

La condición del arte: entre lo sagrado y lo profano; apuntes de sociología del arte

Amador Bech, Julio

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Amador Bech, J. (2006). La condición del arte: entre lo sagrado y lo profano; apuntes de sociología del arte. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 48(196), 27-53. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2006.196.42509>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano ***Apuntes de sociología y antropología del arte***

Julio Amador Bech*



Resumen

En este artículo, el autor analiza el concepto de arte confrontando y cuestionando la oposición y diferencia entre la idea moderna y, con eso, profana, de arte y otra tradicional y antigua, inmersa en la sustancia de lo sagrado. A partir de las definiciones de "arte tradicional" propuestas por diversos autores, se establecen lineamientos teóricos generales para analizar de manera concreta las formas particulares en las que, en diversas culturas, el arte se sitúa al interior de un conjunto de prácticas sociales dentro de complejos mítico-rituales dominados por lo sagrado. Se abordan, en particular, los casos de las culturas prehispánicas del área mesoamericana y el ejemplo de la cultura yoruba de Nigeria. Se desarrolla, asimismo, un esbozo de la génesis del concepto moderno de arte de la Grecia clásica a los orígenes de la modernidad en el Renacimiento, destacando las consecuencias de la secularización del arte moderno y de las formas de ruptura y confrontación entre los conceptos sagrado y profano de arte.

Abstract

In this article the author analyzes Art as a concept, he confronts and questions the opposition and difference between the modern and profane idea of art, and the traditional and antique, submerged in the substance of The sacred. Using as a basis the definitions of "traditional art" proposed by several authors, he establishes the general theoretical perspective needed to analyze in a concrete way the particular forms in which, in several cultures, art is situated inside diverse social practices that correspond to mythical and ritual complexes belonging to the sacred. In particular, the cases of the prehispanic cultures of the Mesoamerican area and the Yoruba culture of Nigeria are studied. A general outline of the genesis of the modern concept of art, from the classical Greece to the Renaissance, is developed, underlining the consequences of modern art secularization and the forms that rupture and confrontation between the sacred and profane concepts of art adopted.

Palabras clave:

Arte, arte tradicional, antropología del arte, sociología del arte, sagrado, profano, Mesoamérica, arte mesoamericano.

* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Circuito Mario de la Cueva s/n, Edificio E, Ciudad Universitaria, Col. Copilco Universidad, Deleg. Coyoacán, México, D.F., c.p. 04510.

El concepto de "arte tradicional"

Hace ya más de cincuenta años, el filósofo e historiador hindú, Ananda K. Coomaraswamy, intentó definir las semejanzas fundamentales que observó entre las diversas manifestaciones artísticas de las sociedades premodernas distinguiendo, radicalmente, las pertenecientes a las sociedades modernas posteriores al Renacimiento europeo.¹ Su concepto de "arte tradicional" abarcaba: el "arte de Asia", el de "Grecia hasta el final de periodo arcaico", el de "la Edad Media europea" y los designados por él como "arte primitivo" y "arte popular de todo el mundo".²

¿Cuáles son las características comunes de estos diversos "sistemas artísticos"? Haciendo una ajustada síntesis de sus ideas se pueden señalar las siguientes:

- a. *Este arte sólo cobra sentido al interior de un campo semántico más amplio que excede lo meramente estético y comprende el conjunto de prácticas rituales y sistemas míticos que conforman la noción de lo sagrado dentro de cada cultura.*
- b. *Se inserta en un sistema de artes tradicionales más vasto, diverso y particular que carece*

de la distinción entre "artes mayores" y "artes menores" propio del sistema occidental de las "Bellas Artes" de los siglos XVII al XIX, del cual se distingue radicalmente.

- c. *Este arte es más una producción colectiva o comunitaria que una creación individual; en ese sentido, el conjunto de la sociedad participa de y conoce los códigos que regulan el significado de las manifestaciones artísticas.*
- d. *En el "arte tradicional", las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética, lejos de oponerse entre sí, se complementan: son interdependientes.*

Desde tal perspectiva, el autor debió haber incluido al arte del continente americano, creado por las diversas culturas prehispánicas, dentro de su categoría de arte tradicional; sin embargo, no lo hizo, ¿por qué? Quizás por las mismas razones que argumentó Miguel Olmos Aguilera —quien expresa ideas muy semejantes a las de su colega hindú— al sostener que existen toda una serie de características que diferencian el arte indígena de otros códigos artísticos,

en particular, los occidentales modernos.³ La tesis de Olmos Aguilera sostiene que "al interior de las culturas tradicionales observamos, por ejemplo, que existen lazos indisolubles que entretejen las manifestaciones estéticas con los sistemas de creencias y la visión colectiva del mundo". Lo que le llevó a sintetizar las características particulares de lo que él llama arte indígena:

1. *Existe una relación intrínseca entre el arte y la religión o el sistema de creencias, siendo ésta la razón por la cual podemos hablar de un arte indígena religioso a nivel colectivo.*
2. *El código de comunicación es bien conocido, difundido y socializado por los miembros de la comunidad.*
3. *El arte es eminentemente simbólico y, por otro lado, permite compartir, entre los miembros de la comunidad, los elementos simbólicos y arquetípicos que aparecen en el pensamiento indígena contemporáneo.*
4. *El arte está articulado directamente con la reproducción social.*⁴

¹ Ananda Kentish Coomaraswamy, *On the traditional doctrine of art*, Ipswich, Mass., Golgonooza Press, 1977. Para efectos del presente trabajo, se utilizó la versión castellana: *La doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Ediciones Olañeta, 1983, Véase también, del mismo autor, *Christian and Oriental Philosophy of Art*, New York, Dover Publications, 1956.

² A. K. Coomaraswamy, *La doctrina tradicional del arte ... op. cit.*, p. 18.

³ Miguel Olmos Aguilera, *Les représentations de l'art indigène dans le Nord-Ouest du Mexique, Esquisse de relations entre l'ethno-esthétique et l'archéologie*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998 (tesis doctoral en antropología social y etnología), p. 18.

⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

Siguiendo las ideas de Christian Duverger, Paul Mercier y J. Maquet, Olmos Aguilera, como podemos ver, propone para el área cultural del noroeste de México una orientación conceptual semejante a la "doctrina tradicional del arte" de

Coomaraswamy, misma que puede hacerse extensiva a las culturas prehispánicas del centrosur de México y Centroamérica. Esta coincidencia de pareceres concuerda, a su vez, con los resultados obtenidos por importantes estudiosos

de las diversas manifestaciones del arte prehispánico de México.⁵ Se puede incluir, por lo tanto, al "arte" de las diversas culturas prehispánicas del continente americano dentro de las consideraciones generales de la "doctrina tradicional del arte".



