alegría.

Este tipo de arte tendería por consiguiente, de modo fundamental, a lo individual y subjetivo.

Acaso en él, más que en ningún otro, sea patente la presencia humana como elemento central.

Prescinde aquí, el artista, de la exactitud de las proporciones naturales, de la imitación de los rasgos físicos del modelo, e intensificándolos, sujeta su figuración a las exigencias de su interna verdad.

Su obra adquiere así una manera de potencia actuante, de viviente poder en ejercicio, que viene a revelarse desde el fondo como instrumento de expresión esencial.

Los pasajeros estados de ánimo del hombre toman así carácter ejemplar y permanente.

No interesa la representación de un individuo, sino la de una situación humana, por lo general animada del aliento inspirado por la voluntad de vencer los obstáculos que se oponen a su plena realización.

En nuestro arte prehispánico existen ejemplos de estas formas de representación, las cuales refuerzan y vienen a hacer resaltar la luminosidad vital del mundo que las rodea.

De modo natural, encuentran su mejor vehículo de representación en la figuración del rostro humano.

Brotan los globos oculares, horadados en su centro, de lo hondo de enormes cavidades; se abren las bocas en el grito o se contraen para evitar el lamento; sus dientes aumentan y se despliegan victoriosos en hirientes hileras.

Ojos y bocas se figuran ahora como puros agujeros cuyo vacío intensifica su expresividad.

Ahora los rasgos faciales se condensan en sucesión de planos y cortes elementales; nace de ellos la revelación de una tristeza que debe evitarse. Sonríen, meditativos, los rostros, o abiertamente ríen convocando en quien los mira un sentimiento de danzante alegría.

Al servicio de la misma intención expresiva, se ponen los cuerpos, cuyas apariencias se deforman y se exageran, y otro tanto ocurre con las representaciones de animales.

El artista expone su interioridad empleando para ello tanto la suavidad amistosa como la ferocidad del perro; la agilidad de la comadreja o la fría cólera de la serpiente que muerde con fauces múltiplemente dentadas.

EL SURREALISMO

Hay un tipo de arte cuyas manifestaciones intentan establecer una distinta manera de existencia, aparte de la que se mira en la naturaleza. Partiendo de la fiel representación de rasgos que en ésta se encuentran, integran con ellos, mediante combinaciones aparentemente arbitrarias, formas nuevas capaces de construir una herramienta de conocimientos del mundo.

Apartándose de la obediencia a la razón, crea el artista obras donde la lógica natural desaparece y deja lugar a paradójicas unidades, en apariencia establecidas al borde del absurdo, pero que en verdad edifican la imagen de un mundo de valores, no sometido a contingencias.

Las formas menos emparentadas entre sí, al plasmarse en estas obras, se enlazan como obligadas por una extraña necesidad. De tales enlazamientos nacen libremente nuevos seres dotados de esencia metafísica, los cuales despiertan la conciencia a mundos antes desconocidos.

El mundo subyacente a la conciencia normal, adquiere en estas obras el pleno derecho al ascenso y la revelación de su existencia.

Suspendida la cotidianamente perceptible relación entre las cosas, se crea una dimensión distinta en que el espacio y el tiempo se combinan en vírgenes unidades, donde nada puede resultar imposible.

Del tobillo de un ancho pie humano nacen, a los lados, cortos apéndices; tienen dedos: son las manos en que culminan tales apéndices. Y se ve que éstos son los brazos de un hombre cuyo rostro de esquemático relieve se dispone por encima de ellos, en la parte frontal.

Puede haber un perro con rostro de hombre y caderas femeninas, o un tlacuache albergado en la concha de una tortuga, o una mujer con dos cabezas o un rostro con tres ojos y dos bocas, o un hombre con rostro de tigre o de conejo.

La mecanicidad de las cosas desaparece; todo revela su facultad de ser creado de nuevo, de crear a su vez.

No es sorprendente, por eso, que el hombre de nuestro mundo prehispánico haya empleado estas síntesis de formas dispersas para representar en imagen a sus dioses.

Aquí se tuerce el cuerpo de una serpiente; su cabeza es humana. Allá, un hombre sentado entreabre la boca: crece desde ella, baja hasta sus rodillas la doble banda concluida en doble espiral, de una ingente lengua bífida de serpiente.

Ahora los rasgos de la serpiente y el hombre se armonizan, se penetran entre sí, disimulan sus diferencias, crean así la maravilla de un ser único: ha nacido la imagen de Tláloc, principal dios de los antiguos mexicanos.

ARQUETIPOS

En los cuatro grandes períodos en que se ha dividido la historia del antiguo México, Preclásico, Protoclásico, Clásico y Postclásico; en todos sus ámbitos geográficos, se encuentran modelos de óptimas obras de arte, ubicables dentro de las tendencias apuntadas en la sala anterior.

La abstracción se ofrece, durante el Preclásico, en decoración de vasijas, en adornos de cuerpos o tocados de figuras humanas, cuyos rostros llegan incluso a ser sustituidos por elementos puramente geométricos; esto ocurre también en la representación de cuerpos de animales.

En cuanto al naturalismo, multitud de rostros revelan minuciosos conocimientos de las estructuras faciales, que se reproducen en las imágenes con precisa exactitud. En este aspecto, son ejemplares las imágenes olmecas.

El expresionismo se manifiesta así mismo en ciertos rostros de gesto sonriente, meditativo o melancólico.

Determinados cuerpos son también medio de expresión subjetiva; la fuerza, el reposo, la acción que se prepara o se ejecuta, son vehículo de exteriorización de especiales estados de conciencia.

Otras figuras, por su combinación de rasgos de distintas naturalezas, podrían decirse surrealistas.

Así, hay rostros donde se mezclan lo humano y lo animal, y hay animales con cabeza humana, única o doble, o con doble cabeza animal, y hay también seres humanos bicípites o con dos caras.

Durante los Períodos Protoclásico y Clásico aparecen también las formas abstractas en la decoración.

En Oaxaca, en el mundo maya, en Teotihuacán, en Veracruz, creados por las culturas que allí tuvieron desarrollo, surge una suerte de explosión de elementos puramente geométricos que se unen a representaciones naturalistas, dándoles marco y apoyo plástico.

Las representaciones naturalistas de la forma humana adquieren durante el Período Clásico su máxima aproximación al modelo real. Los mayas, sobre todo, lograron a este respecto fundamentales obras maestras, donde la vida del hombre se mira fomentada por copiosos elementos que cumplen, entre otras, una función decorativa.

Así mismo, en este Período la expresión de los rostros conquista cumbres artísticas en la exhibición de emociones y sentimientos por medio de gestos o actitudes.

Se multiplican en gozosos conjuntos las imágenes de plantas y animales. Los dioses van individualizándose más y más. Dos naturalezas fundamentales, la humana y la ofidia, se unen para componer sus efigies.

Durante el Postclásico, las imágenes de dioses o entidades sobrenaturales, construidas siempre en torno a la figura humana, toman la función preponderante.

En todas las zonas geográficas, en todas las esculturas, sus imágenes se vuelven muchedumbre.

Llevando en sus formas la presencia de signos geométricos; expresando con los rasgos de su rostro y su cuerpo intensas profundidades humanas; copiando con exactitud y asimilando en sus formas diversos rasgos naturales, son suma de las posibilidades de la creación artística.

Estas posibilidades se realizan también en lo que toca a figuraciones puramente humanas, animales y vegetales. Es en las humanas donde se concentra el cúmulo mayor de valores y significados. Las imágenes de mujeres y hombres explican, con la pluralidad de sus formas, la optimista concepción de la vida sobre la cual crecieron nuestras culturas primordiales.

TEMAS

Cuatro son los temas fundamentales del arte prehispánico de México: en primer término, el mundo de la figura humana; seguiría en significado y modo de representaciones el que pudiera llamarse mundo de lo sobrenatural, particularmente manifiesto en imágenes de dioses y ministros del culto; estaría después el mundo natural, aquel que constituye el ámbito de la vida humana; lo representan imágenes de plantas y animales; por último vendría el que contiene a todos los demás, y puede designarse como mundo creado por el hombre; en él quedarían incluidos desde las herramientas del trabajo, las armas, los adornos y las joyas, los instrumentos musicales, hasta las expresiones arquitectónicas y urbanas.

El tema de la figura humana se plasma en efigies de mujeres y hombres en sus diferentes edades, de la infancia a la vejez; en sus distintas ocupaciones y actitudes, manifestando sus diversos estados de ánimo y condiciones vitales, generalmente las de salud y gracia, y por excepción, como otra forma particular de gracia, las de enfermedad o físicas anormalidades.

El del mundo de lo sobrenatural incluye por lo común imágenes compuestas por varias formas de la realidad inmediata; entre ellas, como principal, se sitúa siempre la humana. Son las imágenes de los dioses, cuya evolución se hace perceptible en el transcurso histórico de nuestras antiguas culturas.

Plantas y flores, artrópodos, moluscos, reptiles, aves, mamíferos, multiplican sus representaciones dentro del tema del mundo natural. Se percibe en su conjunto el alegre caudal de la vida en ebullición.

El tema del mundo creado por el hombre presenta así mismo abundantes manifestaciones, cuyo tamaño va desde el de la herramienta mínima al de los ingentes palacios, templos y otros recintos relacionados con funciones religiosas, y al de las ciudades donde éstos se ven contenidos.

Tales cuatro temas tienen como fondo un solo sentido que viene a unificarlos: la consagración de la vida como principio y fin de cuanto existe. La obligación de respetarla y convertirla en eterna, al atribuirle al hombre la función de originar y mantener el equilibrio del universo.

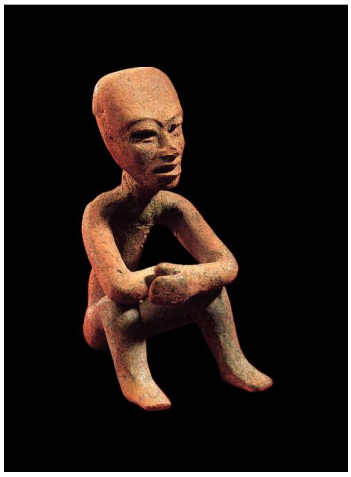
EL MUNDO DE LA FIGURA HUMANA

LA IMAGEN FEMENINA

Desde el feliz e inocente florecimiento del arte del Preclásico, hasta las máximas consumaciones metafísicas del Postclásico Tardío de los aztecas, la imagen de la mujer se revela en todas las ocasiones como la representación de la vida en su pureza; de la gracia manifiesta en el orden natural de las cosas. Su imagen es la de a condensación de las fuerzas vitales del universo en sus aspectos más claros y atrayentes.

Ya se trate de la doncella en cuya desnudez anidan todos los principios; ya de la embarazada en el interior de quien alienta la energía creadora; ora sea la que lleva en brazos al hombre nuevo, o la que, acompañándolo, da sentido con su presencia al adulto que se mantiene en su cercanía; ya, en soledad, recoja en su rostro y su cuerpo la certidumbre de la existencia divina, la imagen de la mujer es el símbolo más alto de la naturaleza en cuanto tiene de viviente manantial de amparo, de placer y de conocimiento.

LA IMAGEN MASCULINA



Las representaciones masculinas realizadas por los artistas prehispánicos mexicanos oscilan entre los extremos del naturalismo y la abstracción.

Ambos extremos los señalarían respectivamente las figuraciones mayas y las de Mezcala.

En las primeras, de manera pormenorizada y plena en su morbidez, se representa al hombre en el goce de su vida temporal, que la imagen vuelve en permanente; en las segundas su figura se reduce a formas esenciales, vecinas a la pura geometría; de este modo se la convierte en atemporal y eterna. Son dos maneras distintas de cumplir una misma finalidad: la perpetuación del hombre perecedero por medio de la fijación de su imagen. Entre tales dos maneras y con ese solo objeto, nuestro arte antiguo desarrolla una serie infinita de matices que se inclinan hacia la una o la otra.

Ya se aproxime al retrato logrado por la figuración de una personalidad individual y definida; ya se reduzca al simple símbolo geométrico, la imagen masculina se manifiesta como signo y fundamento del orden cósmico y la organización social.

EL HOMBRE Y EL MUNDO NATURAL

Una vez que conquista su libertad en los ámbitos de la naturaleza, el ser humano la ejerce con adaptarse a ésta de modo que, perturbándola lo menos posible, pueda

realizarse en ella como parte suya central y armónica.

Poblado de criaturas gratas y benéficas, el mundo natural le ofrece multitud de modelos en cuya reproducción él descubre un gozo inmediato y durable, y una manera de satisfacer hondas exigencias espirituales.

Flores, frondas y frutos le brindan color y flexibles líneas y plácidos volúmenes. Él los imita y los crea de nuevo, estilizándolos; conforma así un mundo paralelo al otro, del cual se apropia por obra de sus manos.

Y así como conforma su propio mundo vegetal, da origen también a un mundo autónomo, en donde los seres domesticados o salvajes prestan sus apariencias naturales a los humanos deseos de dar duración a lo efímero, de confirmar la humana libertad en la hechura de objetos que aumentan, por medio de su sola presencia, el deleite y el entendimiento de la razón de ser de la existencia cotidiana.

Bajo un cielo profundo alimentado por el Sol y la Luna y poblado por las estrellas que lo miran benévolas; sobre una tierra nutrida por lluvias favorables, fecundada por corrientes y lagos, cercada de mares que acrecen su conciencia del misterio, disfruta el hombre, física y moralmente, los bienes de la naturaleza; se le incorpora y se la apropia, y expresa el sentimiento de plenitud que ello le produce, mediante la creación de multitud de formas con las cuales la imita y la perpetúa, y entre las cuales coloca la suya, su misma imagen, a modo de centro y continuo punto de referencia.

EL MUNDO SOBRENATURAL

Movido por su voluntad de trascender y gobernar explicándoselos los fenómenos del mundo de la naturaleza, el hombre supone la existencia de un orden superior a él, en el cual tienen causa dichos fenómenos y que él intenta compartir, comprender y volver favorable a sus aspiraciones. Ese orden superior es el mundo de los dioses.

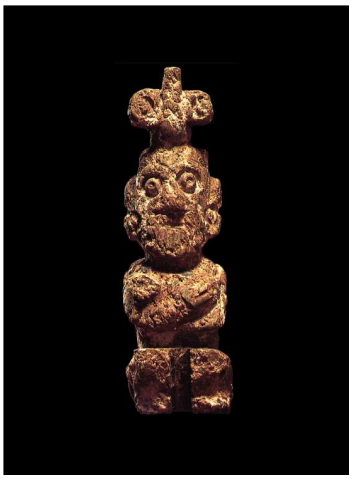
Con el fin de representarlos, el artista prehispánico integra, siempre en relación con la figura humana, una serie de elementos de diferentes índoles, a los cuales atribuye altos sentidos y poderes.

Los dioses representados por tales imágenes requieren de especiales actos de culto, y éstos, a su vez, requieren, de medios materiales determinados.

Tales medios incluyen lo mismo pequeños adminículos como sahumadores y objetos votivos, que magnas edificaciones, como los templos que llegan a agruparse en majestuosos centros ceremoniales.

Arduo empeño sería el de enumerar las imágenes de entidades divinas creadas por el México antiguo. Simultánea o sucesivamente aparecen, se mezclan, se modifican. Pero hay una cuyos elementos esenciales mantiene su presencia con obstinación que revela su importancia: la omnipresente del que en náhuatl recibió el nombre de Tláloc.

TLÁLOC



La antigua cultura de México tiene, desde sus principios, un eje luminoso en torno del cual gira y se construye. Ese centro es el reconocimiento de los valores del hombre, de su grandeza, de sus poderes creadores.

Su religión contiene ese mismo centro, a tal punto que afirma que los dioses, cuando se pusieron a la tarea de crear el mundo, sólo pudieron cumplirla con el auxilio y la colaboración del hombre. La religión del México antiguo dio, así, forma a la imagen de un dios que representara la unión del hombre y los dioses para iniciar la creación universal. Ese dios fue Tláloc.

Dice un texto clásico nuestro que los dioses, cuando sintieron la necesidad de hacer el universo, vieron al hombre, y en el trance de satisfacer aquella necesidad, se cambiaron ambos en dos grandes serpientes, y al hombre se unieron para satisfacerla.

Dos serpientes, pues, y una forma humana. Tales son los elementos que se integran en unidad a fin de crear la imagen de Tláloc.

Esta imagen, con diferentes maneras de representación, aparece como fondo espiritual de todas las culturas que antiguamente se dieron en nuestro territorio.

En la cultura olmeca aparece estilizada en las hachas votivas y en varias de las grandes imágenes que elaboraron.

En Teotihuacan adquiere los rasgos principales que se mantuvieron hasta los tiempos del predominio azteca.

En Monte Albán se muestra también, allí con el nombre de Cocijo, y también se muestra en Veracruz, donde es llamado Tajín.

Entre los mayas, bajo la denominación de Chaac, se multiplica asimismo su presencia. Finalmente lo encontramos en Tenochtitlan, donde su imagen ocupaba la mitad de la cumbre del Templo Mayor.

Dos serpientes, figuradas con símbolos de rasgos distintos y establecidas sobre la superficie del rostro o el cuerpo del hombre, se miran en la imagen de todos esos dioses, que no son más que uno.

En algún momento, llevados acaso por el impulso de aclarar para el futuro lo que aquellos símbolos representaban, nuestros padres antiguos los convirtieron en imágenes realistas.

Con el propósito de explicar que el labio superior de sus figuraciones representaba el enfrentamiento de dos cabezas de serpiente, tallaron los olmecas un gran semblante de piedra, que dentro de ese labio muestra claramente tales dos cabezas.

En Monte Albán, aclarando la esencia de Cocijo, modelaron una figura suya donde las dos serpientes enfrentadas componen evidentemente su rostro.

Por último, con la misma finalidad, esculpieron los aztecas en su época última, una imagen de Tláloc que actualmente se conserva en Berlín: el Tláloc de la Colección Uhde del Museo Etnográfico.

Un rostro humano, dos serpientes divinas, símbolo unitario de la condensación del poder ilimitado que dio origen al mundo. Eso es Tláloc, eso es Cocijo, eso es Tajín, eso es Chaac.

Dios de la lluvia, del rayo, de la fértil vegetación; sí, ciertamente. Pero también mucho más que eso. Dios de los cuatro rumbos del universo, dios del espacio y el tiempo; creador de las estrellas del cielo lo mismo que de los frutos de la tierra; unidad él mismo fecunda del agua y el fuego.

Dos grandes dioses se trasmutaron en serpientes para unirse al hombre y, gracias a él, estar en posibilidad de ejercer sus poderes de creación. Y el hombre quedó en medio de ellos, como punto central y motor de tal poder.

De acuerdo con el sentido humanista de la cultura antigua de México, fundada en el respeto a los valores del hombre, a su grandeza, su religión dio forma a un dios que manifiesta esa grandeza, la superioridad de tales valores; ese dios es Tláloc.

Sus diversos modos de representación constituyen, desde el principio de esa cultura hasta el momento de su forzada desaparición, el eje de luz en torno del cual sus magnas manifestaciones giran, se construyen y armónicamente se desarrollan.

EL MUNDO HUMANO

Paulatinamente el hombre va construyendo, dentro del mundo virgen de la naturaleza, un mundo que le es cabalmente propio.

Inventor, aplica primero su ingenio a la creación de herramientas que le hagan posible esa construcción, y que son ya construcción por sí mismas. Su esencia ética lo impele a poner en cada de ellas, como finalidad, un modo de realización de los valores que le dan sustento a su ser.

El hacha, el dardo, la lanza y la maza; el punzón, la aguja, el malacate y el cincel, los útiles de la albañilería, lo capacitan inicialmente para satisfacer las físicas necesidades primarias de alimentarse, vestirse, hacerse una morada.

Satisfechas éstas, aumentada por ello la libertad de su espíritu, el hombre se enfrenta a mayores tareas; aquellas cuyo cumplimiento le es exclusivo, y que lo llevarán a la conquista de la conciencia de su dignidad.

Orientadas por ellas, las herramientas que él mismo se dona van siendo cada vez más precisas en su función y más armoniosas en su forma. De igual manera evolucionan, en apariencia y en sentido superior, los objetos que plasma con ellas.

Su necesidad de alimentarse, modificada acaso por direcciones rituales, lo lleva a fabricar enseres no sólo adecuados a la preparación y el aprovechamiento de lo que bebe y come, sino también dotados de cualidades que los adecuan a otros tipos de funciones más allá de la aparentemente inmediata.

De la misma suerte, el vestido se engalana con el adorno y adquiere significaciones de oficios y jerarquías, y la edificación de la morada se vuelve en acción artística y religiosa, pues la choza deja su lugar a la casa y el palacio y el templo, donde se juntan los ámbitos de lo humano y lo divino.

Por fin, el hombre crea la ciudad, síntesis de su mundo propio, culminación y recinto propicio para la dichosa vida en común.

Así, añadidas al mundo natural se van alzando creaciones más altas: las del hombre, guiadas por el sentido moral y con desembocadero en el arte.

Del mero punzón logrado con sólo afilar un trozo de hueso, a la ciudad que se yergue en la llanura o vencedora de la selva, la marisma, el lago o la montaña, abarca la construcción del mundo del hombre; esa victoria ejercida con la naturaleza por el espíritu consciente de sí mismo.

FUNCIONES

Los que actualmente consideramos objetos de arte, posiblemente no lo fueron para los hombres que los crearon. Fuera de sus valores estéticos ahora patentes para nosotros, para ellos pudo tratarse solamente de objetos adaptados por sus características a la función a que los destinaban.

Dicha función podía ser la del simple uso doméstico y cotidiano, la de ofrenda funeraria, la de ocuparse en distintos oficios ya particulares, ya propios de la comunidad, la de conmemorar hechos importantes para ésta, y la de relacionar al hombre con el mundo de los dioses; esto es, la función religiosa.

Los objetos cuya función es el uso doméstico, tienen su más obvio ejemplo en vasijas y todo otro tipo de recipientes; en utensilios como punzones, metates y molcajetes; en figuras que permiten conjeturar que fueron empleadas como una suerte de adornos.

Ejemplo de objetos cuya función concernía a ocupaciones habituales y comunes, podrían ser los relacionados con el arte de hilar, coser y tejer, como los llamados malacates y las agujas, o aquellos que presentan lazos con la guerra o el comercio; así, las armas o las herramientas: flechas, lanzadardos, lanzas, escudos, hachas, mecapales.

Los objetos más propios para ejemplificar la función conmemorativa, son las estelas mayas en las cuales, a fin de preservar su memoria, se consignaban hechos considerados de especial importancia.

En los objetos destinados a la función religiosa es donde acaso se manifiesta una mayor variedad de formas.

Esos objetos eran, en primer lugar, las imágenes de los dioses mismos y las de los sacerdotes de su culto; luego, los instrumentos de éste, tales como incensarios, cuchillos u otros referentes al sacrificio; los objetos rituales, como la representación de los yugos usados en el juego de pelota; en muchas maneras, también los que cumplían la función de ofrendas en ritos funerarios.

Para efectuar estos últimos ritos se utilizaban también, seguramente, objetos elaborados para llenar alguna o varias de las funciones antes enumeradas. Claramente se muestra tal cosa en el hecho de que las tumbas prehispánicas guardan objetos destinados al uso doméstico, a oficios o costumbres colectivas o al mero adorno.

Destinados a la exclusiva función de ofrendas funerarias, pueden considerarse aquellos que, a la fecha, han sido hallados solamente en tumbas, acompañando restos humanos.

EL USO DOMÉSTICO

A partir del punto de tiempo donde los grupos humanos, sedentarios ya, vivieron de las tareas agrícolas e inventaron el trabajo de la cerámica, el hombre se fue haciendo la costumbre de rodearse de objetos destinados a aliviar las necesidades impuestas por su vida de todos los días. Fueron primero simples utensilios de formas elementales, fabricados, por ejemplo, para disponer o conservar los alimentos: metates, comales, molcajetes, vasijas.

Luego, sin perder su funcionalidad, tales objetos multiplicaron sus formas, adquiriendo variadas armonías de líneas y volúmenes, tersuras y brillos de superficies, con lo cual la mera utilidad se hermanó con el deleite de los sentidos por ellos ocasionado, y con el acrecentamiento espiritual que dicho deleite provoca. De esta suerte, la cerámica vino a constituirse realmente en arte, en el sentido que modernamente se atribuye a este último término.

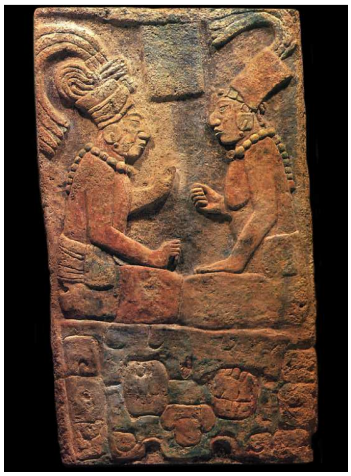
EL COMERCIO

El comercio, actividad que entre los antiguos mexicanos llegó a estar precisamente reglamentada, lo cual indica la importancia que se le atribuía, tuvo, aparte de su función de distribuir y fomentar la riqueza material, otra de significación mucho mayor: la de unificar, por medio de la difusión de ideas y principios vigentes en comunidades distintas, las culturas existentes en las diversas zonas de nuestro territorio de entonces, colaborando a hacer de todas una sola.

Así, al tráfico de mercaderías como el jade, la obsidiana, los metales, el hule, la sal, el cacao, las conchas y los caracoles del mar, los tejidos, las plumas ricas, se emparejaba la extensión de conocimientos como los relativos al calendario, la astronomía, la escritura, la medicina, las técnicas de la arquitectura y demás artes, y fundamentalmente la de los principios religiosos y éticos sobre los cuales se edificó la majestad de nuestra antigua unidad cultural.

LA CONMEMORACIÓN

Preocupación principal de los mayas fue la existencia del tiempo y la fatalidad de su transcurso.



Así, resulta natural en ellos la necesidad de prolongar la presencia de personas y de hechos de especial significación, estableciéndolos en monumentos destinados a conmemorarlos.

En esos monumentos la vida de quienes en tales hechos intervinieron se mantiene incólume, eternizada en la representación de sus momentos culminantes.

Ejemplo principal de dicha clase de objetos conmemorativos son las estelas, especie de losas verticales donde, en relieve, se relacionan imágenes humanas y signos de escritura.

A la misma voluntad de eternizar la vida obedecen ciertas figuraciones realistas, posiblemente retratos, de hombres y mujeres que por ese medio quedaron a salvo de la muerte.

LA FUNCIÓN RELIGIOSA

Los antiguos mexicanos fueron hombres cuya vida se alumbraba con un alto sentido de la religión.

En las crónicas del siglo XVI se da testimonio de un impresionante número de las complejas festividades y demás actos ceremoniales de honda significación moral que celebraban en honor de sus dioses.

Resulta así natural el hecho de que multitud de sus obras estuviera destinada al ejercicio de la función religiosa.

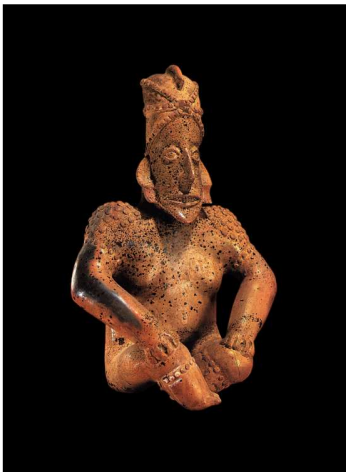
Eso ocurre lo mismo con los templos integrantes de grandiosos conjuntos que con las imágenes de los dioses mismos o los adminículos empleados en el cumplimiento de los ritos.

En todos los tiempos y lugares del México prehispánico, la imagen divina que más abunda es la de Tláloc, en la cual se figura la unión del hombre con los dioses trasmutados en serpientes. Tal abundancia en el tiempo y el espacio, hace lícito afirmar que Tláloc era la deidad a quien se atribuía la importancia mayor.

Dioses antiguos y venerados por numerosos pueblos fueron también Huehuetéotl, el viejo dios del fuego, y Xipe Tótec, nuestro señor el desollado.

Braseros, vasos sagrados, sahumadores, cuchillos, eran parte principal de los objetos utilizados en los oficios del culto.

LA FUNCIÓN FUNERARIA



De máxima significación para el conocimiento de nuestros pueblos antiguos resulta el estudio de sus costumbres funerarias.

De tumbas y entierros proceden innumerables objetos que en ellos se colocaron junto a los cadáveres, con una finalidad cuya definición constituye medio indispensable para acercarse al concepto que dichos pueblos se forjaron de la vida y su inevitable acabamiento.

Entre ellos, los que crearon la Cultura del Occidente parecen haber fabricado la multitud de sus obras con el objeto único de llenar la función de ser ofrendas funerarias, dado que todas las que de ellas conocemos hoy, han sido descubiertas en las tumbas de tiro características de dicha cultura.

Es posible conjeturar el móvil que conducía a hacer tales ofrendas, a partir del hecho de que en los entierros y tumbas de los demás pueblos prehispánicos nuestros se han hallado, por lo general, los mismos objetos usados por la gente como placenteros acompañantes de su existencia sobre la Tierra, y que habrían de acompañarla también después del término de ésta, vigorizando la distinta forma de vida que entonces sería suya.

Igual a este último sería el destino de las ofrendas funerarias de los pueblos del Occidente: dar energía al estado de activa quietud de la vida del difunto, de modo análogo a como la dan los fertilizantes a la semilla que se siembra con el fin de generar su futura multiplicación.

Así, podría decirse que el hecho inexorable de la muerte era visto por los antiguos mexicanos como el punto inicial de una fecunda y productiva resurrección.

Incluso en ese hecho encontrarían ellos la confirmación del valor de la vida y su inagotable presencia.

PLANTA ALTA

PERÍODO PRECLÁSICO

Vastamente, se difunde poco a poco la candidez de una luz que, en su suavidad, contiene ya la esencia de lo que habrá de ser la ardiente explosión de su claridad en plenitud.

Débil, posee con todo el poderío bastante a ir borrando los últimos signos, sombras y luces de la noche. Se extinguen, postreras, las estrellas mayores; la oscuridad retrocede, vencida. Se establece infinitamente el alba anunciadora, presagio inmediato de la aurora, preludio blanco de la mañana y el futuro deslumbramiento del día.

Comparable al alba del cielo, se extendió durante siglos, sobre nuestra tierra, la luminosidad ingenua del espíritu humano, vaticinadora del advenimiento y la compleción de sus lumbres universales.

Superados ya los menesteres de la caza y la recolección como los únicos medios adecuados a satisfacer su necesidad de alimentarse y vestirse, el hombre comienza a adueñarse de los beneficios de la agricultura; domestica el maíz y otros vegetales nutricios; abandona la vida errante a que la recolección y la caza lo obligaban, y se afinca en aldeas donde conquista los principios morales de la vida en común; empieza a organizarse socialmente; la invención de la cerámica lo lleva al desarrollo de las formas artísticas, antes solamente intentadas, por ejemplo, en el tallado de huesos de animales.

Tales acontecimientos, cuando tienen lugar en México, se inician alrededor del año 2000 a.C.; de allí parte en el tiempo el que se ha llamado Período Preclásico de nuestras culturas autóctonas, Período que habría de durar hasta el año 100 a.C. y que se ha dividido, por los cambios sucesivos que fue presentando, en Inferior, aproximadamente del 1800 al 1000; Medio, del 1000 al 500, y Superior del 500 al 100 a.C.

Ésa es, pues, la época donde surgen y comienzan su desarrollo las antiguas culturas mexicanas, que geográficamente se manifiestan entonces por todos los rumbos de nuestro actual territorio; tanto en el norte como en el sur, en el centro y en las zonas vecinas a ambos océanos.

Se sabe de ellas porque han llegado a nuestros días multitudes de obras de los hombres que las crearon, obras de cuyo estudio es posible inferir cuáles fueron sus preocupaciones, sus maneras de vida, su concepción de sí mismos y del mundo que los circundaba.

Aparte de armas y herramientas, tenemos la fortuna de conocer infinidad de trabajos suyos efectuados en cerámica, arte en cuyo dominio alcanzaron consumada maestría.

De dos suertes principales son dichos trabajos: vasijas y otros artefactos, e imágenes de seres existentes en la naturaleza, vegetales, animales y humanos; excepcionalmente se encuentran imágenes que combinan elementos de unos y otros. En todos, los artífices dan testimonio de un refinado gusto notorio en eficaces modos de conceptos y estilizaciones.

Muestra de las figuraciones vegetales pueden ser las calabazas, la redondez de cuya forma propicia su empleo en la elaboración de recipientes.

Los animales que más a menudo representan son aquellos que les eran cercanos o provechosos: peces, reptiles, aves, porcinos, perros.

Pero por ser el arte del México antiguo figurativo y esencialmente humanista, resulta natural que durante el Período Preclásico, desde sus albores hasta su terminación, el asunto principal de las representaciones haya sido el ser humano.

Sus distintas edades se miran figuradas; en número reducido, se encuentran imágenes de niños o ancianos; solos aquéllos, o en compañía de sus madres. Por lo general, las imágenes representan el fulgor de la edad juvenil.

Relativamente escasas son las imágenes masculinas; comúnmente figuran diversas ocupaciones propias de los hombres, o cierto estado suyo anormal. Algunas, por la complicación de sus vestiduras y por otros rasgos particulares, quedan como objeto de conjetura en cuanto a la índole de su función social. En cuanto a estados de anormalidad, diversas deformaciones patológicas fueron plasmadas durante el Preclásico; deformaciones congénitas o adquiridas, gestos causados por el dolor, son minuciosamente captados, como un medio de acentuación de la vida en aspectos no comunes, que contribuyen a poner de relieve su eterno carácter luminoso.

Raras veces se hacen imágenes que mezclen rasgos animales y humanos; las hay empero. Algunas, por ejemplo, combinan partes de hombre con otras de serpiente o de perro.

A su vez, las imágenes de mujeres proliferan incontables. En todos los siglos de este Período, en la totalidad de nuestros antiguos ámbitos, con características diferentes de forma y estilo, abundan tanto que hacen posible afirmar que proclaman un impulso humano cuya justa interpretación explicaría el sentido fundamental de la cultura donde tuvieron origen.

Su importancia se ratifica por el hecho de que durante el largo Preclásico Inferior, las únicas figuras humanas realizadas fueron femeninas. En su mayoría, de doncellas; raramente, de mujeres próximas a ser madres; de madres ya, manifiestan todas en su gracia la inmensa piedad en la cual traducen su conocimiento y su comprensión de lo existente.

LA MUJER Y SU IMAGEN

Se mira el hombre a sí mismo; mira el mundo que lo cerca; en él, a modo de amparo y compañía percibe junto a él a la mujer, y busca y encuentra en ella el principio de la explicación del sentido del mundo y de sí mismo; forma entonces su imagen, como símbolo perfecto de tal explicación. Mediante ella crece y sube y se vuelve también capaz de comprensión y conocimiento.

Así viene a expresar el ascenso de su impulso espiritual dentro de aquel su mundo intocado; por medio de esa imagen donde, en la ambición ansiosa de su adolescente energía, condensa valles y montañas, vegetaciones de primavera, claridades albeantes anunciadoras de noches y días, de cielos profundos de lumbreras; todo llegó a caber, por el solo poder de esa ambición, en una imagen de mujer que por sus dimensiones alcanza apenas a cubrir el largo de una mano extendida.

El imperio irresistible de la armonía de la forma femenina conquistó entonces, en la integridad de nuestro territorio, una de sus victorias decisivas; aquellas que sólo son factibles cuando las fuerzas de la naturaleza se alían a los anhelos del espíritu humano.

Cuando la energía colectiva de un pueblo, su esfuerzo en común ejercido dentro de una organización no determinante del individuo sino determinada por él, consigue la perfecta unidad de su sentido y pretende la manera de consolidarlo expresándolo, y lo consigue por medio de imágenes que en el fondo son una sola, pese a variaciones peculiares de aspectos locales.

De esta suerte, la unidad interior de pueblos físicamente alejados, sin modos fáciles de relacionarse entre sí, revela una relación esencial que consuma en altura y en profundidad su anhelo de afirmarse en el mundo mediante su cabal comprensión.

Como una manera de floración espiritual crecida de raíces comunes inconscientemente compartidas, aparece así, expresión básica de su vitalidad unificada, una imagen que es símbolo de ese mundo cuya comprensión se pretende, y producto del entusiasmo vital de los hombres que alimentan dicha pretensión.

Concebido el mundo como un ordenamiento de materia moral y físicamente gozable, perpetuable obligatoriamente, el hombre lo reduce a forma por él mismo construida. Y la forma de la mujer es para él la única poderosa a condensar ese mundo en aquella alba translúcida de las cosas; y él trasmuta la gozable materia natural en imagen de arcilla animada por un calosfrío de materia viviente.

Recién descubierto por sí mismo, el hombre se mira y mira cuanto alrededor suyo lo acoge y lo cerca. No hay para él pasado de fracasos ni herencia de sufrimiento. Todo es amante y nuevo y causa de sorpresa. Y dentro y fuera de sí percibe ese amor cuya realización se le da con evidencia en la mujer a la cual se aproxima en su deseo. Y en esa forma deseada concentra y seduce la exuberante complicación de la naturaleza, simplificándola con un optimismo esencial, a fin de volver su posesión amorosamente posible.

Logra de este modo una transposición sintética de lo complejo a lo simple; de lo inmenso a lo breve, y a la vez da a lo breve, la imagen femenina modelada por sus

manos, un aliento de inmensidad con el cual expresa el acuerdo fundamental de su propio interior con cuanto por fuera de él alumbra y respira.

Los elementos universales se ordenan al ser transpuestos a una forma particular, al modelado de este barro aéreo; a esta tierra primordial, atmósfera en cuyo espacio se mezclan también los poderes del fuego y el agua en bodas indestructibles.

Congrega así el hombre el sentido de la realidad de la vida en la más viviente de todas las formas, introduciendo en la vida perecedera la salvadora sustancia de la eternidad.

Por medio de un lenguaje plástico claro y simple, expresa la esencia de lo que de otro modo no le sería por entero cognoscible; en la imagen de la mujer, el mundo natural, penetrado por el corazón y la conciencia del hombre, se vuelve asequible al deseo; se simplifica y se ilumina.

Todavía hoy, esas imágenes formadas hace más de 30 siglos comunican de inmediato la sensación de feliz adaptación al mundo; esa condensación del secreto de la naturaleza, lograda por la voluntad humana en el trance de algo como el ejercicio de una vidente ebriedad juvenil.

El impulso de volver accesible el universo comprendiéndolo en una forma donde el deseo y el placer se cumplen en pura alegría, halla su manifestación en las imágenes femeninas que durante el Periodo Preclásico fueron creadas por los hombres del antiguo México. El misterio de la vida se les reveló en plenitud mediante esa forma infinita cuya superficie, mecida por sombras y luces de seducción, cobra honduras de potencia reveladora.

En número reducido, la imagen femenina podrá ser la de la madre que dará la muerte al hombre al introducir la vida en su cuerpo individual; al cercar de materia efímera la ilimitación del principio vital.

Será la madre futura, henchido el vientre por la vida segura y protegida; será la madre consumada, con el hijo defendido por sus brazos o reposando en sus rodillas, próximo al regazo donde creció inexpugnable.

Pero la imagen típica por su pródiga abundancia, es la de la mujer que en su cuerpo apenas pleno, parece esperar el amor que ya difunde desde su intocado interior. Es la de la mujer vista como la fuente del puro deleite, en la condensación donde el misterio aspira a volverse en comprensible. El mundo todo parece alentar en la pequeñez de esas imágenes en las cuales la gracia conquista su más soberana intensidad.

Expresadas con el lenguaje de la inocente sensualidad, revelador de un modo de adolescencia humana florecida en un mundo transparente cuyo ritmo cíclico es causa de gozosa certeza, descubren en su gracia la certidumbre de una feliz existencia.

Es el lenguaje de un deseo de posesión tan intenso que alcanza a contener lo inmenso en lo mínimo; a encerrar en la esbeltez de breves figurillas los secretos manantiales de la creación universal.

Lejos están de la desesperación, certifican la realidad y la esperanza; se muestran enteras con la revelación de una invariable y dichosa certeza.

Integrado es el equilibrio que entregan de suyo; equilibrio interno y exterior donde incluso la muerte puede contemplarse sin temor, porque de ella volverá a nacer la vida, multiplicada, como la mazorca nace de la consunción del grano único.

Se gana así la definición perfecta del ser del mundo por medio de su concreción en la figura de la mujer. Y el anhelo de conocer lo infinito se alcanza con el conocimiento de algo finito, donde cabe entero lo que carece de fin.

En la arcilla virgen, esa materia que no ofrece obstáculos a su voluntad de plasmación, el artista del Preclásico modela la forma en que sus deseos inmediatos y metafísicos encuentran la evidente expresión. La de la mujer en quien simboliza el deslumbramiento del universo.

Piernas fuertes como troncos, donde las virtudes del cilindro y la esfera se combinan en henchimientos y hondonadas.

Brazos pequeñísimos, porque no necesitan abrazar para poseer, porque los cuerpos de donde nacen poseen ya, y a la vez se entregan a ser poseídos.

Distribución de masas sintéticas en las cuales se armonizan y se unifican, en pormenores esenciales, los movimientos del alma y del cuerpo.

El orden logrado en la distribución de las breves superficies, llega a ofrecer en ellas las señales de la infinitud.

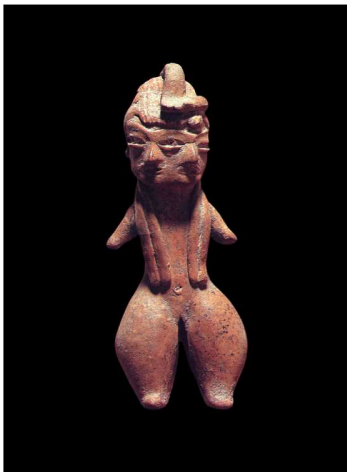
La vida, múltiple y extensa, se le explica al hombre por sus coincidencias, en su desenvolvimiento, con las funciones orgánicas de la mujer; el deseo de poseer a ésta, le ofrece la posibilidad de unirse a aquél. Y lo hace en su acción de someterlo a la forma femenina, donde lo reúne en la integración de sus manifestaciones.

Las formas plásticas en donde consolida sus impulsos se apartan del realismo, de la imitación aparentemente exacta del modelo, para llegar a su exactitud esencial; en la ausencia de realismo, encuentran estas imágenes la perfecta realidad de la vida.

Crece de ellas la potencia de la sensualidad, magnética y eterna; ellas componen la inmensa onda armónica que unifica la voluntad artística del Período Preclásico.

MUJERES DE TLATILCO

La gracia cálida y esperanzada de la perfecta feminidad, se desprende de estas imágenes adolescentes. Grandes y serenos, sus rostros de amplios ojos les prestan multitud de matizadas expresiones donde los gozos infantiles, próximos todavía, se ven atemperados por una vidente suavidad que anuncia ya el despertar de la vida plena de la mujer.



Fina la nariz, entreabierta la breve boca, complementan el sentido de estos rostros de mujer que sabe, porque adivina y espera.

Miran esos ojos tiernos y sapientes, cuya figuración se logra mediante la lúcida aplicación de simples recursos técnicos. Elípticos corpúsculos de barro se aplican, sesgados hacia dentro, en el lugar conveniente de la ya en general modelada superficie del rostro. Aplicados tales corpúsculos, se efectúa en ellos una hendedura longitudinal que puede quedar interrumpida en su parte media por una porción relevada, en ocasiones horadada en su centro, a fin de figurar iris y pupilas.

Los contornos exteriores de los corpúsculos aplicados se afinan al unirse a una leve concavidad de la superficie facial, limitada por anchas y tersas prominencias superciliares, las cuales en lo alto definen la frente, y por delante, el nacimiento de la nariz.

Quedan así figurados los ojos encerrados por el alargado volumen de los párpados, dando éstos la delicada sugerencia de la misteriosa hinchazón característica de los rostros de mujer en su adolescencia.

Igual procedimiento y efecto semejante se sigue y se logra para figurar la boca. Un corpúsculo de barro se aplica, éste en sentido horizontal, y se hiende también horizontalmente, creando la imagen de los labios apartados y henchidos. Un anhelo expectante y blando se expresa en esas bocas, sonrientes a veces, a veces melancólicas por el descenso de sus comisuras.

El óvalo facial es variable; el mentón, cuando se figura, lo adelgaza o lo amplía en su parte inferior.

Las orejas, altas y pequeñas, se forman también por la aplicación de pequeños trozos de barro, cuyos límites se aplanan sobre el rostro. A menudo se adornan de joyas circulares.

Los rostros de estas innumerables mujeres de barro vienen a revelar así, en sus múltiples matices, una sola concepción humana: la de una suerte de adolescencia universal que en ellas halla su más precisa consumación.

Y los cuerpos donde se sustentan las cabezas de las cuales esos rostros son la parte donde la vida aflora y exterioriza sus esencias juveniles, manifiestan igualmente ese punto donde un puente temporal se tiende entre la niñez y la entera feminidad; esa edad en que, a la vez en germen y en floración, la mujer contiene en sí la síntesis de los gozosos poderes de la creación y lo creado.

Porque en esos cuerpos, mezcla de verdor y madurez, se expresa también la conciencia de la facultad humana de poseer el mundo, condensándolo en formas donde la sensualidad es traspasada por las supremas aspiraciones del espíritu.

Largos o cortos, los anchos cuellos abren sus contornos inferiores, iniciando los de los hombros y los brazos. Éstos, apenas como brotes, como anuncios de una fuerza futura que aún no padece la necesidad de ejercerse, son breves y carecen de manos; se abren dirigidos hacia abajo, fuertes por inactivos.

Altos y pequeños, surgiendo del punto donde se unen brazos y torso, los pechos cobran incipiente relieve. Muchas veces los cubren pareadas trenzas o cintas que bajan del tocado puesto sobre la cabeza.

La cintura se marca por su estrechez. En torno del ombligo, el vientre infantil extiende su planicie o levanta apenas el augurio de una convexidad por venir.

Pechos, cintura, vientre, componen en su conjunto algo como la flor de un alba eterna, que en sí misma se cumple sin otro requerimiento que el de su propia gracia.

Una doble raíz, un doble tallo, se ensancha y se robustece para sostener el orden de esa flor. Son las piernas, estilizadas en su figuración de modo que la parte más ancha de los muslos dibuja a la vez la curva amplitud de las caderas. Pueden las piernas ser ahusadas o desarrollarse por encima de los menudos pies en dos masas aproximadamente esféricas, mayor la de arriba que la otra.

Esas piernas están separadas, tal como si buscaran la mayor firmeza en su tarea de sustentar el conjunto que sobre ellas se yergue. Por minúsculos, los pies impiden que la figura se mantenga sobre ellos.

