

ME MIRO EN LO QUE MIRO. Reflexiones sobre la plástica mesoamericana

Maximiliano Sauza Durán

El arte plástico es algo que se mira, y ese mirar se vuelve mutuo cuando aquello que es visto deviene obsesión y amplía su sentido cuando el expectante lo dota de significado, incorporándolo a su visión estructurada del universo.

me miro en lo que miro
como entrar por mis ojos
en un ojo más límpido
me mira lo que miro

es mi creación esto que veo
la percepción es concepción
agua de pensamientos
soy la creación de lo que veo
OCTAVIO PAZ, *Blanco*

I
La historia del arte es la historia de la sensibilidad. En el arte se vierten no solo los sentimientos colectivos e individuales, sino también las formas de ver el mundo, de entenderlo, de expresarlo. Recorro al epígrafe de este ensayo, un fragmento del poema *Blanco* de Octavio Paz, para bordear el límite de un fenómeno universal: “me miro en lo que miro [...] soy la creación de lo que veo”. El arte plástico es algo que se mira, y ese mirar se vuelve mutuo cuando aquello que es visto deviene obsesión y amplía su sentido cuando el expectante lo dota de significado, incorporándolo a su visión estructurada del universo. Cada época advierte nuevas formas de expresión, de lectura, de apreciación. El arte se mueve (nos movemos en él). En el mar de la imaginación ninguna balsa toca tierra.

En su *Vida interior*, el arzobispo-*virrey* de la Nueva España, Juan de Palafox y Mendoza, advierte una visión ascética que bien puede servir

de metáfora conductora para este ensayo: un ángel atraviesa los muros del Santísimo Sacramento y le señala, con la mano derecha, la hostia; con la izquierda, sostiene excremento, anunciando que ese es el mundo. Palafox y Mendoza no supo si lo que vio lo hizo con los ojos del cuerpo, del alma, o de la imaginación; solo que lo vio con toda claridad. Contemplar una obra de arte produce un efecto similar a la experiencia del docto arzobispo-*virrey*: uno ve con los ojos de su cuerpo, despertando así los del alma, y estos, a su vez, abren los párpados de la imaginación. En el arrebato del mirar se pierde y bifurca el resto de los sentidos. Por los ojos entra cierta sensibilidad: colores, formas, texturas, profundidades.

El arte mesoamericano –sea lo que sea que entendamos por arte o por Mesoamérica– ha sido visto de distintas maneras a lo largo del tiempo. En el siglo XVI, el terror y el asombro se alojaron en un mismo nicho: los europeos que desembarcaban en las costas levantes del indómito Nuevo Mundo no dejaron de registrar sus impresiones ante los que llamaban espantosos, nauseabundos, terribles ídolos indios. A la conquista de la geografía le siguió la conquista de los símbolos. Las deidades impronunciadas se enmascararon de vírgenes y santos, allá entre los siglos XVI y XVIII. El panteón indígena aceptaba sin reservas nuevas modalidades de lo sagrado. La cristiandad y su monolítico Dios fueron asimilados a los no pocos monolitos indígenas. Tonantzin y Guadalupe, San Juan y Tláloc, Cristo y Tonatiuh... Los nombres auguran el juego barroco de las máscaras. El plural crisol de idiomas y culturas se sintetizó en el acabado de los excéntricos principios estéticos del periodo barroco: la nueva expresión americana.



La hegemonía del discurso científico del siglo XIX vino a desalojar a Dios como centro de la cosmovisión occidental. Las preocupaciones por lo perdido fecundaron las búsquedas por lo autóctono. El nacimiento de las ciencias acompañó al desaliento de la incipiente Modernidad. Desencanto y maravilla, impresión e interés, asombro y miedo; estas fueron las dicotomías que desprendieron los románticos decimonónicos, los primeros conscientes de la diversidad étnica y cultural, quizá, del mundo entero. Influidos por la lectura de cronistas, alentados por el espíritu de la época, la marginalidad del arte indioamericano desembocó en una nueva mitología para ellos. Las bases de esta nueva sensibilidad se encontraban ya en ciertos cronistas coloniales: fray Bartolomé de las Casas, el cosmógrafo Carlos de Sigüenza y Góngora, el ilustre jesuita Francisco Xavier Clavijero.