La inserción del arte dentro del complejo mítico-ritual de las culturas tradicionales

Se puede coincidir con Coomaraswamy en que la religiosidad ha sido la motivación más importante de la actividad artística en la historia de la humanidad. Desde las más antiguas manifestaciones rupestres del Paleolítico es posible distinguir evidencias rituales, asociadas a su producción, que se inscriben en el ámbito de lo sagrado. Todos los objetos producidos estéticamente, de la mayoría de las sociedades premodernas, participan, de alguna manera, de lo ritual y lo mitológico, más aún, encuentran su origen y fundamento en lo divino.

Sobre esta cuestión, Paul Westheim afirma, categóricamente, que "en el mundo del pensamiento mágico-mítico, la obra de arte no es objeto de la vivencia estética,

destinada a 'depurar las pasiones': es vehículo de energías propias para enardecer la pasión religiosa".⁶

Por su parte, Walter Benjamin sostiene que, en su origen, la producción artística opera a partir de una lógica que está en función de su servicio al culto religioso: "El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está destinado sobre todo a los espíritus".⁷

El carácter único e irrepetible de una obra de arte se identifica con su inserción en el ámbito sagrado de una cultura tradicional.⁸ Forma parte de un conjunto de prácticas religiosas que la inscriben dentro de y la subordinan al sistema de cre-

encias y rituales comunitarios, con las diversas modalidades que asume el culto sagrado en las sociedades tradicionales. La obra de arte ha sido realizada con ese primer fin y su carácter único depende de su función ritual:

-----●-----
La índole original de la inserción de la obra de arte en el contexto de la tradición, encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la *auténtica* obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.⁹
-----●-----

⁵ Nos referimos a autores como Octavio Paz, Paul Westheim, Christian Duverger, Ángel María Garibay K., Miguel León-Portilla, Eduardo Matos Moctezuma, José Alcina Franch y Beatriz de la Fuente, entre otros.

⁶ Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte antiguo en México*, México, Era, 1980, p. 51.

⁷ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, I, Taurus, 1973, p. 29.

⁸ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, 25-26.

Como vemos, el significado esencial de los objetos de arte tradicionales depende por completo de su función religiosa. Más aún, continúa Benjamin, la obra de arte tradicional, "incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza, resulta perceptible en cuanto ritual secularizado".¹⁰

Sobre esta cuestión, Coomaraswamy afirma:

----- ● -----
 Desde el punto de vista chino, la función primordial del arte consiste en revelar la operación del Espíritu (*ch'i*) en las formas de la vida; en la India se ha dicho que todas las canciones por igual, ya sean sagradas o profanas, se refieren a Dios y que sólo Él es el verdadero maestro que revela la presencia del Espíritu supremo (*paramàtman*), dondequiera que la mente se aplique; en el Islam, lo que la voz humana y el laúd imitan es la música de las esferas y toda forma hermosa, ya sea de la naturaleza o del arte, deriva su belleza de una fuente supramundana.¹¹

----- ● -----
 El valor estético no se opone al sentido espiritual, al contrario, le sirve de medio idóneo de expresión. Dentro de las diversas manifestaciones de la cultura nahua antigua, que hemos llegado a conocer, se habla de una *excelen-*

cia artística que puede ser alcanzada en las creaciones humanas. El poeta Netzahualcōyotl utiliza la palabra nahua *yectli* para referirse a "los hermosos cantos de Tezozomoczin"; de manera semejante, el poeta Tlaltecatzin usa *yectla* para hablar de "los jades preciosos que fueron labrados con arte".¹² No obstante el cuidado del trabajo humano para transformar cualquier material en algo bello, el origen y la esencia del arte son divinos:

----- ● -----
 Con flores escribes las cosas,
 ¡oh Dador de la Vida!
 Con cantos das color,
 con cantos sombras
 a los que han de vivir en la tierra.¹³
 ----- ● -----

Es, por ello, que arte y verdad forman parte de una misma práctica y un mismo enunciado:

----- ● -----
 Valiéndose de una metáfora, de las muchas que posee la rica lengua náhuatl, [los sabios (*tlamatinime*)] afirmaron en incontables ocasiones que tal vez la única manera posible de decir palabras verdaderas en la tierra era por el camino de la poesía y el arte que son "flor y canto". La expresión idiomática, *in xóchitl, in cuicatl*, que literalmente significa "flor y canto", tiene como sentido metafórico

el de poema, poesía, expresión artística y, en una palabra, simbolismo. La poesía y el arte en general, "flores y cantos", son para los *tlamatinime*, expresión oculta y velada que con las alas del símbolo y la metáfora puede llevar al hombre a balbucir, proyectándolo más allá de sí mismo, lo que en forma misteriosa lo acerca a su raíz. Parecen afirmar que la verdadera poesía implica un modo peculiar de conocimiento, fruto de auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición.¹⁴

----- ● -----
 De lo que canta un poema, encontrado en Tenochtitlan, podemos deducir que la poesía y el arte son medios para trascender la cualidad mortal de los hombres y perdurar en el tiempo mediante la memoria de los que nos sobreviven; asimismo, arte escultórico, arte pictórico y poesía se equiparan con ese significado y esa función:

----- ● -----
 Estoy esculpiendo una gran piedra,
 estoy pintando un grueso madero:
 de mi canto habrá de hablarse alguna vez:
 dondequiera que vaya la muestra de mi canto
 vivirá mi corazón allí,
 vendrá a crearse mi recuerdo,
 vivirá mi fama.¹⁵
 ----- ● -----

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 27-28.

¹² Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1984, pp. 64-65 y 36-37, respectivamente. De acuerdo con Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores 1977, p. 178, encontramos las siguientes acepciones: *yecti* o *yectli*, referidos a hacerse bueno; *yectia* o *yectli*, llegar a ser mejor; *yectencualoni*, digno de ser alabado; *yectiliztica*, con bondad, con gracia, con equidad; *yectilia*, justificar a alguien, hacer su apología.

¹³ Citado por Ángel María Garibay Kintana en *Flor y Canto del Arte Prehispánico de México*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1964, pp. 357-358.

¹⁴ Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 128.

¹⁵ Citado en A.M. Garibay, *op. cit.*

Dentro de las culturas tradicionales, todo está imbuido por lo sagrado de modo que resulta difícil distinguir las actividades utilitarias comunes de aquellas que tienen un sentido religioso y participan de las prácticas rituales. La distinción entre lo sagrado y lo profano es muy sutil por lo que, prácticamente, no existe un aspecto de la vida colectiva que no pueda asociarse o referirse de algún modo al ámbito religioso. Tan tamizada se halla toda la vida cotidiana por el fenómeno de lo sagrado que habría que detallar, más bien, los grados de religiosidad en una sociedad determinada. En su obra clásica: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Emil Durkheim mostró la manera en la cual, entre las comunidades tradicionales de Australia, el ritual se encontraba estrechamente ligado con el conjunto de la vida social, algo que ha venido confirmando y detallando la etnografía posterior.