La madurez expresada por sus rotundos volúmenes, encuentra respectivamente contraste y compleción a su apariencia y su sentido, en el punto mismo donde al frente se unen: no existe figuración de elementos sexuales. La ausencia de éstos revela, por oposición a la opulencia de las piernas, la función que ellas cumplen: la de dar inconmovible sostén a una esencial virginidad, símbolo del alba de aquel mundo.

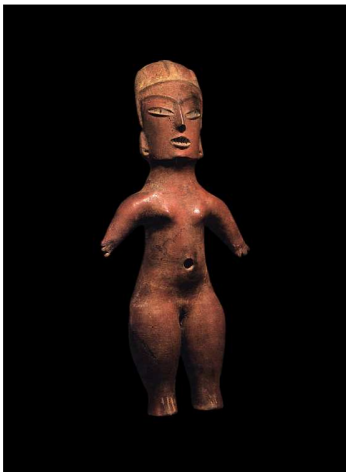
Y esa virginidad esencial explica del todo el conjunto de cada una de estas figuras femeninas: la compleja y esperanzada expresión de sus rostros; la pequeñez de sus pechos y su vientre; la índole de sus brazos, no hechos todavía para asir o rodear, sino solamente signos de lo que no se opone o se defiende, porque no teme; del universo que aguarda y se ofrece propicio al hombre, como ámbito seguro de su perfecta felicidad.

MUJERES DE MORELOS

El aspecto juvenil que constituye lo que pudiera decirse norma de representación de las imágenes femeninas de Tlatilco, por ejemplo, alcanza su más alto grado en ciertas obras procedentes de la zona hoy ocupada por el Estado de Morelos.

En ellas se percibe el cuerpo de la mujer que se acerca apenas a los umbrales de la adolescencia, conservando rasgos infantiles que se resiste a olvidar.

Anchos y pequeños los pies, gruesos los tobillos, dan sustento a las piernas tiernas y grosezuelas, juntas o ligeramente separadas; se amplían incipientemente las caderas, no



existe casi el adelgazamiento de la cintura; bajo el ángulo sugerido por los bordes del costillar, se hinchan las leves dimensiones del vientre, en tanto que los nacientes pechos son sólo agudas y menudísimas protuberancias de base circular.

De contornos gráciles y redondeados, hombros y brazos refuerzan la sensación de niñez que comunican los restantes rasgos corporales.

Congruente con su intención de crear apariencias infantiles, no representó el artista las partes sexuales de estas imágenes.

Los rostros, modelados con la técnica común de trozos de barro aplicados y luego rehundidos para formar ojos y boca, manifiestan en su expresión un modo de inocente sorpresa, que justifica enteramente la apariencia de los cuerpos.

La temperancia del clima de la región de la cual proceden, la fértil y dadivosa índole de la tierra que entrega con mano llena sus bienes, casi sin esfuerzo del hombre; las luces riquísimas de su cielo, explican en mucho la manera de estas representaciones; absorto el hombre ante el generoso espectáculo de aquel mundo albeante como recién estrenado, no es extraño que lo haya simbolizado encerrándolo en formas así mismo pródigas y claras, las de una adolescente casi niña en donde todo es promesa de feliz consumación.

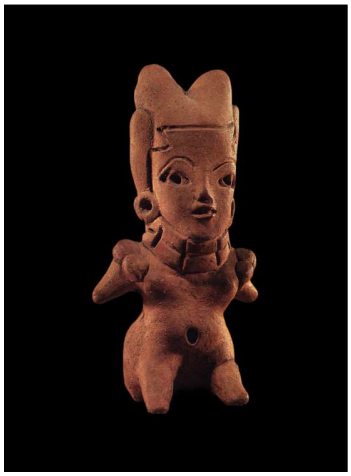
La totalidad del mundo relumbra en ella, reflejo y fuente al mismo tiempo, fruto cierto mostrado en esperanza, aspiración íntima al disfrute de un placer sin malicia. Uno de los sentidos, acaso el más significativo, de las figuraciones femeninas propias del Preclásico, se explica sin mancha en estas imágenes reveladoras de una ejemplar pureza humana.

MUJERES DE GUERRERO

Un modo de realismo donde se revela la opulencia del mundo natural que acogía a los hombres que las crearon, define con exactitud la forma de estas efigies de mujer.

Sensualmente opimos los cuerpos en sus formas sugerentes de apacibles oleajes, sostienen el equilibrio de las ingentes cabezas. Destaca en éstas, bajo ostentosos tocados, el modelado acucioso de los rostros, diferentes todos y sin embargo semejantes, como son los de las hijas diversas de los mismos padres: "No una faz para todas; no, empero, diversa, cual la de hermanas conviene que sea."

El parecido que estas plásticas hermanas guardan entre sí, radica particularmente en la manera de sus ojos: bajo el arco de las cejas, suaves grietas hendidas en la superficie de



la frente, superficie que se prolonga armónicamente hacia la de las mejillas y el mentón, sumergen los ojos en alargadas concavidades su inagotable capacidad expresiva.

Cortados abruptamente sus bordes –no hay figuración alguna de los párpados–, extienden en la profundidad por éstos limitada su amplia superficie; una horadación puesta junto al superior, finge iris y pupila.

Soberana maestría la del artista que así los concibió y los pudo ejecutar en su entera perfección. Porque esos simples orificios, de manera difícilmente explicable, se pueblan misteriosamente de una mirada cuya expresión excede incluso la de los ojos reales y vivientes.

Nostalgia, deseo, compasión, serenidad, maravilla, se alían en esa mirada inocente que ofrece a quien la mira la certeza de una posesión universal y exultante.

Prodigios de arte que extienden su vitalidad hacia todos los rumbos de los rostros donde se contienen, esos ojos animan la expresión de las bocas y vuelven expresiva incluso la construcción de la nariz o las diversas formas del mentón.

Estos rostros se concentran todos en sus ojos; allí depositó el artista su entera certidumbre en la alegría de la existencia, en el júbilo de su armonía con la generosidad natural; en el goce de los bienes ofrecidos por un mundo poseíble.

Incluso los cuerpos de estas mujeres de barro revelan la presencia de certidumbre tal. Ya se muestren vestidos o desnudos, en todo caso los rostros se apoyan en un collar suntuoso, sus amplias curvas, la delgadez de su cintura, la tersura de sus pechos de formas plenas o apenas insinuadas, encierran y proyectan en su sensualidad esa alegría de vivir de acuerdo con el mundo exterior, disfrutándolo en gozosa armonía.

MUJERES DE XALOSTOC

Las imágenes femeninas modeladas en este sitio presentan especiales características en el rostro y el cuerpo.

Lo que primero se hace patente en aquél es la dimensión y la forma de los ojos. Modelados a partir de un trozo elíptico de barro aplicado a la superficie facial, y en el cual se rehunde por entero la porción interior, por lo cual aparecen como superficies planas cercadas cabalmente por

un reborde de grueso uniforme, éstos se hacen notorios por su gran tamaño.

La boca es una cavidad de límites decididos impuesta en la parte baja del rostro, lo cual ocasiona la brevedad del mentón.

Anguloso por lo general, el contorno del rostro contrasta con la curvatura de los rebordes oculares. Llevan arracadas en las pequeñas orejas.

El cuello reduce su largo y aparece como sólo un angostamiento entre la cabeza y el cuerpo; sus líneas laterales se prolongan abriéndose hacia afuera, y perfilan así los hombros y la parte superior de los brazos. Éstos son cortos y gruesos y terminan en embrionarias manos cuyos dedos se figuran por un par de incisiones profundas.

Altos y breves, los pechos descansan sobre el principio del vientre henchido, donde se ve el ombligo amplio y a menudo saliente. A su vez, el vientre se apoya en la ensanchada cintura y las poderosas caderas.

Abultadas en la proximidad de éstas, separadas siempre y siguiendo la dirección vertical, las piernas son cortas y se sostienen en pies tan anchos como ellas, en los cuales dos largas y hondas incisiones figuran los dedos. No existe representación de órganos sexuales.

La gracia del mundo madura en estas figuras de mujeres. Todos ellos mirada, se abren esos ojos suyos a los cuales nada escapa. Omnividentes, contienen todo en el interior de sus alargados cercos.

No hay en ellos sorpresa sino la serenidad causada por el admitido conocimiento de la vida. Esa misma que comienza a abultar en sus vientres, a dotar sus brazos de manos para asir y proteger, y a dar a sus pies las dimensiones necesarias para ocupar en la tierra el sitio que consagran y hacen suyo.

Una sabia alegría emana de estas mínimas imágenes. El sentimiento de un mundo que ellas tienen por misión hacer comprensible, y que entregan apacibles y ciertas en un presente de ilimitadas posibilidades.

MUJERES DE PUEBLA

Erguidas, de cortos brazos y pequeñísimas manos esquemáticas, estas imágenes femeninas se distinguen por la amplitud de sus hombros y por la búsqueda de un grado más alto de realismo en la representación de ciertos rasgos corporales.

Siempre se figuran mediante incisiones los dedos de los pies; a veces se advierte en ellas la marcada protuberancia de las rodillas; el paso del alto al bajo vientre se acentúa con una depresión de éste que lo sitúa en un plano posterior al del volumen de aquél; muestran los pechos un más cuidadoso modelado, y los pezones se señalan por la aplicación de mínimas masas de barro que los representan. Una ancha y honda hendedura hace las veces de los órganos sexuales exteriores.

PERIODO PRECLASICO

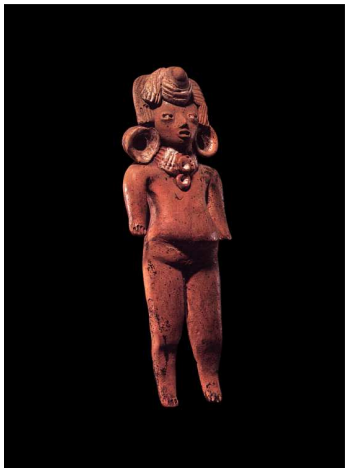
Los rostros son grandes y apacibles. Simulados los ojos por medio de la adición de alargados trozos de barro cuyo interior se rehunde a fin de crear la ilusión de los párpados y la porción normalmente perceptible del globo ocular, se extienden apacibles en sentido horizontal. Les hacen cuna, amplios y levemente curvos bajo la alta frente, los arcos superciliares, que al prolongar sus líneas centrales dibujan el principio de la nariz.

Esta, variable en sus perfiles, se mira pormenorizadamente formada. Sus fosas u abren con el ritmo de la respiración por encima de la saliente boca entreabierta, realizada con técnica análoga a la que se emplea en la figuración de los ojos.

El óvalo facial es suave, pero definido con firmeza; a lograr esta última cualidad, ayuda el exacto movimiento plástico del mentón.

La índole de estos rostros comunica el realismo de la figuración de los cuerpos un modo de actuante paz, que es como una invitación al gusto de vivir. Conglobada sabiduría de la naturaleza, se brindan expectantes y dóciles como ella. Condensación de aspiraciones, suma de cuanto en el mundo es codiciable y accesible.

MUJERES DE MICHOACÁN



Partícipes de rasgos cuya persistencia sugiere la importancia que se les atribuía, las efigies de mujer originadas en el territorio de lo que hoy es el Estado de Michoacán, varían abundantemente en las maneras como fueron concebidas y realizadas,

Es variable la dimensión de sus cabezas en relación con la de sus cuerpos; variables son asimismo los modos de construcción de sus extremidades; los pechos son figurados en multitud de formas y tamaños; pueden ser desde prácticamente imperceptibles hasta adoptar enorme volúmenes esféricos o alargados; variables son también en su energía las líneas que definen la representación de los vientres.

En lo concerniente a los rostros, éstos se ven animados por muchedumbre de expresiones diversas. Pero hay en ellos la presencia de ciertos rasgos comunes con los cuales se define la especial voluntad de sus creadores.

El más evidente de todos es la forma triangular en donde la mayoría de ellos puede quedar inscrita. Esta forma se ve complementada por la línea generalmente recta que en la parte más alta da cima a sus tocados o al peinado de sus cabellos.

Entre la figuración de las facciones, es la de los ojos la que presenta individualidad mayor, y presta a los rostros que comparten su forma un carácter de estilo que los relaciona y los unifica.

Ejecutados según la ya mencionada técnica de hundimientos marcados en la superficie interior de corpúsculos de barro aplicados sobre el rostro, los ojos de estas imágenes se diferencian de los de todas las otras porque tales hundimientos son dos en cada ojo, v forman precisas cavidades circulares. De esa suerte, entre ambos se realza una angosta banda que vendría a figurar el correspondiente iris.

En su conjunto, así, estos ojos representados antes en Zacatenco, por ejemplo, sugieren la forma de un número 8 puesto horizontalmente. Lo extraño de esta manera de representación, es que la mirada de los ojos no se siente que provenga de la menuda banda realzada entre ambas cavidades, sino exactamente de estas mismas, de modo que cada uno de los ojos parece mirar con una doble mirada magnética.

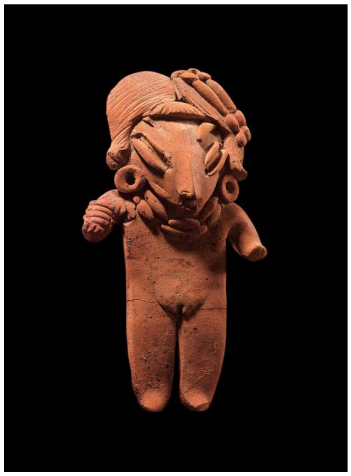
Más pequeñas que los ojos, las bocas, realizadas con la misma técnica arriba explicada, pero por lo común mediante la ejecución de un solo rehundimiento, se presentan entreabiertas y cercadas por una angosta banda realzada e ininterrumpida.

Los triangulares rostros portadores de tales rasgos, producen en quién los mira una impresión de conciencia a la vez interior y exterior, establecida más allá de los humanos límites; de una movilidad infinita que se manifiesta precisamente a través de su quietud.

El rasgo compartido por los cuerpos de estas figuras es la representación del vientre, donde se ven radicalmente diferenciados el alto y el bajo. Éste, dividido de aquél por una suerte de tajo efectuado en sentido horizontal, parece componer un elemento que podría decirse independiente, sobrepuesto a la estructura corporal. Es una encorvada banda saliente y horizontal, hendida a la mitad de sus bordes inferiores por una grieta vertical. Estos órganos de la generación aparecen así como algo a la vez fundamental y superfluo, porque su importancia los destaca claramente del resto del cuerpo, y porque dan la impresión de ser algo añadido artificialmente.

Como si el artista, al buscar la simbolización de lo existente por medio de la forma de la mujer, juzgara que la fecundidad de la naturaleza circundante fuera algo esencial, sí, pero sobrepuesto al mero placer de su posesión sin fines ulteriores, valioso por sí mismo.

MUJERES DE CHUPÍCUARO



En este sitio hoy del Estado de Guanajuato, próximo a la frontera con el de Michoacán, las figuras femeninas muestran rasgos reveladores de influencias recibidas de otras zonas. Con todo eso, hay en ellas una condición general y algunos particulares más que dan manera de individualizar un grupo de ellas como característico.

La condición general que en su mayoría comparten, es que son lisas en su parte posterior, tal como si hubieran sido modeladas sobre una superficie plana. Tal condición provoca que tengan apariencia de galletas, nombre por el cual comúnmente se las conoce.

Existe, como antes dije, un conjunto de estas imágenes de mujeres que por sus particulares condiciones formales puede considerarse típico del lugar. De enormes cabezas, de rostros triangulares, de cuerpos que por la anchura de los hombros y la cortedad de las piernas dan así mismo la impresión de triangularidad, presentan una traza del todo inconfundible.

En sus cabezas, muchas veces tan grandes como sus cuerpos, son ordinariamente perceptibles los cabellos peinados en zonas laterales a partir de una raya central. Se miran distinguidos por adornos que pueden ser desde una simple banda hasta complejísimos y altos tocados.

Bajo los cabellos que a veces forman una especie de fleco, se sitúan los rostros, la brevedad de cuyo mentón los hace aparecer inclinados. Carecen de arcos superciliares, pero sobre los ojos, muy grandes, construidos sobre un largo trozo de barro aplicado sobre el rostro y hendido longitudinalmente, e inclinados en ángulo de aproximadamente 45° con respecto de la horizontal; sobre esos ojos, se aplica también el barro en menudos cilindros encorvados, a fin de representar las cejas. La nariz es de forma variable, pormenorizadamente modelada, y su punta llega muy abajo, casi hasta el extremo inferior de la cara, punto donde se entreabre la menuda hendedura que finge la boca.

Carecen de cuello; a la altura de las sesgadas mejillas, bajo las arracadas que decoran las orejas, se inicia la curva amplitud de los hombros; los brazos cambian en formas y dimensiones; ya son chicos y sin manos o con manos apenas esbozadas; ya se alargan, encorvados y lisos cilindros, y llegan a unir sobre el vientre las manos, cuyos dedos son sugeridos por incisiones paralelas.

Los pechos pueden o no estar figurados; cuando lo están, llegan a cobrar el aire de grandes globos, en el centro de los cuales una aplanada pelotilla de barro simula el pezón. Se colocan altos y separados, de modo que sus contornos exteriores exceden a

menudo los del cuerpo. Lisos son los vientres, y las cortas piernas, sin ninguna clase de modelado de elementos realistas v concluidas en punta, se presentan verticales y juntas. Por lo contrario, resalta el bajo vientre, ininterrumpido en su terso volumen, o hendido en su parte inferior por la representación de la parte sexual. Aparte de los tocados y las arracadas llevan collares y brazaletes.

Vistas en su entera apariencia, estas figuras trasmiten la sensación de una extraña mezcla de sensualismo y espiritualidad. Los inmensos ojos oblicuos, el henchimiento del pubis, armonizan en ellas los contrarios impulsos de la naturaleza; esa armonía se ve así mismo patente en las dimensiones análogas de cuerpo y cabeza, que sugieren que ambas partes tienen semejante significación.

Equilibrados sensualidad y conocimiento, el hombre se vuelve en capaz de la sapiente posesión del mundo que para él se simboliza en esas efigies de la mujer, donde todo se le ofrece, placentero y cognoscible.

MUJERES VESTIDAS

Con los usuales tocados y collares, un grupo de imágenes femeninas viste, además, una falda ceñida a la altura de las caderas.

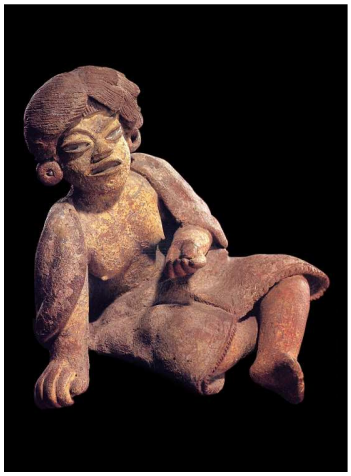
Variable es el modo de esa falda, en la cual son advertibles dos tipos principales; uno de ellos presenta el entorno estriado por líneas paralelas que sugieren un fleco; el otro muestra apariencia globular, pues se abulta en las caderas y se estrecha bajo las rodillas; su entera superficie se marca con pequeñas depresiones horizontales o redondeadas aplicaciones.

El primer tipo ofrece amplia serie de variantes; puede estar compuesta de dos o más partes, y aquellas situadas sobre el entorno estriado pueden ser estriadas también, o llevar incisiones horizontales y oblicuas.

Por la posición de estas faldas, que a veces parecen ondular y alzarse como obligadas por un movimiento en giro, las mujeres que las usan han sido llamadas bailarinas. Quizá lo hayan sido.

Sea como fuere, sus imágenes poseen una especial manera de gracia que fomenta con delicados matices su permanente feminidad.

IMÁGENES FEMENINAS SEDENTES



En tanto que las figuras erguidas se atienen en su posición a un modelo común y compartido, las que están sentadas se distinguen por la multiplicidad de sus posturas.

Ya se sientan con las piernas abiertas o extendidas; ya las cruzan a la manera oriental, apoyando las rodillas en el suelo; ora las doblan y las alzan, dejando los pies juntos en el suelo; ora separan éstos y llevan las rodillas a la altura del pecho.

Como las piernas, toman los brazos múltiples posiciones. Pueden doblarse cerca del pecho, o apoyar las manos en el vientre o sobre las rodillas.

Esta rica variedad de posiciones presta al grupo de imágenes femeninas sedentes una paradójica y extremada movilidad, expresión de vida concentrada e inagotable.

PEINADOS Y TOCADOS

Las figuras femeninas del Preclásico pueden agruparse en conjuntos de acuerdo con rasgos que comparten y las emparientan, dado que sus rostros y cuerpos carecen de individualidad definida.

Lo mismo ocurre con ciertas joyas que las adornan, como collares y orejeras, que presentan formas generalmente simples.

Complejidad mucho mayor se presenta cuando se trata de agruparlas según la índole de sus tocados o peinados, los cuales se ofrecen en casi incalculable variedad, quizá para dar a figuras análogas en rasgos físicos, la personalidad individual de que carecen.

En cuanto a los peinados, son claramente distinguibles las imágenes procedentes de Chupícuaro, con el cabello dividido en dos secciones por una raya central, o las llamadas de pelo crespo fabricadas en Tlatilco y Tlapacoya.

Otras formas frecuentes de peinado son mechones sobre la cabeza rapada, flecos sobre la frente, trenzas o guedejas o chongos.

Más abundantes aún que las maneras de peinado, son las que el tocado va mostrando. Comprenden desde una banda sencilla que ciñe la frente, hasta complicadas formas donde se mezclan y combinan múltiples elementos.

Hay tocados de dos partes, de bandas tejidas, a modo de turbantes con broche, en forma de flor, como aplicaciones esféricas o cilíndricas, cónicos, con apariencia de abanico, a manera de torres o coronas.

Todas esas especies se unen entre sí y crean otras compuestas, de máximo intrincamiento.

La variedad de estas prendas, aparte de otorgar, como antes se dijo, individualidad a las imágenes que las llevan, provoca la idea de un sentido de superación espiritual, de tendencia hacia lo supremo.

El sentimiento de placer físico despertado por la desnudez corporal de la figura, se equilibra y se complementa por la aspiración ascendente del espíritu, la cual encuentra expresión en la claridad de las formas que visten su cabeza.

IMÁGENES INFANTILES

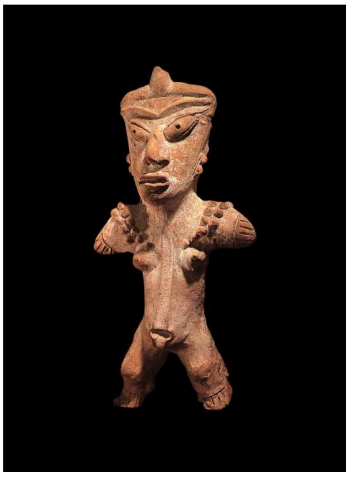
Aunque por regla general las imágenes humanas plasmadas durante el Período Preclásico representan a seres que gozan de la plenitud de la edad juvenil, existen empero, de manera excepcional, figuraciones de ancianos y de niños. De esta suerte, es legítimo afirmar que el arte de ese período representó al hombre en la sucesión de sus distintas edades.

En cunas como crisálidas, inmovilizados sus cuerpos como si en su pequeñez quisieran concentrar las fuerzas con que habrán de hacer suyo el futuro, las imágenes infantiles condensan en sus rostros una esperanza que es también tranquila certeza de poder y sabiduría.

Inocentes en su avidez de vida, contemplan con anchos ojos el mundo que comienza a pertenecerles.

Cuando no reposan y se disponen, solos en sus cunas, los niños pesan en los brazos de sus madres o se sosiegan sobre sus muslos, junto al regazo que los sostiene y los ampara con la gracia de su piedad infinita.

ENFERMEDADES Y DEFORMACIONES



De la manera misma como la enfermedad pone de manifiesto los bienes de la salud, haciendo que ésta resplandezca en la perfección de sus lumbres; como la vejez vuelve en aún más apetecibles los dones juveniles, así, acaso modo de un contraste conveniente para descubrir ante todos la presencia feliz del mundo del cual se disfrutaba, el artista del Período Preclásico plasmó, junto a innumerables imágenes de la vida condensada en las formas de la mujer, ciertas representaciones de física deformación, de dolientes estados patológicos.

Así como el pintor, a fin de acentuarla, representa la reverberación de la luz valiéndose de los fondos sombríos

sobre los cuales hace destacar zonas de claras tonalidades, el artista del Preclásico, pues, sitúa la figuración del dolor como fondo de la alegre certeza de la existencia, para que ésta resalte en la multiplicidad de sus fulgores.

Diversas alteraciones de la normalidad física del ser humano son representadas por él con sabia minuciosidad, que las individualiza de suerte que son de inmediato reconocibles.

Hay así efigies de mujeres y hombres jorobados, afectados por deformaciones óseas, víctimas de llagas o tumoraciones.

En la mayoría de las ocasiones, la representación es, dentro de los esquemas determinados por el estilo de aquel arte, tan pormenorizadamente aproximativa a la realidad, que podría decirse naturalista.

Pero otras veces el artista las plasma con énfasis particular llegando a crear entidades que participan de la pura invención.

De súbito aparece, como se ve en alguna pieza de este Museo, una figura sedente cuya enorme cabeza se coloca entre las alzadas rodillas; sobre éstas se apoyan los brazos. Pero la figura carece de cuerpo. O bien hallamos una cabeza de hombre de cuya parte inferior nacen dos brazos que suben y le juntan las manos a las sienes.

Las representaciones adquieren entonces un carácter misterioso, teñido de magia, carácter que se ve alentado incluso por la índole del tocado que las distingue.

Tal acercamiento al misterio puede hacer pensar que aun estas oscuras formas destinadas a relevar la luminosidad de las que fingen criaturas normales, llevan en sí un aspecto que se diría de intensificación de lo vital, cuyo esplendor conquistan y reúnen, llegando a él por caminos distintos.

FIGURAS MASCULINAS

En las imágenes masculinas del Preclásico, son claramente distinguibles varios oficios o funciones; acerca de otros, señalados por la disímil apariencia de las prendas que visten, sólo es posible formular hipótesis sin modo seguro de comprobación.

Aunque es evidente que en las sociedades del Período Preclásico tuvo que haber gente que se ocupara en los menesteres de la agricultura, la caza y la pesca, la cerámica, el trabajo de la piedra, no se conocen representaciones plásticas suyas.

Los oficios a que arriba me referí, y que sí cuentan con claras figuraciones, son el de cargador, el de "acróbata", el de danzante y el de jugador de pelota.

En número mucho más reducido que el de las imágenes de mujeres, se manufacturaron durante el Preclásico figuras que representan individuos del sexo masculino.

Diferentes rasgos exponen la distinta intención que guió al artista en la creación de unas y otras. Uno muy evidente es que en tanto que las imágenes femeninas ostentan generalmente la desnudez de sus cuerpos, las de hombre llevan, por lo común, cubiertas

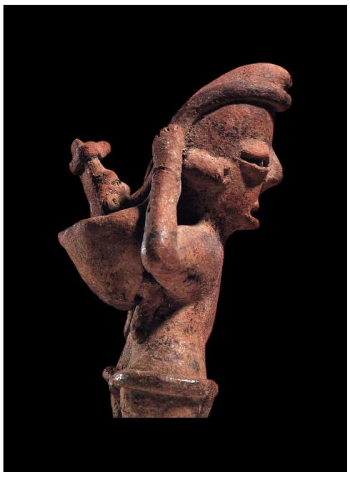
las partes sexuales.

Otro rasgo, sin duda el más significativo, consiste en que en sus imágenes la mujer se descubre como un símbolo universal, sin más función que la de revelar el esplendor de su misma feminidad en el transcurso de las sucesivas etapas de su existencia terrestre: infancia, adolescencia, juventud, madurez, embarazo, maternidad.

En cambio, las imágenes masculinas representan a) ser humano en su función social, en el desempeño del oficio que marca su lugar en la sociedad a la cual pertenece.

De este modo, la mujer es concebida como el ideal compendio del eterno mundo natural, en tanto que se mira al hombre como definida representación del mundo social, cambiante y transitorio.

CARGADORES



Se identifican a primera vista por el uso del mecapal, especie de cuerda o correa que, sostenida por la frente o la cabeza, va hacia la espalda, donde sostiene a su turno la correspondiente carga.

Las figuras de cargador existentes en la colección de este Museo, llevan a su espalda, por medio del mecapal, figuras que por su tamaño se dirían infantiles pero poseedoras de algún hoy ignorado sentido simbólico que las hace ser graves en exceso. De otra manera no se explicaría la expresión de intenso esfuerzo físico del rostro de quienes las soportan.

En efecto, en éstos se advierte cómo las narices se levantan y se abren con anhelante respiración; los labios se separan sobre las apretadas mandíbulas; se inmovilizan, no bien abiertos, los ojos. Largos y formando un ángulo violento, sus brazos se echan hacia atrás; alzan las manos hasta la altura de la cabeza, donde fijan y aligeran la tensión del mecapal.

Las breves figuras humanas que éste sostiene, se depositan en una suerte de recipiente cónico; la índole de su tocado justifica la suposición de su significado simbólico.

Al frente, el mecapal se detiene en la depresión delantera existente en el puntiagudo tocado que cubre la cabeza de los cargadores. Aparte de tal tocado, un máxtlatl es su único vestido.

Cortas y gruesas, sus piernas se apartan y se asientan firmemente en la tierra. El énfasis que en estas representaciones se pone en el largo de los brazos y la solidez de las caderas y piernas, sirve para hacer patentes las condiciones de maciza fuerza requeridas por el oficio de soportar y llevar pesados objetos de un punto a otros.

Otras dos imágenes de cargadores, éstas procedentes de Tepéji del Río, una de ellas solamente la cabeza, muestran con matiz distinto análoga representación del esfuerzo realizado al soportar un gran peso. Esto es patente sobre todo en la imagen que se conserva completa, a la cual me referiré enseguida.

Como en los ejemplos anteriores, la imagen lleva a cuestas otra presumiblemente infantil, aun cuando apenas le es inferior en tamaño. Esta deja ver enteramente su cabeza por sobre la del cargador, y rodea sus brazos y toma con las manos el mecapal, que a éste ciñe la frente.

Son cabalmente perceptibles sus cabellos divididos por una raya central; y lleva ostentosas arracadas.

Desproporcionadamente grande en relación con el tamaño del cuerpo, es la cabeza del cargador, que parece contraerse bajo el peso que debe soportar. Ancho y firme, se apoya en el esfuerzo de las piernas separadas y sólidamente plantadas en la tierra.

El rostro manifiesta en su cerrada expresión la misma tensa actitud de las piernas, el torso y los brazos. Recogido sobre sí, empequeñece los ojos y entreabre apenas los labios. Sus cejas son abreviadas salientes horizontales.

"ACRÓBATAS"

Un excepcional ejemplar de los llamados acróbatas enriquece a este Museo. Su rostro publica el misterio de una múltiple naturaleza. Una breve máscara humana se sobrepone a su enorme superficie, en cuya parte superior se añaden tres aplanados y ostensibles hemisferios.

La cabeza de la cual es parte este rostro, se vuelve hacia atrás y a la izquierda, con acentuada contorsión. Ancho es el cuerpo de la figura, y corto en relación con las dimensiones de las extremidades. Éstas se muestran como alargados cilindros cuya posición deja conocer la gobernada elasticidad de las articulaciones, en algún caso imposibles de percibir.

Sólidamente sentada, dobla sobre el suelo la pierna derecha, de modo que el pie se coloca frente a los órganos sexuales, cubiertos por una máxtlatl formado también por un cilindro alargado.

El brazo derecho se extiende al sesgo y acerca la mano a la correspondiente rodilla. La pierna izquierda se encorva hacia arriba creando con sus contornos la idea de múltiples circunferencias concéntricas.

El pie se apoya en el hombro izquierdo, donde se junta con la mano del mismo

lado, puesta allí mediante el a la vez violento y suave movimiento del brazo que se dobla y se levanta.

Fuera del torcimiento de la cabeza, todo es tersura y suavidad en esta representación. No hay, en todo el cuerpo, un solo ángulo exterior; se desarrolla todo en mansas curvaturas, con lo cual se evita la sugerencia de un esfuerzo cualquiera.

Se expresa así la consumada habilidad del acróbata, su dominio sobre los obstáculos que le opone la propia estructura física; su lograda flexibilidad es total, pura y tranquila.

JUGADORES DE PELOTA

Común prácticamente a la generalidad de las culturas del México antiguo, el juego de pelota, cuyos significados son todavía motivo de conjetura, pudo existir desde los tiempos del Preclásico. Lo da a entender así la existencia de determinadas imágenes masculinas cuyos atributos coinciden con aquellos que en culturas posteriores serían característicos de quienes se dedicaban a dicho juego.

Así, en alguna figura procedente de Tlatilco y hecha durante el Preclásico Medio, se advierte que lleva la mano derecha guarnecida de lo que pudiera ser representación de tiras de cuero, y se protege con gruesas bandas la rodilla y el tobillo de ese mismo lado.

Provenientes de Pánuco, Veracruz, cuenta este Museo con dos figuras que pueden ser tenidas por de jugadores de pelota. Los indica el hecho de que ambas traen puesto en lo alto del vientre ese modo de herradura usado por tales jugadores, y que acaso representan en piedra los llamados yugos que posteriormente se esculpieran tan frecuentemente en Veracruz.

A pesar de que estas figuras presentan rasgos comunes a gran parte de las imágenes humanas del Preclásico, como vienen a ser la ligereza del torso y la robustez de las piernas, el original tratamiento de tales rasgos les presta decidida individualidad.

La separación de las piernas y la redondez de los muslos, combinada con la posición y brevedad de los pies, sugiere de inmediato la facultad del salto poderoso; colaboran a esta sugerencia la esbeltez de la cintura y la tensión de los flancos, que se traducen en fuerza al culminar sus líneas en la anchura de los hombros.

La agilidad y el vigor que dispuestos a la acción iluminan los cuerpos, encuentran su perfecta compleción en la vigilante expresión de los rostros, levemente vueltos hacia arriba. La horadación que representa iris y pupila, crea la ilusión de una mirada fija y alerta; separados, los labios anuncian en su atenta inmovilidad el estado de quien se

prepara a responder a una sorpresa inminente; la amplitud de la nariz al nivel de las fosas, comunica la impresión de la respiración detenida en el instante previo al esfuerzo violento.

Rostros y cuerpos, así, son estas imágenes la síntesis vehemente de la energía física y espiritual en el punto de convertirse en acto medido y eficiente.

DANZANTES

La naturaleza ritual de sus ropas hace probable la suposición de que los hombres representados por estas imágenes tenían por oficio una suerte de danza sagrada.

La forma y la magnitud excepcionales de los tocados, la riqueza de sus collares, los adornos de sus brazos, anuncian la jerarquía de su ocupación. La índole de ésta es indicada por la singularidad de los pantalones que les cubren las piernas.

Fajados a las caderas por un fuerte ceñidor, se ven enriquecidos por un conjunto de aplicaciones esféricas sugeridoras de las vainas que suenan en los tobillos de los actuales danzantes.

La postura del cuerpo y las extremidades de una de estas figuras, hace pensar de inmediato en la tensión que precede a un violento movimiento en giro.

Endurecido el cuello, afirma la cabeza que mira hacia el frente; se extienden horizontalmente los brazos; se aligera el cuerpo sobre las piernas, la derecha de las cuales apoya en tierra la planta del pie, en tanto que la izquierda, apenas doblada, comienza a alzar el otro pie, la posición de cuya punta muestra que se ha apartado ya del suelo, y está dispuesta a moverse en círculo, sobre el eje fijo que le ofrece la pierna primero mencionada.

FIGURA MASCULINA DEL PRECLÁSICO

La complejidad del vestuario de ciertas excepcionales imágenes masculinas del Preclásico Medio, ha dado lugar a la formulación de varias hipótesis a propósito de la índole de los seres que representan, sin que ninguna de ella pueda tenerse por definitivamente comprobable.

Sobre la suposición de que los hombres de aquella época habían alcanzado un grado de organización social en donde se hacía necesaria la presencia de un jefe, se ha pensado que a jefes representan estas imágenes.

Con base en la creencia de que la gente del

Preclásico vivía en un mundo que sentía traspasado de fuerzas mágicas, las cuales debían ser gobernadas por individuos dotados de poderes sobrenaturales, se ha conjeturado que las imágenes en cuestión representan a tales individuos. Son, pues, imágenes de hechiceros o magos.

Se dice que aquella gente pensaba que esas fuerzas mágicas actuantes en el mundo, eran manifestación de la existencia de entidades superiores, a quien se debía sumisión y respeto. Los intermediarios entre la gente común y esas entidades, eran hombres que podían establecer contacto con ellas; eran pues, una suerte de sacerdotes, a los cuales acaso estas imágenes representan.

Relacionada con la función del brujo y del sacerdote estaría, por ejemplo, la de médicos y otro tipo de personas cuyo encargo era la conservación de la vida. Las imágenes en cuestión podrían ser representación suya.

Jefes, sacerdotes, magos, curanderos, podrían pues, de acuerdo con lo que de ellas se ha dicho, ser los modelos figurados por las imágenes masculinas de que vengo tratando, y de las cuales hay un excelente ejemplar en la colección del Museo Amparo.

Como en toda las imágenes de su especie, el vestuario en ésta es rico y complicado: sombrero, máscara, orejeras, collar, pectoral, brazaletes, pulseras, ceñidor con accesorios delanteros y colgantes, máxtlatl, capa, ajorcas en las pantorrillas y los tobillos.

Vale la pena intentar describirlo en pormenor, pues sus elementos se despliegan con ordenados juegos armónicos que llegan a crear un acabado modelo suficiente a individualizarlo entre las piezas del conjunto al cual puede adscribirse.

El sombrero que cubre la cabeza asciende en cinco tramos: el primero y el tercero, de mayor diámetro y volumen aquél que éste, son largos cilindros encorvados hasta formar anillos; entre ambos se sitúa el segundo, como un ala breve, plana y radialmente estriada, cuyos bordes los exceden considerablemente; tan alto como el conjunto del segundo y el tercero, de cuyo interior se levanta, el cuarto es un modo de cilindro hueco; de dentro de él surge el quinto y último, forma triangular cuyo vértice se suaviza en leve curva.

Tal sombrero se asienta sobre los cabellos dispuestos al frente en amplio fleco y figurados por incisiones verticales; a ambos lados bajan hasta los hombros; a esta parte de los cabellos se sobreponen lujosas joyas auriculares, compuestas de anchos anillos de los cuales descienden altos trapecios huecos con los ángulos de la base convertidos en curvas.

Una suerte de media máscara de redondeados volúmenes, cubre la parte baja del rostro; ligerísimo descenso angular marca el centro de su borde superior, bajo el puente de la nariz.

En lo más bajo del cuello, entre las secciones del cabello que caen en los hombros, se advierte la porción frontal del cilindro enroscado que lo rodea, y del centro del cual baja sobre el pecho un aro voluminoso. Quedan así figurados el collar y el pectoral.

Un ancho ceñidor con grueso nudo frontal, sostiene el máxtlatl integrado por dos elementos sobrepuestos, trapecial y plano el interior, rectangular y relevado el externo,

que llega hasta cerca de las rodillas.

Al nivel del borde del primero, llega, bajando del ceñidor, el perfil de otro aro ancho y abultado que decoran, a los lados y el centro, tres aplastadas semiesferas, la inferior de las cuales se corresponde en disposición con el nudo del ceñidor. De esta suerte, cuatro volúmenes señalan lo que serían los puntos cardinales del círculo encerrado por el aro situado sobre el máxtlatl.

Otros aros se distribuyen sobre la figura; se ciñen a los brazos, las muñecas, las piernas y los tobillos.

Finalmente, la parte más grande del complejo vestuario es un amplio elemento de contorno superior circular, cuya superficie recorren hondas incisiones radiales. Del rostro de esta imagen sólo son perceptibles la nariz y los extensos ojos sesgados.

El cuerpo es mórbido y esbelto: cilíndrico y largo se inclina el cuello; descienden los hombros en blanda curvatura; se doblan los finos brazos, dirigiendo las manos hacia adelante; la cintura se estrecha; sólidos y largos los muslos, cortas las piernas, se apoyan en pies pequeñísimos; las rodillas son gráciles protuberancias.

Aun cuando ligeramente en flexión, las piernas definen una clara posición vertical, en tanto que de la cintura a la cabeza la figura se inclina hacia adelante.

Una portentosa sensación de conquistada seguridad emana de esta representación; la certeza de una manera de energía cósmica protectora del ser humano y a la vez gobernada por él; de una feliz y luminosa consumación en donde el hombre alcanza a trasmutar su terrestre naturaleza en puro despliegue de fuerza solar; a convertir su transitoriedad en función espiritual inexpugnable y eterna.

Acaso sea posible explorar, en las formas en ella plasmadas, la fuente de esa sensación y esa certeza; lo primero que se advierte es la abundancia de los elementos circulares; cuatro de ellos, horizontales, componen el sombrero; dos verticales, las orejeras; dos más, el collar y el pectoral, y con la misma disposición, más abajo, otras dos figuran el ceñidor y su prolongación frontal; circulares son también brazaletes, pulseras, ajorcas; es un principio circular, por último, el gran elemento colocado a la espalda.

A nadie escapa el sentido de perfecta unidad, de regularidad en el movimiento, de concentración enérgica que en el círculo y sus límites quedan incluidos. Esta figura, así, multiplica y pone en movimiento fuerzas cósmicas necesariamente regulares, con cuya certidumbre se protege a sí misma.

Si se toma en cuenta, además, la sugestión de visión solar implícita en el círculo donde se disponen líneas radiales, y se mira que esta figura lleva dos que cumplen esa condición, uno sobre la cabeza y otro, mucho mayor, a la espalda, en el lugar donde las aves tienen las alas, se hará posible afirmar el parentesco que guarda con el astro que alimenta la vida, parentesco patentizado también por el modo de representación de su cabello, que en última instancia es otro círculo estriado radialmente, otra imagen solar.

Por lo demás, el gran símbolo solar de la espalda, encuentra complemento y contrapeso en el aro que se releva sobre el máxtlatl, con sus cuatro puntos que señalan el extremo de sus dos diámetros perpendiculares: evidente representación geométrica del espacio en su pureza, ámbito del viaje del sol.

Círculos y circunferencias, soles, espacio puro, elevación humana, alianza del hombre y el cosmos supremo. Y esta alianza encuentra en esta imagen una clara expresión más, ésta evidente en las formas geométricas de perfiles rectos.

La parte inferior del máxtlatl es un rectángulo, la forma en la cual se manifiesta elementalmente la razón; este rectángulo, en su parte alta, se sobrepone a un trapecio, sacrificando así su regularidad con objeto de crearse la facultad de lograr fines superiores. Ahora bien: si los lados de ese trapecio se prolongan hacia arriba, se verá que coinciden con los del triángulo que da cima al sombrero. El triángulo, con su forma y sus contornos de llama, es lúcida expresión del impulso ascendente hacia la perfecta unidad de la multiplicidad humana.

Si ahora se observa la posición de la figura que se viste esa opulencia simbólica, se verá que la confirma y la justifica. La brevedad de los pies, la leve flexión de las piernas, la inclinación hacia adelante de torso y cabeza, la postura de los brazos que fingen el principio de un aleteo, sugieren sin duda el momento previo al comienzo del vuelo. El hombre es algo como la esencia de un ave solar. Y esta calidad de ave se le acentúa con la presencia de la media máscara que podría recordar la sección inferior de un pico.

Según las hipótesis formuladas a propósito de las imágenes en el conjunto de las cuales ésta quedaría incluida, podrían serlo de jefes, magos, sacerdotes, hechiceros, médicos. Ninguna de dichas hipótesis puede ser convincentemente fundada.

Pero, del análisis intentado en esta que enriquece la colección del Museo Amparo, se hace evidente que son representación de hombres poseedores de conocimientos cuyos límites se hace difícil establecer. Y se evidencia así mismo la capacidad artística de quienes fueron capaces de plasmarlas.

MÁSCARAS

La figuración de rostros humanos, naturalista o estilizada por el empleo de exageraciones, distorsiones o imaginarios rasgos, se manifiesta en las culturas del México antiguo durante todas las etapas de su desarrollo.

Tales rostros son llamados máscaras, a pesar de que se sabe que en general no pudieron serlo, habida cuenta de sus dimensiones y de los materiales en que fueron fabricados.

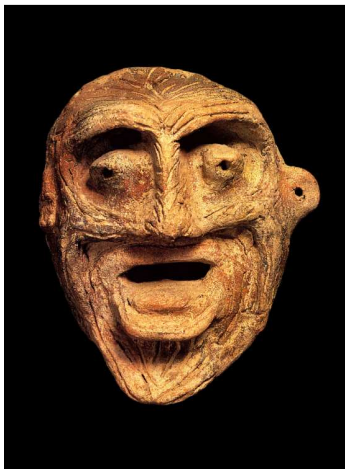
El uso real a que se los destinaba, así como su real significado, son motivo de hipótesis nunca exactamente probadas; se dice, por ejemplo, que se ataban en el lugar del rostro de los bultos mortuorios, para definir la personalidad del difunto. En el Período

Preclásico se encuentran ejemplos de estos rostros o máscaras.

Perteneciente al Museo Amparo, una de ellas, procedente de Tlatilco, con boca y ojos representados por grandes agujeros, sugiere, en su simplicidad, las que en culturas posteriores se hicieron para figurar el rostro de Xipe Tótec, el dios desollado.

Otras más, por las incisiones que se distribuyen por su superficie y que pudieran representar arrugas, se emparientan con la efigie del dios viejo, Huehuetéotl.

El aspecto de estos rostros aislados, sin cuerpo ni cabeza, se presenta como una síntesis expresiva de un misterio próximo a los ámbitos de la religión.



IMÁGENES DE ANIMALES

Dos actitudes se unen y se complementan en la realización de imágenes de animales: la cuidadosa y precisa observación de las formas naturales, y la voluntad de sujetar éstas a una estilización destinada a hacer resaltar determinados rasgos considerados como esenciales.

En las varias etapas del Preclásico, en las diversas zonas del antiguo México, va apareciendo ese tipo de imágenes, marcadas por el carácter impuesto por el estilo propio de cada época y cada lugar.

De los reptiles, la serpiente; de las aves, el pato; de los cuadrúpedos, el perro, son los animales más representados; pero hay también pájaros, porcinos, tlacuaches, jaguares, monos.

El hecho de que a menudo se manufacturaban múltiples formas de vasijas con figuras de animales, motiva en muchos casos las alteraciones a que éstas eran sometidas al plasmar su representación. Por lo común, el cuerpo del animal se usaba como la parte principal de las vasijas, aquella donde se depositarían los correspondientes líquidos. Pero en ciertas veces eran otras de sus partes las que hacían el oficio de recipientes. En otros casos, la figura del animal parece ser solamente un modo de signo para definir la índole zoomórfica de la vasija en cuestión.