En *La llama doble*, Octavio Paz afirma: “El romanticismo no nos enseñó a pensar: nos enseñó

a sentir”. Pero, ¿qué nos enseñó exactamente a sentir? Nos demostró que Occidente, en la cima económica y política del mundo, era no solo culpable de la desaparición de múltiples expresiones culturales a lo largo y ancho del orbe, sino también responsable del surgimiento de una búsqueda de la libertad espiritual del ser humano. Y como el hombre occidental se atosigó de sí mismo, volcó la mirada a su vorágine: a los pueblos que oprimió, conquistó y evangelizó. Así nació también la antropología, el lente del “otro nuevo mundo”. Como dirían Paz y acaso Lévi-Strauss, la antropología es la forma en que Occidente se ha disculpado ante el resto del mundo.

Regresar al salvajismo sin dejar de ser civilizados. Este es, acaso, el lema implícito de la Modernidad. La literatura desempeñó un papel importante en cómo Occidente miró el arte indígena. Relatos maravillosos como “Por la boca de los dioses” o “Chac Mool” de Carlos Fuentes, si bien tienen imprecisiones dentro de la lógica

simbólica mesoamericana, revelan la importancia del discurso antropológico en la cosmovisión del México moderno. La era de los museos y de las exposiciones fue auspiciada por la hermenéutica de la globalidad. En el siglo XX se inició la preocupación *real* por un pasado negado, por una historia a medias. Somos lo que vemos, también lo que destruimos.

II

La poesía, afirmó Aristóteles, es más filosófica que la historia, pues mientras esta habla de lo sucedido, aquella trata de lo que podría suceder. El arte como posibilidad es el acto puro de creación. El mundo que se vuelve posible, que se materializa estéticamente, es lo que los griegos definieron como mimesis: la potencia del artista de ser artista, la fórmula del poeta de hacer poesía, la representación del mundo que se nutre de lo concebido. Si para el maestro de Aristóteles, Platón, el acto de crear era un acto de copiar (motivo por el que expulsa a los poetas en su *República*, pues

al copiar se reproducían las bajas pasiones del pueblo), para Aristóteles la mimesis es un acto, casi, de fe: un hacer, un construir, un inventar o, mejor dicho, un creer en la invención.

En la novela corta *La obra de arte desconocida*, Honoré de Balzac hizo de la creación una fábula. La novela relata la historia de Frenhofer, un pintor que ha dedicado 10 años de su vida a pintar un retrato que pretende ser más bello que su modelo. Un cuadro que fuera también una ilusión del acto creador, donde el cuerpo pareciera respirar, donde las formas no se quedaran en líneas, donde la carne palpitará: “¡La misión del arte –le reprocha a Frenhofer su maestro, François Porbus– no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista, sino un poeta!”

Quizá la gran pregunta del arte occidental sea esa: ¿el arte copia a la naturaleza? No pretendo dar una respuesta a ello. Por otro lado, creo que sirve de premisa para preguntar el porqué del arte mesoamericano. Creo que la incógnita permite bordear los límites de otro problema. Si Occidente distingue las sustancias naturales de las culturales, ¿lo hace del mismo modo el arte mesoamericano? En lengua náhuatl, el término *toltécatl* es referido al artista, aquel que *sabe hacer* las cosas. (Acaso se antoja recordar la palabra griega *tecné*, o el *savoir-faire* francés.)