La religión no existe como un dominio separado de otras esferas de la vida colectiva sino imbricado con todo de tal manera que cada actividad y cada utensilio se asocian a un sentido simbólico, perteneciente al ámbito mitológico y ritual. El ritual juega un papel social decisivo. Así, por ejemplo, para estas sociedades no habría manera de distinguir las técnicas de cacería o las agrícolas de las prácticas rituales encaminadas a obtener el éxito en esas actividades. Las

representaciones simbólicas que aparecen en las armas, en las herramientas, en todos los utensilios de uso cotidiano, no son meras decoraciones, sino *elementos funcionales del mismo útil que evocan energías divinas, indispensables para su buen funcionamiento.*

Las comunidades huicholes (*Vi-rá-ri-ka* o *Vi-sá-li-ka*, según la región) del noroeste de Jalisco son un ejemplo muy definido de esto: los diseños simbólicos que aparecen tanto en sus prendas de vestir como en sus objetos de uso cotidiano poseen connotaciones religiosas específicas. A partir de su trabajo etnológico entre los miembros de esta etnia mexicana, Carl Lumholtz llegó a la conclusión de que "todos los diseños son expresiones de ideas religiosas que impregnan la existencia íntegra de este pueblo":

Todos los diseños que aparecen en morrales, pañoletas, túnicas, camisas y faldas significan plegarias solicitando algún beneficio material o protección contra daños, o bien veneración hacia alguno de los dioses. Así, por ejemplo, aún en su forma más convencional, la jícara doble para agua significa una oración pidiendo agua: origen de todas las manifestaciones de la vida y fuente de la salud. Animales tales como el puma, el jaguar, el águila, etcétera, simbolizan oraciones pidiendo protección, como también adoración por la deidad a la que dichos animales pertenecen. La flor blanca llamada *toto'* que, al igual que el maíz, crece en la temporada húmeda es,

a la vez, un símbolo de dicha planta y una plegaria solicitando abundantes cosechas.¹⁶

Mediante esos símbolos, el ámbito de lo cotidiano y de lo sagrado se articulan componiendo una unidad más vasta: el cosmos como totalidad. En su *Sociología del rito*, Jean Cazeneuve explica cómo se compone esta unidad destacando que "lo sagrado aparece como el elemento que sintetiza lo condicionado —que es diacrónico, cotidiano— y lo incondicionado —el mundo mítico, fuera del tiempo y, en tal sentido, sincrónico— mediante el empleo de símbolos relacionados con las clasificaciones esenciales, a cuyo mérito se debe que todas las cosas se encuentren ordenadas".¹⁷

Basándose en la teoría iconológica de Erwin Panofsky, José Alcina Franch propone abordar al lenguaje literario y a los lenguajes plásticos del arte mexicano como un *continuum*, estrechamente articulado con los diversos sistemas simbólicos derivados de la religión: sistema numérico, sistema calendárico, sistema cromático y sistema nominal de personas y lugares.

Entenderemos, pues, que el arte y la religión o el pensamiento religioso son algo así como un continente-contenido o como la expresión de un contenido, o como un *lenguaje* con un *significado*. Ahora bien, como la religión misma no constituye un sistema único, unívoco y

¹⁶ Carl Lumholtz, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1986, pp. 325-326.

¹⁷ Jean Cazeneuve, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972, p. 196.

claramente estructurado, sino que viene a representar como un conjunto "agregado" en relación con el proceso histórico en el que se integran los pueblos "nahuas" —incluidos los mexica— y en relación con las necesidades funcionales del sistema, los lenguajes formales de carácter artístico tampoco representan un único sistema bien estructurado sino un conjunto "agregado" y multifuncional; de ahí que hablemos de lenguajes y no de lenguaje.

En primer lugar tendremos que hablar de lenguajes literarios y lenguajes plásticos, como si se tratase de un verdadero *continuum* en el que las correlaciones literario-plásticas no se han establecido en su totalidad, pero de las que tenemos suficientes evidencias como para suponer que existen sistemáticamente y a un nivel global o total.¹⁸

En relación a lo anterior, opera lo que Ananda K. Coomaraswamy sostiene respecto del arte asiático, en particular, y de lo que él llama "arte tradicional", en general: que su *consistencia simbólica* es una condición primordial de su integridad espiritual —y estilística, diríamos nosotros. Desde tal perspectiva, vemos que el *valor estético de tales objetos de arte es inseparable de su función útil, simbólica y ritual*. Clifford Geertz abunda en este sentido

sosteniendo que los símbolos sagrados tienen la función de sintetizar el *ethos* de un pueblo integrando el tono, el carácter y la calidad de su vida; su estilo moral y estético así como su cosmovisión.¹⁹ Idea que expresa de la siguiente manera:

En la creencia y en la práctica religiosas, el *ethos* de un grupo se convierte en algo intelectualmente razonable, al mostrárselo como representante de un estilo de vida, idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión, en tanto que ésta se hace emocionalmente convincente al presentársela como una imagen de un estado de cosas peculiarmente bien dispuesto para acomodarse a tal estilo de vida. Esta confrontación y mutua confirmación tiene dos efectos fundamentales. Por un lado, objetiva preferencias morales y estéticas al pintarlas como las impuestas condiciones de vida implícitas en un mundo con una estructura particular, como una inalterable forma de realidad, captada por el sentido común. Por otro lado, presta apoyo a estas creencias sobre el mundo, al invocar los sentimientos morales y estéticos profundamente sentidos como experimentada evidencia de su verdad. Los símbolos religiosos formulan una congruencia básica entre un determinado estilo de vida y una metafísica específica (las más veces implícita), y así cada ins-

tancia se sostiene con la autoridad tomada de la otra.²⁰

El estudio vivo de las sociedades a las cuales Claude Lévi-Strauss adscribió la categoría de "salvajes", hoy cuestionada críticamente, ha permitido observar la forma en la cual los objetos producidos estéticamente participan de esta relación esencial entre el hombre y la naturaleza que está mediada por lo sagrado. Tanto en algunas sociedades tribales del África subsahariana como en ciertas comunidades indígenas de América, el mundo natural es visto como un universo poblado por espíritus y dioses que rigen sus fuerzas dinámicas, manifiestas aún en las cosas inanimadas como las piedras. Los espíritus y deidades que gobiernan tales fuerzas, benéficas o perjudiciales, deben ser, constantemente, apaciguados o complacidos para el bien de la comunidad. Infinidad de objetos, producidos estéticamente, tienen una función muy definida dentro de rituales cuyo sentido es crear un estado de armonía con las fuerzas sobrenaturales. Veamos qué es lo que ocurría en algunas culturas del México prehispánico.