Las vasijas con forma de ave elaboradas en Chupícuaro, ofrecen ejemplos de esas tres variedades. Una pequeña vasija sustentada en tres volúmenes esféricos, muestra en el borde frontal de la circularidad de su boca, una cabeza de pato. Que la parte hueca de aquélla constituye el cuerpo de éste, se evidencia por la presencia de dos salientes rectangulares que, uno a cada lado, representan las alas del ave.

Hay otra vasija que figura también un pato. En ella, la cabeza y el cuerpo de éste componen una suerte de puente que pone en relación dos vasos cilíndricos levemente adelgazados entre la base y la boca. La decoración de oblicuas cintas escalonadas de tales cilindros, hace pensar que éstos, como los salientes rectangulares de la vasija anteriormente descrita, son representación de las alas del pato.

Por último, una olla de tres pies cónicos y de forma casi esférica, lleva en el borde la breve imagen de un guajolote. Su pecho y su cabeza sobresalen hacia afuera, como lo hace, en el punto opuesto, un triángulo ligeramente vuelto hacia arriba que representa la cola.

En tiempos y regiones distintas como Puebla o Tlatilco, es dable encontrar también figuraciones de aves que se adaptan a las mismas características.

Uno de los animales que se representaron frecuentemente en vasijas, es el mono. De Monte Albán y el Preclásico Medio, procede un ejemplar donde se advierten modos de figuración que siguieron manifestándose hasta en los tiempos del Postclásico.

Es una olla esférica con cuello corto y boca de bordes abiertos. La esfera figura el cuerpo del animal; la cabeza de éste, muy pequeña, se sitúa en las inmediaciones del cuello de la olla; los brazos, largos cilindros encorvados, aplicados a la superficie de la esfera, suben las manos hasta que pueden tocar ambos lados del rostro. Así mismo cilindros encorvados, pero en sentido opuesto al de los brazos, se ven las piernas en la parte inferior. Sobresalen las manos inferiores y se apoyan en el suelo.

En este caso y en otros análogos, resalta el hecho de que el cuerpo del animal se deforma en su representación, a fin de posibilitar la función del recipiente que se le ha atribuido.

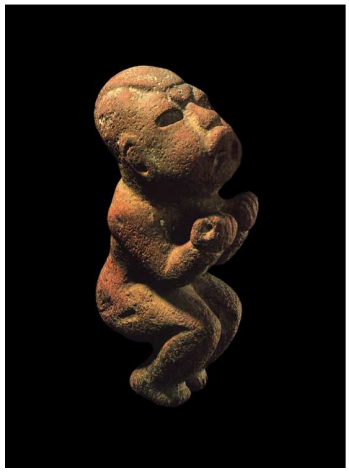
Existen diferentes imágenes en las cuales es perceptible la voluntad de humanizar la presencia animal.

Como ejemplos pueden señalarse ciertos silbatos en forma de perro con cabeza humana y algunas vasijas en las cuales los animales se ven dotados de brazos y manos.

OLMECAS

Al mismo tiempo que en otros de los antiguos ámbitos de nuestro país nacía la muchedumbre de imágenes de barro con las cuales los hombres expresaban sus conocimientos, sus anhelos y sus costumbres, en sitios donde la fecundidad del clima, la riqueza del suelo, la abundancia del agua fomentaban las sustanciales energías de la vida natural, surgió, todavía no se sabe cómo, un grupo humano cuyas creaciones declaran sin dudas la sabiduría superior que lo llevó a una suprema concepción del universo y del ser mismo del hombre que en su centro se hallaba.

PERÍODO PRECLÁSICO



La zona feroz hoy ocupada por las partes vecinas de los Estados de Veracruz y Tabasco, sustentó en su suelo a las primeras fundaciones urbanas y ceremoniales que en México son conocidas.

San Lorenzo y Tres Zapotes en Veracruz, La Venta en Tabasco, son las principales hasta hoy exploradas. Obra de aquel grupo humano a cuyos integrantes se dio por desconocimiento el nombre de olmecas, nombres que ha resultado bien adecuado, ostentan ya una elaborada planeación y múltiples aspectos cuyo misterio acaso no sea nunca enteramente descifrado.

En esos lugares y en otros menores de la misma zona, así como en algunos del actual Estado de Guerrero, y otros más, han ido apareciendo diversos testimonios del grado cultural alcanzando por los olmecas, y de su incesante impulso civilizador.

Un conjunto de esculturas en piedra que comprende lo mismo ciclópeas cabezas de basalto que mínimas figurillas de jade maravillosamente pulimentado, constituye posiblemente el más explícito de tales testimonios.

El tema fundamental de dichas esculturas es necesariamente la figura humana. El rasgo permanente y típico que distingue sus rostros, es la boca de amplio labio superior, y generalmente inscribible dentro de un trapecio. Se ha querido ver en esa forma bucal reminiscencias del hocico de un felino, el jaguar, o de un batracio, el sapo. Muy poco hay que justifique dichas reminiscencias. Más claro y más lógico es ver en ella la estilizada aproximación a los correspondientes rasgos de dos cabezas ofidias.

Los cuerpos son, por lo común, robustos y poderosos. Rollizos y de cierta apariencia infantil, desmentida por el largo de los brazos y por la índole de rostro y cabeza, se presentan generalmente en la escultura realizada en cerámica.

La fuerza del espíritu olmeca fue tan intensa que penetró en gran parte de las regiones culturales del Período Preclásico. En la cuenca de México, en Morelos, en Puebla, en Chiapas, en Guerrero, se acusa la presencia de formas plásticas realizadas por los olmecas mismos, u obedeciendo a las normas por ellos establecidas.

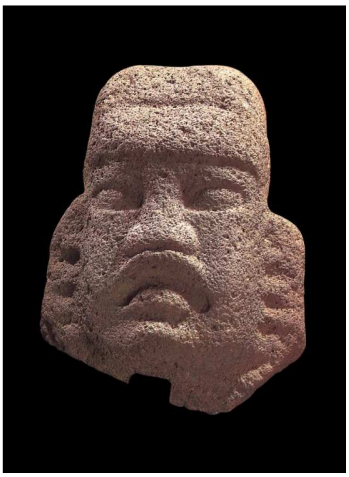
Es de señalarse que estas formas, originales o imitadas, mantuvieron una suerte de presencia independiente, pues solamente por excepción llegaron a confundirse con las formas locales, y por lo común solamente convivieron con ellas.

Las principales formas olmecas que se encuentran fuera de la región nuclear, son las de las sobredichas imágenes humanas con cuerpos de apariencia infantil y rostro de adulto. Son notables las de Tlatilco, las de Las Bocas, las de Guerrero.

La penetración del pensamiento de los olmecas acerca del universo, lo que podría llamarse su pensamiento cosmogónico, es perceptible en las imágenes donde se combinan rasgos ofidios y humanos, combinación persistente, a partir de entonces, en las figuraciones de la principal deidad del México antiguo.

Las serpientes con cabeza de hombre propias del florecimiento de Tlatilco, vienen a corresponderse claramente con imágenes creadas por los olmecas. El monumento 2 de Cerro del Vigía, por ejemplo, es una sierpe con cabeza humana.

CABEZA DE BASALTO NEGRO



Fuera de los aztecas, ninguno de los antiguos pueblos mexicanos puede rivalizar con los olmecas en el arte de la escultura en piedra. Maestros fueron lo mismo en el tallado de pequeñas piezas en serpentina o jadeíta y otras materias semipreciosas, piezas pasmosas por la exactitud de sus detalles, por la proporción de sus partes, por la pulimentada minuciosa de su acabado, que en la cinceladura de colosales estatuas en piedra volcánica, arte en el cual tocaron inimaginables alturas c e concepción, de metafísicos sentidos, de expresión de un humanismo cabal. Ejemplos de ambos extremos escultóricos ilustran este Museo. Muestra del segundo es esta cabeza esculpida en negra piedra basáltica.

Procedente de La Venta, parte probablemente de una figura humana completa, sus dimensiones son 45 por 36 cm. Aunque corroída por los siglos y la enemistad de los elementos, mantiene íntegras aún las cualidades sobresalientes que dan a este arte la jerarquía de supremo: la energía categórica de las formas, el equilibrio en ellas de lo sobrenatural y lo humano, el gobierno de la vida instintiva efectuado por la serena voluntad manifiesta en armonía de poderosas masas, la estilización de las facciones que se cumple sólo cuando el rostro del hombre se trasmuta en símbolo del máximo poder creador dirigido por la sabiduría.

Así ocurre en este que miramos; en la ligazón de sus típicos rasgos que lo emparientan directamente con tantos otros engendrados por la misma estatuaria: la ancha nariz colocada inmediata al borde del ensanchado labio superior, como en la faz inferior del Monumento 44 de La Venta; la clásica boca de contornos trapeciales, que, al igual que el robusto entrecejo, es advertible en ése y otros monumentos; las ondeantes bandas puestas a sus lados, que lo relacionan con los monumentos 77 de La Venta, 52 de San Lorenzo y 1 de Las Limas; el leve hundimiento en lo alto del cráneo, que insinúa la hendedura en V, así mismo clara característica olmeca.

Por lo demás, olmeca es el tratamiento de los gruesos párpados superiores, a modo de una banda de redondeadas terminaciones, y el de los inferiores que se realzan de la morbidez de las mejillas y, como cortados en bisel, llegan a la esclerótica.

Olmeca, la entreabierta boca de comisuras semicirculares enseña la ampliada superficie media del labio superior y, bajo ella, la corta y curva prominencia del otro, sostenido por la suavidad de la barbilla que se redondea y adelanta.

Un tocado carente de toda complicación afirma la claridad expresiva del rostro: es una suerte de casquete ceñido a la cabeza por el relieve de una banda ancha y simple.

Como, por desgracia, la mayoría de las piezas conocidas de la gran escultura olmeca en piedra, ésta, repito, padece los efectos de una secular corrosión. Aun cuando, como también dije ya, preserva íntegra la generalidad de los soberanos atributos de ese arte, es de lamentarse en ella que el desgaste de los ojos impida apreciar bien la posición de los iris; por lo que de ellos se adivina, es lícito suponer que eran estrábicos al igual que lo eran los de muchas otras imágenes en aquél originadas, con lo cual se complementaría la ostentación de su sentido.

Aquí, organizados con la claridad de una fórmula matemática, se revelan los misterios de tal sentido. En la sucesión ininterrumpida de estos planos y relieves se hace perceptible el fondo del secreto de la vida universal que se crea de continuo sin amenaza de desfallecimiento; del seno de un abismo de silenciosos esplendores, vistiéndolos de vivientes formas sensitivas, surge el milagro de este rostro sapiente, donde lo humano, aliándose con lo divino, conquista para siempre la suma del cumplimiento: de sus más altas aspiraciones.

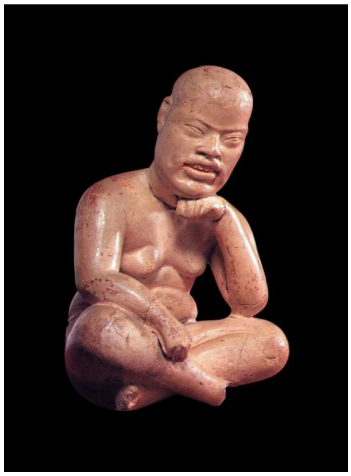
Irresistible, la voluntad creadora anima desde el centro de este trozo de piedra el despliegue de sus apacibles superficies.

La metafísica concepción del sabio, la razón oculta encerrada en la existencia del hombre, razón que el sabio había llegado a descubrir; el significado humano que él indagaba en el mundo sobrenatural, son captados por el artista, por su poder de libertarlos en apariencias donde la realidad entera del origen y la perduración del universo se constituye en símbolo comprensible.

No hay en esta cabeza, en este rostro donde se establece la unidad de la verdad y la acción, nada que no convoque a vivir y a entender por qué se vive. Rasgo a rasgo, todo late en él expresando el gobierno de radiantes energías; comunicándonos que es nuestra la facultad de ejercerlo también.

Corroído, pero esencialmente salvado de la destrucción; purísimo en el equilibrio de las líneas de fuerza que orientan el desarrollo de su ordenación material, nos llama este rostro; su boca serpentina nos habla de la unión con los dioses fundadores; miran sus ojos lo que en verdad somos. Y algo en nosotros despierta de pronto y se dispone a atender a su llamado.

ESCULTURA DE LAS BOCAS



La escultura en barro procedente de Las Bocas en el actual Estado de Puebla, se caracteriza por un naturalismo a la vez vigoroso y delicado que se plasma mediante el magistral dominio técnico de la materia. Esta pieza es una muestra excelente de los valores de ese arte.

El minucioso modelado, que hace resaltar las blandas adiposidades del cuerpo del hombre maduro y la apacible actitud de sus piernas y sus brazos, encuentra su logro máximo en la ejecución del rostro, en cuyas facciones se revela una serena plenitud.

La sapiencia y la actuante paz de la madurez humana, la profunda comprensión del mundo y de la vida, hallan ejemplar expresión en la forma artísticamente consumada de esta escultura.

PERÍODO PROTOCLÁSICO

La vida en su aspecto de luminoso quehacer, de sapiente y perpetuable experiencia, se manifiesta de dos maneras distintas y complementarias en las obras artísticas originarias de la región occidental del antiguo México, esa que actualmente ocupan los Estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Guerrero.

En la zona que corresponde a los Estados situados más al norte, la vida, única y múltiple, tiende a mostrarse en su aspecto de multiplicidad.

Su presencia se desborda en un innumerable florecimiento de formas donde la fuerza de la naturaleza vegetal, animal y humana sobreabunda y pulula, plasmada en imágenes variadísimas en asuntos y en rasgos de estilo.

La riqueza, la gracia, el poder que hallan su fuente en la comprensión, el apoderamiento y el goce de los dones del mundo natural, alumbran desde el animado centro de tales imágenes.

Ya se trate de la opulenta geometría patente en la forma y la decoración de las vasijas; ya de las figuras de seres reales o imaginarios que se les prestan; ora de representaciones humanas, normales o deformes, en todo se percibe el imperioso impulso hacia el conocimiento y el disfrute de las cosas de la vida, impulso que logra su más clara objetivación en las imágenes femeninas, en las cuales, mejor que en ningunas otras, se concentra la expresada posibilidad de poseer cuanto en el mundo llega a ser objeto de amor.

Ese inmenso conjunto de representaciones constituye la manifestación de lo que convencionalmente se ha llamado Arte del Occidente de México.

Por otra parte, en zonas de lo que hoy es el Estado de Guerrero, la vida, múltiple y única, tiende a mostrarse plasmada en formas capaces de descubrir su unicidad. En ellas la multiplicidad de las apariencias vitales va simplificándose hasta cobrar un carácter esquemático en cuyos juegos de elementales líneas y planos llega a contenerse la expresión de su ser esencial.

Oscilando entre el realismo y la más soberana abstracción, las obras allí creadas a partir de la dureza de la piedra, patentizan, además del total dominio de sus autores sobre la materia que emplean, su voluntad de eternizar lo humano mediante la transmutación de las apariencias naturales, de suyo transitorias, en incorruptibles estructuras regidas por las nítidas leyes de la geometría.

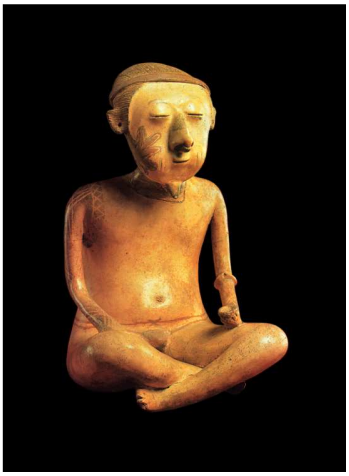
Esas estructuras formales definen el que se ha llamado, en su pureza, Arte de Mezcala.

En la región occidental del antiguo México, pues, el arte dirige en dos sentidos contrarios y afines la voluntad expresiva de una impulsión irresistible: la de la vida como gozosa finalidad en sí misma; como animación y delicia de bienes incontables, como perpetuación inexpugnable de sus elementos esenciales.

Del análisis que separa, a fin de conocerlas y disfrutarlas, las partes de un todo, a la síntesis que, para darles coherencia espiritual, reúne en un todo sus partes al parecer dispersas, se mueven las creaciones de esas artes; del análisis a la síntesis y de ésta al análisis; de lo múltiple a lo único, y de lo único a lo múltiple, en actuación incansable.

Tales dos sentidos de la voluntad artística, opuestos pero complementarios, ya embrionariamente advertibles en el arte del Período Preclásico, habrían de mantenerse en las artes del Clásico y el Postclásico, hasta llegar al momento de su término, forzado por la irrupción de la cultura europea.

EL ARTE DEL OCCIDENTE



El arte de la escultura en barro se alumbró con el esplendor de variados valores de forma v concepto en la zona occidental de México que comprende parte de los actuales Estados de Nayarit, Jalisco y Colima.

Durante los siglos de transición entre los períodos Preclásico y Clásico, un incesante hervor de vida invade allí incontable muchedumbre de imágenes de plantas, de animales, de hombres y mujeres.

Minúsculas figuras sólidas, figuras huecas de mayores dimensiones, señaladas todas por cualidades de estilos que mantienen clara individualidad o que llegan a combinarse entre sí, han aparecido pródigamente en el interior de las llamadas tumbas de tiro, características de la región.

Tales tumbas consisten en una o más cámaras subterráneas asentadas en la dureza de estratos pétreos, a las cuales se llega por un pasaje horizontal abierto en uno de sus lados; este pasaje, a su vez, se comunica con la superficie mediante un pozo vertical que llega a tener muchos metros de profundidad.

Los cadáveres y los objetos que habían de acompañarlos se depositaban en las cámaras; se clausuraba luego, desde afuera, la entrada del pasaje horizontal, y por fin el pozo vertical se llenaba de tierra. En ocasiones se marcaba su acceso superficial con un montículo de poca altura, pero por lo común era cerrado por una losa que, puesta al nivel del suelo, lo hacía inadvertible.

Cuatro estilos principales, muestras de los cuales coexisten en diversas tumbas, pueden distinguirse en el panorama extendido por el conjunto artístico de la cerámica del Occidente: el de Ixtlán del Río y el de Compostela, en Nayarit; el Ameca Gris, en Jalisco, y el de Los Ortices, en Colima.

Los asuntos representados mediante ellos, eran los objetos del ámbito natural, vegetales y animales; el ser humano y sus creaciones, casas, templos y aldeas, por ejemplo, y, raramente, lo que pudiera tenerse como signo de algo existente fuera de la realidad de la naturaleza.

Salta a la vista la diferente actitud de los artistas ante esas especies de asuntos: en tanto que en las representaciones de animales y plantas la estilización, necesaria en las

obras de arte, tiende a acentuar los rasgos de los modelos a fin de evidenciar aquello que los define como las criaturas naturales que son –así la redonda plenitud de las calabazas, la gordura de los perros y la variedad de sus actitudes, la mansedumbre de las aves–, en lo que toca a las figuraciones de seres humanos se echa de ver la voluntad de deformar su apariencia natural, como si se tratara de situarlos a un nivel particular de existencia que, por su índole, solamente a ellos perteneciera.

Ya se miren los desproporcionadamente grandes rostros propios del estilo de Los Ortices, con su prominente nariz y sus ojos hendidos en uno grueso saliente o limitados a veces por un reborde uniforme, por encima de la amplia tersura de los carrillos; ya se trate de los que son peculiares al Ameca Gris; de esos ojos que miran abultándose dentro de cavidades cercadas por brotantes orillas; de esas bocas de labios que son simples bandas en relieve; de esas proyectadas narices de planos costados; de esos mentones de cortantes perfiles; ora sean los ojos entrecerrados o terriblemente abiertos de los rostros de Ixtlán del Río; sus respirantes bocas dentadas; sus agigantadas narices; ora se observen las apacibles hendeduras oculares de las Figuras Chinescas de Compostela, sus narices desfiguradas, sus pómulos, sus finas bocas, resultará patente, en todos esos rostros, la intención de revelar la existencia del hombre como un hecho superior a lo meramente físico. No se busca en ellos el naturalismo de los rasgos o el énfasis que los haga resaltar, sino más bien la expresión de estados interiores; de aquel señorío espiritual que construye la esencia existencial de lo humano.

Y lo mismo que se dice de los rostros, puede afirmarse en relación con los cuerpos de tales imágenes. Múltiples en sus actitudes, carentes de cintura, ensanchan los hombros y acortan brazos y piernas hasta hacerlos parecer simples muñones, o los adelgazan y los convierten en larguísimos cilindros sin articulaciones visibles.

Además, acrecientan su apartamiento de la humana forma real por medio de colores y líneas y volúmenes, pues se pintan de rojo, café, blanco y negro, y llevan diseños geométricos incisos o exhiben añadidos de bulto, tales como pequeñas bolas aplastadas sobre los hombros, o grandes elementos cóncavos de forma foliácea distribuidos abajo y alrededor del cuello.

En el mismo sentido, es conveniente hacer notar que en este arte abundan las imágenes de seres humanos enfermos o deformes, jorobados, por ejemplo, donde se manifiesta así mismo un singular alejamiento del aspecto normal del hombre.

De igual modo que como ocurre en nuestro arte desde el Período Preclásico, en el del Occidente se deja percibir una distinta concepción de la función del hombre y la de la mujer, dentro del acuerdo universal.

En tanto que las figuras masculinas representan diferentes maneras de ocupaciones –las hay, así, de guerreros, cargadores, bebedores rituales, danzantes, músicos, acaso sacerdotes–, es decir el desempeño de variados papeles en la sociedad, las imágenes de la mujer la ostentan en su esencialidad natural; salvo la excepción que constituyen aquellas donde aparece moliendo en el metate, estas imágenes vienen a ser símbolo de la pura feminidad; solas o en pareja con el hombre, o con un niño en brazos.

Por lo demás, cabe recordar, para el caso de esas imágenes excepcionales, la importancia conferida al maíz por los mexicanos antiguos. Era éste la misma carne del hombre. De esta suerte, el hecho de disponerlo como alimento constituía algo como un modo de dar a luz, hecho en el cual encuentra la naturaleza femenina uno de sus cumplimientos esenciales.

Me he referido antes a la estilizada deformación de los rasgos corporales de hombres y mujeres. Con todo, en los cuerpos de éstas se ofrece siempre una parte donde el naturalismo rige placenteramente la representación.

En efecto, los pechos de las mujeres aparecen siempre modelados con minucioso realismo. Su doble hemisferio, al conservar perfeccionada la pureza de su forma, se comprende como el solo elemento humano esencial por sí mismo, representable sin necesidad de recurrir a modificaciones estilísticas.

Allí, física y espiritualmente, se enraíza la plenitud de la vida, nutrimento y deleite; fuente dúplice sin posible agotamiento.

Fuera, pues, del naturalismo de esa parte del cuerpo femenino, la estilización de la figura humana se mantiene o varía incesante, en representaciones de muy diversas dimensiones.

Entre las más pequeñas pueden contarse muchas que definen otra manera propia del arte del Occidente, en especial del de Nayarit: son conjuntos de número variable de mujeres y hombres que, situados sobre una plataforma y en multiplicidad de posiciones, componen escenas donde se denotan actividades sociales, ya sean meramente familiares o relacionadas con funciones rituales o festivas. Por lo común, en ellas las figuras humanas se combinan con modelos de casas y templos y otros edificios.

En el grupo de las mayores han de ponerse ciertas máscaras procedentes de Colima; las hay en barro y, rara vez, en piedra. En estas últimas se perciben no lejanos parentescos con las que en la misma época se confeccionaban en las vecinas zonas del hoy Estado de Guerrero, dentro del estilo llamado Chontal.

He tratado hasta aquí las representaciones correspondientes a seres naturales: plantas, animales, hombres y mujeres. Pero hay, aunque en corta cantidad, otras que podrían serlo de entidades existentes en un mundo aparte.

De tal especie habrían de estimarse los "incensarios", en los cuales la imagen del hombre se mezcla con elementos de géneros distintos o con rasgos de carácter geométrico.

Figuran a seres cuadrúpedos dotados de rostros y, a veces, torsos y brazos humanos. Formas complejas se agrupan tras el mencionado rostro; la más conspicua de ellas, por su tamaño y su constante presencia, es una suerte de largo asidero terminado en arco y que admite lujosos ornamentos.

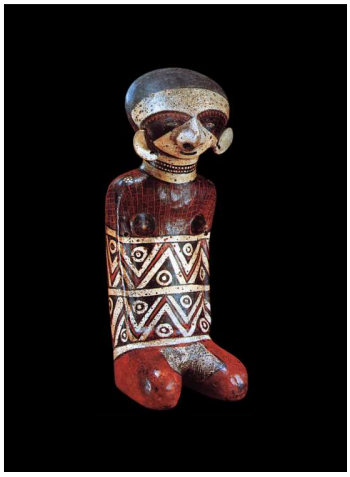
En abundantes casos, las figuras huecas del arte del Occidente servían en el empleo de vasijas. Es de resaltarse en ellas la utilización del aspecto de la vertedera como agente de armonía formal. Sus contornos y su colocación coadyuvan, así, a la equilibrada ordenación de los elementos de la pieza entera.

El hecho de que las obras de este arte han sido halladas en las cámaras de las tumbas al principio descritas, ha dado pie a la suposición de que fueron fabricadas con el propósito exclusivo de usarlas como ofrendas mortuorias.

Sea como fuere, en ellas se exteriorizan impulsos de una vitalidad consciente y sin tregua. Circula apacible en las formas vegetales; en las animales se junta y se agita; se concentra y se vuelve en afán y conquista de dominio espiritual en las que expresan al ser humano. En las de seres extranaturales, se complica en busca de cauces comprensibles.

Apacible, agitada, concentrada, dominante, compleja, la vida otorga sus plenos poderes a las creaciones de este arte a primera vista humilde y familiar, y abre ante quien lo contempla los anchos horizontes del placer y la reflexión.

FIGURA CHINESCA



El realismo patente en las representaciones de plantas y animales plasmadas por los ceramistas del Occidente, contrasta con las diversas formas de estilización que generalmente imponen a la imagen humana.

En los actuales Nayarit, Colima, Jalisco, de acuerdo con los estilos diferentes allí originados, dentro de las múltiples maneras de representar al ser humano, sentado o de pie, normal o deforme, ya sea como cargador, bebedor, sabio o guerrero, se hace de continuo evidente la voluntad de alterar su presencia natural mediante la acentuación de rasgos determinados. Raras son en ese arte las imágenes humanas realistas.

Procedente de la región de Ixcuintla en Nayarit, y dentro del poco numeroso grupo de las llamadas Figuras Chinescas Marcianas, ésta de mujer viene a mostrar la verdad del aserto anterior.

Sentada sobre sus talones, con los brazos aplanados contra los flancos, inclinada la cabeza, es en su sintética apariencia ejemplo claro de la conversión de las formas naturales en elementos simbólicos.

Enorme la cabeza, inscribible de frente en un triángulo equilátero invertido, se asienta sobre el cuello amplio y curvo en su superficie; a los lados de éste se extienden redondeados los hombros, de la curvatura de los cuales los brazos, apenas insinuados, descienden casi rectos, uniéndose a los lados del cuerpo.

Este constituye con ellos una suerte de prisma de escaso espesor, ligeramente cóncavo en su porción alta, con lo cual adquiere allí una inclinación que sigue y prolonga la de la cabeza.

Dicho prisma descansa y se sustenta en una doble prolongación delantera; dos modos de apéndices redondeados en sus extremos y en sus descendentes contornos superiores. Estos constituyen la representación de las piernas dobladas. No existe figuración de los pies ni de las manos.

Dentro de sus contornos triangulares, el rostro tiene modelada una prominente nariz de puente aguileño y fino, a cuyos lados crecen las en exceso abultadas y corvas alas. Grandes y hondas, las fosas se comunican entre sí por una horadación abierta en el septum.

Como es propio de este tipo de figuras, las orejas son anchas y de curvos contornos, y se colocan muy por abajo del nivel que naturalmente ocupan.

Los pechos, pequeños y de base circular, muy separados entre sí, muestran los pezones apuntados.

Hasta aquí, lo que concierne a los rasgos de la figura modelados en volumen, simplificados y esquemáticos.

Los demás se ven figurados por geométricos diseños pintados en la superficie oscura y tersa del barro, con planos tonos blancos, rojos y negros.

De negro está pintada la cabeza; el rostro tiene como base una suerte de máscara blanca, del mismo color de las orejas, sobre la cual se pintaron las facciones. Dos agudos triángulos negros horizontales acercan sus vértices en el nacimiento de la nariz. En el convexo lado superior de tales triángulos, paralelas a él, están representadas las cejas por series de otros triángulos, éstos equiláteros, invertidos y rojos; roja también, una fina línea se curva bajo sus vértices.

Abajo de ésta línea, con las comisuras internas apartadas por una distancia próxima al ancho de la nariz, los ojos son pequeñísimos y hundidos rectángulos horizontales bordeados por una línea blanca.

Representa la boca una breve y curva incisión con los extremos vueltos hacia arriba. Dibuja una sonrisa plácida.

La figura lleva un ancho collar blanco que cubre la totalidad del cuello; en su parte media se tiende una banda negra decorada por dos hiladas paralelas de puntos también blancos.

En cada uno de los hombros resalta un breve círculo negro en cuyo interior se advierte, representada por un punto blanco central y siete dispuestos alrededor suyo, una manera de flor.

Los brazos, los hombros, el pecho se miran recorridos de arriba abajo por verticales líneas rojas paralelas. De negro, con los pezones blancos, están pintados los pechos.

Tocando su porción inferior, comienza una amplia banda que desde allí desciende hasta las ingles de la figura. Tres blancas y angostas franjas situadas en sus extremos y su parte media, crean entre sí el espacio de otras dos muy anchas, en las cuales una banda roja de negros límites corre en zigzag sobre otra de color blanco. Los perfiles de esta última, al combinarse con los de las tres bandas primeramente dichas, originan series de triángulos. Dentro de éstos, que son negros, hay círculos blancos con un anillo negro concéntrico en su interior. De esta manera se hace surgir un círculo central, que en ocasiones presenta el centro marcado por un punto negro.

Por último, un paño blanco se sobrepone a la entrepierna y el principio de la cara interna de los muslos.

Suavizada su inmovilidad corporal por sucesivas curvaturas –cabeza, orejas, barbilla, cuello, hombros, pechos, rodillas–, esta imagen se convierte en condensación rítmica de un gobernado movimiento de fuerzas concordes, a causa de los ideales desplazamientos señalados por los diseños sobre ella pintados.

Triángulos y círculos, energía que se desplaza ascendiendo o bajando en busca de la unidad de su vértice o que, convertido éste en centro, gira expandiendo en ondas concéntricas su conquistada perfección. Radiante circulación de la sangre regularizada en geométrica alternancia de ángulos entrantes y salientes, contenidos por la triple horizontalidad que los apoya y los estabiliza.

En las flores de los hombros, el centro del círculo ordena y mueve en su rededor la misteriosa corola de siete pétalos.

Todo en esta figura estilizada hacia la pureza del símbolo, sugiere extramundana sabiduría. Marcianas llama a las de su tipo la sabiduría popular, reconociéndoles esa condición de ajenas a nuestro mundo.

Como ocurre en las imágenes femeninas del Occidente, si algo representado de modo naturalista se buscara en ésta, lo único que podría encontrarse serían los pechos; y aquí no son otra cosa que la esfera, el volumen engendrado por el girar del círculo sobre sí mismo. Hemisféricos, muestran el punto central del pezón, extremo del eje de un perpetuo movimiento giratorio.

Se entrecierran los ojos, apacibles; sonríe la boca. Con la boca y los ojos, el rostro de esta figura expresa la consciente posesión de un misterio cuya clave nosotros ignoramos.

FIGURA DE COLIMA

Destaca, en el conjunto de la escultura cerámica de Colima, un grupo de figuras masculinas que comparten un rasgo distintivo: un modo de agudo cuerno central que les brota de la frente.

Sentadas en el suelo, apoyan sobre él la porción exterior de las piernas, que doblan con las rodillas hacia afuera; suelen poner ambas manos encima de éstas, o levantar la derecha a nivel de la cabeza, extendiendo el brazo un poco hacia atrás. Sus cuerpos son rotundamente gruesos y robustos.

A dicho grupo corresponde ésta del Museo Amparo, soberana en la dignidad de su altiva expresión.

Amacizada y firme en su posición sedente, se alza vertical sobre la base eficaz que le forman las piernas, aunque aparezcan en exceso cortas y finas, terminadas en menudísimos pies.

Una potente trabazón de masas en equilibrio determina el espacio donde triunfalmente se introduce.

Cercana su estructura a la de un pesado cilindro, el cuerpo desarrolla su superficie en ininterrumpida suavidad de curvaturas. Se abulta apenas el vientre, se hinche respirante lo alto del pecho, descansa la placidez de la espalda; anchurosos, los hombros son pura condensación de fuerza. Del grosor del izquierdo se sigue hacia abajo el del brazo, tubular y encorvado. Esa mano se apoya en la correspondiente rodilla. El hombro derecho sube e impulsa el brazo hacia atrás y hacia arriba. Se ve que la mano sostiene un objeto esférico.

La actitud de este brazo, articulada a la de los dos hombros, integra el total de la figura en una corriente de irrebatible dinamismo. Dinámica es la columna del cuello, corto y de amplia circunferencia, que da sostén al brusco movimiento hacia la izquierda de la poderosa cabeza, al poderío que puebla las facciones del rostro señero.

Todos los rasgos capaces de expresar la cumplida voluntad de imperio, se entrelazan incrementando su aislada energía al unificarse en la soberbia de ese rostro que conoce y domina.

Un violento juego de hundimientos y turgencias compone su audaz concierto. Tres sólidas prominencias resaltan en él: el cuerno de su frente, la nariz y el acento del prognatismo.

De ancha base es el cuerno; cónico y levemente corvo, equilibra su voluntad con el de la proyección de las mandíbulas, que al juntar sus anchas y curvas superficies limitan con sus bordes la larga y horizontal ranura que finge la boca.

Entre las voluminosas prominencias que en lo alto y lo bajo del rostro crean el cuerno y las mandíbulas, se adelanta la de la nariz, alta y aguileña, de planos costados.

Tras el saliente nacimiento de ésta, a sus lados, dos profundas cavidades dan asilo a los ojos, pequeños y ahusados y en vivo relieve. Un delgado reborde los circunda. Elevados, los pómulos cierran desde abajo las cavidades orbitales.

Ancho y liso es el plano inclinado que separa nariz y boca. La punta de la barbilla se une con el borde de una suerte de collarín donde el cuello se mira contenido.

Las orejas, figuradas como si se vieran de frente, se amplían en su parte baja, en la cual tienen sendas horadaciones. Por su aspecto y el sitio de su colocación, complementan y equilibran formalmente la central prominencia de la nariz.

Esa misma función la cumple, con respeto al volumen del cuerno frontal, el de la vertedera que sube y se abre de la sección trasera del cráneo.

Además del collarín antes mencionado, la figura ostenta algunas otras prendas que la visten; unas de ellas son raseras incisiones, en tanto que las otras se relevan con diversos grados de volumen.

Un modo de casco del cual crece el cuerno, protege la cabeza. Una cinta pintada de rojo lo liga al rostro. Baja tras los carrillos y cubre el frente de la barba; circunda la vertedera y envuelve, partiendo de las sienes, la zona del cuerno próximo a su vértice. Dicha cinta lleva finas incisiones perpendiculares a sus orillas.

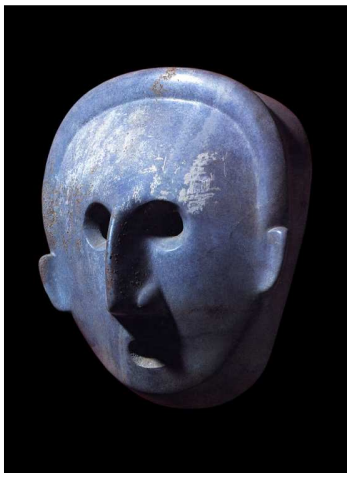
Rojas también, rodeando lo más bajo del cuello, con la punta dirigida hacia abajo y afuera, grandes y cóncavas figuras foliáceas agreden el espacio.

Compensa sus curvas y sus salientes, así mismo pintada de rojo, una ancha faja que va de las axilas al vientre, y en cuya superficie el cruzamiento de bandas con puntos en su interior, genera una alternancia de rombos y pares de triángulos con los vértices encontrados. Incisiones paralelas señalan las lindes de dicha faja.

Enfáticos contrastes de líneas rectas y curvas, de planos y agudos y decisivos salientes, vienen a complementar, así, con su presencia en el vestuario, la dinámica expresión del cuerpo y el rostro de la imagen.

Imperiosa y soberbia, se exterioriza en ella la poderosa vitalidad del ser humano que se sabe capaz de ejercer sobre el mundo el ímpetu de la voluntad nutrida por la conciencia.

MÁSCARA DE COLIMA



La blanquecina calcedonia translúcida en que fue esculpida esta máscara, hace resaltar la acabada sencillez de la animación de sus rasgos. Por su construcción formal, viene a recordar alguno de los rostros del llamado estilo Chontal del Estado de Guerrero, que fueron hallados en las excavaciones del Templo Mayor de México Tenochtitlan.

Ese a que me refiero se encuentra figurado en una pétrea máscara aplanada, sin más facciones que tres grandes orificios que representan los ojos y la boca. Los sabios aztecas, con el solo recurso de pintarle dos bandas rojas verticales que van de arriba abajo, interrumpidas por los orificios oculares, la convirtieron en una imagen de

Xipe Tótec, esa misteriosa deidad ubicua que, como casi todo lo relativo a nuestras antiguas culturas, no ha sido debidamente estudiado y comprendido.

La máscara del Museo Amparo coincide con ella en la manera de representación de ojos y boca por medio de orificios. En otros aspectos se emparienta de cerca con otras figuraciones de rostros de barro provenientes de Colima, lugar de donde ésta procede. Así, la forma de la nariz, aguileña y de salientes alas; el curvo contorno de los labios y las órbitas; las orejas como vistas de frente; la abultada franja que, yendo de una a otra de éstas y pasando sobre lo alto de la frente, les conforma un modo de simple tocado. En tiempo, corresponde a la época transicional entre el Preclásico y el Clásico; esto es, al período comprendido aproximadamente entre los años 100 a. C. y 250 d. C.

Como la luz que la traspasa, recorre esta piedra un modo de vida incesante que llega a despertar cada pormenor de la pulimentada superficie. Magistralmente tallada en sus amplios elementos, mueve ésta sus infinitas sucesiones desde los límites de la comba frontal hasta los filos purísimos del mentón y la mandíbula. La frente se mira recortada en lo alto por el tocado: largo cilindro que sigue la curvatura del cráneo y, con sus extremos, toca la porción inferior de las breves orejas, que redondean sus formas dentro del esquema de un fino trapecio invertido.

Amplia y voluminosa, la nariz, cuyo corvo puente se inicia a nivel de lo más alto de los ojos, baja proyectándose hacia adelante y extendiéndose lateralmente, hasta alcanzar su término en una clara línea horizontal que le presta base. Sobre sus extremos se inicia y asciende el contorno de las alas, que luego se dirigen adelante a manera de ovales placas cuyo volumen parece superponerse al cuerpo nasal.

Avanza, pues, la nariz, penetrando en el espacio. Por lo contrario, los ojos y la boca retroceden, abriéndose a la penetración interminable de éste. Son orificios excavados de modo que el grueso de la piedra en que se hunden es cabalmente perceptible: se ve prolongarse en él aquel mismo minucioso acabado de las superficies exteriores.

Grandes y casi redondas son las horadaciones oculares; más pequeña, horizontal y en forma de elipse, se ahonda la de la boca.

Un doble impulso formal crea los valores espirituales patentes en esta obra de arte. El primero da origen a los poderosos volúmenes invasores que hallan culminación en el tocado, el abombamiento de la frente, la proyección de la nariz. Se manifiesta el segundo en los absorbentes caminos vacíos de la boca y los ojos, por los cuales el mundo circundante pasa y se interioriza.

Así, este rostro revela al hombre que, por una parte, ocupa en el mundo el sitio que por su naturaleza física le pertenece; por la otra, ejerce sobre ese mundo su ambición de poseerlo, y lo atrae a su interior por medio de la aspiración sin tregua plásticamente expresada por la triple puerta cuyo destino es dar entrada a los elementos de índole más puramente espiritual, símbolo de libertad y de sabiduría: el aire y la luz.

Aire y luz laten y circulan sin interrupción en esta pieza ejemplar. La traspasan, la penetran en su materialidad; la convierten en vehículo de altísimos valores, al sugerir con ellos los continuos movimientos fundadores de la grandeza de la condición humana.

ARTE DE MEZCALA

En donde hoy queda el Estado de Guerrero, entre cumbres y barrancos; masas de piedra altísimas por cuyas raíces corren y saltan y se deslizan las aguas fluviales, en su paso hacia el océano; donde el clima fomenta el bosque y la selva y hace pulular la vida animal en multiplicadas dimensiones y variedades inagotables, habitó el hombre de México desde tiempos remotos. Allí vivió y creó. Empeñó allí su lucha para imponerse al desorden natural; para erigirse en centro ordenado e incorruptible de un mundo natural aislante y difícilmente penetrable.

La misma índole montañosa de la región, agitada por los ascensos y las caídas de la Sierra Madre del Sur, dio la materia elemental con que el hombre habría de expresar su certera voluntad de eternización.

En efecto, abundan en ella los yacimientos de piedras duras de colores diversos, que van del blanco al negro, empalideciéndose, haciéndose oscuras en los delicados matices del verde y el azul.

Allí estaba el hombre, pues; obligado por las complejas formas de la naturaleza a un esfuerzo de sencillez dirigido a contrarrestarla y volverla en dominable y comprensible, a convertir su multiplicidad en unidad por medio de la creación de formas exactas; y estaba allí el material con que habría de crear estas formas: esas piedras duras a las cuales habría de donar la posibilidad de darle expresión, en la perfecta concepción de sí mismo.

Había allí, para él, una vida externa, múltiple y caótica; la naturaleza poblada de pormenores que su vida interna, la de su propio espíritu, juzgaba excesivas; y la manera que encontró de purificar el caos exterior con el orden interno, a fin de integrar una nueva naturaleza con más verdad que la otra, fue el arte. El arte de la escultura en piedra; sólida, simple, palpable realidad espiritual.

El esfuerzo de simplificación de lo natural se evidencia casi en toda la escultura originada en el interior de esos hombres, escultura llamada hoy de Mezcala por el nombre de un poblado guerrerense situado al sur del Balsas; pero adquiere sus más claros ejemplos en la representación del hombre mismo. Se percibe, por ejemplo, cómo ese esfuerzo se aplica a la representación de su rostro.

El rostro humano: inagotable conjunto de variantes superficiales, abismo psicológico de expresiones donde resaltan rasgos constantes: cejas, ojos, nariz y boca, sobre una superficie más o menos uniforme. Cúmulo de instantáneas y constantes transformaciones, sujeto a toda suerte de estímulos; conjunto perpetuamente agitado.

A serenar tal agitación; a convertir lo instantáneo en permanente; a resistir el influjo de esos estímulos, pondrá el escultor de Mezcala su voluntad salvadora, ejercida en grados diversos.

Ya, tras convertir el óvalo facial en un rectángulo, figurará cejas y ojos, rectas y horizontales aquéllas, éstos como simples orificios circulares; hará descender, de la unión de las cejas, el alargado trapecio en volumen de la nariz; aproximándose en algo a la realidad, figurará la boca de comisuras caídas: curva hendedura cercada por el grueso volumen de los labios. En este caso, por el volumen de los carrillos, por la expresión general, la estilización no se aparta en demasía del modelo del rostro natural.

Ahora, abstrayendo más claramente los rasgos principales, trabajará la piedra con suprema delicadeza, y convertirá ojos y cejas en hondas y anchas cavidades horizontales; la nariz, en un puro prisma vertical; encerrará la hendedura bucal en el ininterrumpido relieve de los labios.

Por último, con lo que se consuma la típica realización del estilo de Mezcala, creará un modelo del rostro humano donde todo pormenor es suprimido; a fuerza de un juego de planos conseguido mediante el empleo de cortes rectos y profundos en la superficie, creará algo como un esquema de la eternidad de lo humano. El parecido con lo natural se desprecia y se evita. Incorruptible y fijo, sin variaciones posibles, el rostro humano se establece para siempre, victorioso sobre todo lo accidental.

Esta forma de representación del rostro se manifiesta copiosamente también en las esculturas de cuerpo entero.

En ellas el cuerpo, sometido implacablemente al mismo proceso de estilización vencedora de todo lo superfluo, se reduce a una serie de planos salientes ocasionados por tajos definitivos.

Ya se yerga la figura; ya se siente con las piernas dobladas, poniendo las manos en las rodillas; ya sea su cuerpo una mera presencia geométrica, se advierte en ella la consecución de un objetivo humano de carácter salvador: el señorío de la naturaleza por medio de la expresión del espíritu.

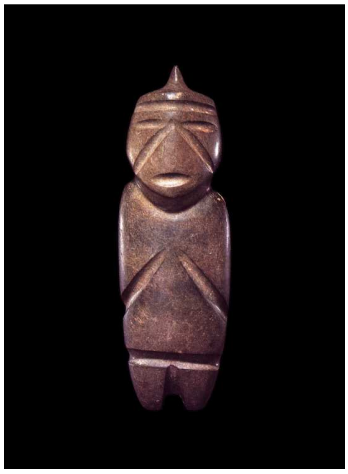
Y cuanto en este aspecto se mira en la representación de la humana figura, se hace también patente en la de otras criaturas del mundo natural, y se descubre incluso en la proporción de sus vasijas o de sus construcciones arquitectónicas, de las cuales se conservan pequeños modelos de sapiente y armonioso equilibrio.

En una región donde el mundo natural: montañas, abismos, ríos, fuegos tropicales, hielo de cumbres, asedia al hombre con su presencia, él, valiéndose de sus interiores poderes, forma en todo su imagen, como si se formara a sí mismo, libre de todo cambio: esencial, eterna y perfecta. Sólida y nítida como el mismo perfil cimero de las cumbres que intentan disminuirlo.

Plasma así, en definitiva, su propio y supremo símbolo: el de la victoria de su orden interior sobre el confuso mundo externo en que pudiera sentirse aprisionado.

PERÍODO PROTOCLÁSICO

FIGURA HUMANA



Tallada en piedra gris, color que se aclara y se oscurece en multiplicidad de tonalidades merced al extremado pulimento de su sobrefaz, que convierte la materia esculpida en una suerte de juego de espejos donde la luz se anida y se refleja en minúsculos haces infinitos, esta figura reúne en sí con extremada plenitud las características de abstracción propias de la escultura de Mezcala.