El arte es síntesis. No es tanto un recipiente sino un embudo. Por él pasan filtradas la religión, la política, la vida cotidiana... Al ser síntesis de espíritus y de épocas, es fundamental entender que para las culturas mesoamericanas no existía el mismo orden del mundo que nosotros tenemos. En Teotihuacan, por ejemplo, se privilegia el arte pictórico de los palacios residenciales, adornados con soberbios tonos rojizos y azules, mientras que los mayas preferían

Ese ethos mesoamericano tiene su mayor representante en el arte plástico, en buena medida, porque es lo que nos ha quedado como testimonio material que la arqueología poco a poco devela, y la literatura, de algún tiempo a esta parte, lo vuelve verosímil.

labrar la piedra, erigiendo estelas y alzando dinteles en sus edificios. Los zapotecos fundaron la ciudad de Monte Albán como el eje rector de los Valles Centrales oaxaqueños, enterrando en suntuosas tumbas a sus gobernantes, mientras los pueblos del Pacífico vivían dispersos en cacicazgos, alabando la sexualidad femenina y la fecundidad de la tierra, construyendo recintos mortuorios que anhelaban llegar al centro del saurio mitológico que es la Tierra. El caleidoscopio cultural mesoamericano parece desviar la mirada, pero, como cree Alfredo López Austin, es posible encontrar un sustrato común. Un *algo* que amalgama y a la vez repele. Ese núcleo duro del que habla López Austin, ese *ethos* mesoamericano, tiene su mayor representante en el arte plástico, en buena medida, porque es lo que nos ha quedado como testimonio material que la arqueología poco a poco devela, y la literatura, de algún tiempo a esta parte, lo vuelve verosímil.

El arte no solo es documento histórico y antropológico, no solo es testimonio de la vida cultural de cierta gente en cierta época, es también puerta y llave a la sensibilidad que nos es inherente como

especie. Leonardo López Luján, en una conferencia que le escuché exponer alguna vez, dijo algo fascinante sobre la *Coatlicue* que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología: si a los frailes españoles les causó terror su descubrimiento, pues despertó el culto pagano de los indígenas, si ante los espectadores románticos el efecto fue la estupefacción, si en la actualidad uno entra a la Sala Azteca y se empotra ante la escultura, ya sea mexicano o extranjero, y la escultura lo envuelve en su misterio, es porque esta pieza fue hecha para ello: para causar ya asombro, ya terror, mas nunca indiferencia. Incluso en la literatura hay retratos muy significativos de la *Coatlicue*. Recuerdo un cuento perfecto de José Emilio Pacheco (“La fiesta brava”), donde el capitán Keller –un veterano norteamericano, acostumbrado a la barbarie de la guerra en Vietnam, quien a su vez es protagonista de un manuscrito dentro del relato– visita el Museo Nacional de Antropología, y donde la fascinación que le causa la terrible diosa mexicana es un eje que deviene hecatombe en la trama.

El cómo vemos el arte es un reflejo de qué ocurre en nuestro mundo. La experiencia estética se vuelve también experiencia moral. El arte trasciende planos que no se propone. Y cuando los descubrimos, sentimos que la posibilidad poética ha logrado penetrar en la verdad; sentimos que ha valido la pena *presenciar* lo que nos conmueve; nos volvemos parte de la metáfora que contemplamos.

III

La antropología, me aventuro, no enseña a pensar ni a sentir, enseña a mirar. Pero de la mirada no solo nos entra el mundo, también de ahí sale de nosotros. Poniendo como ejemplo el área de la Costa del Golfo: desde las monumentales cabezas colosales olmecas