¹⁸ José Alcina Franch, "Arte y religión", en José Alcina Franch, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma, *Azteca mexicana. Las culturas del México antiguo*, Madrid, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Quinto Centenario, Lunewerg Editores, 1992, pp. 23-24. Vale la pena confrontar esta imagen que presenta Alcina Franch con la que propone Alfredo López-Austin, sosteniendo que "esta religión fue un todo organizado; que no estuvo formada como un mero agregado de piezas recogidas de todos los rincones de Mesoamérica." Véase al respecto, *Los mitos del tlacuache*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996, p. 35.

¹⁹ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973; existe traducción al castellano, misma que citaremos de aquí en adelante: *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 89.

²⁰ *Ibidem*.

Arte y ritual en las culturas del México prehispánico

En el *Popol Vuh* de los mayas quiché se narra que el hombre fue creado por los dioses con la misión principal de adorarlos y rendirles culto. Se preguntan los dioses creadores, "el Creador, el Formador y los Progenitores":

----- ● -----
¿Cómo haremos para ser invocados, para ser recordados sobre la tierra? Ya hemos probado con nuestras primeras obras, nuestras primeras criaturas; pero no se pudo lograr que fuésemos alabados y venerados por ellos. Probemos ahora a hacer unos seres obedientes, respetuosos, que nos sustenten y alimenten [...] Hay que reunirse y encontrar los medios para que el hombre que formemos, el hombre que vamos a crear nos sostenga y alimente, nos invoque y se acuerde de nosotros.²¹

----- ● -----
La cita da cuenta de una de las ideas principales que rigió la religión de los antiguos mayas quiché y de otros pueblos de Mesoamérica: el sentido de la existencia humana radicaba en atender las necesidades de los dioses. El conjunto del orden social se construyó sobre los cimientos de las creencias religiosas que le daban fundamento. Al sancionar todos los hechos sociales, el mito se

convirtió en el sustento de las instituciones sociales. Las reglas que regían todas las relaciones sociales, sus jerarquías, el origen mismo de todas las instituciones, encontraban su explicación y sentido en los mitos.

Para el pensamiento religioso en general ninguna esfera de la vida está aislada, todas son interdependientes y existen a partir de su lugar dentro de la cosmogonía-cosmología. En este marco, el mito no sólo fundaba por completo el orden social, sino que situaba a todo el ámbito de la vida colectiva dentro del orden cósmico. Así, por ejemplo, la función de gobernar, un deber del *tlahtoani* mexica, suponía establecer la armonía de todas las energías presentes en las cosas y seres bajo el cielo. Lo que sólo podía hacerse si los actos que decidían el destino de los seres humanos estaban en consonancia con las fuerzas cósmicas, con los designios divinos. El destino humano radicaba en ser el principal colaborador de los dioses.²²

Todo el orden universal —y, en consecuencia, el social— estaba fundado en el antiguo mito nahua del Sol. De aquí que la tarea esencial de los mexicas fuera la de pro-

veer el alimento mágico de la sangre humana (*chalchihuatl*) para propiciar y prolongar la vida del astro rey y así dar continuidad al ciclo vital correspondiente a su Era Cósmica. A través del sacrificio se dotaba de sentido a su existencia. Este deber existencial era de tal importancia que justificaba cualquier acto que se encaminase a cumplirlo. De aquí que los mexicas fundaran un *orden militar* orientado primordialmente a obtener prisioneros destinados a la piedra de los sacrificios. A su vez, el ritual mismo del sacrificio exigía la creación de un espacio propicio y utensilios adecuados para cuya construcción y elaboración todas las artes contribuían.

El orden humano se concebía como una réplica del orden divino: las cinco divisiones del imperio mexica correspondían a los cinco rumbos del universo. El *tlahtoani* no hacía sino personificar a los dioses en sus acciones fundamentales. Su relación con las divinidades tenía que ser íntima. El dios hablaba por medio de la palabra del soberano y actuaba, también, por mediación de él. Por eso:

²¹ *Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 27-28.

²² *Vid.* al respecto Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, pp. 121-122: "La idea de que el azteca era un colaborador de los dioses; la concepción de que cumplían con un deber trascendental y que en su acción radicaba la posibilidad de que el mundo continuara viviendo, permitió al pueblo azteca sufrir las penalidades de su peregrinación, radicarse en un sitio que los pueblos más ricos y más cultos no habían aceptado, e imponerse a sus vecinos, ensanchando constantemente su dominio, hasta que [...] llevaron el poder de Tenochtitlán a las costas del Atlántico y del Pacífico." *Cfr.* Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983, p. 100.

----- ● -----
[...] se dice que el *tlahtoani* "hace andar al sol y a la tierra"; el *tlahtoani* es, en ocasiones, el sol naciente, o bien se equiparan la vida, el gobierno y la muerte del *tlahtoani* con el curso solar. Estas imágenes parecen indicar que se consideraba al *tlahtoani* como parte fundamental del universo, tal como era el sol, la tierra o el Inframundo y se pensaba que para la armonía del universo era imprescindible la presencia del gobernante supremo [...].²³
----- ● -----

El buen fin de todas las acciones dependía de que éstas participaran de la armonía cósmica. Lo más importante de las prácticas rituales se dirigía a lograr esa armonía que permitía al quehacer humano estar en consonancia con la voluntad de los dioses, regidores y símbolos de las fuerzas mágicas, asociadas a cada dimensión de la existencia. Los ritos eran actos propiciatorios que seguían las enseñanzas míticas con el fin de conseguir la ayuda de los dioses y así tener éxito en lo que se emprendía.

En el mito se hallaban las herramientas de conocimiento para dar forma y sentido al cosmos, a las formas de acción de la energía vital que lo mueve todo —comprendida la situación de la humanidad dentro de él. Los seres humanos necesitaban recurrir a la verdad de los mitos para interpre-

tar sus experiencias y para conocer los designios divinos. El mito guardaba los sentidos ocultos de la existencia y los exponía en conceptos metafísicos, inteligibles tanto para los iniciados en los niveles profundos de la religión como para el conjunto de la comunidad.

Como la sabiduría mítica afectaba a los estratos más hondos de la conciencia, sólo era posible tener acceso a ella siendo partícipe de la dimensión mágica de la realidad. Para que eso pudiera ocurrir existían infinidad de *técnicas sagradas* entre las que destacaban las danzas rituales, el consumo de enteógenos y diversos métodos de sicología religiosa asociados a la abstinencia sexual, al ayuno y al dominio del dolor físico.