Se trata de una figura humana, esbelta y erguida, en la cual aparecen evidentes dos núcleos de representación formal: la cabeza y el cuerpo. Aquélla, encerrada de frente en un contorno ovoide aplanado en su cima, porta sobre ella un gorro que asciende a partir de una franja horizontal; suave al principio en su circunferencia, su ascenso se acelera y se violenta al acercarse a la parte media, donde alcanza su punto más elevado en la cúspide del cono constitutivo de su forma central.

El gorro se mira dividido del rostro por una ancha hendedura que define claramente su límite inferior y el superior de la frente. La altura de ésta es similar al ancho de la hendedura divisoria y al de la banda básica del gorro.

Cinco hendeduras más establecen en orden decisivo las facciones del rostro. Tras de ellas se extienden paralelas a la que por arriba bordea la frente; las dos más altas le marcan su borde de abajo; rectas en su extensión, encorvan sus secciones terminales. Estas hendeduras representan los ojos. Sombras y luces las colman de un modo de mirada abierta y profunda.

La tercera hendedura horizontal figura la boca, honda y elíptica y de finas comisuras. Se abre en la vecindad del mentón, cuya pronunciada curvatura equilibra y ablanda la que engendra su propio linde inferior.

Así como los ojos parecen mirar, finge la boca el momento de la emisión de una palabra.

Las dos hendeduras restantes son diagonales y marcan ángulos de 45° con respecto del eje vertical de la figura entera. Ascienden desde abajo del costado de las mejillas, a nivel de lo alto de la boca, y convergen entre los ojos. Su unión produce un agudo y breve puente vertical, que viene a ser el de la nariz en su nacimiento. Es la única porción que de ese órgano se representa.

El cuerpo es un alargado prisma vertical, hendido en su base con el propósito de crear la imagen de las piernas. Breves son éstas, y a manera de invertidos conos truncados.

Sus contornos señalan el máximo adelgazamiento del prisma corporal, que presenta su mayor anchura en el punto donde acaba la curva de los hombros.

Cuatro hendeduras señalan la actitud del cuerpo: la más baja es la que separa las piernas entre sí. Sube y llega a desembocar en otra, horizontal y la más honda y ancha de todas, que vendría a poner al vientre su término inferior.

Las otras dos se abren al sesgo y son paralelas a las correspondientes del rostro. Marcarían lo bajo de los codos y los antebrazos juntos al torso y dirigidos hacia arriba.

Si se contempla la figura completa, lo primero que formalmente se hace patente en ella es su movimiento ascensional. Todo en ella la va definiendo como el impulso de una flecha que sube. A partir de la verticalidad de la hendedura inferior que se encierra en lo alto, se marcan tres series más de diagonales apuntadas hacia arriba: dos en los costados, dos en las mejillas, dos, por fin, en los perfiles del tocado. Todo esto marca un ascenso puro que, en última instancia, daría una impresión de apoyarse en el vacío. Para evitarla está el sistema de niveles de las hendeduras horizontales. Establece la más baja la solidez del impulso inicial; da fundamento al siguiente, formado por las dos grandes diagonales de codos y antebrazos; sube éste hasta llegar a la horizontalidad de la boca, que a sus lados da nacimiento a un nuevo subir de diagonales, sustentadoras de una nueva macicez horizontal: son los ojos y, sobre ellos, la frente y la hendedura que en lo alto la fija. Por último, y apoyado en las sucesivas horizontalidades impulsadas por el ascenso de las diagonales convergentes, sube la cúspide suprema, ya libre del todo: es lo extremo del tocado; la punta de flecha ya no sólo insinuada en líneas, sino figurada en el pleno volumen del cono cimero.

Así, bien visto, el movimiento de la única flecha integrada por la figura completa, se integra por el de cuatro flechas sucesivas y en ascenso: la de las piernas, la de los antebrazos, la de las mejillas y la del tocado: flechas escalonadas que robustecen su impulso en fundamentos ideales que ellas mismas engendran para aumentar su poder en ascensión.

Libre de todo apetito físico, el hombre así figurado se convierte en símbolo de la más pura espiritualidad. Eterno e incorruptible, en la perfección de una perfecta juventud, sube a niveles de conocimiento en los cuales la vida se reúne en los ojos que saben, y en la boca que pronuncia la palabra de la sabiduría. Suma de la felicidad suprema, asciende, y se prepara a ascensos aún mayores.

Se ha solido comparar este tipo de figuras de Mezcala con las de la escultura cicládica. Poco favor se les hace. Estas, provenientes de una voluntad de representar lo inmediato, son en último término expresivas de sensualidades materiales; en cambio, aquéllas ponen de manifiesto un sentido de suprema espiritualidad; la esquematización de las formas cicládicas queda muy lejos de la esencialización humana representada en las de Mezcala, fruto de un esfuerzo tendiente a conquistar la perdurabilidad sin término de lo que, en sus raíces mismas, conforma la realidad del hombre.

MODELO ARQUITECTÓNICO

Los artistas de la zona de Mezcala esculpieron diversos modelos de edificios, acaso templos o adoratorios, de cuya realización arquitectónica no se han encontrado hasta hoy restos ningunos.

Esculpidos en las piedras duras abundantes en la región, tales modelos, en la pequeñez de sus dimensiones, ofrecen amplia variedad de formas constructivas que se caracterizan por su minucioso acabado y la siempre elegante proporción de las partes en el conjunto que integran.

De la simple presencia de éste de la colección del Museo Amparo, nace en el espectador una sensación de vivificante armonía, de serenidad y de gracia.

Ingenuo al parecer, el agregado de sus elementos: cuatro pilastras alzadas sobre una base rectangular de tres secciones y que soportan una angosta techumbre de dos, revela un refinamiento geométrico fruto, a su vez, de profundos conocimientos de la armonía de las proporciones.

Efectivamente, este modelo se desarrolla siguiendo rigurosamente las leves universales de la sección áurea o divina proporción, esa de acuerdo con la cual se ordenan en el mundo de la naturaleza lo mismo las estructuras atómicas que las distancias interestelares; igualmente la forma de las hojas, las ramas, las flores y los frutos terrestres, que las conchas y los esqueletos marinos; de modo semejante los agrupamientos celulares y el cuerpo de diversos animales y el de los seres humanos.

En la extensión de una línea, como es bien sabido, dicha proporción se obtiene dividiéndola en dos partes desiguales, de manera que la parte menor guarde con la mayor idéntica proporción que ésta con el todo. Análoga división ha de hacerse en las superficies y los volúmenes para conseguirla.

Ahora bien: si de la línea así segmentada se toma la parte mayor como la base y la menor como la altura de un polígono regular, se obtendrá el llamado rectángulo de oro, que en su composición y su desenvolvimiento encierra las pulsaciones de esa proporción natural que aplicada a las obras artísticas produce una inmediatamente perceptible armonía.

Obras de arquitectura como el Partenón, por ejemplo, se construyen utilizando las propiedades armónicas de tal rectángulo.

Si se analiza bajo esta luz el modelo arquitectónico de Mezcala, se advertirá al punto la utilización de esas mismas propiedades.

Así, el conjunto de las cuatro pilastras se mira exactamente contenido por los límites de un áureo rectángulo; luego, la altura de las pilastras, guarda igual armónica proporción con la de la base, y ésta con la del techo.

Además, la longitud de la base se armoniza de modo semejante con la altura de las pilastras, si en ésta se incluyen las dos secciones superiores de aquéllas, o la inferior de la techumbre, comprendiendo la ranura que la aparta de la otra, y el ancho de las mismas pilastras se corresponde de manera análoga con la altura de los extremos de la base.

Pero no termina aquí de mostrarse la sabiduría del escultor. He analizado hasta este momento la estructura de su modelo como si se compusiera de líneas rectas. En realidad, ni una sola de las que lo perfilan lo es cabalmente, sino que todas limitan suavísimos salientes curvos o concavidades.

Convexos son los términos de la base y el techo, así como sus secciones sucesivas que suavizan las curvaturas terminales; leves curvas entrantes y salientes van sucediéndose en los costados de las pilastras.

Vemos, pues, que el esquema armónico de las formas se vuelve más accesible a los sentidos mediante el empleo de la curva de los contornos, carácter peculiar de las creaciones naturales. El hombre toma de ésta no solamente la estructura general de las proporciones, sino también el aliento vital de sus manifestaciones exteriores.

Y se hace comprensible la causa por que la contemplación de esta obra de arte convoca aquellos sentimientos de gracia, de serenidad, de vivificante armonía. En ella se alían el orden abstracto que organiza la distribución de las cosas en el universo, y la presencia próxima y gratificante de esas mismas cosas, las cuales, merced a su voluntaria representación dentro de aquél, adquieren espiritual perdurabilidad.

PERÍODO CLASICO

Breves son las auroras de la naturaleza; deslumbramiento aéreo de corolas instantáneas, de colores fugaces como el paso de un relámpago, de luminosas ráfagas efímeras como sombra de sueños; parpadeos dentro del espacio abierto entre el alba y el día.

El hombre las contempla; goza las lumbres de su precipitado transcurso; siente en su espíritu algo como un impulso que lo obliga a crear en sí mismo, de sí mismo, la alegría de análogos florecimientos, de principios de brotes vitales. Y su ambición de trascendencia lo empuja al afán de darles perdurabilidad y firmeza.

Cuando ese impulso, ese afán, son compartidos por pueblos vigilantes; cuando la voluntad de obedecerlo y de cumplirlo se ejerce en una acción donde lo individual pierde significación en el colosal esplendor de lo colectivo, entonces el hombre, los hombres, conquistan el poder de donar origen a lo que podría considerarse una aurora humana.

Una aurora capaz de sembrar su gracia sobre el mundo no un solo instante, sino para disipar las tinieblas durante un acopio de siglos.

En el Período Clásico de la cultura prehispánica, los hombres de México arracimaron sus voluntades para la generación de una de tales auroras.

Pueblos y pueblos, cediendo a un mandato unánime, concentraron sus energías en la formación de un arte donde todos los elementos se orientan hacia la unidad.

Su homogeneidad social les hizo posible consumar un trabajo de síntesis por medio del cual lo disperso se organizó en unitaria armonía; la certidumbre de lo absoluto los elevó a plenitudes inalcanzables por el individuo.

En una suerte de ebriedad creadora, sin conceder lugar a la duda, reunidos todos en una sola conciencia, construyeron la creciente luminosa de un alma integrada por multitudes de almas en alianza, solidarias en sus búsquedas y sus hallazgos.

Entonces, la alegría inevitable que brota en el hombre cuando éste crece en su concordancia con todos los otros; cuando su soledad es derrotada por claras potencias que se cumplen en actos colectivos, hizo nacer aquel invencible optimismo que es a la vez fundación y fruto de la conciencia de una no quebrantable comunidad.

Impelidos allí por la necesidad de expandir la pasión de sus fuerzas multiplicadoras, dueños de la soberana madurez de sus energías juveniles, nuestros antepasados indígenas ejercitaron un esfuerzo simultáneo y sin tregua que irguió sus manifestaciones a lo largo y lo ancho de la extensión de estas tierras.

El tejido de una red de sentidos y valores comunes, relaciona en esos siglos a las diversas organizaciones humanas que en múltiples partes del antiguo México dieron causa al alumbramiento de grandiosas manifestaciones culturales.

Todo cuanto de vida había en ellas se incrementó al volverse en estímulo compartido, y ascendió a su cima al ser vehículo de ideas y sentimientos morales, religiosos y sociales que pugnaban por encontrar maneras de manifestarse.

Poblaciones, ciudades, centros ceremoniales en donde las artes de la arquitectura civil y religiosa, la escultura, la pintura, conquistaron la excelsitud, surgieron y se desarrollaron simultáneamente en una suerte de dilatación auroral de cientos de años.

Como lumbres de aurora surgieron, se alumbraron de poderes jubilosos, perfeccionaron la compartida espiritualidad de una suma de pueblos conglobados en sus impulsos, decididos a comprender el mundo como revelación de la vida perdurable y dichosa, y a situar en él al hombre a modo de propulsor de su creación y preservador de su existencia.

En el centro de lo que hoy es el Estado de Veracruz, en lo que hoy son el de Morelos, el de Tlaxcala, el de México, el de Oaxaca; en el sureste del territorio de nuestra actual república, hombres movidos por una misma energía moral entregaron a su propia grandeza de espíritu los recintos físicos adecuados a su conservación y su desenvolvimiento.

Así se encendieron, a modo de lámparas integrantes de un sapiente sistema de señales unificadoras de comunidades humanas geográficamente remotas entre sí, las edificaciones del Tajín, Xochicalco, Cacaxtla, Teotihuacan, Monte Albán, Palenque, Uxmal, Yaxchilán.

Como sólidas llamas, suben las pirámides escalonadas, enriquecidas por su adaptación a los ámbitos naturales.

En El Tajín, los muros se ahuecan en rítmicas horadaciones cuya sucesión nunca termina; amplias respiraciones se serenan en la horizontalidad de los edificios teotihuacanos; ingentes columnas sostienen las cargas celestes en Monte Albán; sobre el ascenso de la pirámide, trepan más todavía los santuarios de Palenque; ávidos aún de proceridad, invaden los aires con el copioso calado de las cresterías.

Y por fuera y por dentro de los sistemas arquitectónicos, el color se derrama en irisaciones incansables. Uniforme en los exteriores, se multiplica en caudales de formas variadas y precisas en los recintos internos.

Teotihuacan, Cacaxtla, Monte Albán, abren sus paredes a la invasión iluminadora. Ocupadas por sus vibraciones, refulgen éstas y perseveran.

Esplenden así mismo los relieves en Chiapas y en Yucatán y en Veracruz y en México y en Morelos.

Las ciudades prestan albergue a la escultura en barro, en madera, en piedra, acogen los trabajos en metales preciosos y pedrería.

Del lado del Océano Pacífico, las culturas occidentales de Nayarit, Jalisco, Colima, sobreabundan en representaciones exuberantes del fulgor cotidiano, y las de Guerrero idealizan ese mismo fulgor cercándolo de perfiles perpetuos.

Abundantes son las pruebas de las relaciones que tales comunidades guardaban entres sí, y que coexisten con la clara y definida individualidad de los estilos regionales que impusieron a sus obras.

Desde en amplios rasgos arquitectónicos visibles en las magnas construcciones, hasta en mínimos elementos perceptibles en objetos de uso diario, se exterioriza una unidad de pensamiento y modos de entender el mundo, que se explica tanto por ser producto de una intensa comunicación permanente, como de la existencia de una raíz común donde toma sustentamiento y razón de ser.

La aurora del Período Clásico sucede al alba del Preclásico. En ésta habrá que buscar aquella clara raíz de lumbres tan vastas. Y es en la cultura olmeca, hasta donde puede saberse, donde ella se hunde y se afinca.

En efecto, en las obras de esa cultura aparece por primera vez, expresada en formas precisas, la idea del hombre como el poder nuclear que pone en acción a los dioses en la tarea de crear y mantener el universo.

Porque si es cierto que la construcción de talud y tablero propia de Teotihuacán se difunde a Cholula o a Tepeapulco, y que los muros con talud y cornisa de Uxmal o Labná encuentran correspondencia en Xochicalco; si lo es que en este mismo sitio se alían rasgos mayas y zapotecas; si es indudable que el juego de pelota se conoce lo mismo en Monte Albán que en El Tajín o en Copán, y que las columnas se emplean en edificios de Monte Albán, Monte Negro y Río Bec; si se han hallado palmas o yugos veracruzanos en San Luis Potosí, Guanajuato, Teotihuacán, Xochicalco y Palenque; si todos esos hechos son signos irrebatibles de la presencia de persistentes y generalizadas relaciones culturales entre los mexicanos antiguos, existe un hecho más y de mayor importancia, porque atañe a la raíz de la esencia moral misma que unificó inquebrantablemente el conjunto de las culturas por ellos creadas.

Este hecho, constituyente del fundamento común del humanismo de las culturas prehispánicas de México y que hace de todas una sola, es el culto rendido a una entidad sobrenatural designada con nombres diversos y representada con variados estilos formales de acuerdo con las exigencias formales de cada región.

Tajín, Chaac, Dzahui, Cocijo, Tláloc, son sus nombres principales; su imagen, figurada con estilos múltiples, contiene invariablemente tres elementos: un ser humano y dos serpientes; símbolo son éstas de los dos opuestos principios de la divinidad, los cuales, de acuerdo con lo que se desprende de lo dicho por un fundamental texto nuestro, son incapaces de actuar sin la intervención de aquél.

El ser humano se ostenta pues, en esa imagen, como la condición de posibilidad de la acción creadora de los dioses. Orgullosa idea del hombre, que encuentra su inicial y ya perfecta expresión plástica entre los olmecas, quienes la representaron en número innumerable.

Se ignora el nombre que ellos le dieron a la entidad que la contenía. Pero esa idea se mantiene incorruptible durante más de 25 siglos, y su gozosa asunción, compartida por pueblos y pueblos enteros, viene a justificar la inmensidad de las manifestaciones culturales que sobre ella se levantaron.

En ella está la raíz del ingente optimismo producto del acuerdo humano que origina su comunidad; ese optimismo que otorga la conciencia del propio valor y que fue poderoso a crear el mundo humano múltiple cuyos vestigios son aún causa de maravilla.

Yaxchilán, Uxmal, Palenque, Monte Albán, Teotihuacán, Cacaxtla, Xochicalco, El Tajín, el Occidente, Mezcala. Como incendios de aurora surgen las poderosas consumaciones del Período Clásico. Y en un momento sin explicación cierta todavía, tales consumaciones se consumen, se descoloran como nubes de aurora.

Empero, la idea del hombre central, motor él mismo de la acción creadora de los dioses, responsable de la preservación universal, sobrevive a esa misteriosa consunción, a ese apagamiento de colores, y afirma los cimientos de nuevas construcciones, sosteniendo el ímpetu ascendente del sol que habrá de tocar atmósferas cenitales.

Sobre esa idea, a partir de ella, crecen Milla, Tula y Chichén Itzá; de ella se alza, por último, la cultura de los aztecas, en muchas maneras síntesis y coronamiento de todas las anteriores.

Así, la radiante presencia de un haz de valores espirituales puebla nuestro arte prehispánico a la vez múltiple y unitario, constituyendo la fundamentación ética de sus cualidades artísticas.

La lección que se desprende de arte tal, patente en la iluminación de la aurora de siglos del Período Clásico, se mantiene ahora vigente en su integridad. Es la de la salvación del hombre por medio de la solidaridad con sus semejantes, y el respeto al mundo natural, respeto que conduce a la obligación moral de preservarlo.

Es, en última instancia, la lección del triunfo del espíritu humano sabio y unitario, sobre las tendencias a la dispersión.

EL COLOR EN EL PERÍODO CLÁSICO

El ímpetu de la plenitud vital que durante los siglos del período Clásico llevó al hombre a la construcción de las magnas ciudades, los ilustres centros ceremoniales, tuvo como una de sus consecuencias naturales el perfeccionamiento del arte de la pintura mural, con la cual habría de enriquecerse la armonía arquitectónica de casas, templos y palacios.

Una universal floración de colores vino entonces a vestir las edificaciones urbanas y religiosas del antiguo México, prestando a su sólido equilibrio la ligereza sensitiva donde tiene ámbito propicio la alegría elemental de existir.

En Teotihuacan, en Cacaxtla, en Veracruz, en Monte Albán, en la zona maya, los

colores, aplicados sobre superficies húmedas o secas, se plasmaron en obras de arte difícilmente igualables.

A los tonos uniformes y planos que cubrieron el exterior de los edificios, se asociaron allí las combinaciones cromáticas que, en escenas de índole diversa, sagrada y civil, decoraron con su opulencia las cámaras interiores de los mismos.

Resaltando de fondos monocromos, muchedumbre de figuras se iluminó con los multiplicados tonos del rojo, el naranja, el amarillo, el verde, el azul.

Limitadas por líneas oscuras, aparecieron en los muros las coloridas imágenes de hojas, flores v frutos, de conchas y caracoles, de artrópodos, de peces y reptiles y aves, de fieras y mansas criaturas grandes y pequeñas, de montañas y ríos y lagos y mares, y también las de astros y dioses variados.

Todas haciendo marco y compañía a la imagen humana, casi desnuda o cubierta de fastuosos ropajes guerreros, nobiliarios o sacerdotales.

Y no sólo se decoraron así los edificios; multicolores fueron también las vasijas y las esculturas en cerámica, en madera, en piedra.

De tal manera, aquel ímpetu de vivir que hizo alentar las antiguas culturas mexicanas sumergió a los hombres que las crearon en una jubilosa y libertadora atmósfera de irisaciones, donde las condiciones de la espiritualidad más alta se volvieron accesibles por medios propios de la más pura y deleitosa sensualidad.

ARTE ZAPOTECA

Poderosos a convertir en llanura la cima de una montaña, a fin de situar en su altura los ámbitos de la sagrada ciudad de Monte Albán, los zapotecas fueron también sobresalientes en las artes de la pintura y la cerámica.

La solemne magnitud de su arquitectura religiosa, patente en los edificios de esa misma ciudad; la amplitud compositiva de su pintura mural, de la cual es ejemplo la decoración de la Tumba 104 en ella descubierta, encuentran contraparte aparente en la minuciosidad de sus trabajos y sus esculturas en barro.

Características de esta clase de esculturas son las que, ya por mera costumbre, se llaman urnas funerarias, pues se

desconoce cuál era en realidad su función. Consisten en vasos que llevan en su parte frontal una figura de cuerpo humano y rostro de rasgos humanos o sobrenaturales; esa figura, generalmente, va cubierta en parte por ostentosos tocados y otras prendas de vestir.

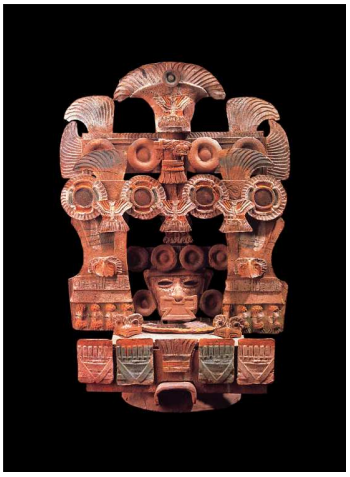
Aparte de esas urnas, la cerámica zapoteca cuenta con gran número de distintas manifestaciones. Imágenes de no dudosa tradición olmeca en las cuales se combinan elementos ofidios y humanos, apariencias puramente humanas o animales, representadas muchas veces dando forma a ciertas vasijas, ponen a la luz la consumada calidad de artistas de quienes las crearon.

En las figuraciones de apariencias animales se hace notar una aguda capacidad de observación de la naturaleza; texturas y actitudes precisas se aplican para hacer resaltar la índole permanente o momentánea que del animal en cuestión se pretende tomar como determinante; así, la bravura del felino o la agresividad del perro perturbado en su sueño.

Entre las imágenes que mezclan rasgos humanos y animales en combinación, son las más importantes las sobrenaturales del dios Cocijo, equivalente del Tláloc de los nahuas: dos serpientes se enfrentan sobre la humana estructura de su rostro, formándole los elementos de la boca.

Del animal al hombre, del hombre a la divinidad, ascienden a su cumbre los grados de la vida, y el ceramista zapoteca los capta y los expresa con válida eficacia.

ARTE TEOTIHUACANO



Templos, palacios, avenidas, ordenes de ingentes edificaciones cuya majestad evidencia el sereno gobierno conquistado por el hombre sobre sí mismo y sobre las fuerzas integradoras del mundo, definen con sus condiciones la índole de la voluntad artística de los hacedores de Teotihuacan, la primera ciudad que, con pretensiones de eternidad, se irguió en las tierras de México, a modo de reflejo del infinito poderío de su cielo.

Urbanistas, arquitectos, ingenieros sin defecto, nuestros hombres de hace siglos fundaron esta ciudad, como si al hacerlo hubieran cumplido el propósito de darle a su universo la seguridad de un centro definitivo. Y en efecto, en el aspecto cultural, de ese centro irradiaron, a ese centro convergieron, difundiéndose y conglomerándose, los tesoros nacidos y acumulados por el espíritu innumerable de los pueblos que en el aquel tiempo ejercían sobre nuestra tierra la unidad de sus poderes creadores.

PERÍODO CLÁSICO

En un valle que cerros y montañas encierran a apenas 50 Km. al noroeste de la actual ciudad de México, aquella ciudad contrapuso a los irregulares perfiles de montañas y cerros la extensa calma de sus formas organizadas, donde claras líneas horizontales hacen predominar la amplitud sobre la altura, dando origen a una sensación de terrestre certidumbre, de firmeza irrebatible y feliz.

Aproximadamente y de modo principal entre los años 200 y 700 de nuestra Era, se manifiesta la vida en el arte de Teotihuacán, que llega a su apogeo alrededor de 400. Son siglos durante los cuales el genio de ingenieros, arquitectos, urbanistas, construye y renueva sus testimonios.

Hábiles en todo arte, los teotihuacanos dejaron muestra fundamental de sus aptitudes en la creación misma de su ciudad. Pero ésta albergó, en sus muros y en sus cámaras, en sus patios y calles, la excelsitud de las obras de pintores, escultores, ceramistas.

Así, las paredes del Templo de la Agricultura, de Atetelco, de Tetitla, de Tepantitla, se ilustran con la luz de líneas y colores en combinaciones de imágenes donde, nuclear, la del hombre se mira rodeada de otras de objetos y seres naturales o divinos, conglobadas en deslumbrante multitud.

La gran imagen pétrea dicha la Chalchiuhtlicue, da seña de lo que fue la escultura teotihuacana, como la da también la figuración de rostros humanos, esas llamadas máscaras labradas en piedras diversas y que exteriorizan, en su pequeñez, esencialmente los mismos principios constructivos que rigen las monumentales edificaciones arquitectónicas.

Y la victoriosa espiritualidad conquistada por éstas, revela así mismo su vivacidad en las formas de la escultura cerámica, incluso en las mínimas y que, por descuido, pudieran juzgarse de poca significancia.

Vasijas de empleo doméstico o ceremonial, braseros, ollas, botellones, vasos con tapas, diferentes tipos de asas y maneras de sustentamiento; múltiples modos de decoración que las enriquecen de colores, incisiones, relieves, se generan con una casi inconcebible liberalidad que, con su influjo, beneficia el arte de lugares vecinos y distantes.

Y hay también figuras de animales y dioses, y representaciones humanas en cuyos rostros la sabiduría, la prudente y reflexiva serenidad, se miran de continuo expresadas, en tanto que los cuerpos, ya pacíficamente desnudos, ya vestidos con suntuosas prendas, que sugieren vuelo de alas en ámbitos celestes abiertos o circulares, patentizan con semejante eficacia la eternizadora voluntad de sus autores.

QUETZAL EN UN MURAL TEOTIHUACANO

Se habla, como si se tratara de una verdad indudable, de que la pintura prehispánica se valió del empleo de colores planos, uniformes y sin matices; también se tiene por

verdadero que desconoció el uso de la perspectiva, lo cual le impediría crear la ilusión del volumen en la bidimensionalidad de la superficie pintada. Bastaría un examen desapasionado de este mural teotihuacano para poner razonable duda en ambas afirmaciones.

Tal como se conserva, y por desgracia nunca se podrá conocer el esplendor que tuvo cuando fue concluido por su autor, nadie negaría con fundamento que en la longitud de las plumas de la cola del ave en él figurada, son obviamente perceptibles vibraciones de matiz, o que entre el escorzo del ala derecha y la no visible porción del cuerpo que ésta oculta, hay ilusoria sensación de espacio, y que lo mismo ocurre entre ambas, piernas, separadas pictóricamente por una banda de distinto color.

La pintura representa un quetzal que lleva una rama florida en su pico entreabierto. Se posa levemente en la tierra, y abre las alas en posición de dar principio o término al vuelo.

Sus colores son los típicos de la pintura teotihuacana: el rojo almagre, el rosado, el ocre y el azul turquesa.

Sirve el primero de fondo al conjunto de la representación, y se emplea en este caso para realzar el dibujo que define los rasgos de la figura, y para destacar la significación de la flor de cuatro pétalos que el ave muestra sobre el pecho y la del signo colocado en el nacimiento de su cola.

Azul turquesa son el plumaje en su mayor parte, el filo del pico, las uñas, secciones del ojo y las alas, así como las flores de la rama y las bandas que hacen la forma de la flor del pecho y la del signo caudal antes mencionado.

Rosadas son las bandas que limitan el ojo, las alas, el pecho y el cuello del ave; las que protegen la raíz de sus uñas; las amplias que a lo largo y en medio de las alas contienen secciones color turquesa; las que encierran el centro de la flor pectoral y, por último, la rama de donde crecen las flores.

Es ocre el centro de éstas; ocres son las hojas de la rama que las sostiene y porciones de la ingente flor del pecho; de ocre se pintan así mismo el pico, las patas y parte del pico del ave.

Desgraciadamente, como dije ya, jamás podrá saberse a ciencia cierta cómo era el aspecto de esta pintura en el tiempo donde fue terminada; pero lo que de ella resta basta a ofrecer la facultad de imaginar su fulgor de honduras líquidas, de aéreas floraciones, de pedrerías astrales agitándose sobre la viviente y roja oscuridad del fondo.

Se posa el quetzal, pues, en la tierra; acaba de terminar su vuelo, o bien está en el punto de iniciarlo. Su forma es cabalmente viva.

El dibujo que la construye es copioso y ágil en su minuciosa precisión. Trayectorias visibles de móviles puntos de energía, las líneas se influyen enriqueciéndose unas a otras en alianzas y equilibradas oposiciones, constituyendo un sistema de movimientos inagotables.

Un juego de amplias curvas abiertas se ordena a partir de las cerradas curvas concéntricas fundadoras de la flor pectoral, inscribible en un ancho y horizontal rectángulo. Sólido, su centro se envuelve con una banda rosada y otra azul turquesa. Cuatro alargados pétalos ocres que en su porción interior se arman de series de agudos v densos triángulos, se presentan apartados entre sí por azules bandas diagonales cuya superficie se une a la de la banda de igual color que encierra la flor entera.

Como un sol que proyecta hacia los cuatro rumbos universales sus cuatro haces de siete rayos, esta flor viene a ser el núcleo armónico de la forma total. Situado su centro casi exactamente en el punto donde horizontal y verticalmente coinciden los ejes de la sección áurea de la figura, se brinda a sí mismo como sol irradiante de perfectas proporciones.

Las amplias curvas horizontales de las alas le prestan el apoyo plástico y conceptual de su volante naturaleza; pasa por su centro una diagonal que cruza el punto donde se ve comenzar la pluma caudal inferior, y asciende hasta la mitad de la rama detenida en el pico del ave.

Esa línea tendida al sesgo hace ostensible el equilibrio compositivo del peso formal de la cola del ave con el de la unión de su cabeza y la rama floreciente.

Del pétalo más alto de la gran flor sube el cuello, siguiendo una pronunciada curva de izquierda a derecha; marca en su transcurso la base de la cabeza, y desciende por fin hasta el extremo del pico.

El impulso hacia adelante de cuello y cabeza se compensa con el movimiento retrocedente del magno penacho que surge de la parte trasera de ésta, y cuya múltiple corriente se combina visualmente con la de las plumas del doble abanico caudal.

Atrás y al frente de tal penacho, desde lo alto del pico hasta el comienzo del cuello, se yergue una hilera de plumas de tamaño uniforme; otra de plumas menores se dispone en torno del ojo, y una tercera, sugiriendo un modo de barba, baja del pico, adornando su curva posterior. Otras plumas se dibujan sobre el cuello, acentuando su curvatura.

La cola cuenta con tres secciones: en su nacimiento, un signo rojo almagre circundado casi por entero de una banda trilobulada azul turquesa que lo hace insinuar la apariencia de un corazón; sigue a ese signo una suerte de abanico de diez breves plumas al cual, finalmente, suceden otras diez anchas y largas, apenas encorvadas; horizontal la más alta, van inclinando de una en otra su posición, hasta que la última señala una definida diagonal.

La cabeza del ave concilia en extremada unidad el naturalismo y la estilización de los rasgos. Cuatro partes componen el ojo: un mínimo círculo rojo almagre hace su centro; lo circuye una superficie ocre, rodeada por una banda azul turquesa, que a su vez queda incluida en otra color de rosa. El corvo pico es ocre, fileteado de azul turquesa en sus

bordes interiores; una voluta lineal le figura el orificio nasal; se ve la lengua, rosada y aguda.

Un cordón de plumas rosadas, representado por una angosta banda dividida transversalmente en finos rectángulos por una serie de líneas paralelas, corre limitando por delante el cuello, el pecho y el vientre del ave.

Rectas son las plumas que le cubren las piernas. Son rectas también las patas, iluminadas de ocre y con las articulaciones superiores figuradas por volutas.

Su dirección divergente dinamiza la posición de la imagen en su integridad; concluyen en una manera de garras de tres uñas, una posterior y dos delanteras, como se acostumbra en representaciones de esta clase. Azules, esas uñas se insertan en anillos color de rosa.

Las abiertas alas levantan su extensión sobre una larga y suave curva vuelta hacia arriba, y que idealmente se continúa a ambos lados del cuerpo. Agudos son sus extremos. Las dos curvas sucesivas que supliendo los ángulos que lo hacen en la realidad, ordenan la parte superior de cada una, proporcionan límites a una banda color de rosa bajo la cual, y paralela a ella, se curva otra azul; sigue a ésta un espacio ocupado por plumas ocres; bajo ellas se tiende una ancha franja rosada interrumpida a trechos regulares por ganchos azules, cinco en cada ala. La forma y la dirección de tales ganchos, orientados hacia los extremos opuestos de ambas alas, les infunden una poderosa sensación de ligereza y fuerza, de posibilidad de apoderamiento del espacio. Dos órdenes de plumas sobrepuestas, en las cuales se ven actualmente mezclarse los colores ocre y azul, bajan de la franja rosada terminando la efectivia figuración de los órganos del vuelo.

Y ahora la rama florida. Es color de rosa; parece surgir bajo la lengua del quetzal. Se encorva hacia arriba y se subdivide en cinco prolongaciones, cada una de las cuales da sustentamiento a una flor acampanada con bordes ondeantes, entre los cuales sobresalen, coloreados de ocre, los estambres y el pistilo. 13 hojas, ocres también, crecen ahusadas de la rama y sus prolongaciones.

Dado que nada en nuestro arte antiguo ha de suponerse originado en la casualidad, pues uno de sus rasgos generales es el de intensificar la resonancia abstracta de las formas orgánicas representadas, expresando con ellas ideas o concepciones que pudieran decirse metafísicas, habría lugar para indagar en esta obra, por ejemplo, el significado intelectual y ético involucrado en el sitio donde la rama se encuentra y en el número de sus hojas y flores.

Recuérdese, así, que en el pensamiento náhuatl el mundo superior se compone de la superposición de 13 cielos, y que Xochipilli, deidad asociada con la juventud, el juego, la danza y las fiestas, símbolo de la alegría primaveral, se llama también, precisamente, 5 Flor. Si además se considera que el quetzal, ave de suyo simbólicamente preciosa, lleva en el pico la rama de cinco flores y 13 hojas, no resultará irrazonable atribuírsela como emblema.

En este mural, pues, se habría representado el festivo y juvenil placer de la primavera, como la cumbre vital y el alumbramiento conglobado del espacio celeste.

Véase así mismo, con análoga intención indagatoria, la gran flor en el pecho del ave, que por su situación cabría también juzgar emblemática. En ella quedaría figurado el espacio horizontal, con sus cuatro direcciones y su centro claramente señalados. Figuración, igualmente, de la perpetua movilidad.

De tal suerte, la estilística alteración de las formas naturales y de su orden en la composición, patente en los elementos examinados, y que haría de esta imagen de quetzal, sólo por ellos, la organizada representación de la vivaz totalidad del espacio, le otorgaría en su integridad un sentido más alto y profundo, porque la luminosa y proporcionada realización plástica, a la vez que consumada obra de arte, sería un modo de escritura destinada a trasmitir la idea y el sentimiento de la actuante energía de la vida.

La forma y el color, cada línea, la integración de los elementos en el equilibrio de la composición, incrementarían sus valores estéticos al enriquecerse con el poder de comunicar otra manera de nociones de carácter universal.

Pues lo que es posible concluir del análisis de los dos sobredichos emblemas, debería complementarse con lo que se deduzca del de cada uno de los demás rasgos de la imagen, a fin de comprender el significado del sistema cabal por ellos concretado.

El artista teotihuacano se adentra en la luminosidad que lo rodea; firme y seguro, plasma en su obra el sentido de esa luz. Acorde con su mundo, traduce a conjunto de líneas y colores cuanto aquél guarda de amoroso fervor y de certidumbre sapiente.

En esta pintura no existe duda sino jubilosa certeza; vencedora, como lo son generalmente las obras de nuestro arte prehispánico, de todo lo que pudiera ser pesimismo o desesperanza, expresa en su brevedad la plenitud de existencia de un pueblo capaz de lograr la dichosa síntesis del arte, la moral y el conocimiento.

El artista que la creó, hace que en ella la vida aliente y se perpetúe. El hecho de que su nombre se desconozca, acrecienta la suma de sus poderes. Anónima, su obra crece y se multiplica al adueñarse del nombre de todo aquel que la contempla y adquiere la virtud poderosa a comprenderla.

ARTE MAYA

Excepto la orfebrería que se vale de la fundición de los metales, no existe manera de arte donde los mayas no hayan ejercido el dominio de impresionante magisterio.

Campeche, Yucatán, Tabasco, Chiapas, Quintana Roo, en tierras mexicanas, ofrecen copiosos testimonios de su inagotable capacidad para la creación de formas plásticas con las cuales expresaron las exigencias de un espíritu indagador y ávido de explicaciones y conocimientos.

Del Período Preclásico al Postclásico, existen pruebas de esa capacidad suya. Pero es durante los siglos del Clásico cuando sus obras ganan el cenit de la excelsitud en la cerámica, el dibujo, la pintura, el modelado, la escultura en piedra y en madera, el hilado y el tejido, el bordado, la lapidaria, el mosaico, la plumaria, el repujado de los metales y, dando a todo eso el recinto adecuado, en la gran arquitectura. Viven todavía, demostrándolo con la sobreabundancia de sus riquezas formales, los restos de Palenque, Yaxchilán. Uxmal, Bonampak.

Sapientes matemáticos y astrónomos, exactos medidores de transcurso del tiempo, perfeccionadores entre nosotros del calendario y la escritura, veneradores de un complejo sistema de divinidades, hicieron suyo el arbitrio de manifestar, en creaciones artísticas de armoniosa plenitud, esa sabiduría que exploraba lo humano hasta los límites de la metafísica y la religión.

La piedra calcárea propia de la región que habitaban, dio a sus escultores materia propicia y dócil. En bulto lleno y en relieve, tallaron en ella formas que compiten en finura y morbidez con las minuciosas e intrincadas que modelaron en estuco.

Amplias superficies fueron así poblándose con la decorativa elegancia de una selva armónica de líneas y volúmenes en cuyo centro habita la figura del hombre, la cual se desarrolla sin interrupción en suavísimos impulsos rítmicos concordes con los elementos donde encuentra marco y apoyo.

Incluso los signos escritos en relación con ella, simulan apariencias orgánicas en las cuales la naturaleza hace vivir sintéticas presencias de sus criaturas.

Una suerte de animada vegetación hunde allí sus raíces y de allí crece en proporcionadas cadencias de guías y meandros que podrían decirse musicales.

En su interior, integrándose con ella, la figura humana, plasmada de modo naturalista, sigue con sus actitudes el movimiento de la vida que en ella circula sin detención imaginable.

Se unifican así las manifestaciones de la vida; el torso, los brazos, las manos, las piernas del hombre se trasmutan en lianas v flores y frondas, y éstas se vuelven en plumas de alas o anillos de sierpes o tensiones felinas.

Múltiples, a su vez los aspectos diversos de la vida natural sensualmente perceptible, se acoplan y se reúnen modificándose a fin de hacerse unidad con la imagen humana.

Así, medra invencible la vida dentro de la abstracción de las estructuras generales donde el arte se instala.

En muchas ocasiones, el artista maya gustó de representar– escenas en las cuales predominan la historia y el mito. De allí que pueda haberse dicho con verdad del carácter anecdótico de su obras. Con todo, las representaciones humanas se encuentran de

continuo entrelazadas con otras de naturaleza diferente, que hacen pensar en ámbitos sobrenaturales. Sólo mediante la comprensión de éstas sería accesible del todo el concepto que de lo humano dichas obras están manifestando.

Simbólica, aun cuando pueda ser históricamente definida, la presencia humana sólo podrá explicarse enteramente con la declaración de los símbolos que la circundan proporcionándole el universo donde se revela. De ese mundo de animación extrahumana de la vida que se multiplica en torno suyo.

Como en la escultura, hierve la vida en las representaciones pictóricas mayas. En ellas se alumbra también la presencia central del hombre en su fusión con la naturaleza inmediata y la sobrenatural.

Amplia es la gama de los colores gobernada por aquellos artistas. Cuenta con muy variados matices del rojo y el amarillo y sus combinaciones entre ellos y con el azul, el blanco y el negro. Presenta así tonos del café, el canela, el bronce, el naranja, el rosado, el verde en intensidades que van del aceituna pálido hasta una aproximación del negro; alguna vez aparece el violeta. Para el puro azul tiene sólo una tonalidad que ha sido llamada azul maya.

Este colorido se empleó tanto en la extensa pintura mural como en la minuciosa y grácil decoración de vasos y otros recipientes.

En sus dos períodos principales, Tzcalcol y Tepeu, del año 300 al 600 y del 600 al 900 respectivamente, la cerámica maya, con sus iniciales influencias teotihuacanas y de Monte Albán, muestra un claro desenvolvimiento hacia la perfección de las formas intrínsecas y las decorativas.

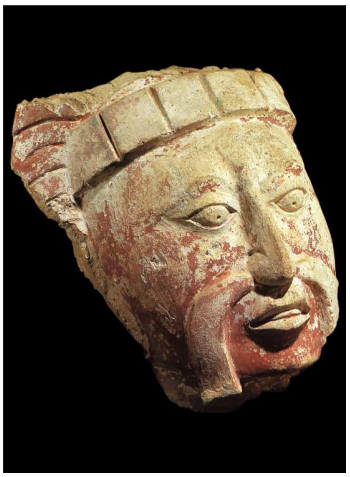
En éstas, como en la integridad del arte maya, la imagen humana se revela nuclear. Representada también aquí con rasgos naturalistas, acompaña su elegancia y el refinamiento de sus líneas y sus colores con los de seres naturales o apartados de la naturaleza, y con los signos de escritura que con ella se armonizan y se complementan.

La sobriedad misma de la forma intrínseca de las vasijas es su medio de incrementar la vital opulencia de los elementos decorativos. Pintados o en relieve, éstos convierten de continuo en órdenes geométricos de elaborada composición, las apariencias orgánicas del mundo natural. La aguda firmeza del dibujo, la delicadeza y la fuerza del colorido colaboran a la plena expresión de la vida que viene a ser su asunto fundamental, como lo es de la totalidad de las creaciones artísticas de este pueblo.

Puramente humanas, por su parte, son ciertas representaciones escultóricas modeladas en estuco o en arcilla. De estas últimas ofrecen óptimo ejemplo las figurillas procedentes de Jaina, isla próxima al Estado de Campeche, donde hubo en el Período Clásico una necrópolis de importancia. Mujeres y hombres de diversas edades y ocupaciones, se miran figurados en ellas con pormenorizado realismo. Señores, sacerdotes, jugadores de pelota, guerreros, se ostentan con el vestuario y los utensilios que permiten identificar sus oficios.

Contrasta en ellas la precisión de los rasgos faciales con la vaguedad empleada en la figuración de los cuerpos. Iban todas pintadas de brillantes colores.

ROSTRO MAYA



Condenado a pasar; dueño efímero de un movedizo punto presente que de continuo lo va dejando para irse a sumar con los otros infinitos que al acumularse hacen la materia de la historia; sujeto a un futuro que sin tregua va llegando a ser ese punto presente cuyo destino inevitable es el de haber sido; hundido en la corriente incesante del tiempo que huye irreparable y donde se establece –única permanencia– el rostro de los dioses, el hombre maya aspira a vestir de duración el suyo propio; divinizándolo en algún modo, inseminándolo de eternidad, lo plasma en formas persistentes capaces de hacerlo sobrevivir en sí mismo y más allá de sí mismo.

A sí mismo se mira; fija fuera de sí mismo, sobre el mundo exterior, las puntas de sus ojos con intensidad cuya sabiduría será poderosa a frenar el resbalamiento de las cosas temporales. Al frenarlo, detiene su propio transcurrir. Entonces, en el momento donde ejerce esa mirada, se toma por su propio modelo y se retrata.

Crea así en la piedra, en la arcilla, en la pintura, en el estuco, la afluencia de incontables rostros que su raíz son uno solamente: un rostro que expresa en su mirada el poder eternizador de la conciencia; la potestad de imponer estabilidad a lo destructible y transitorio. Un rostro que, por esa causa, se vuelve sustancialmente en mirada.

Miran los rostros mayas; nos miran. Sus oblicuos ojos de agudas comisuras, donde se unen la línea casi recta del párpado superior y la abarcadora curva del inferior, nos comunican por un instante la ilusión de ser eternos. Así, ejemplarmente, nos ocurre frente a éste del Museo Amparo, cumbre expresiva de ese arte clásico nuestro.

Ceñida en lo alto por una ancha sucesión de cuadrados en relieve, a cuyos extremos surgen cintas apenas encorvadas, la frente se extiende en tres ondulaciones; dos, amplias y ligeras, siguen el levantamiento de las espesas cejas; más angosta y situada entre ellas, se releva la tercera, que parece ser una prolongación artificial de la nariz. Ésta es curva y delgada, con alas mórbidas dibujadas por enérgicas ranuras. Se ven nacer de junto a ellas, y luego, ensanchándose, encorvarse hacia abajo y rematar en una clara horizontal, las secciones laterales de una ostentosa nariguera, ahora rota en el extremo izquierdo.

Entre dichas secciones, entreabierta, enseña la boca la hilera de los dientes superiores. Es muy pequeña y fina. Adelantan sus labios: el de arriba tiene en su parte media una suave concavidad limitada por dos marcados ángulos obtusos; sobresale, pendiente y curvo, el inferior; curvas son también las comisuras; como todo en este rostro, la boca está magistralmente esculpida. Nada hay en su estilización, que no acentúe la perfección de su naturalismo.