del sur, hasta las figuras de arcilla blanca de los huastecos, en el norte; pasando por las figurillas sonrientes del centro de Veracruz, o por las Cihuateteo de El Zapotal; sin dejar de lado los excéntricos motivos nebulosos de El Tajín; encontramos, recordando a Sara Ladrón de Guevara, la unidad en la diversidad. Una pluralidad que vibra buscando su centro. (Siempre movable, siempre latente.) Si los olmecas del primer milenio a. C. animalizaron a los hombres, los habitantes del centro de Veracruz humanizaron a las bestias, en el vasto periodo Clásico (200-900 d. C.). Aquellos deificaron al jaguar, al águila, al cocodrilo, y sus atributos son visibles en las esculturas de los gobernantes: figuras de piedra postradas en acecho. Los centro-veracruzanos, por su parte, muestran animales haciendo labores humanas: monos jugueteando como niños en su árbol, perros bañados de chapopote: fieles cómplices del proceso civilizatorio, murciélagos y serpientes danzando en el inframundo. Podemos ver cómo los cambios culturales, con el devenir de los siglos, son apenas perceptibles. De una cabeza colosal de piedra basáltica a un fino rostro pintado en un códice mixteco hay tres mil años de continuidad y apenas algunos rasgos evidentes de ruptura. La una es ósmosis de la otra. La primera se entiende en relación con la segunda. La otra es consecuencia de la una.

El arte también puede verse, aunque suene trillado, como un espejo de la vida. Un espejo, eso sí, empañado y enmohecido, que deforma lo que refleja, que lo vuelve a inventar en cada mirada, que es bello o sublime por sí mismo, no por lo que hay al otro lado. Así, los motivos constantes del arte mesoamericano pueden ser visualizados desde nuestra conciencia moderna: ¿no son el frijol, el chile, la calabaza y, por supuesto, el



maíz, elementos fundamentales de la dieta del mexicano contemporáneo? ¿Y no narran los antiguos mitos mayas que el hombre fue hecho a base de maíz? ¿No vemos un augurio de esos mitos en las mazorcas antropomorfas pintadas en Cacaxtla (600-900 d. C.), en el valle poblano-tlaxcalteca? ¿No se encontraron evidencias del primer uso de esta gramínea en cuevas del norte de México, así como en remotos rincones de las selvas centroamericanas, a más de cien siglos de nuestro tiempo? ¿No son los cetros que portan los dignatarios y guerreros olmecas en sus retratos, efigies de

mazorcas maduras, de las cuales brota el maíz, como símbolo del dominio del mundo agreste, que va caminando al destino funesto de la civilización? El arte es dominio de técnica. Arte es lenguaje y mito. Esta tríada es indisoluble, y si la podemos dividir es acaso por nuestro capricho teórico. Pero en los orígenes de la civilización, difícilmente la experiencia estética puede disociarse del entendimiento cabal del universo.

Para el mexica, los toltecas eran no solo los hacedores de las artes mecánicas y espirituales; fueron también una raza imaginaria, una civilización que fundó el tiem-

po habitable. Tollan, la metrópoli arquetípica del imaginario mesoamericano, es el gran eje, el motor del movimiento, el lugar donde el mundo encuentra su centro. En el pensamiento mesoamericano todo tiene su modelo. Tremolantes andan siempre el mito, el lenguaje y el arte.

Si en Occidente Dios es inmaterial, omnipotente y abstracto, para los mesoamericanos no había nada más concreto que las fuerzas sagradas, y así las representaban: el calendario ritual rige la vida mundana, los tiempos son cíclicos, pues el cosmos gira sempiterno. Si en Occidente el hombre es semejante a Dios, en Mesoamérica los dioses son hombres, mujeres, niños, bestias, lugares y cosas. Para el cristianismo, Dios está en todas partes; para Mesoamérica, los dioses son posibles en todas las cosas. Las fuerzas nebulosas de los dioses habitan sus retratos: no es difícil encontrar monolitos o estatuillas de barro decapitados, pues matando las imágenes, se matan también las cosas representadas. Nuevamente: mito, lenguaje. El Dios judeocristiano no necesita alimentarse. Los dioses mesoamericanos parecen y en su perecer se destruye también el género humano. Las gracias, los dones, las dádivas van siempre de ambos lados. Basta con recordar a la Gran Diosa de Teotihuacan: erigida como enorme montaña, portadora de la parafernalia de vivos colores que representan la hermosura divina, de sus manos salen las corrientes de mantenimientos que van a dar a la tierra. ¿Y qué ofrece el humano a cambio? Los dioses son caprichosos. Beben sangre, necesitan del olor de las flores y de los copales ardiendo. Nada puede quedarse quieto. La vida de unos se sacrifica por el bien de todos. Por ello se construyeron las pirámides. El miedo al desorden hace