Mercedes de la Garza dice al respecto:

----- ● -----
Así como detrás del mundo visible y tangible se ocultan para el indígena innumerables energías y poderes que determinan el cauce del acontecer, la experiencia humana se diversifica, internándose en otras dimensiones de lo real, que dan una peculiar profundidad a la vida, una inigualable riqueza. El pensamiento religioso de los nahuas y los mayas concibe espacios y umbrales que sólo se vislumbran en estados especiales y que algunos logran atravesar, adquiriendo así poderes sobrenaturales. Esos estados en los que

se dan extrañas vivencias y que pueden permitir el acceso a otros ámbitos, distintos al mundo de la experiencia ordinaria, se producen, según ellos, cuando el espíritu se desprende del cuerpo, hecho que puede ocurrir por diversas causas y en diversas circunstancias de la vida. Entre las formas de separación del cuerpo y el espíritu, destacan el sueño y el trance extático, estados que, de acuerdo con la significación que tienen para los indígenas, más que irracionales podían ser considerados como supraconscientes.²⁴
----- ● -----

R. Gordon Wasson ha documentado extensamente la relación entre experiencia extática religiosa, consumo de enteógenos, visita al mundo sobrenatural y manifestaciones artísticas, haciendo referencia a innumerables ejemplos de esculturas —entre las que destaca la del dios *Xochipilli* de los mexicanos— códices, pinturas murales y poemas antiguos de México y Guatemala.²⁵

Las prácticas místicas, que son la vía de acceso al mundo mágico del mito, preparan al participante para la ceremonia ritual donde música, canto, poesía, danza, imágenes sagradas y espacio-ambiente ceremonial forman una unidad. Dentro de este universo mágico, las formas adquieren sentido al evocar la realidad profunda del mito, que aparece en la visión extática, y lo hacen patente en el

²³ J. Alcina Franch, "Poder y sociedad", en *op. cit.*, p. 164.

²⁴ Mercedes de la Garza, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 15. Cfr. Teresa Cupryn, "La expresión cósmica de la danza azteca" en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n.º. 147, año XXVII, Nueva Época, enero-marzo de 1992.

²⁵ R. Gordon Wasson, *The Wondrous Mushroom, Mycolatry in Mesoamerica*, New York, Mc Graw Hill, 1980.

mundo. La apariencia física es la fachada detrás de la cual se esconden las fuerzas cósmicas que dan vida a los seres y a las cosas. La *forma estética* en la que se presentan los objetos de culto es, en ese sentido, *símbolo de la dimensión sagrada que sustenta todo lo que existe. Es la manifestación visible de lo invisible. La metamorfosis estética y simbólica* del fenómeno natural, que se concreta en la imaginación del artista-artesano de las antiguas culturas americanas, es uno de los factores fundamentales de la creación plástica, para la cual, *la forma es la expresión de la vivencia extática sagrada*. No es de extrañar, pues, que una parte muy importante del arte escultórico de Mesoamérica de cuenta del trance extático como vía de entrada al ámbito sagrado.

En todo objeto producido estéticamente existe una *total unidad de forma y contenido*; "la 'forma' no puede separarse del 'contenido': la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual.²⁶ Es, con ese sentido, que Paul Westheim afirma: "como recurso expresivo, la creación artística emplea frecuentemente la estilización, que destaca y subraya ciertos rasgos y suprime todo lo demás como

no característico [...] La metamorfosis del fenómeno natural que se opera en la imaginación del hombre es uno de los factores fundamentales de la creación plástica".²⁷

La forma se altera en función de las necesidades de representar y de revelar los atributos de lo sobrenatural por medio de estilizaciones específicas que los simbolizan, como en el caso de la diosa *Coatlicue* de los mexica. *Coatlicue*, "la de la falda de serpientes", la diosa madre, simboliza al universo de las realidades divinas y humanas, su doble cabeza de serpiente hace referencia a la dualidad esencial de la deidad suprema: "Nuestra Madre, Nuestro Padre". El cráneo bajo su pecho habla de la diosa como dadora de la vida y de la muerte pues en su seno la tierra recibirá, al fin, a todos los humanos. Las garras de sus pies se asocian al águila y al hecho de que, al morir, los seres regresan a la tierra para ser descarnados. Las serpientes de sus muñones simbolizan los chorros de sangre del sacrificio.

Christian Duverger llamó la atención sobre la relación entre la forma estética y el simbolismo esotérico de la que aquella es portadora:

En definitiva, el arte precortesiano es un arte hiperintelectual capaz de compactar símbolos al grado de liberarse de toda obligación realista. Nadie debe pues sorprenderse de que haya engendrado

serpientes emplumadas, bebés con colmillos de jaguar o nubes pobladas con rostros humanos. El fuego adopta la forma de olas impetuosas, la sangre florece, los muertos viven. La tierra abre muy grande sus mandíbulas, los dioses llevan glifos en lugar de ojos y las diosas collares de corazones humanos y las manos cortadas [...] Por lo tanto, no se puede tratar el arte prehispánico de México y de Centroamérica sólo a partir de su exterioridad. Sólo se puede entender sus formas si se comprende el pensamiento que lo produjo.²⁸

Todos los seres son moradas de espíritus que rigen el sentido de su existencia. Así, las representaciones artísticas de la flora y la fauna revelan, *por medio de la alteración deliberada de su forma natural* definida por los cánones estético-religiosos, lo que yace oculto en ellas: los espíritus, los dioses, las energías mágicas. El punto de partida para la creación artística es la observación de la naturaleza, sin embargo, dice Westheim, "se impone la necesidad de modificar el fenómeno óptico, dándole un aspecto más abstracto, condensándolo, sometiéndolo a una disciplina y aumentando la expresividad de la forma."²⁹

Los centros ceremoniales muestran *la total integración de las artes* que existía en las culturas del México antiguo. En aquellos lugares donde la pintura mural se ha conservado —como en Teotihuacan,

²⁶ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 187.

²⁷ P. Westheim, *op. cit.*, p. 46 y 48.

²⁸ Christian Duverger, *Mesoamérica, arte y antropología*, París-México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Américo Arte Editores, 2000, p. 83.

²⁹ P. Westheim, *op. cit.*, p. 54.

Cacaxtla, Palenque o Bonampak— podemos observar la perfecta unidad del conjunto artístico-ceremonial que integra la arquitectura con el paisaje y, a su vez, a la escultura, el relieve y la pintura con la arquitectura. El espacio ceremonial incluye, por supuesto, el lugar para la música, el canto y la danza que, conjuntamente con las llamadas "artes menores" como la orfebrería, la joyería, el arte del vestuario y el plumario, realzan todos los efectos visuales del drama ceremonial. En este marco destaca el concepto que subyace a toda la producción de objetos de arte en el México prehispánico: el de *un gran arte único de carácter religioso que integra a todas sus manifestaciones en una unidad esencial*. Desde el punto de vista ritual, el elemento estético es fundamental pues lo que se ofrece a los dioses es siempre *lo más valioso*, lo mejor, lo más bello, lo más difícil de lograr, lo máspreciado para los hombres. Sólo lo más valioso es digno de ser donado a los dioses.