Blandas se sienten las mejillas, que se hunden bajo los ojos haciendo resaltar la proyección de los párpados inferiores, cortados en angostísimo bisel. Aparecen pronunciadamente curvados, por lo cual contrastan en algo y se equilibran con el borde de los superiores, tendientes más hacia la línea recta. Estos son plenos y graves.

En el hueco claramente cercado por los párpados, cobran los ojos su vehemente volumen. Sesga sus planicies la esclerótica a fin de sostener, sobre lo interno del inferior, la alargada y plana superficie de los iris. Brevísimo orificio circular se hunde en el centro de éstos: son las pupilas que se fijan con terrible y sabia intensidad.

Como los de los rostros olmecas, bizcan, buscadores de la verdad, los ojos de este rostro sapiente. Y su sabiduría se apoya y se completa en cada una de las facciones; en la ondulante amplitud de la frente, en la suavidad de las mejillas, en el bulto de las cejas, en la medida fuerza de la nariz, en el admirado silencio de la boca entreabierta.

Buscador de la verdad, el hombre poseedor de este rostro demuestra haberla encontrado. Esa verdad que para él consiste en que la fugacidad del tiempo es ilusoria. Como los dioses, él ha sabido detener su corriente, y establecerse en vida para siempre. Ya nada transcurre para él. Colocado por encima de todo, comprende y domina. Y parece pasmarse y sorprenderse con la comprensión de sus propios poderes, que casi lo lleva a sonreír, a fin de dejar testimonio de la felicidad que con ella ha conquistado: la felicidad del conocimiento que lleva a la inamovible perfección de la vida.

Y nosotros lo vemos; lo reconocemos al mirar su mirada, y algo de nosotros se reconoce en él. Por la fracción de un instante admitidos en su sabiduría, libres del tiempo enemigo, nos vemos también a nosotros.

ARTE DE VERACRUZ

Ganchos y volutas, bandas curvas que se enlazan y se combinan, son los signos que, patentes en los relieves de El Tajín, distinguen estilísticamente un aspecto de la escultura totonaca o clásica del centro del actual Estado de Veracruz.

Tallada magistralmente en tipos de piedra que abarcan el basalto, la diorita, la serpentina, la jadeíta, halla sus más ilustres ostensiones en la creación de cuatro especies de objetos cuyo empleo sigue actualmente siendo causa de móviles conjeturas. Tales objetos reciben de modo arbitrario los nombres de hachas votivas, palmas, candados y yugos.

Los yugos afectan la apariencia de gruesas herraduras, cerradas en alguna ocasión; raramente son lisos, y por lo general llevan labrados en su superficie, salvo en la porción interior, imágenes de especies múltiples, animales, humanas, de índole extranatural. Se les ha supuesto origen olmeca, y se han descubierto prácticamente en todos los centros culturales del antiguo México.

No pocas hipótesis se han aventurado con respecto al uso que se les dio; se dice que fueron objetos funerarios, símbolos terrestres, anillos protectores de los difuntos, coronas mortuorias; últimamente, debido a que en relieves como los mencionados de El Tajín, o los de la Lápida de Aparicio, se ven figuras de jugadores de pelota que usan en la cintura prendas de forma parecida, se ha pensado primero, cosa físicamente imposible, que se les daba directamente esa aplicación; luego, que eran representación en piedra de esas mismas prendas.

Por causa semejante, es decir su aparición en los sobredichos relieves, función análoga a la atribuida a los yugos congo parte del equipamiento de los jugadores de pelota, se ha supuesto para las llamadas palmas.

Estas son objetos de encorvada superficie frontal que, concluida en lo alto en suave curva, se va angostando hasta tocar la línea de la base que se afirma en una prolongación delantera. En dicha superficie se tallaron en relieve imágenes de muy diversos temas.

Las hachas, a su vez, son delgadas losas esculpidas en ambas caras, por lo común con la imagen de una cabeza cubierta de diferentes maneras de tocado. La propia índole de esta representación, obliga a que el perfil anterior sea delgado y curvo, y que tienda a la recta el de la posterior. Plana es la base en que se asientan.

Propiedad sobresaliente de estas cabezas es la energía de la expresión de los rostros, esa fuerza señera obtenida por los artistas mediante el énfasis puesto en la representación de facciones determinadas, y que se ve acentuada por su entreveramiento con frecuentes elementos de índole geométrica de los cuales reciben la estructura de su orden compositivo.

Macizos y con una suerte de asa que explica que el nombre que se les da, son los candados. Los hay lisos y esculpidos con plurales motivos. En cuanto a su posible destino, se los ha relacionado también con el juego de pelota suponiendo que acaso representan alguna manera de guantes en él utilizados.

PERÍODO CLÁSICO

De excepcional riqueza por la exuberante variedad de sus temas, por la sabiduría técnica de su ejecución, por la concepción del hombre y el mundo que por ella se exterioriza, es, durante el Período Clásico, la escultura cerámica procedente del centro del actual Veracruz.

Con abundantes elementos que demuestran su relación con tradiciones plásticas olmecas y su cierta difusión hacia el sureste y el centro de nuestro territorio, la cerámica totonaca elaborada en las fases llamadas Remojadas Superior I y II, del Clásico Temprano al Tardío, mantienen una sólida originalidad advertible en su finura de formas y su multiplicidad vital.

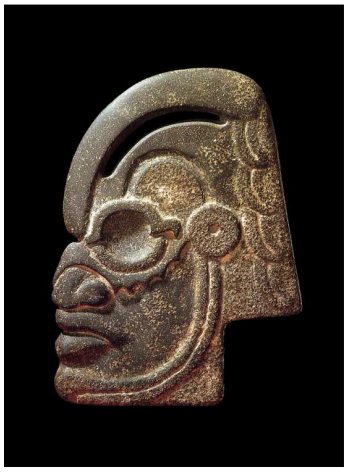
Las plantas, los animales, los seres humanos, las entidades divinas, los adornos, las prendas de vestir, son figurados a la vez con vigor y delicadeza, en apariencias cuyo realismo es fecundado sin tregua por la imaginación.

Particularmente, en la representación de hombres y mujeres se pone en ejercicio la voluntad de reproducir en imagen el movimiento, principio resultado de la vida; se llega, en este aspecto, a la creación de figuras con los miembros articulados, las cuales poseen así las raíces efectivas de la movilidad en el espacio.

Por otra parte, se percibe en esas representaciones humanas la intención de expresar la realidad interior del hombre. Tal intención se ostenta con especial robustez en la plasmación de rostros de clara individualidad, donde se revelan y se sugieren emociones variadas, distintos estados de conciencia.

Notorio y ejemplar es el complejo de las figuras sonrientes, expresión cimera de la pura alegría de estar vivo y tener la facultad de comprender lo que eso significa como valor y realización.

HACHA TOTONACA



Apoyado en su sección posterior por cuatro rectas ascendentes en zigzag, un sistema de curvaturas dispuesto de modo que su estructura geométrica es venero de una explosión de regulada libertad, ordena esta pieza ejemplar de las llamadas hachas votivas centroveracruzanas.

Como otras varias de ellas, representa una cabeza humana prácticamente reducida a sus perfiles, pues fue tallada es una fina losa.

Nariz, boca, barbilla, se figuran en ella con procedimientos próximos al naturalismo; pero si bien se mira, el puente y las alas nasales, el pleno relieve de los labios entreabiertos, la banda dental, el sólido adelantamiento de la barbilla, son, en sus volúmenes y sus

perfiles, elementos indispensables de la energía abstracta integradora del armazón total donde tales rasgos se instalan.

Ni una sola vacilación podría encontrarse en la casi violenta ejecución escultórica. Hondonadas y canales profundos y decididos, consistentes relevaciones, se acabalan entre sí en sus incansables avances y retiradas.

Dos magnas curvas encontradas encierran, desde arriba y desde abajo, el contorno anterior del cráneo y la cara. De pleno bulto la primera, es un largo y robusto cuerpo que empieza en lo más alto de la cabeza y concluye en el nacimiento de la nariz; figura un modo de tocado. La segunda, una banda simple y redondeada en su parte media, luego es doble y se proyecta en relieve. Esa parte media es la barbilla; de allí, señalando el borde de las mandíbulas, doble ya, la banda sube al sesgo al principio y buscando luego la vertical. Sus extremos tocan la línea inferior de dos perfectos círculos en relieve y horadados en su centro: su aspecto hace pensar que figuran orejeras. Delante de aquéllos se abre, a cada lado del rostro, otra forma circular, excavada ésta; en su interior aquéllos cabrían casi exactamente. En relieve también, dos bandas limitan esa forma. La superior se prolonga hacia adelante y atrás en superficies rectas y horizontales, que al frente se unen al puente de la nariz, y atrás, donde se apuntan y doblan hacia abajo, se aproximan a los círculos relevados de las joyas auriculares; la banda inferior es una simple media circunferencia sostenida formalmente por otra banda que se apunta al frente y cubre el puente y contiene las alas nasales, y sube hasta tocar las orejeras. Tras la nariz, su borde inferior muestra una serie de puntas engendradas por la unión de entrantes semicircunferencias en serie.

Bajo las primeras de éstas, contiguo a las alas de la nariz, se releva a ambos lados un breve apéndice circular también.

La superficie del rostro limitada por el mentón y las mandíbulas, se equilibra plásticamente con la de las sienes y los lados de la cabeza, a la cual, a su vez, limita la curva del tocado; de éste la separa en su mayor parte una ancha y extensa abertura.

Las formas circulares excavadas son representación de los ojos. Cada uno de ellos se liga con la orejera que le queda cercana, mediante una amplia semicircunferencia excavada también, cuyos extremos tocan lo alto de sus bordes y los de la orejera sobredicha. Esa semicircunferencia encierra el espacio de las sienes.

Bajando de la redondez trasera del tocado, dos series de cuatro ganchos, una en cada lado, dirigen sus suavizadas puntas hacia la mayor sección del zigzag que presta límite posterior a la escultura. Tales ganchos muestran en su interior una honda incisión que sigue su curvatura; contando de arriba abajo, los terceros de ellos son contiguos al contorno de los círculos auriculares.

Figuradas de modo que da la impresión de ser naturalista, como antes dije, aparecen la nariz y la barbilla. Bajo la banda que le cubre el puente, el perfil de aquélla redondea sus formas en dos partes divididas por la hendedura que define la forma semicircular de las alas; un fino reborde las contiene por atrás y por abajo, en donde las separa del labio superior. Así, en el aspecto formal, esta nariz no es más que un juego de curvaturas

geométricas que se armoniza y se complementa con todos los demás que, con él, consuman el designio de la composición total.

De curvas superficies se compone así mismo la morbidez de la boca. Desde su centro, asciende a los lados el contorno del labio superior; baja después, y se extiende en apuntado relieve hasta muy atrás de las comisuras. El inferior, por esa causa mucho menor en tamaño, cuelga, encorvándose hacia abajo, de manera que parece enseñar algo de su interior. Una angosta banda, también encorvada, simula la hilera de los dientes de arriba. La barbilla es una pura redondez.

La escultura en su conjunto, pues, se estructura en la complicada geometría de un sistema de curvas que sin tregua se contrarían o se corresponden en su segura movilidad. Esas curvas de variadísimas amplitudes revelan la coexistencia de elipses y circunferencias, las cuales se mueven a partir de la pluralidad de sus diferentes focos y centros, próximos o lejanos; fijos en ellos se desplazan en poderosos impulsos orbitales; se entrecruzan, se emparejan, se cortan con violencia o apenas se tocan, fomentando sus líneas de fuerza; se reducen a poco más de un punto, o se proyectan muy más allá de la superficie esculpida de donde se originan.

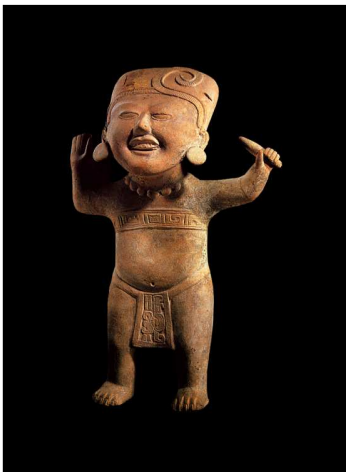
Máxima expresión de libertad, pero gobernada por la soberbia voluntad que la crea. Porque esa serie incesante de movimientos entrelazados se plasma en la figuración de la cabeza de un hombre llevada a niveles superiores de conciencia. Aquí se expresan a la vez las infinitas posibilidades del libre crecimiento espiritual, y la ilimitada capacidad de regirlas en el sentido que la voluntad ha determinado.

Esta escultura se muestra, en última instancia, como una representación de la voluntad humana cimentada en la sabiduría. Múltiple en sí misma, abierta sobre el mundo, lo conoce y lo conquista. En él se establece y le concede, comunicándoselos, los valores que le son exclusivos: aquellos que hacen eterna la vida del espíritu.

FIGURA SONRIENTE

En el clima benéfico y munificente del centro del actual Estado de Veracruz, durante los siglos del Horizonte Clásico, en los períodos llamados Remojadas Superior I y Remojadas Superior II, los antiguos mexicanos expresaron el sentido de su concepción de la vida mediante la creación de abastanza de las llamadas figuras sonrientes.

Por sus rasgos de elegante acabado, por la naturaleza de su ornamentación, ésta del Museo Amparo podría corresponder a la fase Los Cerros II y proceder de Tierra Blanca, en la región Río Blanco–Papaloapan.



Como es usual en este tipo de figuras, está de pie. Viste las prendas comunes a las imágenes masculinas: máxtlatl, faja pectoral y collar de cuentas redondas. Cubre su cabeza el característico tocado de frente plano y lados curvos, rematado por amplia curvatura horizontal, y se adorna las orejas con aplanadas alhajas circulares. El barro en que toma su forma es café rojizo claro.

En el tocado se combinan la superficie de escalonados límites rectos que se releva al lado derecho, y la amplia voluta que, en el izquierdo, asciende desde la oreja, se vuelve hacia el centro, sube de allí, en el sentido contrario, y finalmente se enrosca de nuevo a la derecha, volviendo su agudo extremo hacia arriba. La voluta está figurada por una banda cuya superficie, estriada en su total extensión por finas incisiones perpendiculares a las orillas, queda perfilada en su recorrido interior por un fino reborde.

La faja pectoral, marcada con incisiones paralelas a sus bordes, se divide por medio de líneas verticales en secciones rectangulares. Dentro de éstas se alternan series de estrías horizontales y de franjas que siguen con sus ángulos el ideal desarrollo de una espiral.

El paño del máxtlatl, sostenido en las caderas por una banda angosta, es un trapecio de gran altura limitado en sus lados y su base por una franja lisa, y decorado en su interior por los ganchos típicos del arte clásico totonaca. Siete cuentas traspasadas por un cordón, componen el frente del collar.

Fuera de las prendas descritas, que lo cubren en porciones reducidas, el cuerpo se mira en su desnudez.

Los pies se fundamentan sólidamente en la tierra; aplanan sobre ella sus anchas y cortas plantas. Sus dedos son largos y de largas uñas.

La firme posición de los pies hace posible la flexión de las piernas, chicas y fuertes, y presta macizo apoyo a la imagen entera.

Encima de la banda del máxtlatl, obligando bajo el ombligo su curvatura central, se hinche el vientre y sobresale; por lo contrario, la zona del plexo solar se contrae y se ahueca de pronto.

Se tienden hacia afuera los brazos; el derecho se dobla en ángulo recto y dirige a lo alto el antebrazo. Se abre a la altura de la oreja la mano, que enseña la breve palma y el largo y plano interior de los dedos, de iguales dimensiones y divididos por rectas estrías. Obtuso es el ángulo que forma el izquierdo al levantarse. La mano sostiene un objeto a manera de huso con el extremo inferior redondeado. Supuesto que las figuras sonrientes llevan sonajas, este objeto podría ser un modo especial de ellas.

Se inclina el cuello un poco hacia adelante; es grueso y cilíndrico. Tal es el cuerpo en su aspecto y en su actitud. Terso y animado.

Apenas vuelto hacia atrás y hacia arriba, se extiende y se ahonda y cobra relieve la maravilla del rostro que ríe. De anchos pómulos, su expresión releva sobre ellos la plenitud de las mejillas, que al descender comunican su morbidez al curvo mentón y hacen parecer más profundas las comisuras de la boca, que se abre y muestra los dientes al reír. Breve es ésta, de labios, contornos figurados de manera realista.

El volumen creado por el henchimiento de las mejillas hace resaltar la nariz levemente aguileña, y hace que los breves ojos se angosten como si se entrecerraran. A esta apariencia contribuye el reborde que los encierra.

Amplios en su curvatura, los arcos superciliares prolongan hasta la frente el poder iluminador de la expresión del alborozo; de la riqueza que echa atrás la cabeza, que afina los ojos y recoge la nariz; que hinche los carrillos y jala la barbilla; que estira y separa los labios y pone al descubierto los dientes.

Así como la risa dispone y explica los rasgos del rostro, viene también a determinar, con su retozo, la actitud v las formas del cuerpo. Porque del mismo modo que ríe el rostro, el cuerpo ríe en esta imagen prodigiosa.

De allí la flexión de las piernas, el encogimiento del plexo solar, el vientre que se infla, los brazos que se echan a los lados y a lo alto, las manos que se extienden o se contraen.

Agitada por el flujo regocijante de la vida, en la cumbre de una suerte de éxtasis mundano, esta representación muestra al hombre –individuo y parte social– uniéndose al mundo por medio del puro amor de la alegría.

De una alegría que poco tiene de metafísica, porque aparece provocada por la sola percepción de la gozosa presencia de la realidad de las cosas.

Firme en la tierra, alzando al cielo los brazos, admirando el espontáneo espectáculo que la tierra y el cielo abren en torno suyo, demuestra el hombre aquí su perpetua sorpresa.

Y esa sorpresa no tiene mejor manera de demostración que el júbilo de su risa, con la cual agradece los bienes innumerables (le la existencia.

Durante nueve siglos, los artistas de esa región de México crearon pueblos y más pueblos de tales rientes imágenes. Mujeres, hombres, niños, admitidos fomentados por la felicidad de su mundo, revelan en ellas su placentera sorpresa de estar vivos; de saberse partícipes de esa prolífica felicidad.

Así concibieron la vida; ése fue el verdadero sentido que en ella tuvieron la facultad de comprender y prolongar, transmitiéndolo hacia el futuro con inquebrantable certidumbre.

PERÍODO POSTCLÁSICO X

PERÍODO POSTCLÁSICO

Ha pasado la aurora; con vuelo de águila asciende el sol aclarando las infinitas dimensiones del cielo, en un viaje matutino que habría de durar siglos más. Vertida su luz sobre el espacio terrestre, alumbrará, recuerdo de su nacimiento, las ilustres ciudades, los centros de cultura destruidos por el fuego o el inexplicable abandono. Verá la extinción de Teotihuacan, de El Tajín, de Monte Albán y la obra de los zapotecas, de Palenque, Uxmal y tantas otras floraciones aurorales del espíritu maya.

En el Occidente, su luz se habrá de verter sobre permanentes formas en que se finge la fuerza de la vida natural e inmediata, o se capta en geométricas estilizaciones en las cuales se pretende encerrar su perenne esencialidad.

Allí, o se representan con abundosa generosidad el hombre, el mundo que en torno suyo él ha construido y el natural que lo rodea con sus ámbitos fecundos, o se condensan sus rasgos en elementos tendientes a la invariabilidad salvadora. Son las formas del arte del Occidente y de Mezcala, que con explicables y menudas variaciones se mantendrán durante los siglos de ese solar ascenso.

En esos siglos, mira el Sol el hormigueo incesante de numerosas migraciones de pueblos. Venidos del norte hacia el altiplano, los toltecas, errantes y guerreros, se establecen a 80 Km., de la actual ciudad de México, donde fundan a mediados del siglo X la ciudad de Tula. Con ellos comienza el predominio náhuatl en nuestros antiguos territorios.

En esa ciudad, la cultura del México prehispánico fecunda con nuevos elementos su herencia tradicional. Autores de una arquitectura de líneas ingentes y sobrias, los toltecas le infundieron poderosa vitalidad mediante la incorporación de obras escultóricas monumentales en que la aparente rigidez del conjunto ampara la suave minucia de los detalles.

Muestra de esas obras se encuentra en el vestíbulo y la entrada del llamado Templo de la Estrella de la Mañana, en las columnas con aspecto de serpientes emplumadas o con figura humana o ilustradas con relieves. Típicas de tal escultura son las imágenes nombradas chacmooles; representan a hombres recostados, con las rodillas dobladas y levantando hombros y cabeza; vuelven ésta hacia un lado, y con ambas manos sostienen una vasija puesta sobre su vientre.

Ocurre, en la segunda mitad del siglo XII, el término de Tula. Acaso al presentarse la época de su decadencia, comienzan sus habitantes a emigrar de ella. Sea como fuere, indudables contactos se establecen entre ellos y la cultura de los mayas, dando origen a un arte llamado maya–tolteca.

En dicho arte se advierte cómo la robustez de Tula y la delicadeza de Uxmal y Palenque se fecundan mutuamente engendrando formas donde la solidez y la fastuosidad se hermanan con la finura y el deleite en el pormenor. Testimonios de tal fenómeno se ofrecen copiosos en Chichén Itzá y Mayapán. El arte maya se enrigidece y solemniza y colma de imágenes esculpidas vastas superficies. En él adquieren lugar mayor imágenes relacionadas con el sacrificio supremo, la permanencia de la calavera, la serpiente emplumada, el chacmool.

En la antigua Oaxaca desplazan los mixtecas a los zapotecas; perfeccionan una arquitectura en la cual llega a su clímax la decoración geométrica. Optimo ejemplo de este arribo se ofrece, como un deslumbramiento, en los muros del Palacio de las Grecas en la ciudad de Mitla. Al norte, los mismos mixtecas extienden su influjo cultural a zonas de los actuales Estados de Puebla y Tlaxcala. Su arte, revelador también de la armoniosa conjunción del hombre y su mundo, se manifiesta en la escultura y en el insuperable dominio de la cerámica.

En Veracruz, en San Luis Potosí, en Hidalgo, en Tamaulipas, pone el sol sus fulgores en las circulares edificaciones huastecas, en su elegante y severa escultórica en piedra, donde las formas hallan estructuras próximas a la pura abstracción; en su compleja pintura mural, en su opulenta cerámica.

Es posible que, durante los últimos tiempos de Tula, los toltecas se hayan desplazado hacia el actual Michoacán, a la zona dominada por los tarascos. Tal cosa puede conjeturarse a partir de la existencia entre ellos de figuraciones como el chacmool, y del empleo de técnicas metalúrgicas. De indomable índole guerrera, los tarascos se distinguieron en el cultivo de artes menores como la lapidaria.

En la mañana de su ascenso, se acerca el sol al cenit. Llegan los aztecas al altiplano central, concluyendo una peregrinación de cientos de años. Fortalecidos por el vencimiento de sangrientos y humillantes obstáculos, fundan y engrandecen a Tenochtitlan, la ciudad que habría de dar centro a nuestro mundo de entonces.

Si otros de los mexicanos antiguos habían fundado sus ciudades en la montaña y en la selva, los aztecas construyeron la suya sobre el agua. Templos, palacios y casas se levantaron de ella; plazas y calles y calzadas abrieron amplios espacios transitables. Allí vino a confluir con sus tesoros de espíritu y materia la cultura del antiguo México; de allí partió de nuevo, enriquecida de energías físicas y éticas, hacia los ámbitos de su origen.

Los aztecas, así, recogieron, concentraron y dieron consumación a la sabiduría y el poder de los antiguos mexicanos. En su arte encontró cima la expresión del hombre concebido como centro de la creación inicial y responsable de la preservación universal. Sus obras dan cimientos y torres a la manifestación del poder moral de una voluntad colectiva que asume el destino humano como principio y sustento de la supremacía de la vida.

Y en ese punto meridiano, el sol de nuestra cultura fue abruptamente frenado en su viaje. Su gloria, en este aspecto, estriba en no haber conocido el dolor de la decadencia. Acabó de golpe, con el aniquilamiento que pretendieron imponerle los bárbaros europeos. Como un águila herida por la avaricia, la ignorancia, la mentira y la traición, se derrumbó a plomo nuestro Sol. Pero sus lumbres no concluyeron. Esclarecidos por ellas vivimos; en ellas nos buscamos; ellas nos iluminan la facultad de encontrarnos y de ser, finalmente, lo que queremos y debemos ser.

PERÍODO POSTCLÁSICO

ARTE MIXTECA

La cultura mixteca tiende a su consolidación a partir del siglo XI de nuestra Era, cuando establece su predominio unificador en la zona que hoy ocupan en parte los Estados de Oaxaca, Puebla y Tlaxcala.

Los mixtecas parecen haber tenido origen en la región noroccidental de Oaxaca y la meridional de Puebla. Durante el Período Clásico, en el año 692, fundaron entre las montañas de la Mixteca Alta, al noroeste de Monte Albán, a Tilantongo, posiblemente su primera ciudad capital. Por varios siglos contendieron con los zapotecas hacia el este y el sur, en la pretensión de obtener la supremacía sobre la zona oaxaqueña, que finalmente consiguieron. Al mismo tiempo, se enfrentaron con éxito efectivo a los pueblos nahuas del norte, con los cuales llegaron a mezclarse en básicos aspectos culturales. Por lo contrario, no son muchos los elementos que en esa clase de aspectos tomaron de los zapotecas, aun cuando se afirma que tuvieron a Monte Albán como una suerte de mítica ciudad sagrada.

A partir del siglo XI, pues, se desarrolla, con la de la cultura, la maduración, del arte mixteca que, asimilando rasgos ajenos como los de los toltecas de Tula, floreció en manifestaciones de carácter innegablemente individual.

Sus mayores creaciones se ostentan en el urbanismo y la arquitectura. Grandiosas ciudades y centros ceremoniales donde la organización de espacios colosales se armoniza con la pormenorizada decoración de las superficies edificadas; donde templos y palacios ordenan sus volúmenes en relación con la abierta extensión de plazas y avenidas, construidas obedeciendo los mandatos de un a la vez apasionado y regido ímpetu vital.

La abierta Mitla, la inexpugnable de Tepeji el Viejo; Yagul, Coixtlahuaca, Teozacoalco, Comaltepec, asombran todavía, incluso con sus ruinas.

Restos de pintura mural, como los de los dinteles de edificios de la misma Mitla, cuyo estilo se emparienta claramente con el de los códices del grupo Borgia, señalan la excelencia que en este género poseyeron los artistas mixtecas.

Notables son así mismo sus esculturas en piedra, en la cuales es advertible el influjo cultural de los nahuas.

Y sobresalen también en el arte cerámica, en el cual sus obras son de tan elegante y minucioso acabado, de tan múltiples variedades, que han llegado a estimarse como las mejores que se lograron en el México prehispánico.

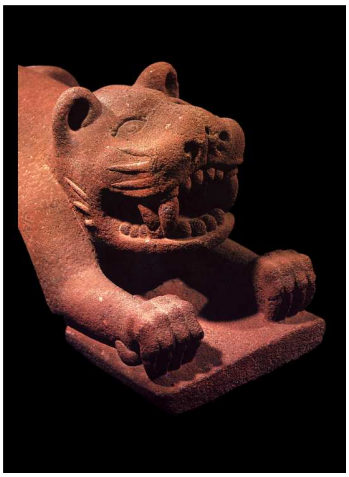
Otras artes les dieron campo adecuado a la exhibición de su genio; así, el trabajo en hueso, la orfebrería, el mosaico y el labrado del cristal y las piedras semipreciosas, especialmente la turquesa; la pintura de códices.

En hueso, con casi mágica sabiduría de miniaturistas, representaron imágenes de especial valor iconográfico; figuras humanas, de aves, de peces, de cuadrúpedos, aparecen cabalmente definidas colmando el escenario ofrecido por superficies que no exceden los 3 cm. de ancho por 15 de longitud.

Como orfebres, los mixtecas fabricaron joyas de suela complejidad formal y simbólica, reveladoras de máximas habilidades técnicas. En ocasiones combinaron la obra metálica y el mosaico. Éste lo emplearon así mismo con otros fines; por ejemplo, el de recubrir calaveras humanas. Collares, bezotes y otras alhajas, señalan su dominio de lapidaria.

Por último, ha de hacerse énfasis en la significación que cobra el arte mixteca en la ejecución pictórica de sus códices. Indudables obras maestras realizadas entre los siglos XIII y XVI, y que por nuestra fortuna se conservan, con el Colombino, el Becker I, el Zouché–Nuttall, el Vindobonensis, el Bodley y el Selden. Aparte de sus significados religiosos, rituales, míticos e históricos, son plásticos dechados de dibujo y colorido.

JAGUAR DE MITLA



La figura de un felino se tiende sobre dos secciones de una delgada plataforma. La delantera sostiene brazos y garras; la otra, las ancas y parte de la cola. Así, el pecho, la garganta, ocupan directamente el espacio, otorgando a los volúmenes de la imagen entera una libertad que abarca inclusive a las porciones fijas a la dividida plataforma básica.

Una mezcla indisoluble anuda en esta figura condiciones bestiales y humanas. No trató su autor de sobreponer simplemente éstas y aquéllas para engendrar una criatura híbrida cuyos elementos pudieran separarse, sino de dar forma única a un ser en el cual el felino y el hombre se confunden tan íntimamente que constituyen algo como un individuo ejemplar de una especie nueva.

Se bestializa el hombre, el animal adquiere humana realidad; la arreada potencia del tigre presta defensas a la orgánica debilidad del hombre, y a la vez la conciencia de éste comunica a la bestia la capacidad de comprender y de encaminar el sentido de su acción.

Apartándose de la minuciosa finura característica del arte mixteca, esta imagen procedente de Mirla acumula en sus armónicas masas, en sus procedimientos formales, virtudes que unen la suavidad del acabado olmeca con la dinámica expresividad de las nahuas.

Próximo a lo humano es el terso y redondeado cuerpo, sin señalamiento alguno de proyecciones óseas o musculares; la cola, encorvada bajo el anca derecha, es su solo aspecto animal. Humanas son, en postura y apariencia, las extremidades; se doblan estrechamente las traseras, donde se distinguen claramente muslos y pantorrillas ajenos a todo cuadrúpedo; las delanteras, de apariencia cilíndrica, dobladas en ángulo muy abierto, son con evidencia brazos de hombre; su longitud, su división en dos tramos lo indican así; lo señalan también los hombros de donde nacen y el delicadamente tallado pliegue de las axilas.

Pero esas piernas, esos brazos de hombre, carecen de pies y de manos, y llevan, en su lugar, garras de fiera. Sesgadas ranuras representan las posteriores, en tanto que las anteriores, plasmadas en pleno volumen, apoyan las puntas en la plataforma que las sostiene; son largas y gruesas, y se articulan a fuertes nudillos. Ellas mismas parecen articularse como dedos.

De entre la doble y curva lisura de los hombros humanos, sube y adelanta la enormidad de la bestial cabeza. Estrecho y levantado el cráneo en el espacio limitado por las orejas que alzan verticalmente su gruesa y ahuecada redondez, prolonga hacia adelante su relieve; lo rebaja entre los ojos, donde da comienzo el de la nariz; concluye éste en amplia curva descendente que al frente crea la ancha superficie vertical donde se profundizan los orificios nasales, bordeados por dos zonas en relieve que los separan, y cuya parte baja, al ir hacia los lados, inicia las líneas diagonales descendentes del frente del hocico.

Al abrirse, éste provoca la contracción de los carrillos, que se abultan y extienden su relieve hasta las comisuras externas de los ojos, y bajan luego formando un borde que avanza formando la mandíbula inferior.

En la sobrefaz así levantada, series laterales de cuatro púas horizontales apuntadas hacia atrás, fingen los bigotes del felino; otras tres a cada lado, simulan una manera de patillas puestas atrás del reborde antes mencionado.

En este abierto hocico, en sus mandíbulas guarnecidas de colmillos y dientes, viene a concentrarse el aspecto bestial de la imagen. Cuatro dientes delanteros arman a cada una de ellas. Agudos son los de arriba, redondeados los de abajo; así mismo redondeados, los tres que abajo y arriba se sitúan tras los colmillos. De éstos, los superiores son rectos y vienen a tocar con la punta la encía inferior, de donde crecen los otros, agudos y agresivamente vueltos hacia afuera.

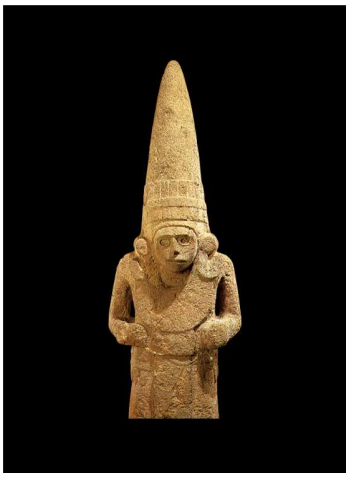
La violenta y rugiente ferocidad del hocico lleva a su culminación todo aquello que es en la cabeza expresión de instintiva animalidad. Erguimiento de las orejas, tensión del cráneo, recogimiento de los carrillos, hondura de las narices, agudeza de los bigotes y patillas, concentran en ella su terrible expresión.

Y esta expresión terrible de la bestia se tiñe súbitamente de intenciones humanas, porque humanos son los ojos con que la bestia nos mira.

Humanos por su dibujada forma, de curvos y largos párpados y finas comisuras; humanos, sobre todo, por el breve círculo en relieve con el cual la pupila queda representada.

Se consuma así la perfección de esta criatura de arte, síntesis de elementos del animal y del hombre. Expresión de humanidad protegida por armas animales; de animalidad gobernada por la humana conciencia. Materia y espíritu, instinto y albedrío se funden aquí en permanente unidad vital, donde el mundo de la naturaleza y el del hombre alían sus poderes; donde mutuamente se protegen y se complementan, vueltos en inexpugnables y sabios.

ARTE HUASTECA



La cultura huasteca tuvo los siglos de su desarrollo en una vasta región que comprende parte de los actuales Estados de San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro, Tamaulipas y Veracruz. A pesar de que sus creadores recibieron en todo tiempo influjos provenientes del altiplano y del centro de Veracruz, su arte escultórico ostensible en obras ejecutadas en piedra y en barro posee carácter decisivamente propio.

Dentro del Período Postclásico, dicho arte conquistó su florecimiento cerca del fin del espacio comprendido entre los siglos XII y XV.

La escultura en piedra huasteca de formas humanas se distingue desde el principio por su decisiva verticalidad; a causa de su poco espesor, de lo aplanado de su estructura general, sus obras dan la impresión de haber sido talladas en losas.

Una ordenación de simples líneas define la inmovilidad de sus cuerpos, apacibles y solemnes. Los rostros, detalladamente acabados, complementan con su expresión calmada la condición serena de los cuerpos, regidos por estructuras geométricas rectas y angulares.

Si sencillos y claros son en su aspecto esencial esas imágenes humanas, de copiosa complejidad pueden llegar a ser los elementos que las visten y las ilustran. Magnos tocados cubren usualmente sus cabezas; característicos son entre ellos los que afectan la forma de un cono alargado que respalda visualmente un amplio abanico semicircular; llevan a menudo ostentosas orejeras y pectorales; la falda y el máxtlatl las visten de cintura abajo, según sean mujeres u hombres.

Además, esas prendas se miran frecuentemente enriquecidas con muchedumbre de signos en relieve, cosa que ocurre también en lo que respecta a los cuerpos.

Son de mencionarse, por otra parte, imágenes que pudieran decirse dobles, pues

llevan otra figurada en su parte posterior.

En contraste con la aparente rigidez que en algún modo presenta la escultura en piedra, la cerámica huasteca suaviza las formas humanas empleando con ese fin conjuntos de curvaturas propios para captar actitudes naturalistas.

También estas formas se visten de complejos tocados, adornos y ropas ricas y variadas que ocultan apenas su agraciada desnudez. Comúnmente de pie, las representaciones humanas sostienen la armonía de sus rostros pormenorizadamente reproducidos, sobre cuerpos a la vez gráciles y fuertes donde se exterioriza la libertad espiritual nacida de la salud corporal combinada con las potencias interiores del ser humano.

El mismo sentido de libertad alimenta en el arte cerámico huasteca la opulenta variedad de las vasijas, entre las cuales destacan las que adaptan a su función diversas formas existentes en la realidad, principalmente humanas y animales.

Usualmente tienen una sola vertedera, angosta y recta, y ligando los opuestos bordes de la boca, circular por lo común, un asa ancha y delgada.

Las decora la ordenada complicación de series de trazos incisos, pintados, en relieve o añadidos al pastillaje.

Con mucha frecuencia, cuando se trata de hacerles forma de animales, de éstos se modelan únicamente algunas partes; así las patas y la cabeza, que en sitios adecuados se agregan al cuerpo de la vasija en cuestión.

En los casos en que se les da la apariencia humana, ésta puede ser la del cuerpo entero o sólo la de la cabeza. Los rasgos faciales van figurados de bulto o con pintura.

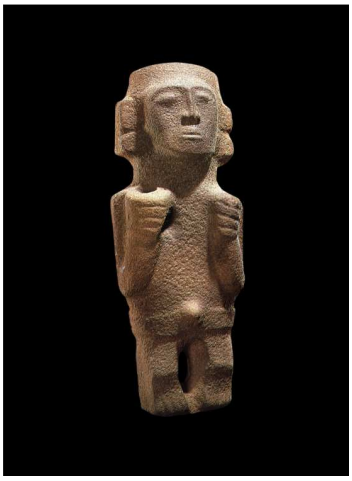
Destacan, entre las que lucen imágenes de cuerpo entero, las que representan a mujeres; se deparan amplias y sedentes, con grandes pechos libres y levantados.

La elegancia y la plenitud orgánica de sus formas, el caudal de los trazos reunidos en su decoración, trasmiten un sentimiento de vida satisfecha en madurado cumplimiento.

ESCULTURA HUASTECA

Tallada en una losa de apenas 10 cm. de espesor, esta estatua exhibe, en la brevedad de sus dimensiones, 54 cm. de alto por 20 de anchura, las augustas facultades estilizantes propias del arte huasteca.

Reducida en su conjunto a un orden armónico de planas superficies limitadas por contornos predominantemente rectos, la figura humana adquiere aquí una misteriosa claridad; como si en ella el secreto de una serena luz interior tomara de pronto los medios de verterse hacia afuera, esperanzada, meditativa y pacífica. En su sección superior, el rostro adelanta apoyado en una planicie de amplitud mucho mayor que la suya, y que, oculta en lo alto por una manera de tocado trapecial estrecho y apenas convexo en su base menor y cóncavo en sus lados, se desliza literalmente y se amplia



dando sitio y sostén a los dobles relieves que forman orejas y orejeras, vistas cabalmente de frente. Bajo estas últimas la planicie se estrecha y, bajando, ocupa el lugar del cuello que carece de representación.

Así, en esta parte de la escultura se mira el rostro ostensiblemente sobrepuesto a la losa en la cual se fundamenta su estructura total. Ahora, después de haber suplido la figuración del cuello, dicha losa se amplía hacia los lados y alcanza su mayor latitud; forma de esta suerte los hombros, descendentes y angulares; rectos, los brazos la continúan, en tanto que desde los codos encorvados, suben los redondeados antebrazos; se le sobreponen las entrecerradas manos a los lados del pecho y a nivel de los hombros. Hondas incisiones deciden en ellas la separación de los dedos.

Liso y levemente cóncavo aparece el pecho; levemente convexo, el vientre hace avanzar el volumen central de un pequeño cono de vértice suavizado en curvas, cono sugerente de apariciones sexuales, y la porción mayor de cuya base se levanta sobre el relieve de una ancha faja que a nivel de las caderas ciñe la figura.

Las piernas surgen directamente de la línea inferior de esa faja. Son extremadamente cortas, pues su longitud es incluso menor que la de la cabeza; planas por atrás y en los flancos, frontalmente forman el ángulo pronunciado con que se fingen las rodillas. Las separa un espacio cuyo límite inferior es una masa que une los pies entre sí. Estos, marcada con someras ranuras la separación de sus dedos, insinúan en su diversa posición la actitud de dar un paso. En efecto, se mira cómo el derecho se asienta de lleno, mientras el izquierdo retrocede, levanta el telón, apoya la punta en la tierra. Tal actitud se confirma cuando se observan los ángulos de las rodillas: más agudo el de la izquierda, indica el movimiento natural de quien va caminando.

De este modo, la quietud característica de las representaciones huastecas encuentra contraparte en esta pieza excepcional, donde queda representado el principio del andar; ese que la escultura de bulto hecha en otras partes del mundo, vendría a descubrir sólo después de siglos.

Y ahora contémplese ese rostro: la frente fina y ancha, que abrevia su altura con el levantamiento admirado de las cejas; los gruesos y graves párpados superiores que hacen que la mirada se vuelva hacia dentro; la nariz, de puente delicadísimo y de alas que se abren anhelantes; la boca que concentra en su cerramiento el silencio voluntario, ámbito indispensable de la interna plegaria. Se advertirá en todos esos rasgos, en las superficies que los ponen en unitiva relación, la expresión de quien se dispone a rendir una ofrenda, relacionándose con órdenes supremos en los cuales hallará su propia realización.

Véase ahora esa mano derecha, abierto recipiente que concluye en el hueco excavado bajo ella en el pecho: lugar de un objeto, hoy perdido, destinado a ofrecerse a tales órdenes supremos; lugar, hoy, que en su vacío sugiere la presencia de un ofrecimiento metafísico.

Y luego, el impulso progresivo manifiesto en el vientre, en el cono sexual, en el paso plasmado en piernas y pies.

Desde el rostro que se proyecta a partir del respaldo de la plancha de piedra donde toma solidez y firmeza, hasta la serie de planos en ángulos sucesivos que forman los pies y las piernas, todo en esta escultura viene a patentizar el sentido de una oblación consciente y perpetua.

Y tal sentido declara la clave del secreto de esa luz interior que, exteriorizada, constituye el valor de la vida espiritual que contiene a la imagen entera, y que de ella se vierte sin detención en ondas de conocimiento reflexivo, de paz y de esperanza.

ARTE TARASCO

Hombres valientes y belicosos, los tarascos habitaron la región donde hoy se establece el Estado de Michoacán, y llegaron a ejercer algún influjo en la zona vecina que se extiende al Océano Pacífico.

Acaso su misma índole guerrera, unida a la circunstancia de que el lacustre medio natural les proporcionaba en abundancia cuanto bastaba a satisfacer holgadamente sus necesidades, ocasionó que hayan vivido y hayan desarrollado su existencia, su cultura y su arte en relativo aislamiento. Con todo eso, el hallazgo de ciertos elementos típicamente toltecas en Michoacán, de los cuales es claro ejemplo el chacmool descubierto en Iguatzio, permiten pensar que alrededor del siglo XI recibieron elementos culturales de Tula. Entre éstos, tardíamente, podría contarse quizás el manejo de los metales.

Características de su arquitectura son las yácatas, edificios de base cuadrada sobre la cual se elevaba un cuerpo cilíndrico rematado por un cono de palma.

En las llamadas artes menores, los tarascos sobresalieron por sus obras en la cerámica, la lapidaria y la metalurgia.

Como ceramistas dieron origen a un estilo definido y sin contaminaciones externas, que mantuvo durante siglos el arcaísmo de sus formas y sus técnicas.

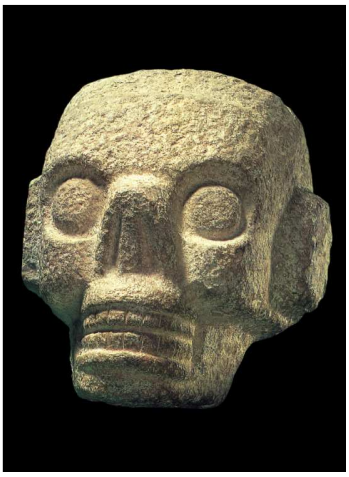
Duchos en la figuración de imágenes humanas principalmente femeninas, dieron así mismo muestra de su consumada habilidad en la conformación de recipientes con asa y

vertedera, elegantes y graciosos; de sus vasijas trípodes decoradas por lo común con motivos geométricos, y de otras que adaptan a su uso presencias vegetales o animales, donde alcanzan alto grado sus eficaces estilizaciones.

También se distinguieron como lapidarios en la manufactura de alhajas tales como bezotes y aretes, para lo cual se valieron de materiales de gran dureza, entre los cuales son de mencionarse el cristal de roca y la obsidiana.

Excepcional entre nosotros fue su capacidad para elaborar los metales; supieron manejar el oro, la plata y el cobre, sea en la fabricación de adornos o en la de herramientas destinadas a aplicaciones prácticas; así, hechos por ellos, se conservan cascabeles y hachas que ofrecen innegable testimonio de su buen gusto y su pericia.

ARTE MAYA–TOLTECA



Mutuamente fertilizadas por la conjunción de que gozaron durante siglos del Período Postclásico, la cultura de los mayas de Yucatán y la de los toltecas de Tula se encumbraron a su apogeo en las artes del urbanismo y la arquitectura. Gloria universal de esas artes, se yergue aún la ciudad de Chichén Itzá.

La amplia y rígida geometría de ángulos y planos propia de Tula, sin perder nada de su majestad, se suavizó allí con abundancia de gráciles perfiles diagonales y curvos; sus columnatas se multiplicaron organizando enormes espacios; caudales de imágenes vinieron a habitar los muros, los patios, las terrazas. Fecunda, la ciencia de los arquitectos mayas realzó con su inigualable elegancia las severas virtudes de las edificaciones toltecas. En esa Chichén Itzá, dan señas de tales hechos El Castillo, el Templo de los Guerreros, el de Los Jaguares, el Tzompantli, El juego de Pelota, El Caracol.

Son manifiestos así mismo en otras artes los resultados de dicha conjunción cultural; de esa manera, la pintura mural maya no disimula los recursos que toma de la del altiplano central. En los citados templos de Los Guerreros y de Los Jaguares se han descubierto escenas pintadas en las cuales imágenes de toltecas y mayas, éstos como vencidos, como vencedores aquéllos, aparecen en plásticas combinaciones.

Si se observa la escultura de bulto, se percibirá cómo el sensualismo maya se conjuga con el sentido tolteca de abstracción y origina formas a la vez enérgicas y sutiles; esto es advertible obviamente en especies de figuras que sin duda surgen de Tula. Así, los chacmooles, los portaestandartes, los atlantes, las columnas serpentinas.

Tales características se hallan a la vista en la viviente calavera que se exhibe en este Museo. Asunto predilecto del arte de estirpe nahua, se plasma aquí con medios de extremada limpieza: la redondez del cráneo, el abultamiento de los pómulos, la extensa circularidad de los ojos que miran desde órbitas cuyo vacío se alarga hacia los lados y el frente; el resalte de las orejas, el ímpetu ascendente de las fosas nasales, encuentran plástico fundamento a su vitalidad en la porción inferior donde, relativamente pequeña, se entreabre la boca mostrando los parejos dientecillos entre labios no caducables.