que los pueblos planifiquen su espacio y su tiempo. El miedo a la existencia fomenta –o fermenta– la imaginación. Lo que un pueblo cree sobre la vida lo sintetiza en lo que afirma sobre la muerte. Para los cristianos, la vida después de la muerte es un premio o un castigo. Para los mesoamericanos, la muerte era una continuación de la vida. Los oficios se perpetúan y la forma de morir define el destino del difunto. La valentía en batalla se premiaba con custodiar al Sol en forma de ave o mariposa, todas las mañanas, en la lucha del día contra la noche. La muerte por ahogamiento o hidropesía significaba un lugar en el Tlalocan, el paraíso del dios de las lluvias. La muerte de la mujer pariendo se equiparaba con una lucha de la más alta categoría. El morir en un sacrificio significaba ser el médium para que los dioses manifestasen sus motivos y razones aquí, en la tierra firme, donde habitamos los que nos iremos.

Por ello el arte mesoamericano se encuentra en los estados límite de la conciencia: los dioses parecen estar vivos y muertos. Los gobernantes y dignatarios parecen enfrentar su destino, ataviados como guerreros, o imitando las caprichosas posturas del jaguar en acecho o del ave de rapiña que custodia su caza. La vida cotidiana no está exenta de la aprensión de los cánones artísticos. Hasta en las burdas vasijas de uso cotidiano encontramos a veces breves decorados con abstractos conceptos: achurados que rellenan las siluetas de flora y fauna, engobes y pinturas con simbolismos compartidos por los distintos estratos sociales. Siempre lenguaje, siempre mito. Paradójicamente, hay signos que apenas cruzan la barrera para ser símbolos. El tiempo los vuelve caducos, los pueblos los van olvidando. El significado se cifra tanto

que, en algún momento, se vuelve emblema de un lenguaje muerto: deviene barranco, piedra y caída.

IV

Luis González Echevarría atina al pensar que la historia de América Latina es la historia de los discursos que la han mermado. Del barroco paradójico (cristiano y ecuménico) que cedió espacio al romanticismo sensiblero y racionalista, hasta la actual modernidad construida por las lógicas de la antropología y la historiografía, México ha sido un foco de pensamientos contradictorios. En todos ellos, sin embargo, ha estado presente la preocupación por el arte indiano. Ya sea por querer expurgarlo, asimilarlo, apropiarlo, aniquilarlo o reivindicarlo, siempre las obras de las civilizaciones autóctonas estarán allí, sepultadas, claustrofóbicas, escondidas, esperando a que las pensemos y las contemplemos, recordándonos que algo hubo antes de nosotros y nosotros seremos ese *algo* para los habitantes del incierto futuro.

Si, como el arzobispo-*virrey* Juan de Palafox y Mendoza, nos entregamos a las visiones ascéticas –pues el arte es una visión que nos permite vernos en lo que miramos– de la experiencia estética, podremos despertar del sueño de la conciencia. Los ojos del cuerpo coquetean con el mundo; los del alma, con el espíritu. Pero los ojos de la imaginación, ¿esos qué contemplan cuando miran? **LPyH**

Maximiliano Sauza Durán es arqueólogo y maestro en Literatura Mexicana por la UV. Ganó el Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo 2020. Este texto fue finalista en el I Premio de Ensayo Miguel León-Portilla 2018 (Artes de México-UNAM).