Podemos también tomar un ejemplo del noroeste de México. Entre los pápago de Sonora y Arizona, la Danza de la Cosecha, *Víkita* —que tradicionalmente se lleva a cabo en el pueblo de Quitovak, Sonora, durante el mes de julio— marca el paso de la estación seca a la estación de lluvias. Sirve a manera de oración para pedir lluvia y una cosecha abundante para el ciclo agrícola. La ceremonia en su forma tradicional, que todavía se llevaba a

cabo en la primera década del siglo XX, conjugaba todos los elementos visuales y sonoros de las distintas artes para realzar, a la vez, el dramatismo y la comicidad. Al día siguiente de anunciarse la fecha de realización de la ceremonia, los *nawichos* —hombres disfrazados con máscaras, adornados con vistosas pinturas y vestidos con faldillas y plumas— salían a pedir comida para el baile; más tarde, durante la ceremonia principal, estos mismos participaban actuando a manera de bufones. La ceremonia utilizaba todas las artes: canto, danza, oratoria poética, vestuario, efigies —que representaban animales de caza, cactus de frutos comestibles, mazorcas de maíz, casas, nubes, el sol y la luna— espacio ceremonial —con un recinto construido con cañas de maíz— y el ambiente natural para acentuar el clímax ceremonial de la fiesta.

Arthur M. Hocart sostiene que el sentido primordial del rito es el de *propiciar la vida, hacerla más rica y abundante* y que, en su concepto más amplio, "el ritual es la gran ciencia de la vida que pone a su servicio todos los descubrimientos, los hallazgos acerca de las propiedades de los minerales, de los alimentos, del calor y de la luz como fuentes de vida e, incluso, los descubrimientos acerca de la organización social". Para fundamentar su punto de vista, Hocart cita abundantes ejemplos de diversas comunidades donde se piensa que propiciar la

vida es el sentido primordial de los ritos; de ellas, recogemos el testimonio de los indios *hako* de Norteamérica:

- - - - - ● - - - - -

La ceremonia *hako* es una oración por los niños, para que la tribu crezca y se fortalezca; y también para que el pueblo goce de larga vida, disfrute de la abundancia, sea feliz y viva en paz.³⁰

- - - - - ● - - - - -

El ritual tiene el sentido de influir en el curso de las fuerzas naturales o de armonizar a la comunidad y a los individuos con ellas, por medio de la escenificación dramática y simbólica de los sucesos fundamentales que aparecen relatados en los mitos. En el ritual se reviven, ceremonialmente, el tiempo y los sucesos míticos originarios. El ritual es el acontecimiento de la vida colectiva por medio del cual el mito se vuelve algo presente, actual, vivo. El ritual es el principal medio de socialización del mito. Como tal, enriquece al mito, lo significa de nuevo, lo dota con nuevos sentidos y lo adapta a las situaciones siempre cambiantes de la vida. Es el cíclico recuerdo de los sucesos fundamentales. Por medio de él, los mitos establecen su actualidad en la vida cotidiana de la comunidad. Historiadores de las religiones, hoy clásicos como Rudolf Otto, Károly Kerényi y Mircea Eliade, se han expresado abundantemente acerca de la íntima conexión que existe entre mito y culto insistiendo en que, en numerosas culturas, el núcleo fundamental de los actos

³⁰ Arthur M. Hocart, *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1985, p. 68.

de culto consiste en la representación dramática de los acontecimientos descritos en los mitos correspondientes o, inclusive, que el relato de los mitos es, muchas veces, un acto formal del culto. Así, por ejemplo, entre los pimas y pápagos de Sonora y Arizona ha existido la tradición de recitar la mitología completa, una vez al año, en diciembre, durante las cuatro noches más largas del año.³¹

Vistas así las cosas, una de las posibles definiciones del ritual puede referirse a la escenificación ceremonial de los grandes temas míticos; el ritual puede entenderse *como el arte de expresar y celebrar la participación plena de significado de los seres humanos en la dimensión cósmica y sagrada de la existencia.*

Este arte de expresar y celebrar lo sagrado puede servir como

el concepto clave que explique el uso y la función de todas las artes particulares dentro del universo mítico y ritual. La danza, la música, el canto, la poesía, la escenificación teatral, las imágenes y las esculturas, las diversas formas de decoración corporal y escénica, formando parte de *un solo gran arte que es el arte sagrado del ritual.*



Arte, mito y ritual entre los yoruba

Debido a que las fuerzas misteriosas que animan todo lo que existe pueden personificarse y, por eso, representarse en imágenes, el arte de su creación participa de los rituales propiciatorios. Esas imágenes fundamentales (arquetipos) son el contenido primordial de los mitos que, a su vez, dotan a los símbolos arquetípicos con una historia sagrada, memorable y ejemplar, para que estos puedan cobrar vida. Gracias al ritual, lo sagrado y lo cotidiano pueden pertenecer a un mismo cosmos. Entre los yoruba de Nigeria, el escultor-chamán intenta captar el poder divino, la fuerza vital difundida en la creación, dándole una forma que sea grata a su dios

para conseguir que éste le sea propicio, para asegurarse su protección y ayuda. De ahí que todos los objetos de culto y la mayoría de los utensilios estén decorados con símbolos y con los atributos de los espíritus tutelares permitiendo que su poseedor se halle, constantemente, en contacto con la fuerza vital.³²

El escultor yoruba no sólo domina el arte de la escultura sino que conoce el significado profundo de los rituales así como todos sus detalles ceremoniales. Se encuentra en contacto íntimo con el contenido espiritual secreto que está en juego en el ritual, saber que permanece oculto para el común de los miembros de la

aldea ya que es exclusivo de los iniciados y está vedado para los demás. Por eso, el escultor se aleja de la aldea para crear sus figuras sagradas y llevar a cabo su obra; alejado de las miradas de los neófitos, se encierra en una choza construida especialmente para su labor. Nadie que no haya sido iniciado en el arte se atreve a acercarse a ella. En ocasiones, se monta incluso guardia a la entrada de la barraca para ahuyentar las miradas curiosas. Su labor propiciatoria exige una preparación espiritual:

-----●-----
Como artista de una vieja tradición tribal, la sensación exultante de ser el escultor de las fuerzas tutelares pone en vigor toda la fuerza espiritual y artís-

³¹ Donald Bahr, et. al., *The Short, Swift Time of Gods on Earth, The Hohokam Chronicles*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994, p. 282.

³² Elzy Leuzinger, *Arte del África negra*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1976, p. 9-13.

tica de que es capaz. Ayuno y abstinencia sexual le preparan para su tarea. Para esculpir se aleja de toda mirada curiosa, se retira a la soledad y acompaña su trabajo de sacrificios y cantos: el contacto con el mundo de los espíritus está lleno de peligros.³³

Mientras talla una pieza particular, el maestro puede invocar a los poderes del espíritu que la máscara corporeizará por medio de una ceremonia personal. En el momento culminante, al terminar la obra, el escultor debe adquirir para sí mismo el estado de trance y transferirlo a la máscara para que el danzante pueda ser poseído por ese espíritu divino durante la ceremonia ritual.³⁴ El escultor es respetado por ser una especie de sacerdote o chamán. No sólo conoce los misterios de la religión sino que es él quien sirve de medio transmisor a las fuerzas mágicas destinadas a habitar la máscara o la figura. El escultor es un *médium* que comunica lo sobrenatural con las máscaras y figuras que produce así como con la comunidad tanto a través de su arte como del de los danzantes. La personalidad individual del escultor-chamán ha tendido a ser opacada debido a que trata con fuerzas sobrenaturales y para lograr que éstas entren en la obra es necesario que él se comporte como un *medio neutro*, propiciatorio de su acción. Por eso considera que la obra no es el producto de su labor manual,

sino de fuerzas más poderosas que actúan más allá de su voluntad.