La fuerza y la ternura juntan sus valores en esta pieza donde la vida en alerta se ostenta sin temores de debilitamiento o desaparición.

En cuanto a la escultura en relieve, el arte maya–tolteca ofrece también especiales cualidades. Quizá sea la principal su modo de presentar definidamente dos superficies planas: la del fondo y la de los motivos representados. Alejándose de las constantes modulaciones del clásico relieve maya, las simplifica reduciéndolas a leves descensos curvos en el perfil de los mencionados motivos.

Distintos ejemplos de esa clase de relieve se presentan aquí. Lo animal y lo humano se registran en ellos con las condiciones antes indicadas.

Apoyado en las líneas rectas que le perfilan el brazuelo y lo demás de la pata, este felino del cual se conserva sólo la sección anterior, construye su figura en un proporcionado juego de curvas ya pronunciadas, ya apenas perceptibles. Muy ligeras, las del lomo y el pecho; aquélla se continúa en la del cráneo, el hocico y la nariz; la otra llega a la que contornea la mandíbula inferior. Saliendo tras ésta, una gran voluta va hacia adelante y hacia arriba; cubre parte de una suerte de lengua bifurcada en su extremo y que crece de entre las hileras de los dientes. En hilera también, se ordenan en lo más bajo los ganchos de las garras. Una perfecta y brevísima circunferencia incisa dibuja el ojo.

Esta armonía de rectas y curvas provoca un aspecto de movimientos vitales que pudiera decirse ajenos a la voluntad artística de los toltecas y, por lo contrario, favoritos de la de los mayas.

De los relieves en que está representada la imagen humana, es de notarse el fragmento de dintel donde ésta se muestra recostada en una posición físicamente imposible. En ella se mezclan rasgos mayas y toltecas intrincadamente unidos.

En efecto, la postura de las piernas recuerda al punto la del chacmool: están dobladas, ponen en el suelo la planta de los pies. Sugieren, pues, que la figura a quien pertenecen se tiende sobre su espalda. Pero no es así. El torso se tuerce tan violentamente que acerca el pecho al mismo suelo que le sustenta los pies. Se ve, en una flexión opuesta a la de las piernas, el brazo izquierdo que lleva una caracola a la boca.

Rasgos toltecas y mayas se combinan también en el rostro. Notoriamente maya es el ojo, en tanto que el grosor de los labios los avecina a lo tolteca. De filiación maya pueden ser el ingente penacho de plumas y los signos y elementos que cubren caderas y cintura; toltecas parecen los adornos de muñecas y tobillos.

La flexibilidad de la figura, mostrada en el esfuerzo supuesto por la torsión de su cuerpo y que encubren, empero, las plácidas curvaturas del pecho y los brazos tanto como la flojedad de las piernas y los pies, trasmiten a esta representación, como en el caso del movimiento del felino antes descrito, un género de vida por completo diferente de aquel más bien interior que anima las rigideces de la escultura propia de Tula.

El contacto de lo tolteca y lo maya se extendió así mismo a Tabasco. El fenómeno se muestra, por ejemplo, en las figuraciones de cabezas humanas realizadas en cerámica y que se hallan en este Museo.

En ellas la estilización de las facciones que caracteriza el arte del altiplano, recibe un aliento de vitalidad excepcional, merced al injerto del sentido del arte naturalista de los mayas, en el cual se maridan tan amorosamente la espiritualidad y el sensualismo.

En resolución, y un tanto esquemáticamente, podría afirmarse que la conjunción de las dos culturas de que se trata produjo, en lo monumental y en lo mínimo, el nacimiento de un arte de peculiares virtudes, en cuyas consumaciones la tendencia tolteca a la síntesis de las formas se humanizó al hacer suyas la morbidez y la opulencia de la tendencia maya hacia un complejo y espiritualizado naturalismo.

ARTE AZTECA

Nada quedó de aquella ciudad de fulgores alzados sobre la movilidad de acuáticos jades; del proporcionado esplendor colorido de templos y casas y palacios, de canales y calles habitados y recorridos por felices multitudes humanas.

Combatida su esperanza, minadas su fe y su sapiencia, desvalorizado su amor a la vida, sus hacedores la vieron ser arrasada hasta los cimientos por el salvajismo de los invasores venidos de España.

Pero incluso bajo la raíz de aquellos cimientos, el agua y la tierra guardaron plural abundancia de objetos que, pretéritos, certificarían para el futuro la permanencia de esa fe, de esa esperanza, de esa sapiencia, de ese amor.

PERÍODO POSTCLÁSICO

Poco a poco, en un modo de alumbramiento que todavía no concluye, el agua y la tierra fueron devolviendo al aire y la luz larga serie de antiguas obras aisladas cuyas plásticas voces, al ir acrecentando su número, han venido a concertarse en una suerte de coro sinfónico cuyos valores luchan, aun actualmente, por imponerse a la ignorancia y los prejuicios infundidos y difundidos por la incomprensión y la mentira malévola.

Las primeras de esa serie de obras fueron los mal llamados Calendario Azteca y Coatlicue, devueltas por la tierra cuando, en 1790, fue removida con motivo de los trabajos del empedrado de la Plaza Principal de la ciudad de México; las últimas siguen renaciendo entre los restos del Templo Mayor de Tenochtitlan, recuperados merced a las exploraciones arqueológicas allí iniciadas en 1978, luego del hallazgo casual de la imagen de la gran Coyolxauhqui desmembrada.

Entre aquéllas y éstas, innumerable copia de otras más ha ido integrándose en un conglomerado cuyos elementos comparten cualidades que indisolublemente los unifican. Ese conglomerado de obras representa lo que hoy es conocido como arte escultórico azteca, y su principal cualidad común radica en la energía que en tales obras se condensa y que de ellas irradia.

Porque la voluntad esencial de ese arte no se dirige a lograr la representación naturalista de entes determinados, sino a conquistar la plasmación, en formas exactamente adecuadas, de su principio dinámico, del núcleo de energía física por el cual son animados; es decir, de la entraña misma de la vida que en aquéllos late y se expande.

A esa voluntad obedecen tanto la escultura de pétreas imágenes colosales por sus dimensiones y su simbólica complejidad, como la hechura de figuras cerámicas menores.

Patente, pues, en todas sus manifestaciones, dicha artística voluntad de energía encuentra su centro figurativo en la presencia del ser humano, y su materia más propicia en la piedra de volcán, como si hubiera percibido en ella la perpetua vigencia de los poderes cósmicos que un día la hicieron arder como el corazón de una estrella.

Esa sería la razón por la cual, en el trabajo ejercido en dicha piedra, asciende el arte azteca a máximas alturas mundiales.

Se piensa que el universo se formó a partir de la inimaginable explosión del cerramiento de una masa mínima en donde se concentraba la energía que, al expandirse, habría de engendrar las lumbres de incalculable número de soles girantes en espacios que ignoran sus orillas.

El genio del artista azteca parece imitar, en sus obras, las vías seguidas por la naturaleza en el proceso que convirtió en acto la potencia de esa energía paridora de la existencia universal. Es así como condensa en su centro las fuerzas vitales, y hace que desde allí se proyecten a los infinitos puntos de sus campos superficiales en un impulso imperecedero.

Campos dinámicos son así las superficies de las esculturas aztecas, alimentados a su vez por la energía del núcleo ardiente que contienen.

Dado que se trata de expresar un fenómeno de inicial concentración, resulta lógico para el artista el empleo de volúmenes unitarios, sugerentes por sí mismos de la posibilidad de una irradiante expansión. De allí el cerramiento de las formas que define sus obras, y que deviene incesante venero expresivo de la acción de los eternos poderes donde toda vida tiene su origen y de donde extrae la suma de sus manifestaciones.

Monumental, infatigable, el arte escultórico de los aztecas injerta en el espacio el cerrado volumen de sus imágenes, a manera de fecundos centros de irradiante vitalidad.

Sistemas de masas estructuradas en unidades sin resquicio, tales imágenes producen, con las variaciones de temperaturas formales que movilizan su superficie, una energética emanación que invade sin tregua el espacio circundante.

Por otra parte, supuesto que en el pensamiento del México antiguo el hombre era tenido como el principio indispensable de la acción creadora de los dioses, se explica que sus artistas, y en este aspecto los aztecas llevaron tal actitud a su plenitud, hayan situado en él, al representarlo, las características de esa condición suya.

Así, el hecho de que el arte azteca afinque en la figura humana las raíces de su. voluntad de energía, encuentra entera justificación, como la encuentra el de que tal figura sea el motivo central de sus representaciones, incluso, y de manera principal, en las de entidades divinas.

Formas de mujeres y hombres habitan y determinan continuamente los ámbitos de este arte; en diversas posiciones, con variados atavíos, aparecen siempre en ellos, reveladoras de una esencia única.

La solemne estilización de los rostros presta apariencias diferentes a energías sin término que se traducen en la expresión de una moralidad severa y dominante; la concreción de los cuerpos en masas armónicas, exterioriza la concepción de la vida como una fuerza permanente por necesidad.

Así se mira, en las vitrinas de esta sala, ese hombre cuya imagen, construida básicamente de esferas y cilindros, trasmuta su inmovilidad de piedra en pura impulsión dinámica, o aquel otro que, sentado, se abraza las rodillas junto al pecho, congregando en su quietud los iluminantes poderes de la fe; y el otro que, erguido y de pie, con las manos puestas sobre lo bajo del costillar, que en la geometría de sus líneas simplísimas, en la sapiente apacibilidad de sus facciones, exhibe la amorosa concordancia con sus propias energías y las del mundo que gobierna.

Como si reservara en el vientre la radiante semilla de un dios, esta mujer se protege esa parte del cuerpo con las manos; otras, en cambio, levantan los brazos y las abren, en el ademán indeclinable de quien todo lo recibe y lo entrega a la vez. El asombro y la esperanza de recibir y entregar se mezclan en sus rostros.

Pura totalidad de la energía presta a ponerse en acción, se erige, humana en su centro, la presencia de la gran deidad: es Tláloc, la fusión creadora de los dioses y el hombre.

Y no se redujo el arte de los aztecas a manifestarse en los límites de su portentosa ciudad lacustre, sino que extendió el generoso influjo de su conciencia vital a vastas regiones del antiguo México.

Así lo evidencian piezas que se exhiben en este Museo: una vasija de Casas Grandes, en Chihuahua; una estela y una cabeza humana procedentes de Morelos, y, otra vez, la imagen de Tláloc, ésta originaria del Estado de Puebla.

El núcleo de cósmica energía latente en la roca emitida por la violencia volcánica; la imagen humana central que, recogiéndolo, se plasma con formas exactas en esa roca, hacen, pues, el carácter fundamental de ese arte máximo.

Sin conocer decadencia, el pueblo azteca fue destruido. Pero a pesar de su bárbara destrucción, pese a quienes la realizaron, permanecen los testimonios de la eternidad de su mundo de valores.

Restituidas por la tierra y el agua, alientan, hablan, enseñan, múltiples obras suyas en donde su amor a la vida, su sapiencia, sus esperanzas, su fe, sustentados por un profundo sentido moral, nos exigen que tomemos conciencia de lo que somos, al tomarla de lo que fuimos.

Alimentados de universales energías, estos monumentos de roca trabajada por el espíritu de nuestros padres, vivientes de nuevo como si acabaran de nacer, nos llaman ahora a una necesaria reflexión; al ejercicio de una acción necesaria que puede ser definitiva.

FIGURA HUMANA CON CALABAZA

En la apretada cohesión de sus formas, la escultura en piedra adquiere entre los aztecas las condiciones de arte insuperable. La presencia de la cósmica energía se pone en ella de manifiesto, de manera que llega a ser su característica individualizadora. En efecto, en ningún arte la energía se acumula como en las obras de éste, llegando a su máxima tensión; comprimida en lo interior de esa materia, como dentro del seno de un volcán, ataca de modo simultáneo con erupción creciente en todos sentidos, la totalidad de la superficie que las encierra. la puebla, la inflama, la vitaliza.

Sentada en un banquillo cuya base se prolonga hacia adelante en una plataforma cuadrangular con un semicírculo añadido a lo que sería el ángulo frontal izquierdo, la figura de un hombre se plasma en esta pieza, donde se reúnen las condiciones de fuerza y armonía, de energética fuente incesante, propias de ese magno

arte escultórico.

Desarrollado y comprimido a la vez por una sucesión de redondeados volúmenes, se organiza su cuerpo. Amplias curvas dan perfil a los hombros, los codos, las caderas, las rodillas, los talones.

Los pies, anchos y sólidos, también con los dedos figurados, se apoyan sólidamente en la plataforma básica.

Dobladas las piernas de manera que los talones tocan la parte anterior del banquillo donde el hombre se sienta, proyectan las rodillas hacia el frente; abajo de la derecha, ligando formalmente el muslo y la pantorrilla, se posa la correspondiente mano, abierta y con los dedos claramente esculpidos; horizontal, el antebrazo se aplasta y se funde con la cara exterior del muslo. Como un cilindro vertical, el brazo aplana su porción interior, al unirse con el invisible costado.

El brazo izquierdo se dirige hacia adelante; apoya la muñeca en la rodilla; plena y robusta, la mano se encorva en torno del tallo de una calabaza que, vertical, descansa en la mencionada prolongación semicircular de la plataforma.

El rostro es apacible y sabio. Ovoide si se mira de frente; de mejillas anchas y suaves, tiene la nariz grande y levemente corva. Grandes son también los ojos, limitados por angostas incisiones; breve la boca, se entreabre dejando asomar los dientes.

Muy atrás, puede mirarse la sección alta de las orejas, curvas, amplias y gruesas. Frente a ellas se advierte lo que pudiera ser el cabello, que cubre el cráneo y baja hasta allí, donde termina formando un modo de patillas.

La desnudez frontal del cuerpo entero, contrasta con el ornato suntuoso que se congrega en la cabeza.

Grandes joyas compuestas de dos secciones de curvo perfil, cubren la parte inferior de las orejas; el amacuexpalli, esa especie de insignia de papel plegado que caracteriza diversas imágenes divinas, la de Tláloc entre ellas, se extiende rectangular cubriendo la nuca. Baja de él, a la espalda, una suerte de capa.

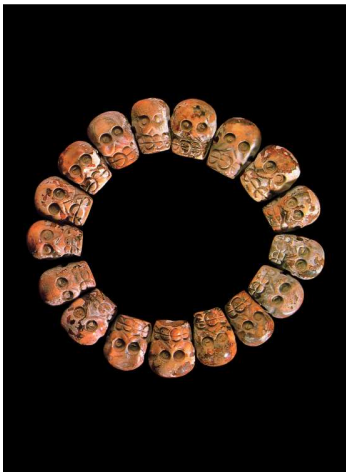
Cubriendo la cabeza se establece la horizontalidad de una máscara que pese al desgaste que ha sufrido, es posible identificar como la del mismo Tláloc, el autor de la creación universal. Todavía se perciben en ella la llamada bigotera y parte de los aros oculares.

La figura humana queda, pues, situada entre dos planicies horizontales: abajo, la terrestre, fundamento inamovible; en lo alto la de la suprema realización del hombre: su fusión con los dioses para impulsar la creación de todo.

Entre la base v la culminación, asume el hombre su función mediadora de centro vital entre lo material y lo divino. Vive merced a él la tierra; da fruto; asciende con éste. Así lo enseña la estriada calabaza vertical que deposita el tallo en su mano. Gracias a él, sostenido por su cabeza, construye la vida del cielo el poder de la entidad donde él mismo se une a los dioses, originando en éstos la facultad de crear.

Venero incorruptible de la energía de la vida, la unión del hombre con aquello que lo supera y lo necesita, se revela en esta escultura, haciendo comprensibles la pureza y la fuerza de la forma donde toma recinto material y lenguaje expresivo.

CALAVERAS DE PIEDRA



Símbolo de la perennidad de la vida humana son, por su incorruptibilidad, las calaveras. Continentes de los procesos vitales superiores de la razón y la voluntad, su pura integridad resiste incólume y sobrevive a la putrefacción a que la muerte condena lo demás del cuerpo material del hombre.

Este es el significado que en el antiguo arte mexicano tiene sin tregua su representación, que culmina en el de los aztecas donde sube a su cumbre.

En tanto que para la cultura occidental la calavera es sugeridora inmediata de la muerte, para nosotros lo era de la vida que no conoce término.

Las calaveras de piedra que guarda este Museo, figuran posiblemente las de un tzompantli, especie de palizada compuesta de una serie de altos postes verticales traspasados de horadaciones, en las cuales se sostenían delgadas barras horizontales. En cada una de éstas se ensartaban 20 calaveras, agujeradas en el sitio de las orejas.

Tales calaveras debían ser de hombres sacrificados en los templos; es decir, de hombres divinizados en la consumación del supremo acto ritual; aquel por medio del cual el hombre se hacía uno con los dioses en la tarea común de sustentar la permanencia del orden cabal de lo existente.

Eran pues, por sí mismas y porque el sacrificio las había consagrado infundiéndoles carácter divino, el símbolo de la eternidad humana en su perfección.

El tzompantli en que se congregaban venía a ser así una suerte de incesante fuente de energía participante de lo humano y lo divino.

Las calaveras aztecas esculpidas en piedra que aquí se exhiben, distintas todas entre sí, todas vivientes en sus ojos o en la tensión de sus regiones superficiales, son la ceremonial representación de aquellas óseas investidas de divinidad, y simbolizan lo mismo que ellas: la vida inexpugnable en sí y en su función creadora y de preservación de la existencia universal.

SALA ESPECIAL

Hay épocas de la historia en las cuales el artista individual y su nombre carecen de importancia. Entonces se manifiesta aquella grandeza que el arte alcanza solamente cuando se convierte en la expresión de sumas de pueblos.

Éste es el caso del arte del México antiguo, que se engendra de la necesidad social de expresar los movimientos de un espíritu colectivo y solidario, y constituye los amplios ritmos de una tendencia unánime hacia la revelación de la verdad suprema de lo humano, de su finalidad y su sentido en el mundo.

Desarrollado durante siglos en vastos territorios y variadas zonas culturales, la multiplicidad de sus formas simultáneas o sucesivas, la particularidad de sus estilos, vienen a ser lenguajes construidos para expresar la profundidad de la fuente unitaria donde se origina.

Tales formas y estilos son las pulsaciones de un solo corazón cuya movilidad hizo circular durante más de 25 siglos, por las arterias y las venas de muchedumbres humanas, la potencia de la vida, la fuerza moral del entusiasmo fundador, el descubrimiento.

Obligados por la situación histórica y geográfica que los aislaba del resto del mundo, los antiguos mexicanos definieron un arte autónomo e independiente de cualquier otro, y donde la exaltación de la energía vital constituye la coronación y el fundamento.

Dicha energía reúne el arte prehispánico en un conjunto de significado único, donde se reiteran y se incrementan de continuo la aspiración al gozo y la preservación de la vida, el respeto a sus diversas manifestaciones, la veneración del hombre mismo, núcleo de los poderes de la creación universal.

Una suerte de vigor primaveral impulsa ese conjunto, cuyo sentido inicial corresponde a los olmecas, y que llega a su más clara expresión en la estatuaria azteca, en vísperas ya de que la invasión europea intentara destruir nuestra cultura.

Entre los extremos temporales marcados por la aparición del arte olmeca y la culminación del de los aztecas, una opulenta serie de realizaciones plásticas diversas va dando corporeidad a ese mismo concepto de lo humano, a esa justificación del amor por la energía del vivir.

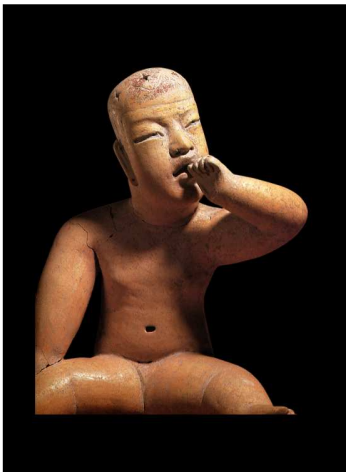
Lenguajes plásticos diferentes pero acordes entre sí, como los granos de las voces en la mazorca del coro.

En esta última sala es posible ver piezas ejemplares correspondientes a diversas maneras de ese arte nuestro, cuyo desenvolvimiento se abarca en la serie de las anteriores.

Las piezas expuestas aquí son algunos ejemplos cimeros del arte antiguo nuestro. Arte en cuya realización se congregaron los anhelos de pueblos innumerables, y que creció incontaminado de todo influjo externo.

Regido por la voluntad de figurar la energía que hace vivir y el deber de enaltecer la vida y hacer posible su disfrute, guarda en formas infinitamente variadas las palpitaciones de un mismo corazón.

FIGURA OLMECA



Sentada con las piernas abiertas y los pies levemente estirados, piernas y pies cuyas breves dimensiones y forma han hecho suponer que se trata de la representación de un niño, esta figura procedente del Estado de Guerrero reúne en su fastuosa sencillez la plenitud armoniosa de los volúmenes y la señera pureza expresiva características de la gran escultura olmeca.

Sobre la base que le da la parte inferior del cuerpo, sin figuración alguna de órganos sexuales, se construye, desde el vientre hasta la cima de la cabeza, siguiendo un soberano impulso de elevación espiritual.

Recto, grueso y tubular, el brazo derecho, apoyada esa mano en la pierna derecha, presta sostén lateral a dicho impulso, y facilita el levantamiento horizontal y el doblez del izquierdo, que lleva hacia el rostro la mano semicerrada, la cual pone el índice en el labio inferior de la entreabierta boca, y el pulgar en el costado de la barbilla.

El cuerpo es terso y rotundo; redondeado y sólido el vientre, señalado por el hondo y extenso orificio umbilical; deja que su superficie suba sin solución de continuidad y que se abra hacia el principio de las axilas, abultándose sobre las tetillas. Una ingente fuerza viril se congrega en la sobrenatural amplitud de los hombros que incluso se prolonga hacia la izquierda, en el perfil superior del brazo.

A pesar de que no existe siquiera insinuación de tensiones musculares, brazos y cuerpo encierran en su suavidad una infinita condensación de energía; la uniformidad de los contornos de los brazos, cilindros que se adelgazan hacia las muñecas, contrasta con el oleaje interminable que hace vivir el cuerpo desde la abierta curva inferior del vientre hasta la que se cierra formando la base del robusto cuello. Se echa apenas atrás la cabeza, haciendo que el rostro se vuelva hacia arriba, consumando el impulso ascendente de la figura en su conjunto.

Las facciones de ese rostro, su posición, la expresión que las une, revelan la índole de tal impulso. La expresión es la del hombre absorto en la sorpresa del conocimiento trascendental que de pronto se le ha revelado. Las alargadas ranuras de los ojos al sesgo miran hacia dentro; se abre la boca en el pasmo de la conciencia de la sabiduría. La posición de la mano que la toca perfecciona su gesto. El instante siempre milagroso del descubrimiento que el hombre hace de sí mismo, se plasma sin obstáculo en este rostro donde se encumbra el prodigio.

Y la adquirida sabiduría queda confirmada para siempre mediante los signos que consagran la superficie de la frente y la cabeza. Suben sobre las cejas dos triángulos que comparten la misma base. Si éstos se comparan con los que forman el signo presente entre los ojos del rostro mayor esculpido en el Altar 4 de La Venta, se hará claro lo que

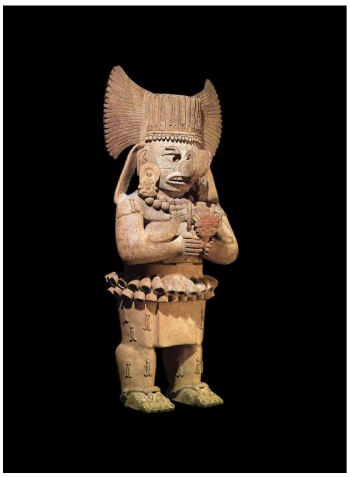
representan: son los extremos de la lengua bífida serpentina dirigida a lo alto. Entre los vértices de tales triángulos se instala una cruz incisa cuyo centro se rehunde. Si se unieran los puntos extremos de esa cruz, se tendría un rombo vertical con un espacio circular en su parte media, análogo al que define la naturaleza del tocado del Monumento 1 de Cruz del Milagro. Esa naturaleza es evidentemente ofidia. El mismo signo de la cruz o el rombo con ampliación circular en su centro, se mira en representaciones claramente serpentinas; por ejemplo, la capa que cubre la figura de Atlihuayán o los símbolos grabados en un sello de Tlatilco. Posiblemente imite el esquema que forman las escamas en el cuerpo de la víbora de cascabel. Serpentina es también la hendedura trapecial en la parte trasera de la cabeza.

Así pues, la sapiente iluminación exteriorizada en la expresión del rostro, se establece y se afirma con los signos inscritos en frente y cabeza; se unen en esta parte la naturaleza del hombre y la de la serpiente, unión que desde la primera hasta la última de nuestras grandes culturas aparece como símbolo del poder supremo de creación.

Situado muy por encima de sus poderes de reproducción sexual, el ser humano se manifiesta en esta imagen suya como la condición indispensable de la creación universal, que sólo él tiene la capacidad de hacer posible.

Y se comprende por qué esta representación carece de la de sus órganos sexuales, y también la causa por la cual el artista que la consumó figuró del modo como lo hizo las piernas y los pies. El hombre aquí representado no requiere de órganos físicos reproductores o de locomoción. Su fertilidad, su movimiento se adecuan a esferas superiores donde su rostro y su corazón alcanzarán el postrer cumplimiento.

DIOS ZAPOTECA DEL MAÍZ



La verticalidad de esta figura erguida a plomo sobre sus pies, constituye una de las características que la hacen excepcional. Anchos y firmes, esos pies minuciosamente trabajados en su porción delantera, dejan ver las articulaciones de los dedos, y las uñas de éstos. Separadas para asegurar el aplomo del cuerpo que sustentan, las piernas son cortas y robustas. Ancho y fuerte y alargado se yergue el torso; dóblanse los brazos formando un ángulo próximo al recto; se redondean los codos; estilizadas, las manos casi se tocan al frente. Marcan los dedos paralelas y profundas hendeduras en su superficie, lisa y encorvada. Breves rectángulos alargados limitados por incisiones, representan las uñas.

Amplios los hombros, corto el cuello, sostienen la ingente cabeza; una serie de misteriosos elementos dan al rostro su carácter sobrenatural. La nariz es el más evidente de ellos. Vista de frente, la figura una gran banda que, naciendo del labio superior, asciende ensanchándose y se enrolla hacia atrás, al nivel del párpado de arriba. Dos incisiones que siguen la dirección de sus bordes, dividen esa banda en tres secciones, angostas las laterales, amplia la central, con lo cual la figuración se acerca a la de las narices de flor de lis propias de las urnas de Monte Albán III.

La banda viene a ser la superficie delantera de un cuerpo voluminoso que abarca el medio del rostro, desde el espacio interocular hasta la boca.

Esta boca enseña los labios salientes. Se entreabre y muestra deformes dientes superiores. Caen ligeramente sus comisuras.

Anchos en el centro, angostos en los extremos, bizcan los extensos ojos; los iris quedan representados por hondas punciones circulares. Breves cejas curvas formadas por aplicación y hendidas en su parte media, nacen sobre el extremo interior de los párpados superiores.

Dos incisiones horizontales paralelas corren hacia las orejas desde la base de la nariz y la altura media de la boca. Entre la más alta y los ojos, bajo los iris, se curvan hacia atrás tres líneas diagonales.

Incisos a los lados del mentón, dos juegos de líneas limitan superficies cuya disposición y forma sugieren una serpentina lengua bífida; se acentúa así el sentido de hocico de serpiente sugerido por la forma y la posición de la nariz. Las grandes orejas inscribibles en un rectángulo, se miran de frente.

El vestuario apoya con su riqueza simbólica el sentido sobrenatural del rostro. Una fina cinta horizontal se ajusta a lo alto de la frente; bajo ella, arriba y abajo, nacen dos hileras sobrepuestas de breves formas semielípticas levemente apuntadas. Tras la hilera más alta, se levanta verticalmente una fila de nueve delgadas mazorcas, que sigue la curvatura capital. A cada uno de sus lados se abre una suerte de abanico de 20 plumas o rayos. Dos a modo de banderolas se tienden entre la base de esos abanicos y los hombros, prestando sustento a aquéllos.

Magnas orejeras de dos círculos concéntricos ocultan lo bajo de las orejas. De lo bajo del círculo menor bajan dos bandas divergentes que en su término forman dos semicircunferencias abiertas hacia afuera; dos bandas horizontales quedan en el espacio dejado por las otras en su descenso.

Otra banda horizontal en forma de dos semicircunferencias que unen sus extremos, se coloca bajo las que rematan las bandas primero indicadas. En el interior de las circunferencias que integran la horizontal, se acomodan dos a modo de cuentas hendidas en el mismo sentido.

Dos series de grandes cuentas esféricas componen el collar, apoyado en una prenda que cubre los hombros y se pega a lo alto de los brazos y el pecho, cubierto a su vez por una manera de chalequillo.

Un máxtlatl de parte delantera rectangular que llega a las rodillas, se sujeta a las caderas por una doble ringlera de campanillas. Encima de la prenda que va sobre el hombro, se ve relevado un círculo mínimo, bajo el cual desciende una cinta estrechamente doblada por la mitad, cuyos extremos se abren en voluta. Símbolos iguales se distribuyen sobre la superficie de muslos y piernas.

Los pies van calzados de sandalias cuya correa ciñe el tobillo y se cierra sobre el empeine con un simple nudo de dos cabos agudos.

La figura sostiene en las manos una vasija coronada por un abanico de nueve plumas o rayos, cuya índole se define con la aplicación del Glifo C, símbolo del mundo líquido.

Dos corrientes de agua florida van en suaves curvas de S desde esa vasija hasta el doblez interior de los brazos.

Por sus características generales, la figura se acerca a la representación del dios del Glifo L, deidad de las milpas. Líquidas presencias animan la imagen dando sustentamiento a la aérea corona de mazorcas.

Las corrientes derramadas de la vasija se corresponden con las que fingen las cejas; líquidos son también los símbolos que marcan la naturaleza del cuerpo, puestos en los hombros y las piernas, los cuales, vistos con cuidado, se reproducen en el nudo de las sandalias y en las orejeras, donde se halla también la raíz del signo de la vasija misma.

Pero la presencia mística se ve animada también por el aire y la luz. Aéreas son las banderolas laterales del tocado; pura luminosidad, los abanicos solares que en ellas sustentan sus ondeantes impulsos; solar también, alumbra la abierta corona de la vasija; solares, por su forma perfecta, las cuentas del collar.

Plenitud de aire, agua y luces de sol, se hace presente en esta figura donde se condensa el gozo fecundo de la vida natural.

Hombre y serpiente a la vez, la imagen reúne en sí la fecunda alegría nutricia de lo existente.

Y esa alegría encuentra su exacta manifestación conceptual y plástica en el ceñidor de campanillas, que señala la pulsación ascendente del ritmo de la dorada proporción, desde la planta de los pies hasta la cima de la corona de mazorcas.

Se hace patente, así, que el elemento que congrega en la figura el aire, la luz y el agua, es la música, el sonido plástico de las campanillas que convierte en música los símbolos de los elementos físicos representados.

Musical, de sandalias a tocado, se levanta esta imagen. Música del agua, del aire, de la luz, que se conciertan en la música soberana del maíz, materia constitutiva del ser humano, simbolizada por las nueve mazorcas de la corona vertical cuya delgadez sugiere la forma de flautas de orificios innumerables, como lo son los granos gregarios que las hacen ser fuente y nutrimento del vigor de la vida.

YUGO TOTONACA

Perfecto en su simetría, acabado con un pulimento que hace resaltar, vivificándola, la naturaleza de la piedra donde está esculpido, este yugo se ofrece a primera vista como un conjunto formal integrado por suaves curvas incesantes.

La pieza entera se encorva y se abre cobrando la apariencia de una gruesa herradura. Lisa en su interior, ésta tiende hacia afuera el relieve de una serie de volutas y ganchos, rasgos característicos del estilo clásico escultórico del centro de Veracruz. Ganchos y volutas se suceden unos a otros, se sobreponen, se alían siguiendo ritmos precisos como pulsos arteriales.

Una severa sensación de vida perpetua crece de su mera contemplación. Contornos y sobrefaces animados por sugerencias de flores, de ramas, de faustos frutales, de deslizamientos de sierpe o de sangre, se humanizan en sabio y actuantes trabazones de voluntad y pensamiento.

Las imágenes plásticamente figuradas en el yugo dan suelo conceptual a la raíz de tal sensación. Tres calaveras destacan entre ellas, merced a la redondeada proyección de sus volúmenes. La mayor se sitúa en el centro de la curva de la herradura; las otras dos, en la extensión de sus prolongaciones laterales. En el extremo de cada una de éstas, abre sus fauces la cabeza de una serpiente. La mandíbula superior se alarga y se vuelve hacia arriba, como en las representaciones ofidias del clásico zapoteca.

A cada lado de la calavera central, desciende el extremo de la cola de una víbora de cascabel, con una serie de segmentos sonoros.

La situación que guardan en el yugo las cabezas y las colas serpentinas, aclara el sentido de los signos, curvas y ganchos, que entre ellas se interponen; estos signos son, en sus múltiples sugerencias, la abstracta representación del cuerpo de las dos serpientes, del cual son la parte principal las calaveras laterales.

Ya de suyo, el arte del México prehispánico atribuye a la calavera el valor de símbolo de la vida humana perdurable. Pero en las que figuran en esta escultura se hace énfasis en tal manera de atribución.

Es también patente en ese arte el carácter divino que se otorga a la serpiente, particularmente a la de cascabel. Desde los olmecas hasta los mexicas hay multitud de imágenes suyas que así lo demuestran. Eterna, por ese carácter, la serpiente vive y permanece, y goza del poder de compartir con el hombre su propia eternidad.

Obsérvese ahora la calavera central en este yugo. Descarnada se mira del todo, salvo en la zona supraorbital. Allí se releva, sobre cada una de las cuencas oculares, un elemento a modo de ceja cuya condición ofidia es fácilmente comprobable. Su forma es semejante a la del que se esculpió sobre el ojo de la serpiente mayor del Monumento 19 de La Venta, lo cual bastaría para realizar dicha comprobación. Pero además, es factible llegar a ella considerando los rasgos serpentinos plasmados en la misma pieza de que se trata. Los elementos formales colocados como cejas, equivalen casi exactamente en su aspecto a los cascabeles de la cola viperina, si se invirtiera su posición.

Esto que se dice de la calavera mayor, es de afirmarse con mayor razón de las otras dos, que son en sí partes de serpiente. Los mismos rasgos son advertibles en ellas.

Hay pues, en esta escultura, tres figuraciones principales: la calavera de un hombre con rasgos serpentinos, y dos serpientes divinas que cada una tienen una calavera como parte integrante de su cuerpo; por tanto, una calavera también de índole divina.

Si se recuerda el texto fundamental donde se habla de que dos dioses, movidos por la necesidad de crear la tierra, se trasmutaron en serpientes para, unidas al hombre serpentino, iniciar su ingente tarea, se verá cómo encuentra entera explicación plástica en este yugo.

Allí está el hombre, figurado en su esencia de eternidad; allí, la eternidad de los dioses representados luego de su transformación es serpientes. El yugo viene a contener, así, la plasmación de la idea del poder de la creación universal.

Por prejuicio o por ignorancia, atendiendo a sus partes aisladas y considerándolas a la desorientadora luz de la cultura occidental, se ha querido ver en él una exposición del tema de la muerte. Su tema es, por lo contrario, la vida en su más perfecta plenitud, cuando se constituye en el poder supremo, suma del divino y el humano, para dar origen a la suma total de cuanto existe.

Esa vida severa cuya presencia es trasmitida de inmediato por esta escultura, haciendo crecer interiormente a quien tiene la capacidad de acercarse a contemplarla.

ESCULTURA CALADA MAYA

Un rectángulo horizontal compuesto por la unión de dos secciones cuadrangulares constituye el marco de esta milagrosa escultura. Ancha y decorada con máscaras y glifos su zona superior, lisa y angosta su base, se ligan por medio de tres a modo de columnas, también decoradas. La de en medio se halla partida verticalmente en la línea donde se juntan las sobredichas

secciones; la última es más angosta que las otras, lo cual hace probable la existencia de una tercera sección, hoy perdida. Pero fue tan poderoso el genio del artista que la creó puso éste tanta ciencia en su trabajo, que, salvo por la angostura de la columna final, esta obra suya puede exponerse como una pieza completa, dechado de equilibrio y sabia composición, de armonía entre los pormenores y las líneas definitivas del conjunto.

El dócil material que empleó para ejecutarla obedeció con su blandura a su voluntad de forma, y la forma lograda se hizo capaz de expresar, en arquitectónicos ritmos, los más dilatados y profundos ritmos del espíritu humano.

Separada de la protección del templo o del palacio para cuyo interior fue proyectada, esta escultura conserva, empero, el fasto y el sentido místico del edificio al cual perteneció. Palacio y templo es en sí misma, lujo y plegaria. La naturaleza, lo sobrenatural, se hacen uno y se humanizan en ella, con la total sabiduría donde se resumen las fuerzas del mundo.

Ajeno a la decadencia, el hombre se adueña de su destino, se transforma en eterno. Y el artista es ese hombre perfecto que plasma su propia eternidad al comunicarla a sus modelos.

Aquí, en la segunda sección de la escultura, aparece casi en pleno bulto una sedente figura masculina. Se mira de frente, sentada con los tobillos contra el suelo y las piernas cruzadas de modo que la derecha queda adelante: son visibles el empeine y los dedos del pie. Mórbido y robusto, el cuerpo se inclina hacia su derecha; levanta el hombro izquierdo; posa, abierta, esa mano sobre parte del muslo y la pantorrilla; en el lado opuesto, el muslo recibe el peso de la inclinación corporal mediante el codo que sobre él se recarga. Anchas pulseras adornan los antebrazos. Excepto por un collar y un corto faldellín, el cuerpo está desnudo.

Volviéndose a su derecha, la artificialmente deformada cabeza encorva desde su cima, en la misma dirección, los dos ramos de un enorme penacho de plumas. El de atrás nace de un amplio signo de redondeados contornos; una recta vara diagonal que sale de la base del penacho, corta visualmente al otro.

El puro descenso vertical que siguen el rostro, el hombro y la rodilla, se equilibra con el curvo movimiento que, en el lado contrario, sugieren el hombro, el brazo, la rodilla y el pie.

Clara necesidad es ahora la de contemplar ese rostro donde culminan el sereno poderío de la desnudez corporal y la opulencia de las prendas que coronan la cabeza; donde se explica la humana actitud que reúne la placidez sapiente con la máxima fuerza preparada a la acción.

Abulta el ceño a los flancos del añadido nasal que da a los mayas su característico perfil; ábrense los ojos cuya pequeñez agudiza la intensidad de la mirada; sin apretarlos, une los labios la larga boca; baja hasta el borde del superior y a los lados de las comisuras un extenso bigote figurado por paralelas y finas estrías verticales; igualmente figurada, breve barba rectangular cuelga de la tenue redondez del mentón. En curvas divergentes, dos hilos de cuentas mínimas van por las mejillas, partiendo de otro que contornea la

última de un grupo de cuchillas en relieve que llegan desde las sienes.

Es el rostro de un hombre en su plenitud, potentemente individualizado, expresando sus derechos sobre las cosas. Las gobierna y lo demuestra. Dueño de la madurez de su edad, se ostenta libre en su pensamiento y su albedrío. Superadas las juveniles ilusiones, los pesares de la juventud; vencidos los terrores de la vejez futura, se enraíza tranquilo en un presente al cual rige y perpetúa.

Así, congloba en sí y para siempre los antes dispersos elementos de la energía humana. La razón lo liberta de los crueles fermentos del tiempo, y lo conduce a concluir, con la totalidad de lo existente, el acuerdo radical a que todos los hombres aspiran.

En ese rostro expresa el anónimo artista la unidad inconmovible de lo humano; muchedumbre de aspiraciones de pueblos enteros se cumple al congregarse en él.

Y cumpliéndose, los ojos de ese rostro miran a la mujer que lo mira y da naturales cimientos a su compleción. Ella tiene su lugar en la primera sección de la escultura. También sedente, está de perfil. Se inclina hacia adelante, tienta el suelo con los nudillos. Usa así mismo un rico penacho encorvado que va hacia atrás y regresa luego a tocarle espalda y costado por encima de la cintura. Los penachos de la mujer y el hombre desarrollan en cuatro curvas sucesivas dirigidas en el mismo sentido, un impulso envolvente que, seguido por la cadera de aquélla, se continúa en el pie, la rodilla y el antebrazo izquierdo de éste. Así se forma el transcurso de una inmensa curvatura que tiende a cerrarse, y que al establecerse sobre las rectas y los ángulos del marco, les infunde la vibración de una vida incesante.

El movimiento envolvente de curvaturas, ángulos suavizados, rectos ascensos y descensos, tiene un centro de concepto y de forma: es éste una tercera figura situada entre las dos humanas; una imagen divina, por encima de cuya cabeza se miran las otras dos.

La mano de la mujer, la pulsera que le cubre parte del antebrazo, ocultan a la vista la porción inferior y trasera de esa imagen, sedente también, de espaldas a la mujer y repitiendo su postura de piernas y cuerpo.

Más pequeña que las humanas, abraza contra su pecho un ente misterioso y complejo que sostiene en los muslos. De índole sobrenatural son su cabeza y su rostro.

De esta manera, la escultura muestra a la mujer, al dios y al hombre, integrantes los tres del mundo humano en la unidad de sus distintos factores; mundo que el artista construye con el consciente esfuerzo de su voluntad, plasmándolo en formas universales y permanentes.

El hombre sabe que la soledad no existe. Todo amor ya, mira y compadece. Por compasión y por amor, siente la necesidad de crear. Y crea dentro de un sentido de comunión, donde lo humano y lo divino se funden sin diferencias.

Unido a los dioses señores del tiempo, el hombre se vuelve también en poderoso a señorearlo. Señor del tiempo se hace el artista, lo domina con infrangibles equilibrios, con ritmos regidos por la sabiduría. Se hace señor de su propio destino.

Aquí está su obra que todo lo expresa porque lo comprende todo. La mesura y el entusiasmo, la autoridad de las masas, la morbidez de los contornos, y el poderío de las actitudes.

La armonía del hombre con el universo se expresan en armonías de formas y proporciones, de volúmenes y estructuras en perfectas alianzas. No se trata de plasmar ideas o sentimientos, sino de dar apariencia sensible a la conciencia del poder humano sobre el mundo y sobre sí mismo.

A esa conciencia que únicamente puede conquistarse a partir de los valores de una moral invencible y un esforzadamente ganado optimismo.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

Alegría de vivir, veneración del mundo natural y de la naturaleza del hombre; deber de respetar lo existente, con cuanto tiene de creación divina y humana; eternización de la energía donde todo se origina; conquista moral del hombre por sí mismo, orientada a la comprensión y el acrecentamiento de los más altos valores. Tales son destacadamente los principios directivos del pensamiento, la voluntad y la acción de los pueblos que, previamente a la criminal intromisión de la cultura europea, habitaron el territorio de México.

Habiendo sido destruidos por dicha intromisión testimonios innumerables de la expresión de esos principios; habiendo sufrido persecución y muerte, bajo el pretexto de la implantación de las normas de la religión católica, las manifestaciones éticas y culturales de la que era propia nuestra; sustituidas por otras nuestras ideas y las lenguas que las comunicaban, ahora, tras haber soportado durante siglos el humillante peso de injustificables formas de colonización, abrumados en mucho todavía por ellas, nos vemos en la posibilidad de libertarnos acudiendo a los vestigios culturales de nuestros antepasados prehispánicos, en busca de nosotros mismos, de la parte de nosotros que puede realizarse por medio de la renovación de los sobredichos principios, que para nosotros deben ser vigentes todavía.

De significación fundamental en esta búsqueda son, entre aquellos vestigios culturales, las que hoy tenemos por obras de arte plasmadas por quienes nos precedieron y pueden guiarnos en conciencia y en sabiduría.

En efecto, contamos en este aspecto con un acervo incalculable de contemplación y estudio, en donde se nos ofrece la oportunidad de conocer lo que somos, mediante el conocimiento de lo que fuimos.

Nuestra antigua nobleza humana se nos muestra abiertamente lo mismo en las ruinas de ciudades, templos o palacios, que en grandes imágenes pintadas o esculpidas, o en pequeñísimas figuras de barro. En todas se nos revelan idénticas concepciones espirituales, semejantes sistemas de valores.

El Museo Amparo, ejemplarmente, ofrece en su colección un haz riquísimo de posibilidades de placentera indagación y entendimiento iluminante.

La noción del placer de la vida, de su razón de ser, su fomento y su conservación; la fuerza moral unificadora de un impulso hacia la dignidad humana seguido por las vías de la sapiencia, va relevándose y cobrando claridad evidente en el orden amoroso de las piezas distribuidas en sus distintas salas.

Allí se exponen las técnicas empleadas por los artistas en la realización de sus obras: la pintura al temple y al fresco, la escultura en piedra, la lapidaria, la cerámica y sus variados procedimientos de hechura y decoración.

Allí están, a continuación, las diferentes maneras expresivas de nuestro arte antiguo; la pura geometría tomada como elemento ordenador de las superficies; la fidelidad a la apariencia de las formas naturales; su espiritualización destinada a expresar estados interiores; la combinación de rasgos tomados de naturalezas distintas, a fin de representar entidades de orden superior a lo humano, en las cuales, con todo, la imagen

del hombre ocupa el sitio principal.

Se presentan así mismo algunos modelos arquetípicos logrados dentro de esas maneras, en los períodos sucesivos en que se ha dividido para su estudio la historia del arte del México antiguo: Preclásico, Protoclásico, Clásico y Postclásico.

También se hace una exposición de los temas desarrollados por ese arte, y que toman al hombre como eje y punto central: en sí mismo, en sus relaciones con el mundo natural que lo circunda; en sus relaciones con el mundo creado por él.

Ilustrativamente, se trata de los fines a que las obras se destinaban o de las funciones que cumplían: el uso doméstico, el ritual, la conmemoración, el comercio, los empleos funerarios.

Una vez conocido lo anterior, que proporciona los indispensables conocimientos para comprender lo que es el Museo, se pasa ya de lleno al desenvolvimiento de nuestro arte prehispánico en sus distintos períodos: como el alba anunciadora de inagotables esplendores, el Preclásico, donde la imagen de la mujer contiene en sí la inmensidad de las dimensiones universales del placer y la armonía de la naturaleza creadora; donde el hombre se representa en su papel de ser constituyente de la organización social, con sus diversos oficios y ocupaciones, y donde se multiplican las representaciones de seres generados por una naturaleza generosa hasta la prodigalidad.

En el mismo período, aparece una cultura, la olmeca, que en su misterio lleva ya la revelación del concepto fundador de la grandeza humana que habría de iluminar la totalidad de las culturas que en el tiempo la siguieron: el hombre al aliarse a los principios divinos, les presta la facultad de poner en ejercicio sus poderes creadores. Como una fuerza civilizadora, la cultura olmeca extendió su influjo en las que le fueron contemporáneas y en aquellas que habrían de seguirla en el tiempo.

En el Período Protoclásico se muestran esencialmente dos concepciones distintas de la vida: el arte del Occidente multiplica la reproducción de formas naturales; plantas, animales, hombres, se figuran en él con maravillada abundancia, exteriorizando el gozo cotidiano de la vida en un mundo amistoso y manifiesto en formas de variedad innumerable. Enteramente distinto, el arte de Mezcala reduce la multiplicidad de esas formas condensándolas, a fin de darles duración ilimitada, a sus rasgos fundamentales. El hombre se eterniza y eterniza el mundo natural, con figurarlo en relaciones formales propias de la abstracción geométrica.

Esplende la aurora multisecular del Período Clásico. Surgen por todas las zonas de nuestro territorio las culturas creadoras de ciudades y centros ceremoniales distinguidos por magnas edificaciones. El iris de los colores se derrama sobre ellas y en sus cámaras interiores; ilumina lo mismo los muros inmensos que las estatuas o los vasos de barro destinados a usos rituales y diarios. Así, manantiales de armonía arquitectónica, de colores, de inagotables objetos de otras artes diversas, son erigidas Teotihuacan, El Tajín, Xochicalco, Monte Albán, Palenque y las otras ciudades mayas. En tanto, el Occidente, de Nayarit a Guerrero, sigue produciendo su arte típico, cuyas formas y estilos se prolongarán hasta el período siguiente, el Postclásico.

En éste, los toltecas de Tula extienden sus características culturales hacia el sur. Así son construidas Chichén Itzá y Mayapán. En Oaxaca, los mixtecas suceden a los zapotecas. Mitla se adorna de perfectas geometrías, en las artes mayores y menores; los tarascos se hacen instrumentos metálicos. Llegados del norte en emigraciones cuya historia se confunde con la mitología, los aztecas fundan los poderes de su ciudad, que habrían de alcanzar ingentes extensiones.

La cultura azteca, en muchos sentidos, reúne en sí y lleva a su cenit solar los elementos de las anteriores. Sapientes arquitectos y urbanistas, sobresalen en el arte de la escultura en piedra, donde conquistan la supremacía universal.

Se abre, por último, la Sala Especial, donde se reúnen las piezas que por su perfección o sus significados podrían considerarse principales de la colección.

Desde el Período Clásico hasta el Postclásico Tardío, el arte antiguo mexicano queda representado en ella por obras de óptimas cualidades.

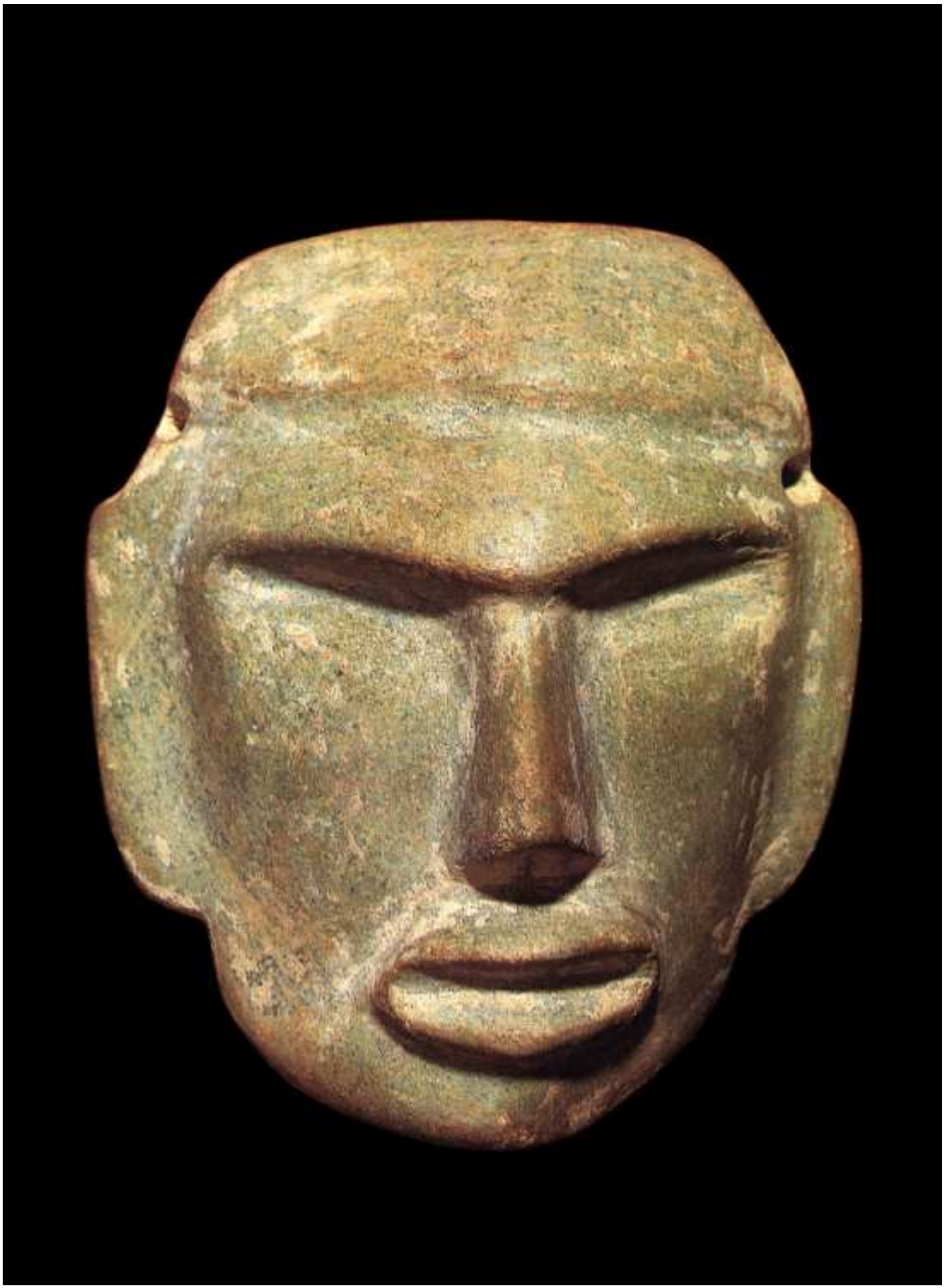
Muchas veces se ha insistido en que el arte del México Prehispánico, y en este sentido se pone énfasis en la consideración del azteca, tiende a lo trágico y lo macabro, incluso a lo necrofílico; la contemplación de las piezas expuestas en el Museo Amparo demuestra cabalmente lo contrario.

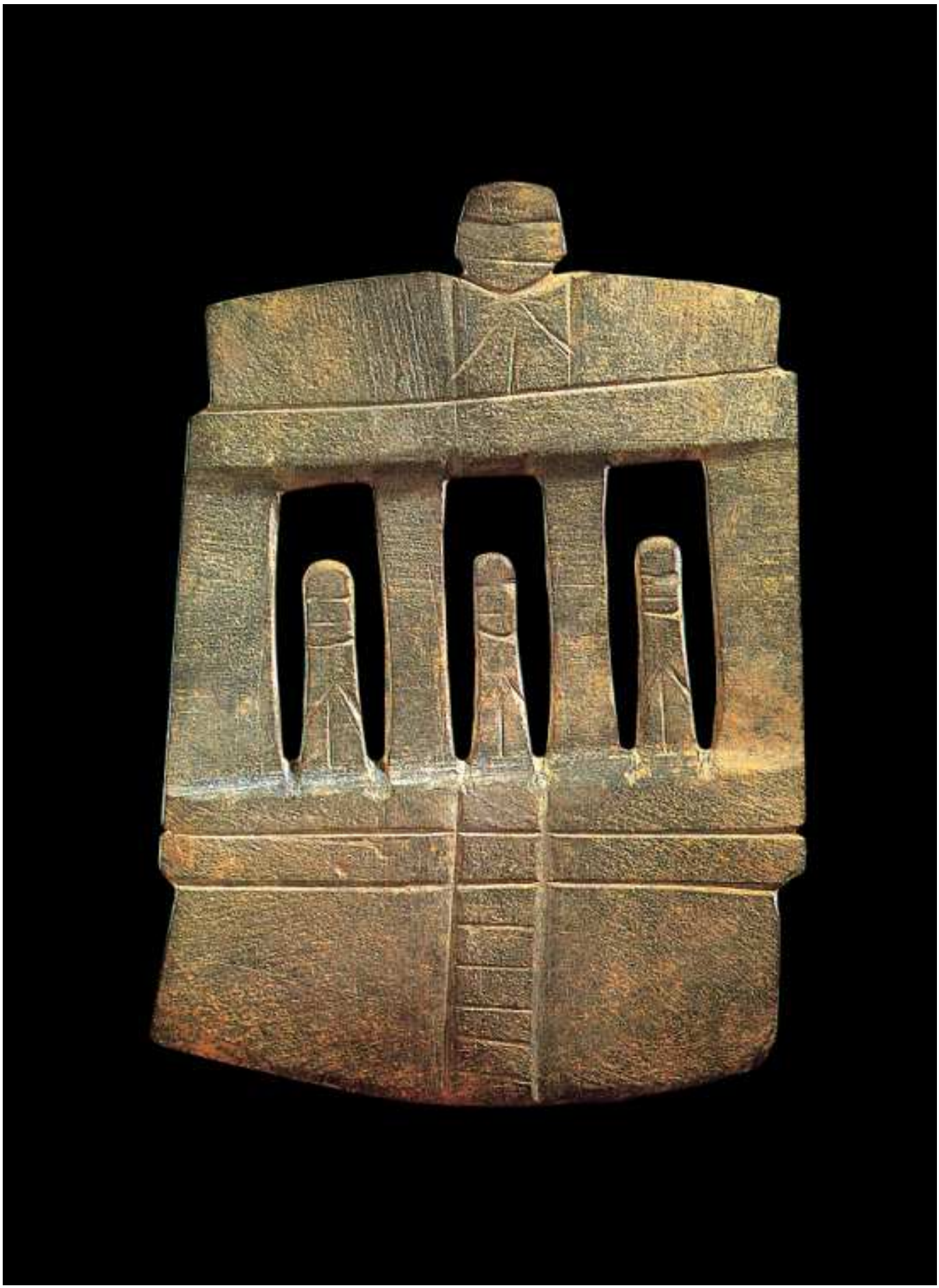
Aquí se ve que ese arte es la creación de un conjunto de pueblos movidos por el optimismo que reciben de la conciencia de la energía de la vida, a la cual conciben a la vez como venero de placer y como manifestación de un impulso moral que es obligatorio acrecer y conservar.

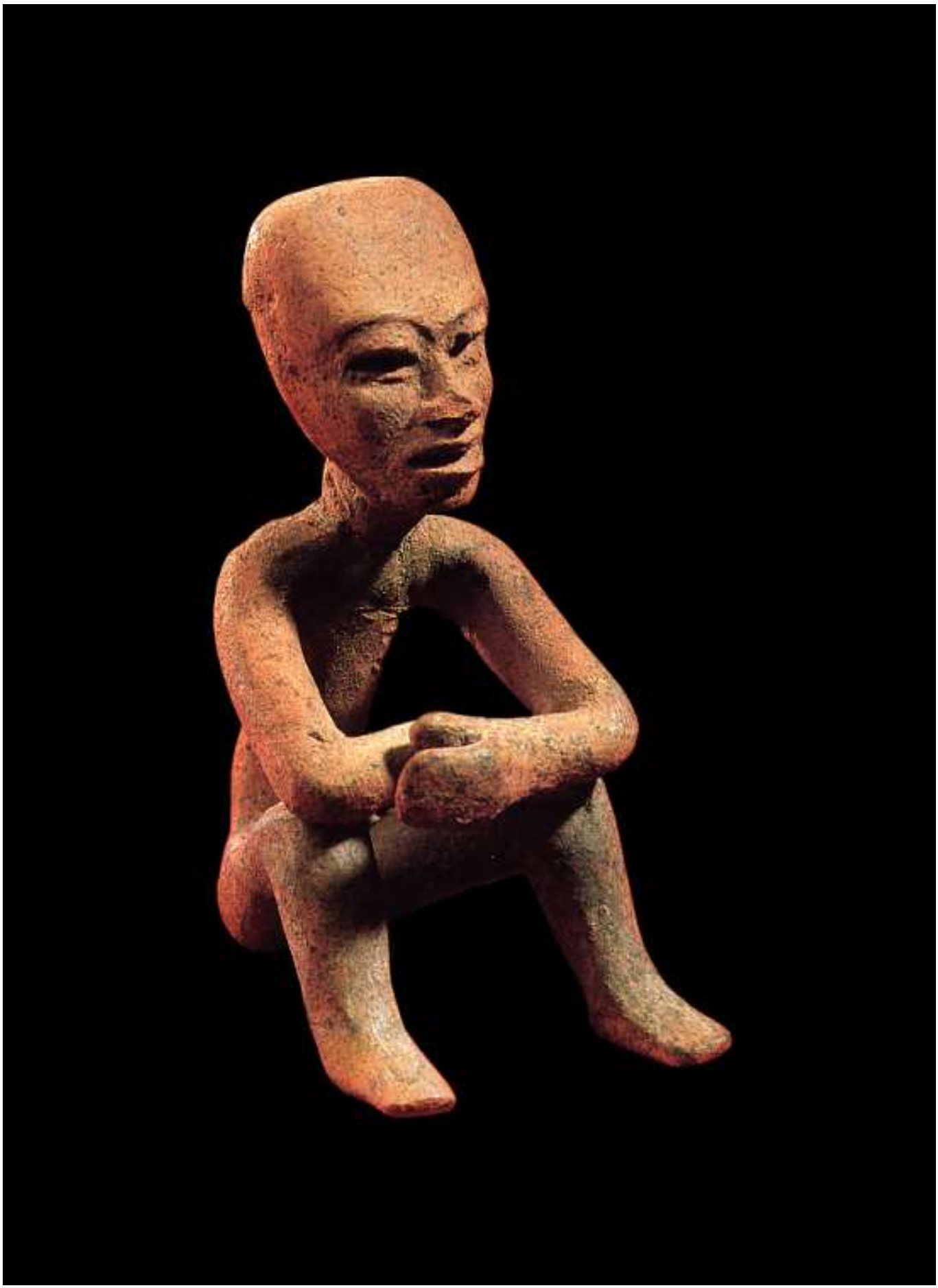
Unido a los dioses, el hombre crea el mundo, lo disfruta y lo mantiene en vida. De allí su grandeza y el orgullo de su gozosa conciencia de ser.

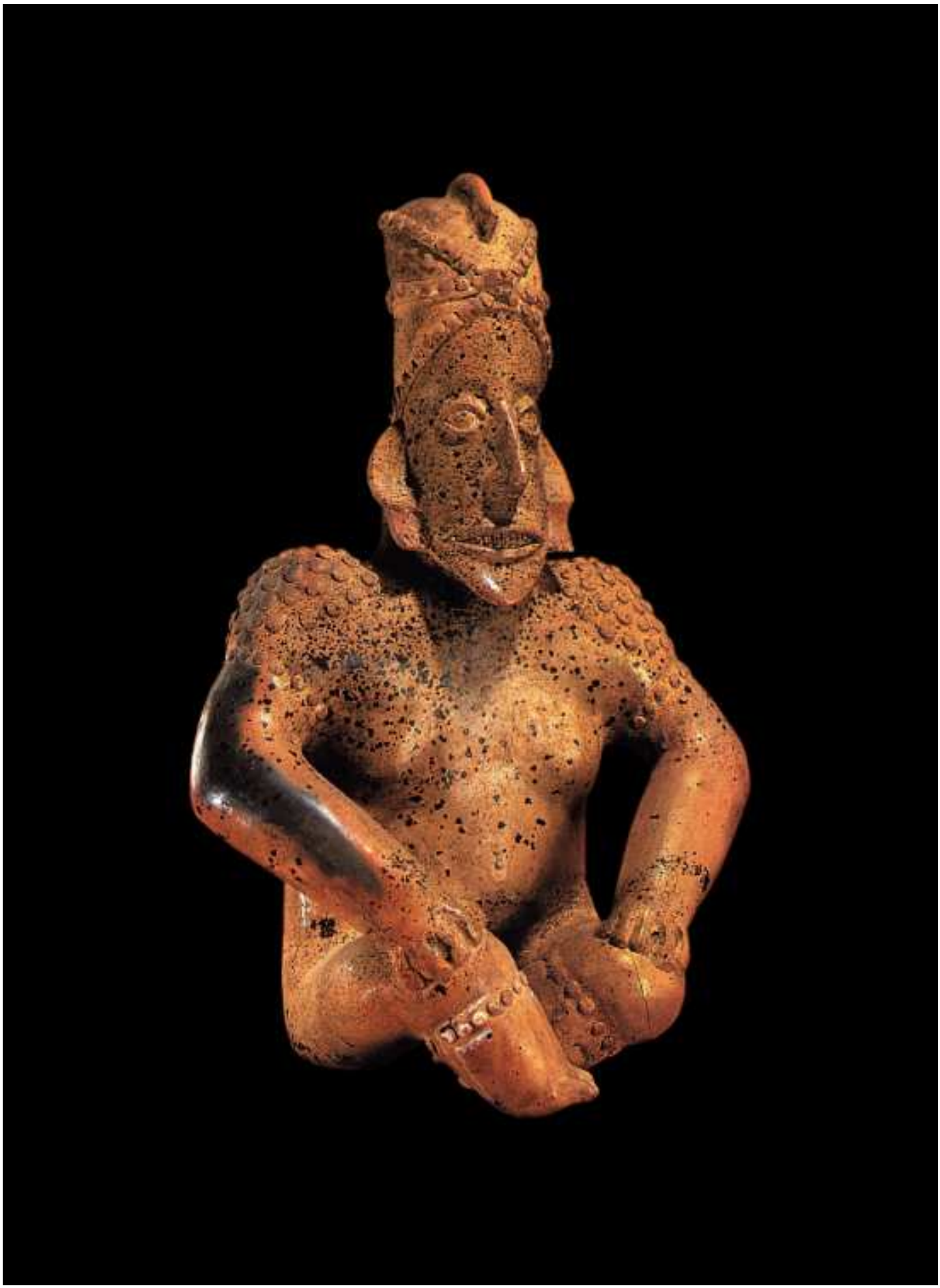
Quien recorra las sucesivas salas del Museo Amparo podrá hacerse dueño de una parte a lo menos de esa conciencia y esa grandeza, con sus inevitables consecuencias de sapiencia y de felicidad.