Los dioses de los yoruba son concebidos como copartícipes del drama de la vida, junto con los antepasados y los seres humanos vivos. De ahí que sus ceremonias religiosas cobren la forma de un drama teatral que se lleva a cabo durante varios días y que se escenifica una y otra vez, tanto para integrar a la comunidad por medio de un gran espectáculo como para crear un estado colectivo de tensión psicológica creciente indispensable para la realización del sacrificio ritual. El panteón de los dioses se parece a una colección de personajes dramáticos que puede ampliarse y renovarse constantemente, no sólo porque los nuevos dioses son considerados como poderosos sino, también, porque son impresionantes o divertidos como figuras dramáticas. A cada deidad le corresponden, además de una máscara y un atuendo, determinados movimientos dancísticos, gestos, actitudes, así como un ritmo específico de los tambores.

El proceso que culmina en el ritual yoruba de culto a los antepasados comienza cuando el sacerdote *ifa* le comunica a un hombre de la comunidad que su antepasado ha sido escogido como figura central de la ceremonia. Debe, entonces, mandar a hacer una máscara para la ocasión. El jefe de la sociedad secreta, dedicada a la escenificación del ritual, designa a un danzante para que represente al

ancestro. Mientras usa la máscara, el danzante es poseído por el espíritu del antepasado al punto de dejar de hablar con su voz normal para adoptar la del espíritu invocado. El hombre que lleva la máscara simboliza el poder protector de la sociedad secreta que ejerce su dominio sobre el poblado, poder que se invoca cuando amenazan los peligros; la sociedad secreta, disfrazada con sus máscaras, exorciza las fuerzas causantes de las desgracias.

La máscara aparece como el vehículo de un poder misterioso del cual es conveniente alejarse; para cualquier otro miembro de la comunidad que no sea el danzante, el contacto con ella representa un peligro. Durante la ceremonia, hombres armados con palos mantienen a distancia a la multitud.

El ritual es el espacio propiciatorio en el cual entran en juego todas las artes: la máscara y el vestuario, el espacio escénico ceremonial, la iluminación, la música y los cantos, la voz de los personajes y la trama poética del mito. El mito y el ritual tienen, entre otras tantas, una función psicológica y moral decisiva para la colectividad. Valiéndose de todos los artificios visuales y dramáticos, educan a sus miembros en los valores éticos, comunitarios. Los personajes arquetípicos y los estereotipos dramáticos del ritual son el medio principal de este aprendizaje. La ceremonia religiosa es el momento culminante de la vida comunitaria.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ Denis Duerden, *African Art*, Middlesex, Paul Hamlyn, 1968, p. 16.

ria y todas las artes contribuyen a realzar su sentido sagrado y trascendente:

----- ● -----
[...] a la luz de la luna y las antorchas, la máscara aparece con un traje magnífico y atestigua la presencia del gran espíritu con brincos, danzas y una voz artificial. En una atmósfera de gran tensión, impregnada del olor de los sacrificios y llena del rítmico doblar de los tambores, el hombre que ostenta la máscara se convence de que efectivamente está poseído del espíritu divino y siente que éste da impulso a su cuerpo como si fuera una corriente eléctrica.³⁵
----- ● -----



Conclusiones sobre "la doctrina del arte tradicional"

El "arte tradicional" sólo cobra sentido al interior de un campo semántico más amplio que excede lo meramente estético y comprende el conjunto de prácticas rituales y sistemas míticos que conforman la noción de lo sagrado dentro de cada cultura.

La totalidad de las creencias que conforman el pensamiento religioso están estructuradas como conjuntos de relatos míticos que podemos llamar mitologías; es ese conjunto mitológico el que constituye el contenido sustantivo del arte tradicional, si no su tema único, sí el principal. De ahí que Coomaraswamy afirme:

----- ● -----
Tanto en el arte asiático como en el medieval, la razón de ser es el tema (*gravitas, artha*) fundamental de la obra y debemos captar ese tema si nos proponemos comprenderla independientemente nos guste o no. Un divorcio de la belleza con respecto a la verdad es inconcebible, "la belleza tiene que ver con la cognición". La belleza de la obra (que es el derecho de nacimiento de todo lo que está hecho bien y fielmente), aunque proporciona un deleite legítimo, nunca ha sido el fin del artista a quien no le importa cuán bellamente sino cuán inevitablemente expresa su tema.³⁶
----- ● -----

Por medio de la *forma dramática* en la cual se presenta el tema

mitológico, el "artista tradicional" pone de manifiesto el contenido que se halla oculto dentro del relato mítico. Ese contenido es una enseñanza fundamental para la vida. La función primordial de la obra consiste, así, *en revelar el sentido espiritual* de la narración mítica para permitir que la comunidad y los individuos que la componen se eleven a la forma superior de vida que la enseñanza espiritual del mito comprende.

----- ● -----
Así pues, sólo podemos esperar obtener una comprensión real si consideramos los fines del arte [tradicional] y la manera en que el artista aborda el problema formal presentado por la exigencia de las cosas que hay que hacer de acuerdo con exigencias específicas y espirituales.³⁷
----- ● -----

De tal forma, el creador de objetos de arte no sólo domina la técnica del oficio que practica sino que es *un iniciado en las doctrinas esotéricas que rigen lo sagrado*. Conoce en detalle los mitos y su contenido espiritual, los rituales y su sentido trascendente. En numerosas comunidades de América, África, Asia y Oceanía el proceso de formación del creador de objetos de arte tradicional es, en primer término, un proceso espiritual-religioso y, sólo en segundo lugar, una enseñanza técnica. Con-

³⁵ E. Leuzinger, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, 25.

siste en una prolongada iniciación por medio de la cual, en el curso de un complicado proceso, el discípulo se entrega por completo al arte hacia el cual lo impulsa su vocación y es guiado por un maestro, concededor de los misterios, quien lo toma bajo sus minuciosos cuidados y le enseña todo lo que debe saber. De generación en generación, el conocimiento pasa de maestro a discípulo.