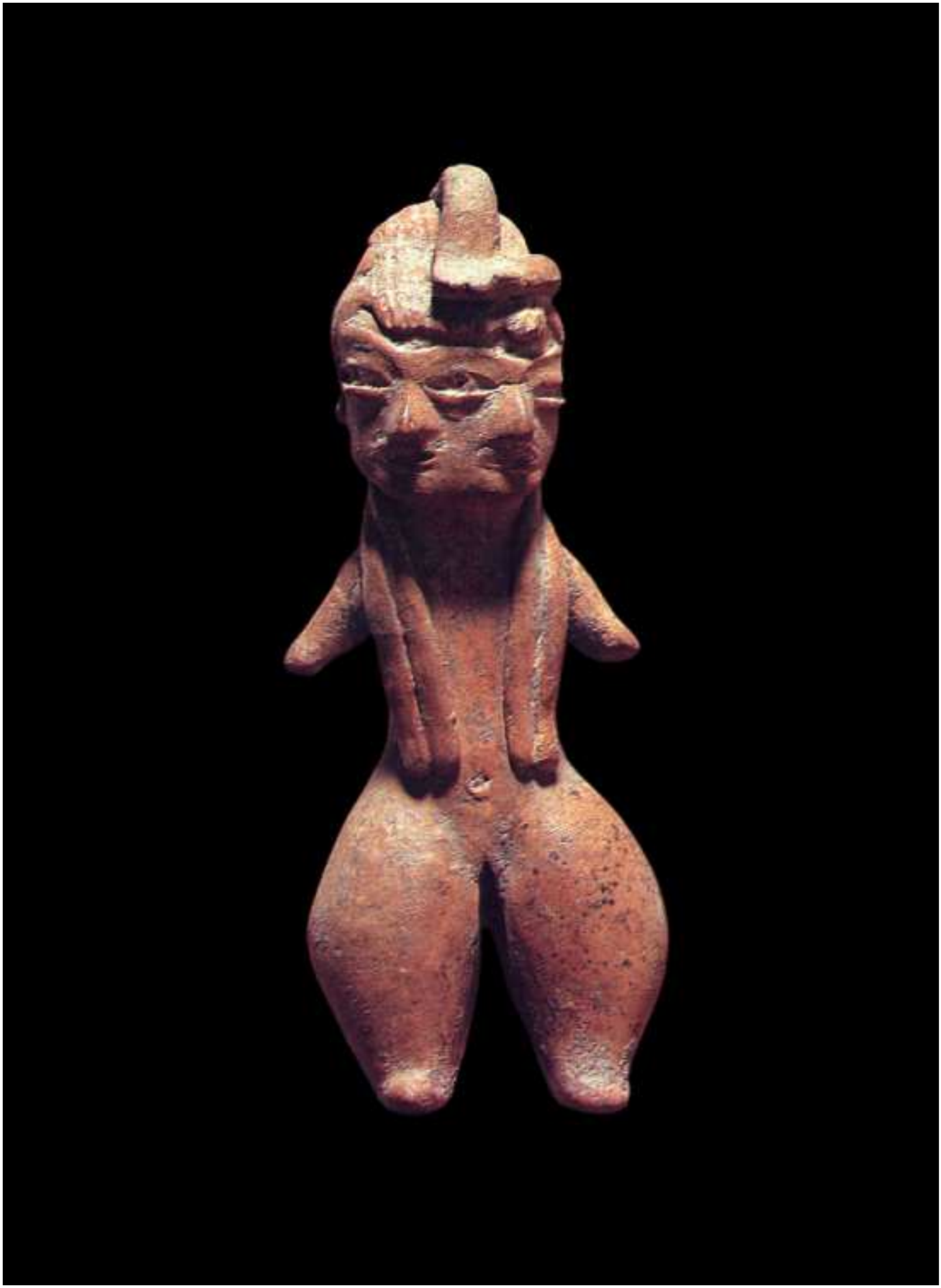
ILUSTRACIONES

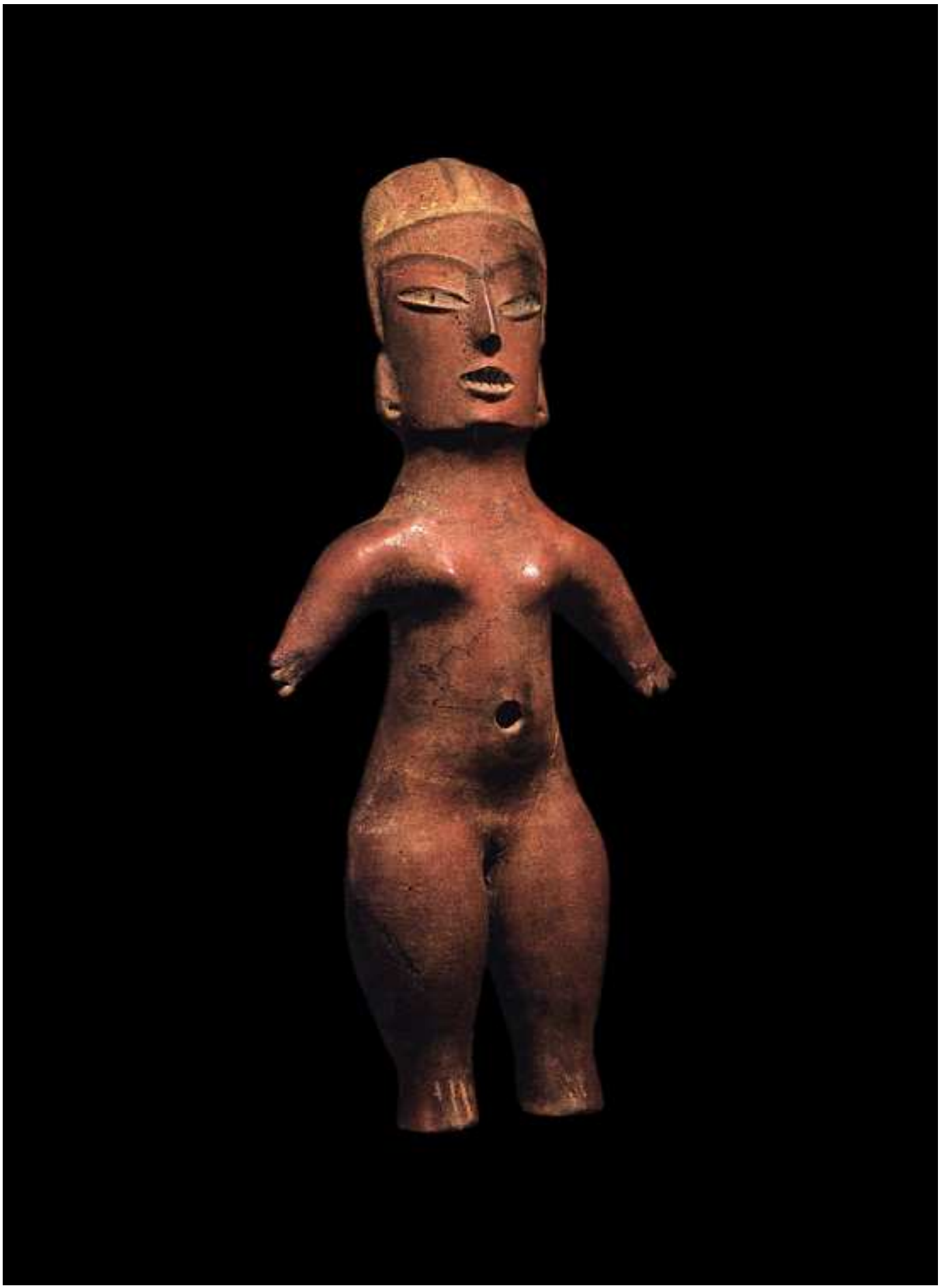


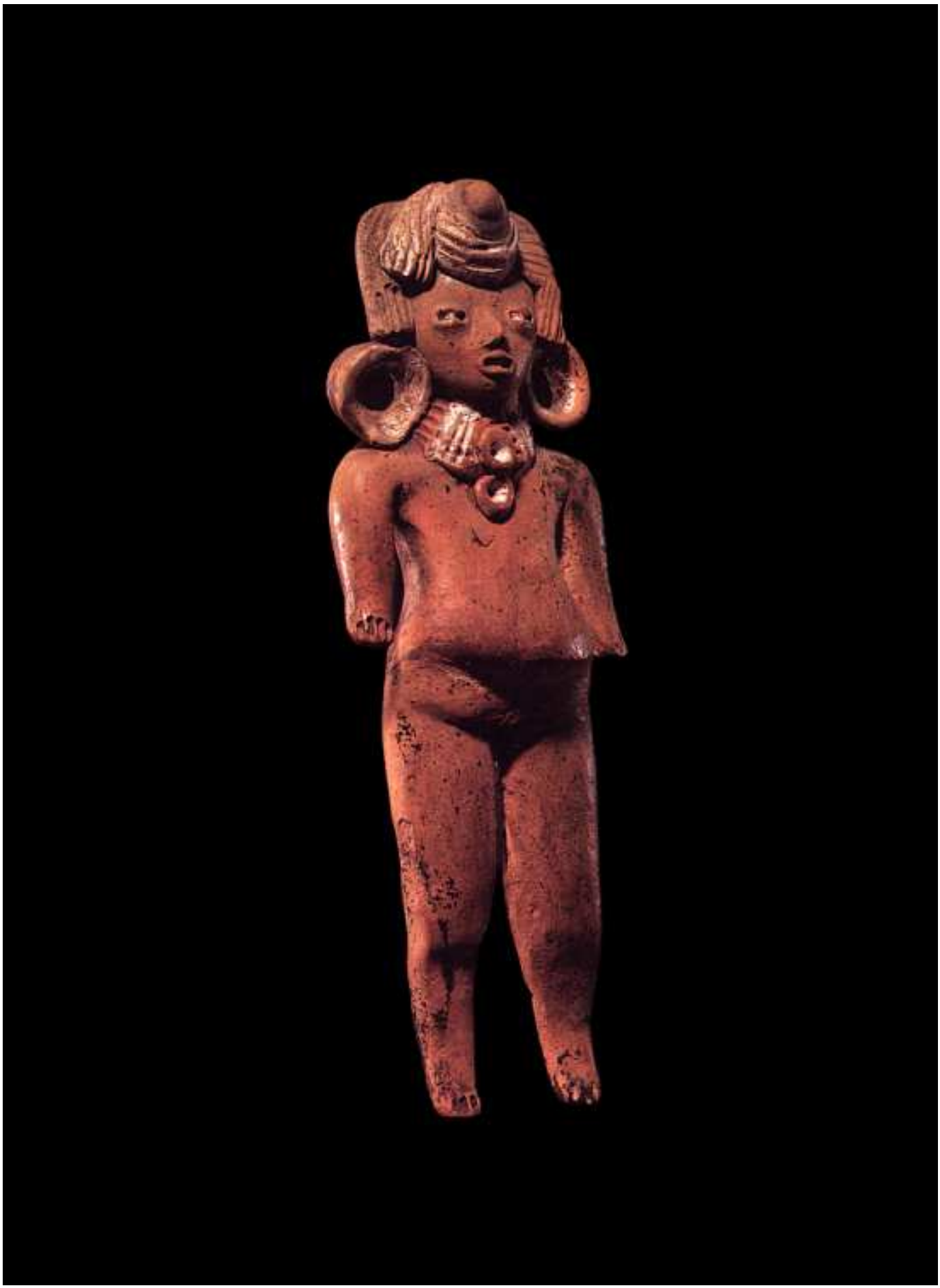


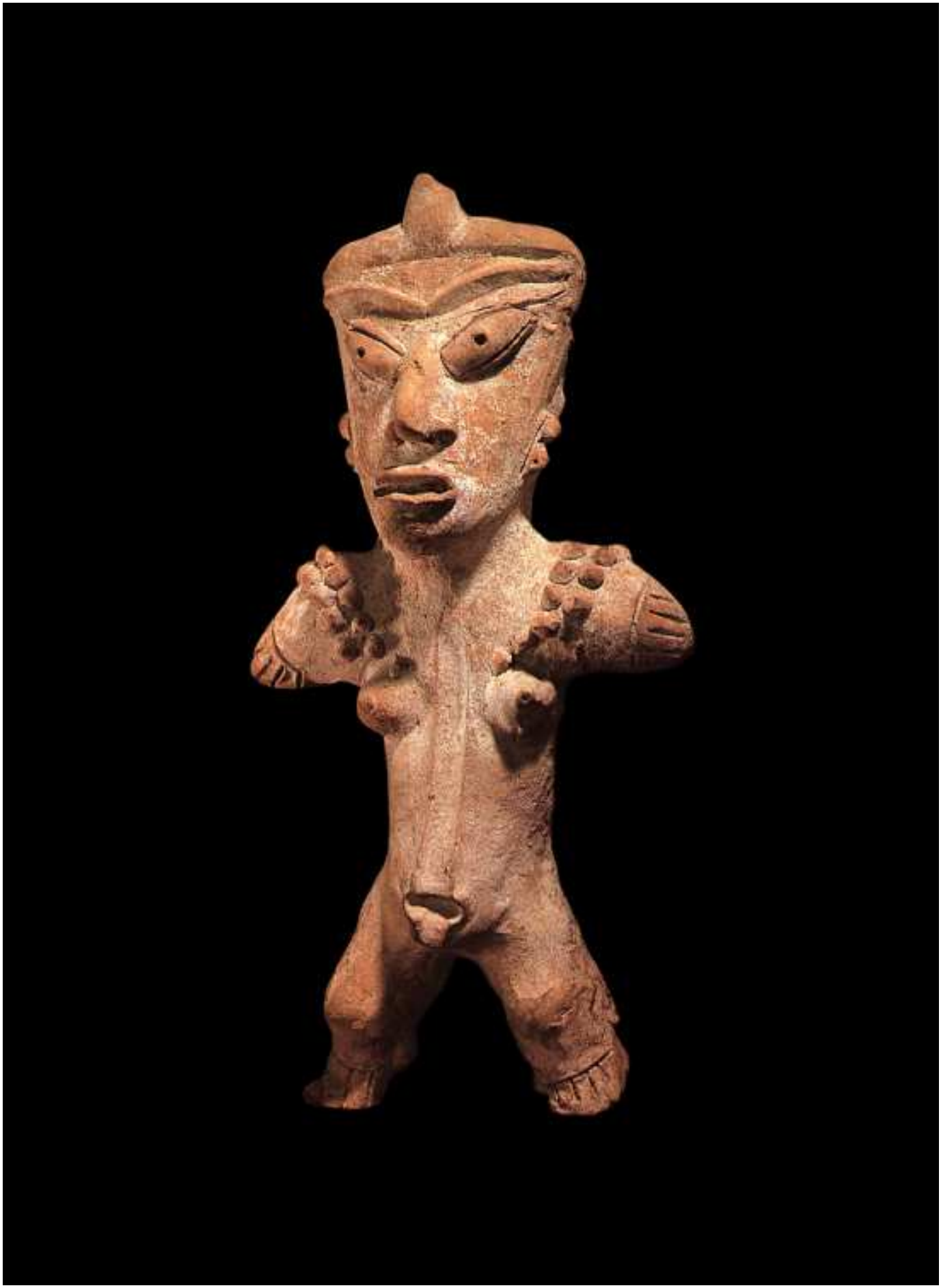


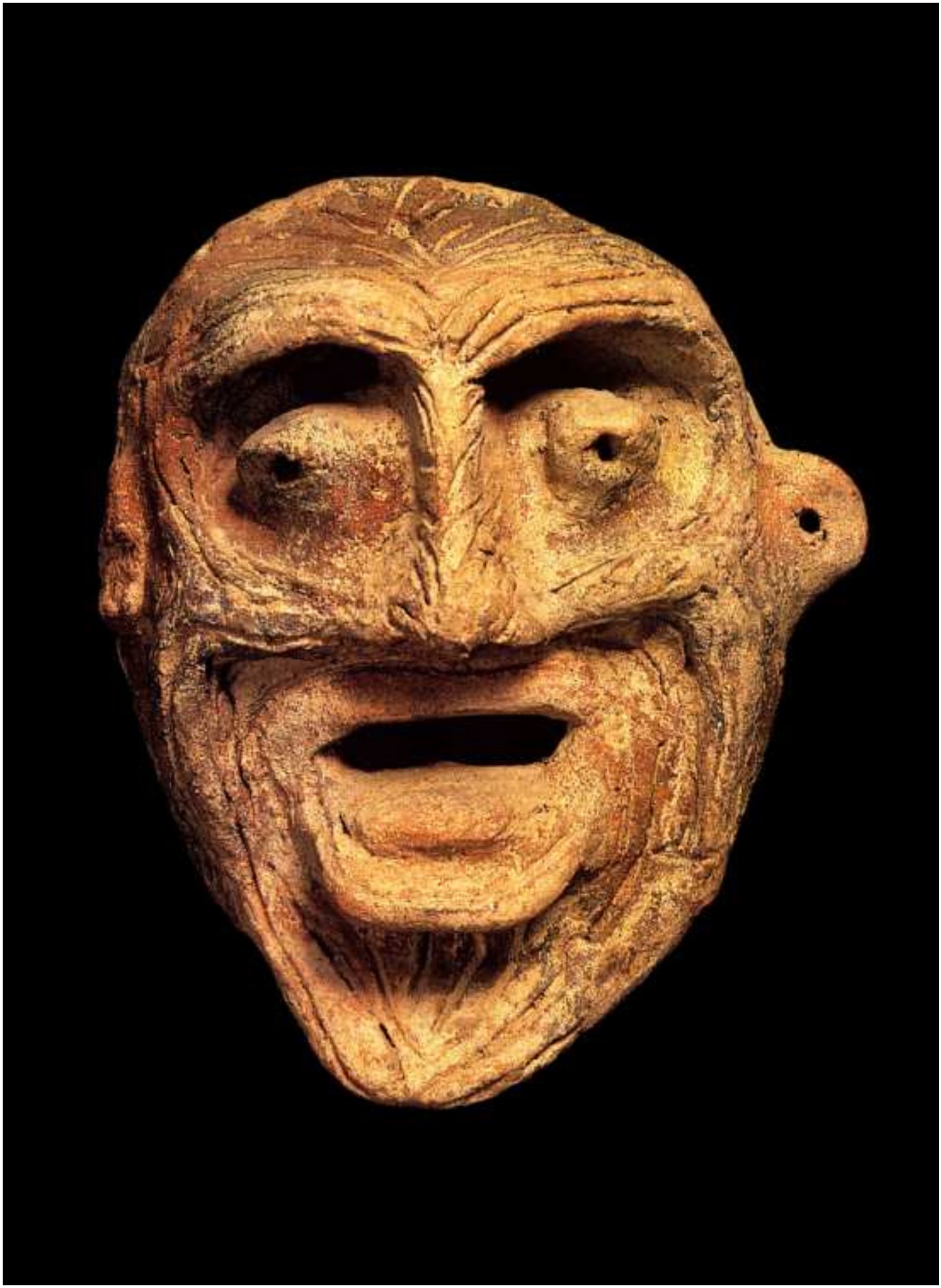


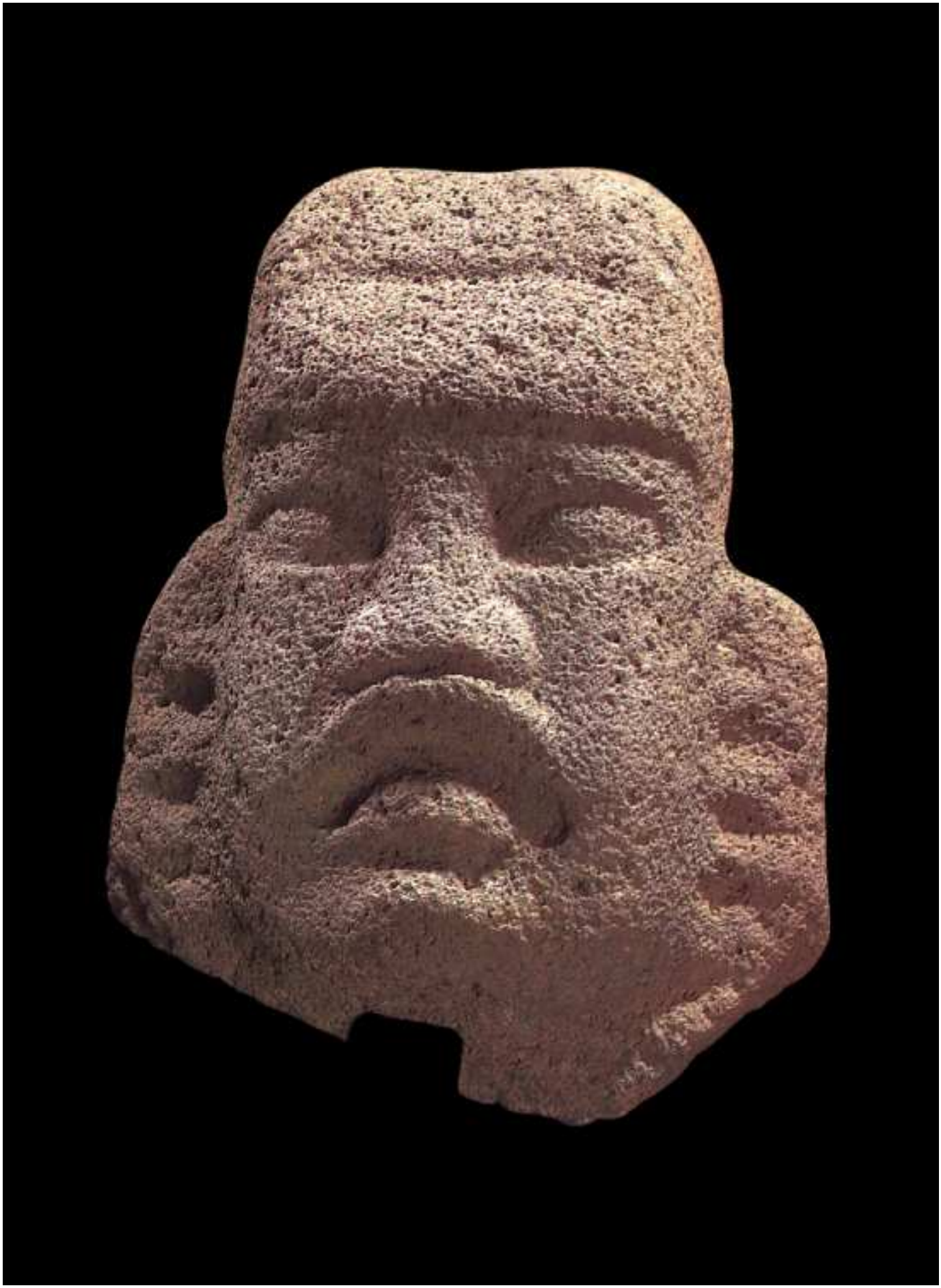


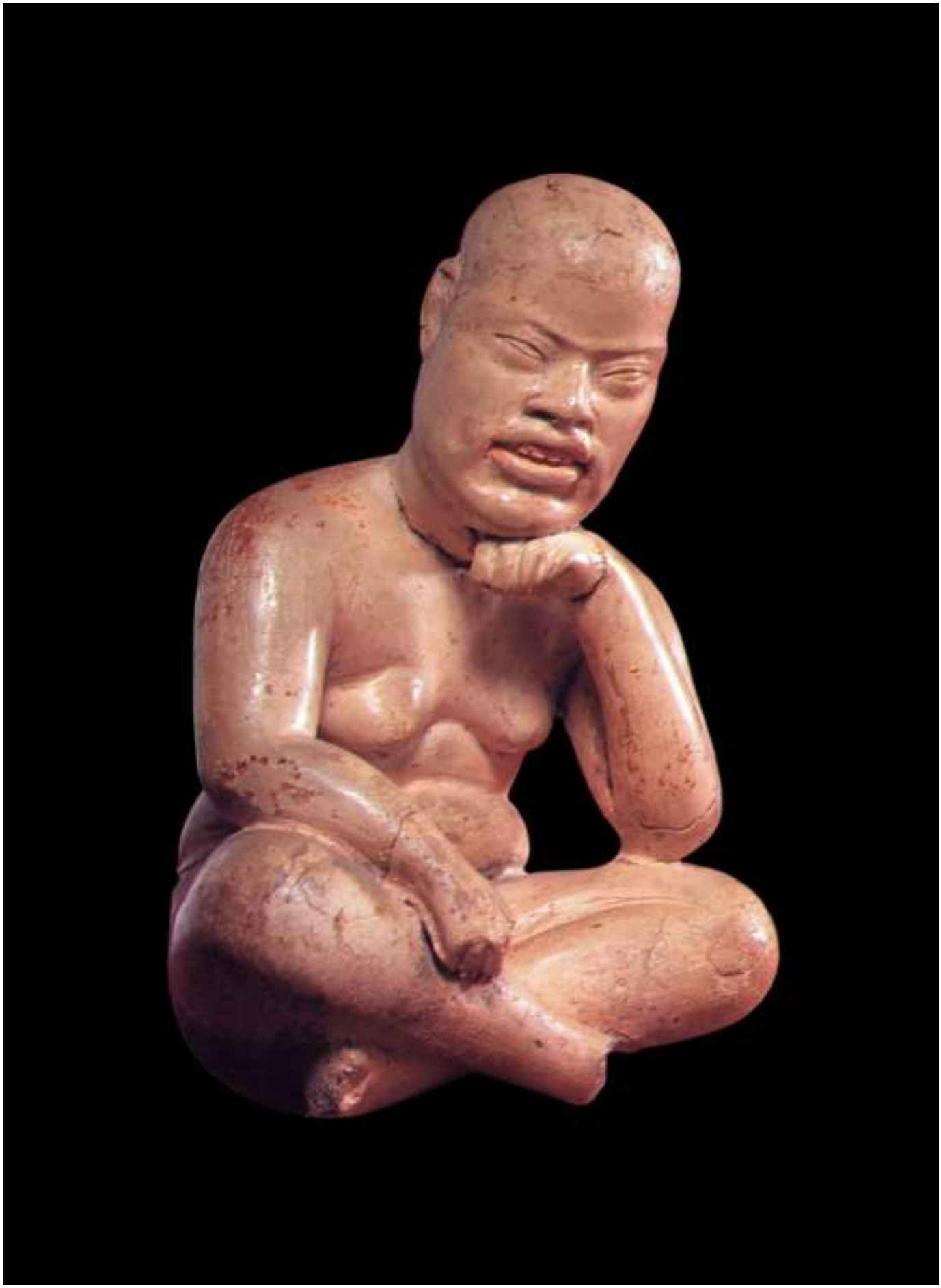


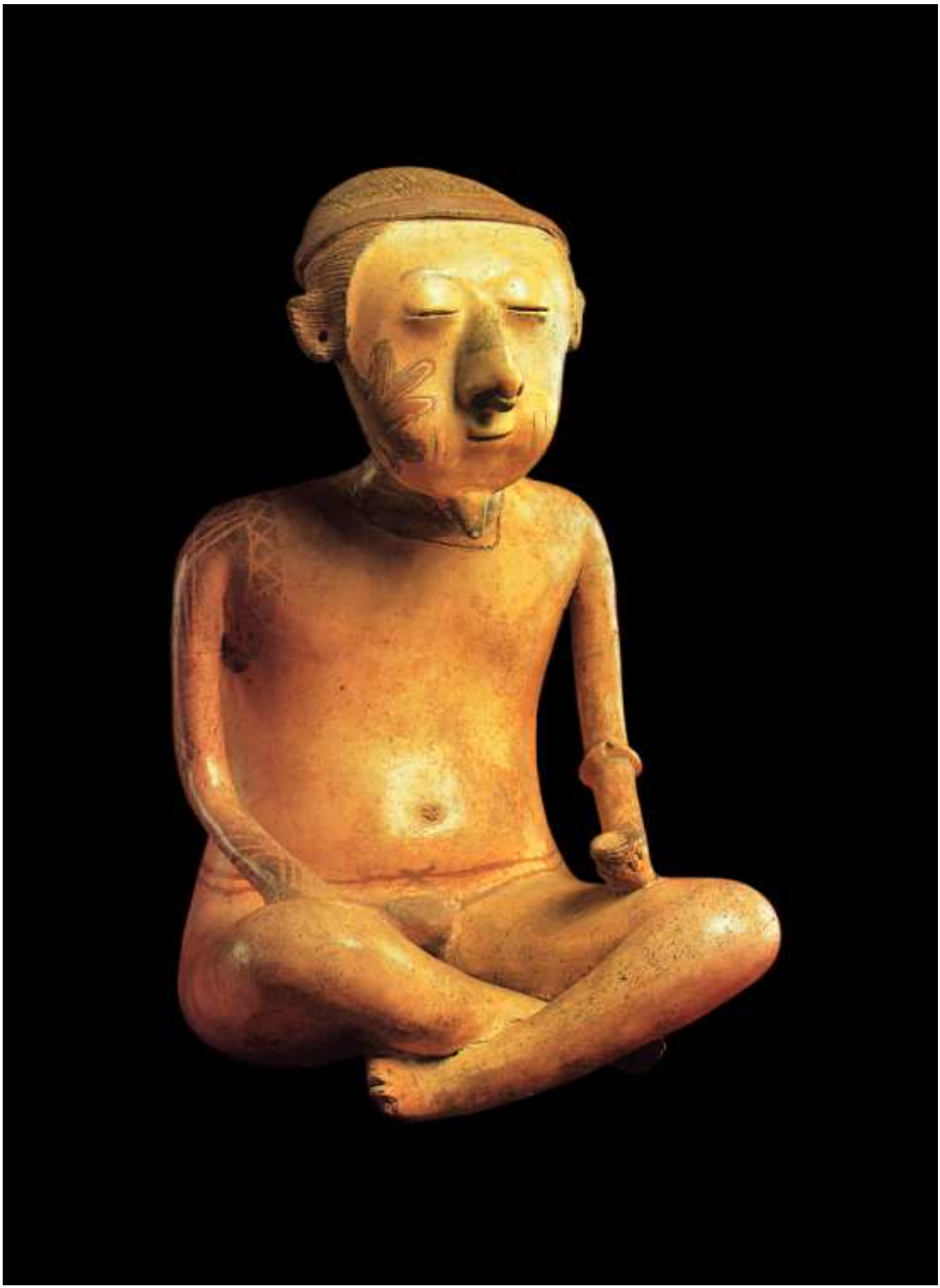


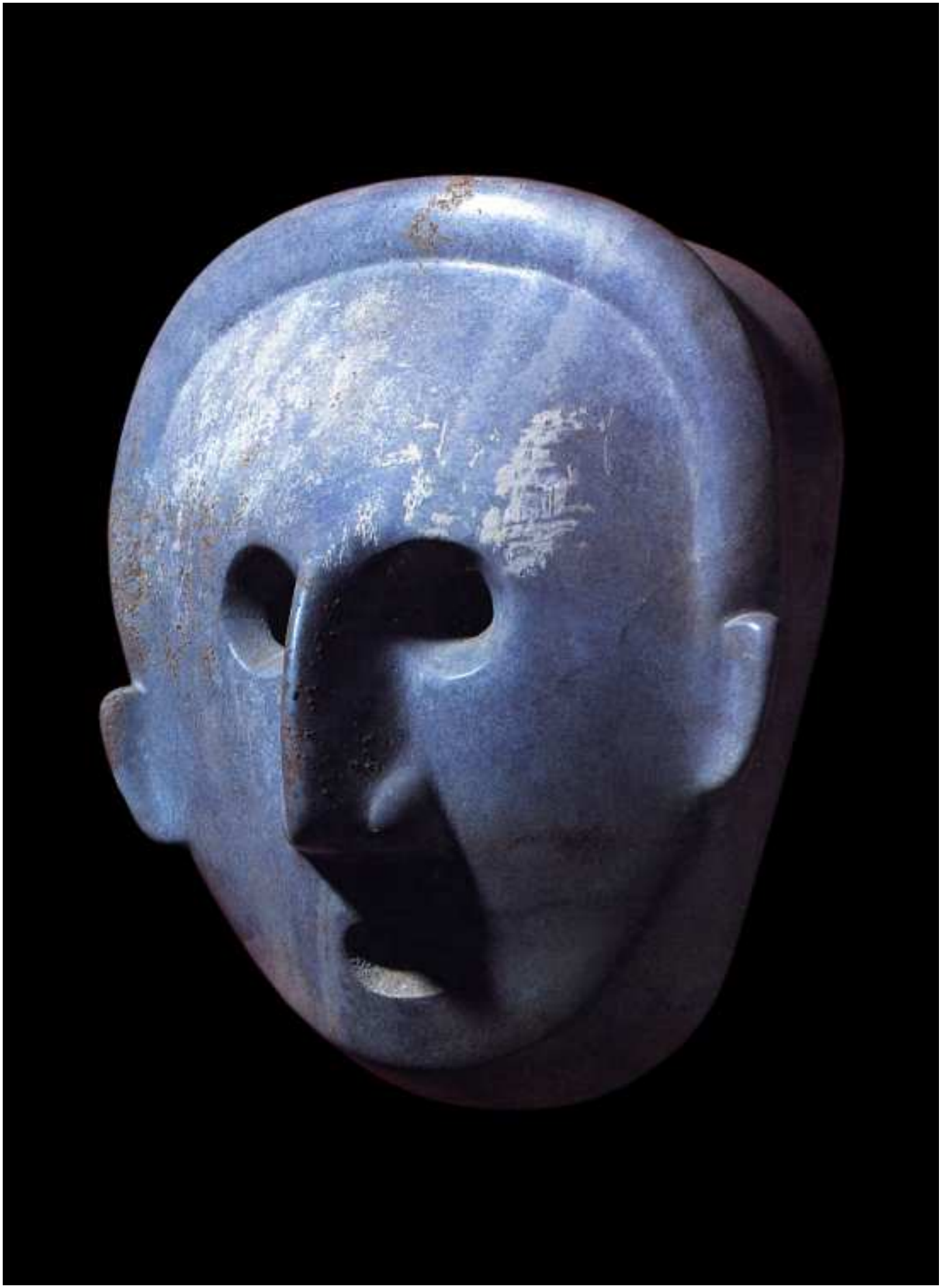


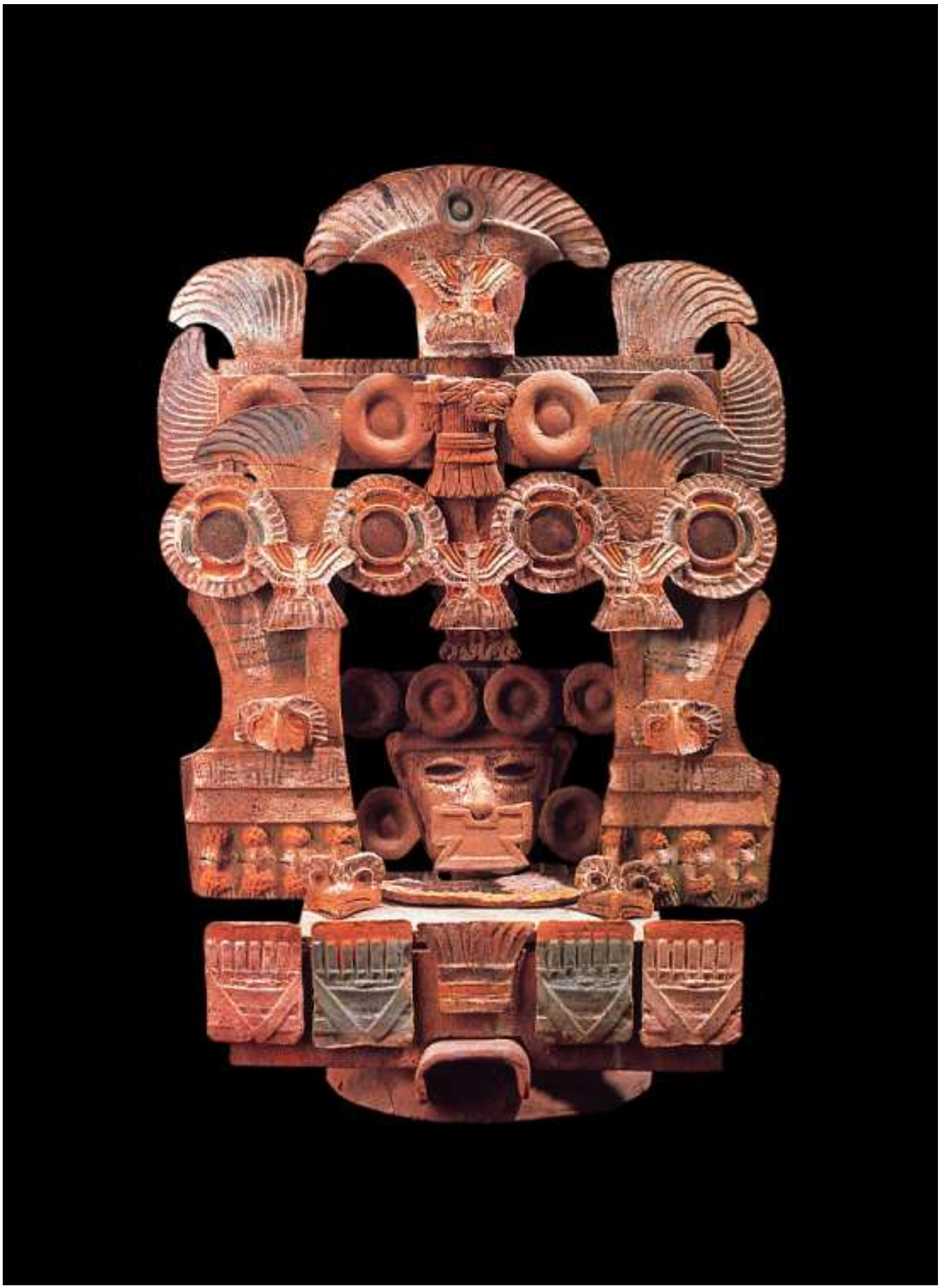


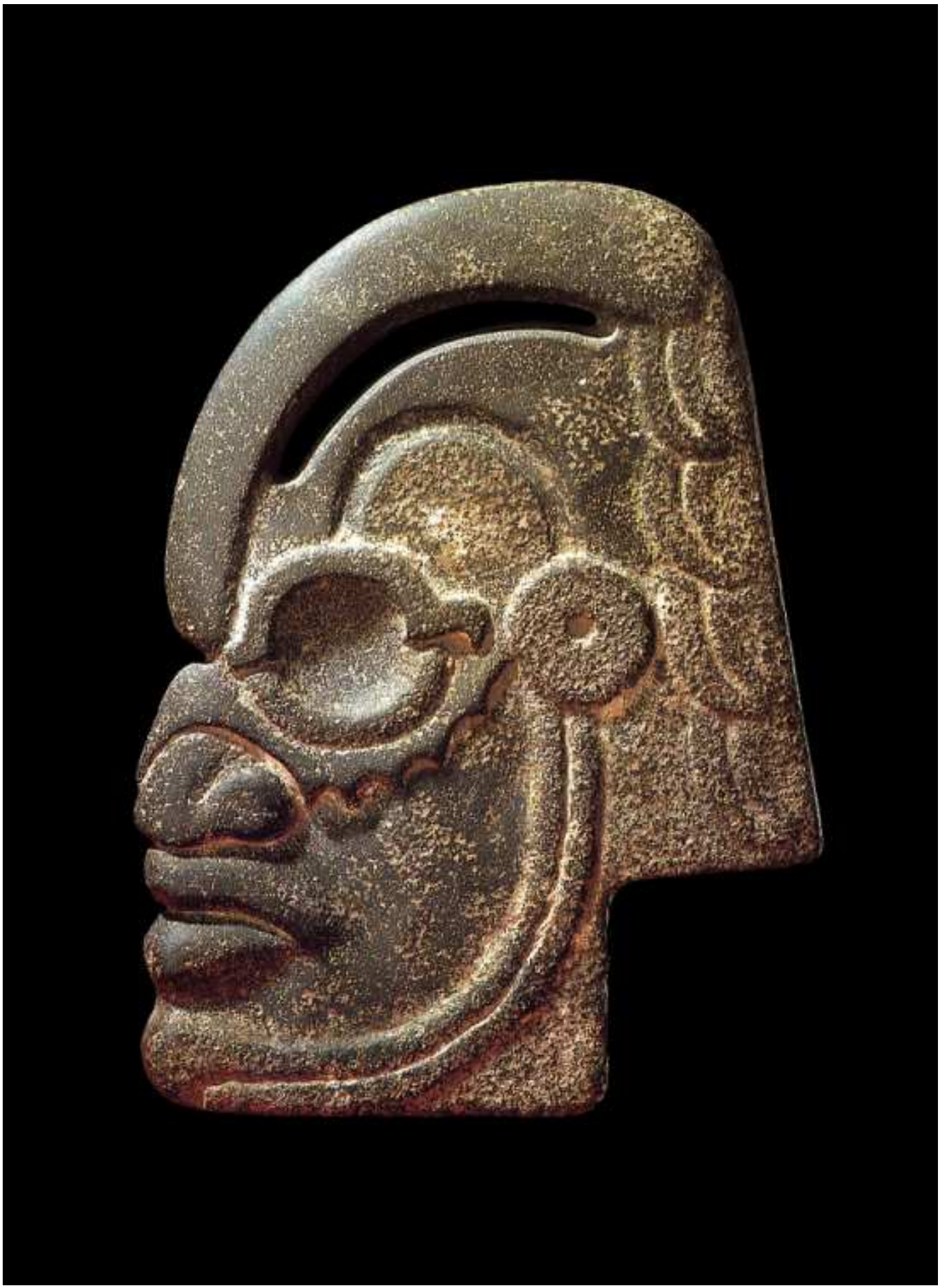


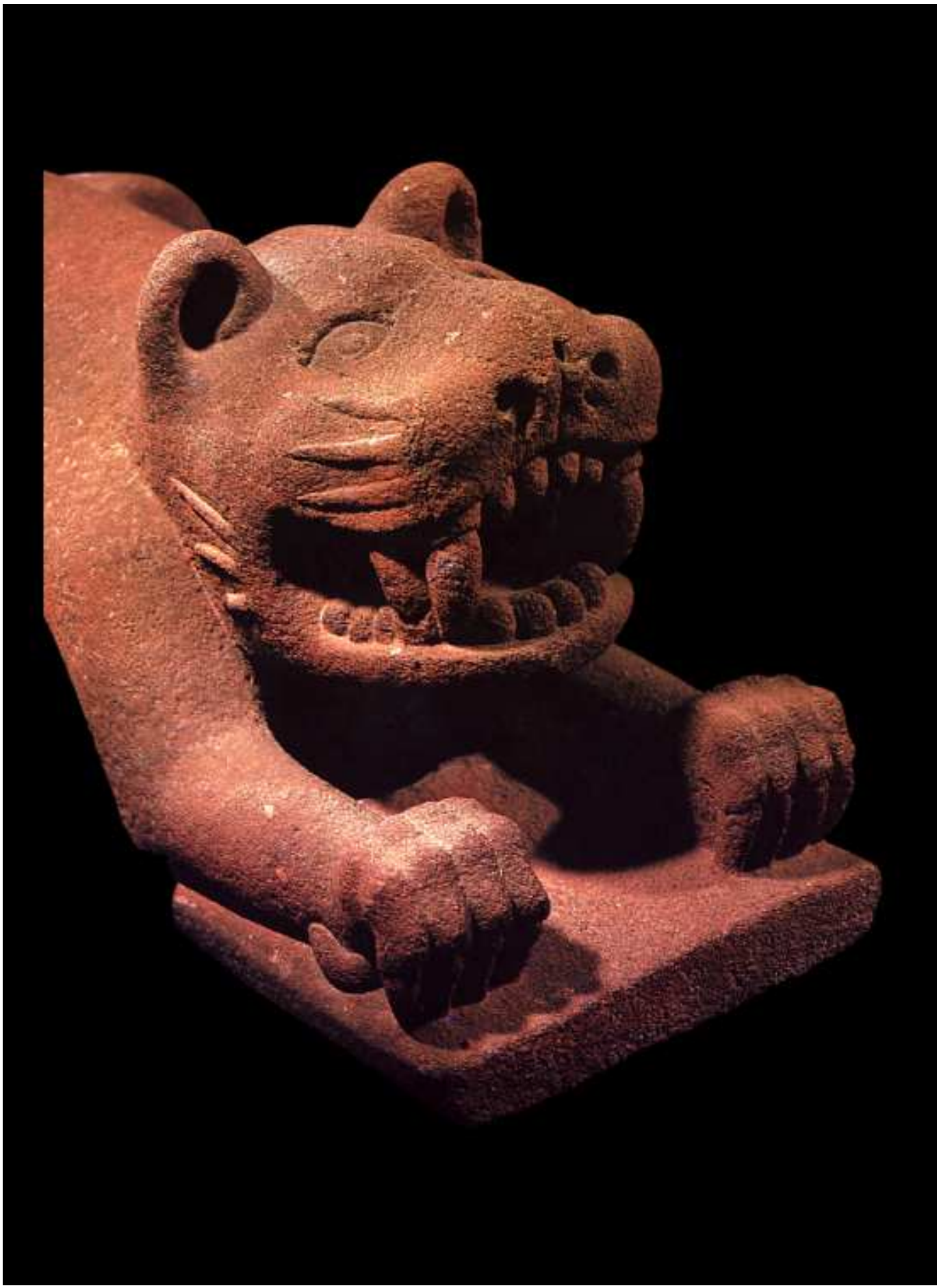


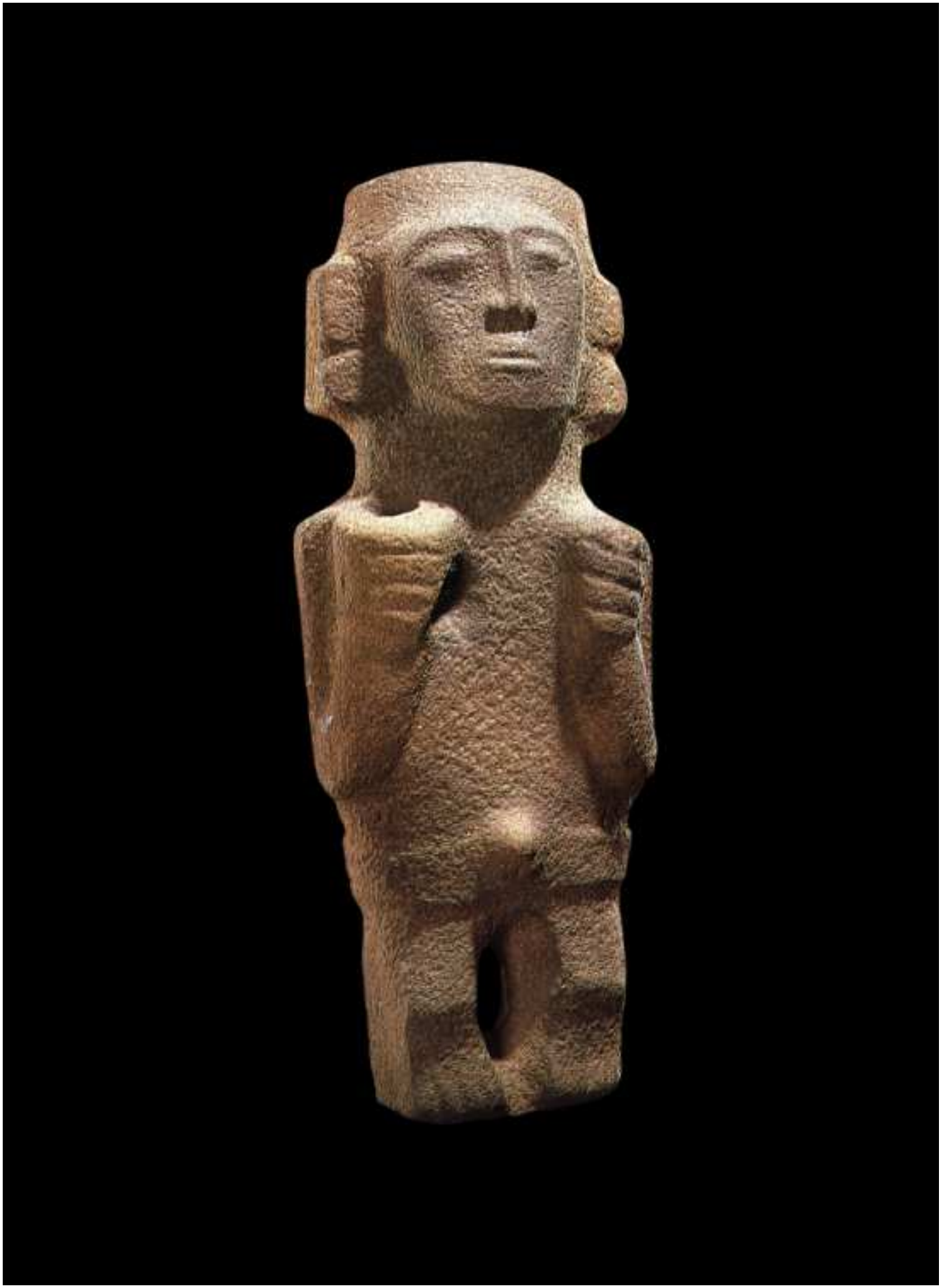


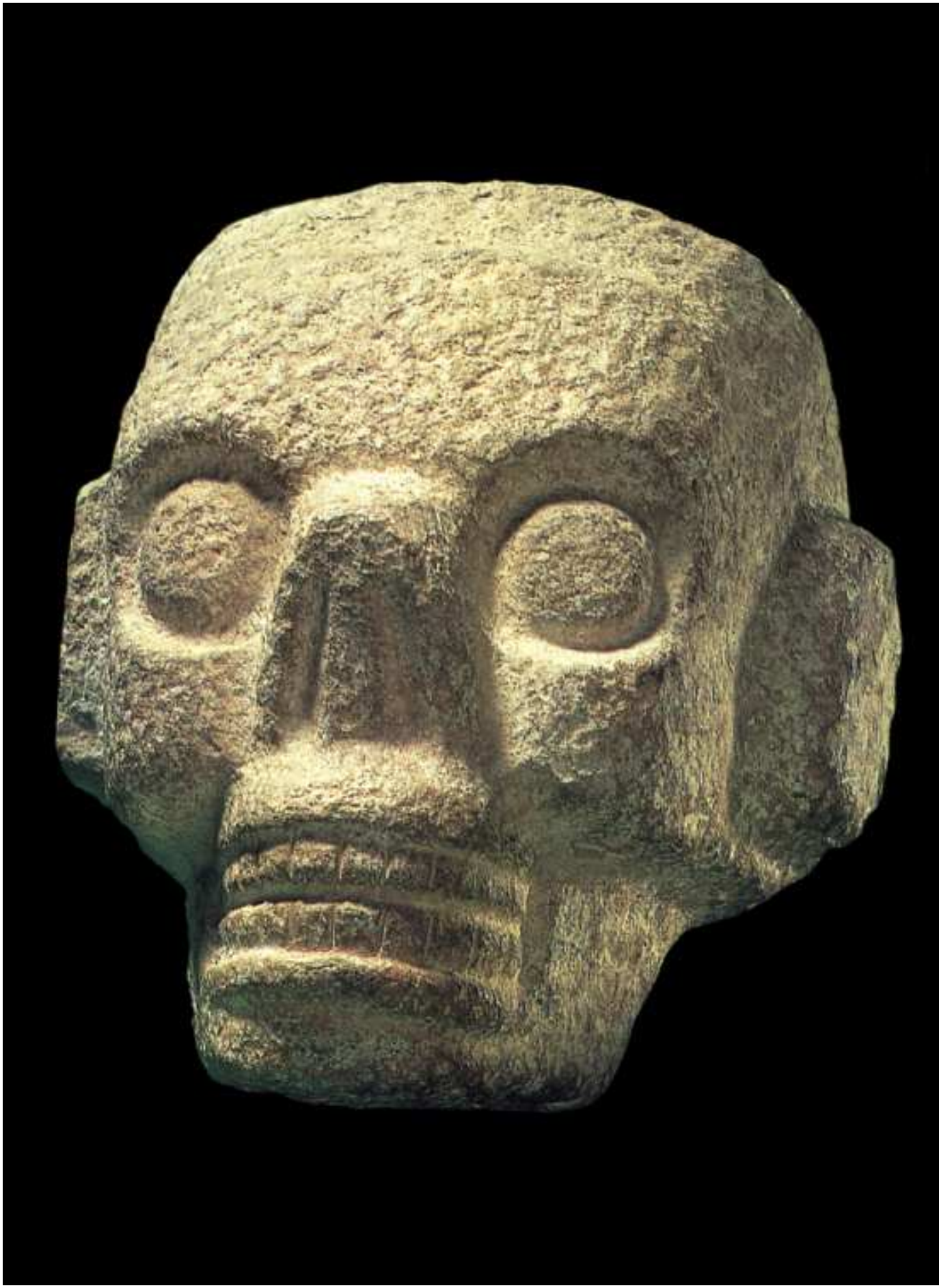


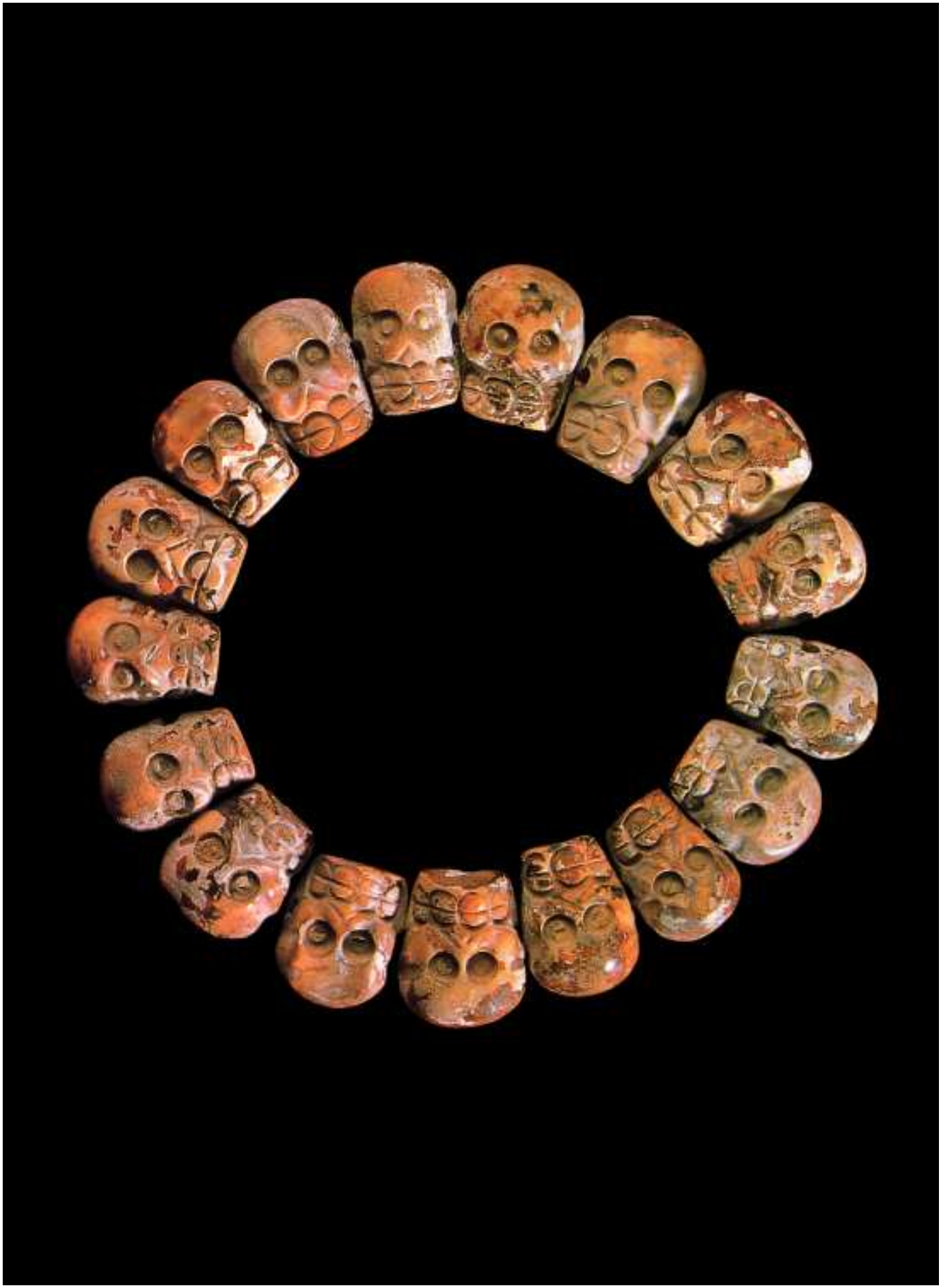


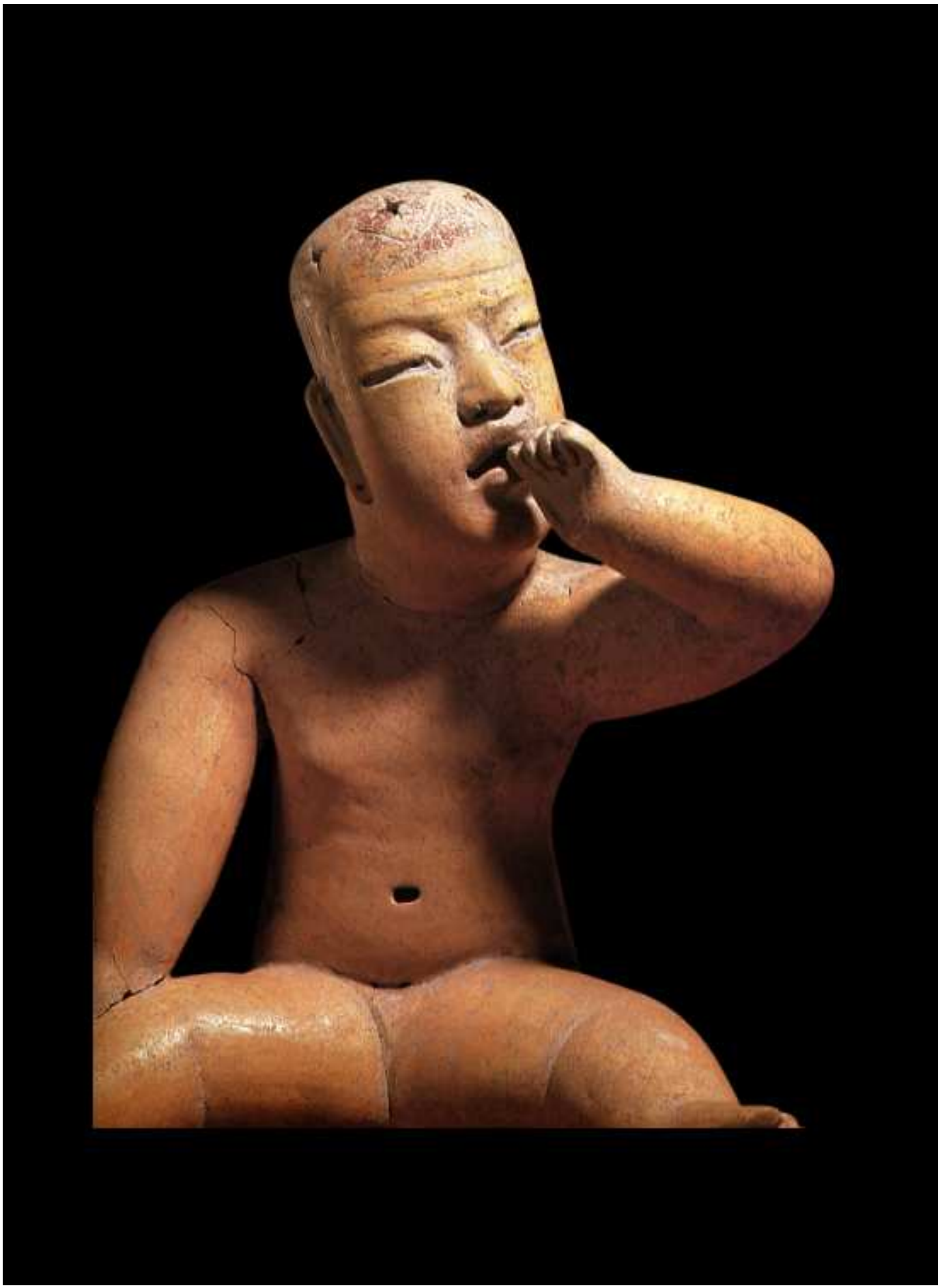


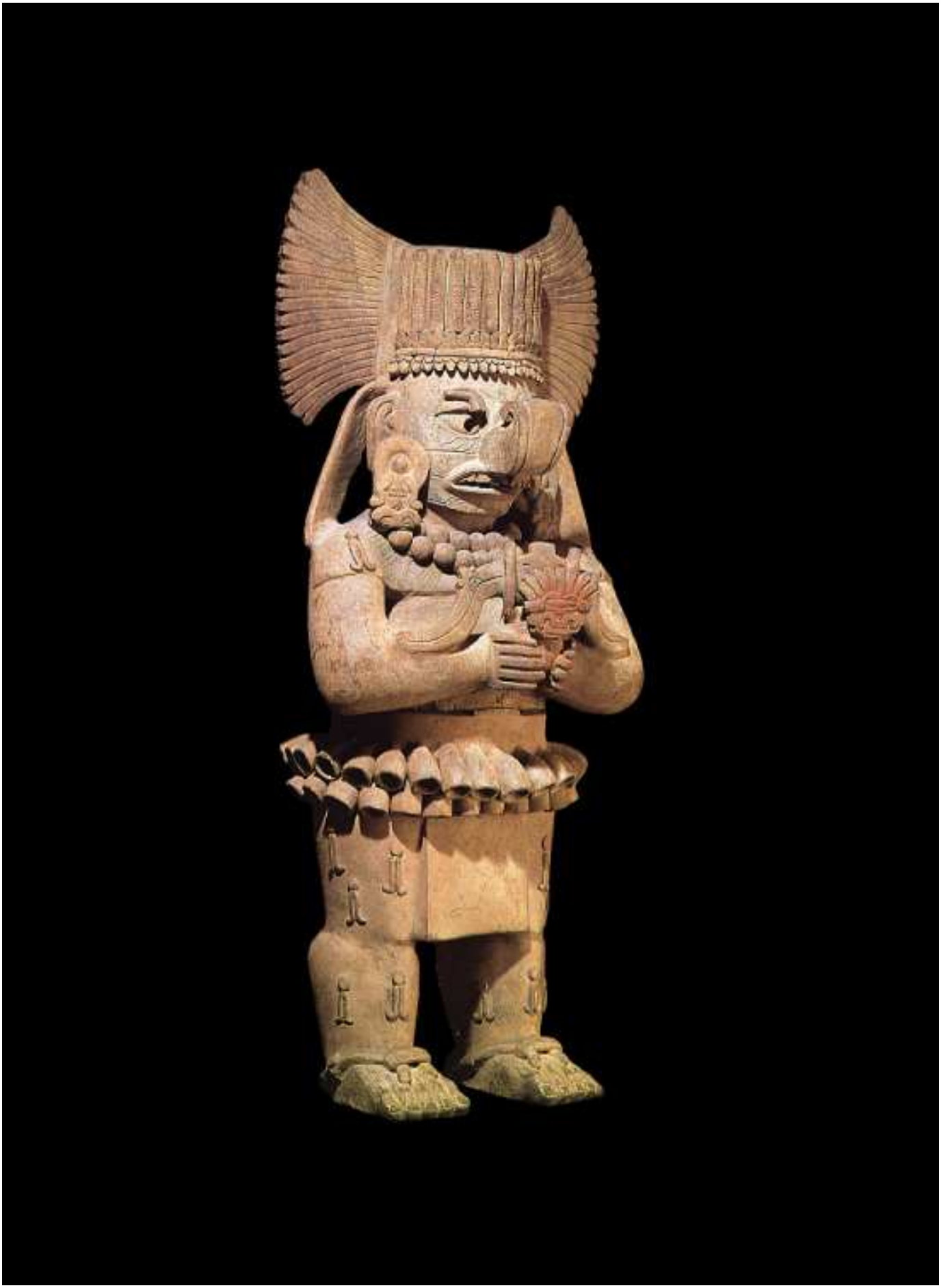












LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Cabeza de hombre Serpentina
   Altura: 15 cm.
   Mezcala, Guerrero
   Arte de Mezcala
   Preclásico

2. Vaso del Maíz
   Barro acabado al pastillaje con engobe color crema
   Altura: 23 cm.
   Caballo Pintado, Puebla
   Arte olmeca provincial
   Preclásico

3. Figura de Felino
   Barro con decoración al negativo
   Longitud: 49.7 cm.
   Estado de Colima
   Arte de Occidente
   Protoclásico

4. Modelo arquitectónico con figuras humanas
   Pórfido
   Altura: 26 cm.
   Mezcala, Guerrero
   Arte de Mezcala
   Protoclásico

5. Vasija con figura de pato Barro gris pulido
   Altura: 19 cm.
   Tlatilco, Estado de México
   Arte de Tlatilco
   Preclásico

6. Figura femenina sedente Barro decorado al pastillaje
   Altura: 26 cm.
   Zocoalco, Jalisco
   Arte de Occidente
   Protoclásico

7. Vasija en forma de pie con rostro y brazos
   Barro gris pulido
   Altura: 26 cm.
   Cuitzeo, Michoacán
   Arte pretarasco
   Preclásico

8. Figuras femeninas
   Barro café claro
   Altura: 16, 17.5 y 18 cm.
   Las Bocas, Puebla
   Arte olmeca provincial
   Preclásico

9. Figura masculina sedente
   Barro modelado Altura: 7 cm.
   Teotihuacán, Estado de México Arte teotihuacano
   Clásico

10. Figura de perico
    Barro pulido
    Altura: 5 cm.
    Ciudad de México
    Arte del Altiplano
    Preclásico

11. Figura masculina con gran vestimenta
    Barro trabajado al pastillaje
    Altura: 36 cm.
    Teotihuacán, Estado de México Arte teotihuacano
    Clásico

12. Figura de Tláloc
    Serpentina
    Altura: 10 cm.
    Mitla, Oaxaca
    Arte mixteca
    Postclásico

13. Modelo arquitectónico
Barro con pigmento blanco
Altura: 11.5 cm.
Ciudad de México
Arte azteca
Postclásico

14. Vasija mamiforme
Barro pulido
Altura: 20 cm.
Río Coroneo, Michoacán
Arte pretarasco
Preclásico

15. Estela con dos figuras humanas
Piedra caliza
Altura: 137 cm.
Chico Zapote, Chiapas
Arte maya
Clásico

16. Copas pulqueras rituales
Barro decorado con pintura blanca y negra
Altura: 14 y 11 cm.
Ciudad de México
Arte azteca
Postclásico

17. Figura femenina sedente
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 55 cm.
Ameca, Jalisco
Arte de Occidente
Protoclásico

18. Figura femenina con niño
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 9 cm.
Ciudad de México
Arte del Altiplano
Preclásico

19. Figura femenina con 2 rostros en 1
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 9 cm.
Tlatilco, Estado de México
Arte de Tlatilco
Preclásico

20. Figura femenina
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 48 cm.
Estado de Morelos
Arte de Morelos
Preclásico

21. Figura femenina
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 12 cm.
Zihuatanejo, Guerrero
Arte de San Jerónimo
Preclásico

22. Figuras femeninas
Barro trabajado al pastillaje
Altura: aproximadamente 8 cm.
Xalostoc, Estado de México
Arte de Xalostoc
Preclásico

23. Figuras femeninas
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 18 y 16 cm.
Izúcar de Matamoros, Puebla
Arte de Puebla
Preclásico

24. Figura femenina
Barro trabajado al pastillaje con engobe color crema
Altura: 15 cm.
Tarímbaro, Michoacán
Arte de Michoacán
Preclásico

25. Figura femenina
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 12 cm.
Chupícuaro, Guanajuato
Arte de Chupícuaro
Preclásico

26. Figura femenina vestida
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 11 cm.
Tlatilco, Estado de México
Arte de Tlatilco
Preclásico

27. Figura femenina sedente
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 13 cm.
Xochipala, Guerrero
Arte de Xochipala
Preclásico

28. Figura femenina
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 40 cm.
Xalitla, Guerrero
Arte de Xalitla
Preclásico

29. Figura masculina que carga un niño
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 15 cm.
Tlatilco, Estado de México
Arte de Tlatilco
Preclásico

30. Figuras de jugadores de pelota
Barro modelado
Altura: 24 y 29 cm.
Pánuco, Veracruz
Arte huasteca
Preclásico

31. Figura masculina con vestimenta muy compleja
Barro trabajado al pastillaje
Altura: 12 cm.
Tlatilco, Estado de México
Arte de Tlatilco
Preclásico

32. Máscara de anciano
Barro trabajado con incisiones
Altura: 16 cm.
Tlatilco, Estado de México
Arte de Tlatilco
Preclásico

33. Figura infantil
Filita roja
Altura: 21 cm.
La Venta, Tabasco
Arte olmeca
Preclásico

34. Cabeza de hombre
Basalto negro
Altura: 45 cm.
La Venta, Tabasco
Arte olmeca
Preclásico

35. Figura masculina sedente
Barro modelado con engobe y restos de pigmento rojo
Altura: 13 cm.
Las Bocas, Puebla
Arte olmeca provincial
Preclásico

36. Figura masculina sedente
Barro con engobe amarillo y pigmento rojo
Altura: 46 cm.
Compostela, Nayarit

Arte de Occidente
Protoclásico

37. Figura femenina arrodillada
Barro naranja, con pintura roja, negra y blanca
Altura: 54 cm.
Ixcuintla, Nayarit
Arte de Occidente
Protoclásico

38. Figura masculina sedente
Barro modelado con pigmento rojo
Altura: 37 cm.
Los Ortices, Colima
Arte de Occidente
Protoclásico

39. Máscara humana
Calcedonia
Altura: 20 cm.
Estado de Colima
Arte de Occidente
Protoclásico

40. Figura humana
Serpentina
Altura: 21 cm.
Mezcala, Guerrero
Arte de Mezcala
Protoclásico

41. Modelo arquitectónico
Pórfido
Altura: 15 cm.
Mezcala, Guerrero
Arte de Mezcala
Protoclásico

42. Vasija del fondo de la cual surge una suerte de reptil en cuya boca abierta aparece un rostro humano
Piedra
Altura: 11.5 cm.
Diámetro: 21 cm.
El Bellote, Tabasco
Arte maya
Clásico

43. Vasija trípode con figuras humanas y signos pintados
Barro con pigmentos rojo, negro y blanco
Altura: 16 cm.
Río Usumacinta, Chiapas
Arte maya
Clásico

44. Urna en forma de figura humana
Barro gris con depósitos blancos
Altura: 65 cm.
Valle de Oaxaca
Arte Zapoteca
Clásico

45. Brasero con rostro humano
Barro modelado y pintado con pigmentos rojo, amarillo, blanco y azul
Altura: 54 cm.
Teotihuacán, Estado de México
Arte teotihuacano
Clásico

46. Fragmento de mural con la representación de un quetzal
Pintura, posiblemente al fresco
Altura: 70 cm.
Teotihuacán, Estado de México
Arte teotihuacano
Clásico

47. Figura humana
Barro con engobe
Altura: 20.5 cm.
Jaina, Campeche
Arte maya
Clásico

48. Cabeza de hombre
Piedra caliza con estuco
Altura: 26 cm.
Estado de Chiapas
Arte maya
Clásico

49. Cabeza femenina con un felino en el tocado
Barro naranja modelado
Altura: 14.7 cm.
Soledad Doblado, Veracruz
Arte totonaca
Clásico

50. Hacha con rostro humano
Pórfido
Altura: 26 cm.
El Tajín, Veracruz
Arte totonaca
Clásico

51. Figura humana sonriente
Barro moldeado y modelado
Altura: 30 cm.
Tierra Blanca, Veracruz
Arte de Remojadas
Clásico

52. Dintel con figuras y signos Diversos
Piedra caliza
Altura: 22 cm.
Mitla, Oaxaca
Arte mixteca
Postclásico

53. Figura de jaguar
Piedra volcánica
Altura: 26 cm.
Mitla, Oaxaca
Arte mixteca
Postclásico

54. Figura masculina con tocado cónico
Piedra volcánica
Altura: 144 cm.
El Consuelo, San Luis Potosí
Arte huasteca
Postclásico

55. Figura masculina
Piedra volcánica
Altura: 55 cm.
El Consuelo, San Luis Potosí
Arte huasteca
Postclásico

56. Cascabel con rostro humano
Cobre trabajado a la cera perdida
Altura: 8 cm.
Tzintzuntzán, Michoacán
Arte tarasco
Postclásico

57. Calavera humana con espiga
Piedra esculpida
Altura: 19 cm.
Estado de Yucatán
Arte maya–tolteca
Postclásico

58. Calaveras humanas
Basalto
Altura promedio: 2.5 cm.
Ciudad de México
Arte azteca
Postclásico

59. Figura masculina con calabaza
Piedra volcánica
Altura: 56 cm.
Ciudad de México
Arte azteca
Postclásico

60. Calaveras humanas
Piedra volcánica
Altura promedio: 3.5 cm.
Ciudad de México
Arte azteca
Postclásico

61. Figura humana sedente
Barro naranja con engobe color crema y pigmento rojo
Altura: 33 cm.
Zumpango del Río, Guerrero
Arte olmeca provincial
Preclásico

62. Dios zapoteca del maíz
Barro gris
Altura: 124 cm.
Valle de Oaxaca
Arte zapoteca
Clásico

63. Yugo con calaveras y serpientes
Calcedonia color marfil
Longitud: 41.5 cm.
Centro de Veracruz
Arte totonaca
Clásico

64. Escultura calada dividida en dos partes
Piedra caliza
Altura: 112 cm.
Valle del bajo Usumacinta, Chiapas o Tabasco
Arte maya
Clásico

El Museo Amparo. Colección Prehispánica,
se terminó de imprimir en el mes de marzo de 1993,
en los talleres gráficos de Robles Hermanos y Asoc. S.A. de C.V.,
calzada Acueducto 402, Huipulco, Tlalpan. 14370 México, D.F.
Se imprimieron 3 000 ejemplares sobre papel Perigord francés de 150 grs.

La fotografía fue realizada por Robert Schalkwijk.
La coordinación editorial la realizó Mercedes Gómez–Mont.
El diseño gráfico y el cuidado de la edición estuvieron
a cargo de Fernando Robles.