De hecho, en muchas sociedades tradicionales, el aprendizaje de varias artes era considerado como algo fundamental en la formación de ciertos grupos sociales, por ejemplo, "en la India medieval, se consideraba esencial para la educación un grupo de 'sesenta y cuatro artes' de tipos muy diferentes".³⁸

El conjunto de la sociedad participaba del significado de los objetos estéticamente producidos y de las formas específicas de su inserción en los rituales. Las manifestaciones artísticas poseían un sentido comunitario específico e incluyente que integraba a los miembros de la colectividad en una cultura común. Para decirlo de otra manera, podemos recordar las palabras de Claude Lévi-Strauss quien pensaba que el conjunto de las costumbres de un pueblo poseía un *estilo* particular y que esas costumbres integraban un sistema.³⁹ Precisamente es este conjunto simbólico formado por mito, ritual y práctica artística el que ha dotado

de unidad, coherencia e identidad específica a las comunidades humanas. En este asunto, sin embargo, vale la pena establecer una precisión indispensable: la unidad se da, paradójicamente, dentro de la diversidad. Cada comunidad está sustentada no sólo a partir de sus múltiples coincidencias y repeticiones sino, también, a partir de diferenciaciones, excepciones y contradicciones internas que interactúan entre sí de manera compleja.

En lo referente a los niveles de comprensión del significado esotérico de las manifestaciones artísticas, podemos constatar que en muchas culturas aparecen, por lo menos, dos esferas diferenciadas: una que es propia de los iniciados y corresponde a un conocimiento profundo y sumamente sofisticado y otra referente al común de los miembros de la sociedad que es un conocimiento de segundo orden y más superficial. De ellas, se han creado ámbitos diferenciados de religiosidad y de producción estética: el sacerdotal (de los grupos de iniciados —como los chamanes— a las sociedades secretas) y el popular. Lo destacamos porque en esta cuestión diferimos del punto de vista expresado por Coomaraswamy. Recordemos que, según él, las semejanzas de todas las artes tradicionales suponen que el conjunto de la sociedad participa de y conoce los códigos que

regulan el significado de las manifestaciones artísticas. De tal forma, la "doctrina tradicional del arte" implica que:

----- ● -----
No puede establecerse ninguna distinción estricta entre un arte bello e inútil y un arte aplicado y útil, ni hay nada semejante a un arte puramente decorativo en el sentido de una mera tapicería sin significado. Todo lo que podemos decir es que en unas obras predominan los valores físicos y en otras los espirituales, pero esos valores nunca son mutuamente exclusivos.⁴⁰

----- ● -----
Hasta aquí podemos estar de acuerdo con el autor, mas diferimos respecto de la siguiente afirmación:

----- ● -----
Tampoco se puede hacer ninguna distinción lógica entre las artes cultas y las populares; la diferencia que hay entre ellas es de elaboración y a veces de refinamiento, más bien que de contenido. En otras palabras, aunque podemos encontrarnos con leyes suntuarias, correspondientes a la jerarquía funcional, las necesidades fundamentales de la vida, ya sean físicas y espirituales, son las mismas para todas las clases. Por tanto, los usos y significados de las obras de arte nunca necesitan ser explicados, pues el artista no es distinto del hombre más que por la posesión de un conocimiento específico y una técnica específica.⁴¹

----- ● -----
En lo general Coomaraswamy puede tener razón, sin embargo

³⁸ *Ibid.*, p., 19.

³⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.

⁴⁰ A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 18-19.

⁴¹ *Idem.*

es indispensable matizar detalladamente este punto de vista pues su concepto de arte tradicional abarca períodos sumamente extensos de tiempo y una gran diversidad de culturas. *En muchos casos sí existen diferencias importantes* entre el arte popular y el arte de las élites, altamente simbólico. Se trata de la distancia que existe entre aquellos que han sido iniciados en los misterios de la religión y el arte, de una parte, y los neófitos, de la otra. En ese sentido, Dennis Duerden afirma que:

En el pasado, algunos escritores románticos argumentaban, refiriéndose al arte primitivo, que en las sociedades preindustriales el arte es accesible a todos los miembros de la comunidad y todos lo pueden comprender. Esos autores sostienen que después de la revolución industrial, en nuestra sociedad, la gente fue separada de las fuentes del arte y dejó de entender su lenguaje. De tal forma se supone que el escultor africano utiliza un simbolismo comprendido por todos los miembros de su aldea. De hecho, el escultor africano crea obras que son usadas dentro de ceremonias y rituales que tienen que ver con misterios sumamente complejos y difíciles de comprender. Su arte es tan inaccesible para la mayoría de la gente como las pinturas o las esculturas más vanguardistas lo son dentro de nuestra sociedad [...] El artista pre-industrial es un hombre que no sólo pasa años y años sometido a un extenuante proceso de formación para aprender a utilizar sus herramien-

tas y sus materiales; posee, también, un conocimiento íntimo de las ceremonias para las cuales diseña sus obras así como de todas las artes y conocimientos asociados a los rituales.⁴²

En relación a este tipo de diferencias, referidas al arte de las culturas prehispánicas del centro y sur de México, Octavio Paz distingue dos grandes vertientes:

En Mesoamérica coexistió una alta civilización con una vida rural no muy alejada de la que conocieron las aldeas arcaicas antes de la revolución urbana. Esta división se refleja en el arte. Los artesanos de las aldeas fabricaron objetos de uso diario, generalmente en arcilla y otras materias frágiles, que nos encantan por su gracia, su fantasía, su humor. Entre ellos la utilidad no está reñida con la belleza. A este tipo de arte pertenecen muchos objetos mágicos, transmisores de esa energía psíquica que los estoicos llamaban "simpatía universal", ese fluido vital que une a los seres animados —hombres, animales, plantas— con los elementos, los planetas y los astros. El otro arte es el de las grandes culturas. El arte religioso de las teocracias y el arte aristocrático de los príncipes. El primero fue casi siempre monumental y público; el segundo, ceremonial y suntuario.⁴³

Esa diferencia abre tres vertientes específicas, cada una de ellas con una lógica particular. La primera se vincula con la religión popular, pródiga en dioses y

creencias; la segunda, con la teología sofisticada de los sacerdotes caracterizada por una simbología infinitamente detallada y compleja; la tercera se ocupa de la glorificación de la casta gobernante con su necesidad de mitificar la historia y exaltar las hazañas de sus héroes guerreros.

Sobre este asunto, coincidimos con las observaciones anteriores de Denis Duerden que resultan pertinentes para las culturas prehispánicas y, por ello, abogamos por la necesidad de establecer distinciones precisas que vayan más allá de las generalizaciones abstractas y permitan establecer las diferencias específicas de cada cultura, poniéndose al descubierto, de esa manera, la complejidad en la que se sitúan esas prácticas y objetos culturales.

Haciendo un balance crítico de los aciertos y limitaciones del enunciado de Coomaraswamy sobre la "doctrina tradicional del arte" podemos decir que los objetos producidos estéticamente en las sociedades tradicionales sólo cobran sentido al interior de un complejo cultural de prácticas y creencias religiosas, para cuya finalidad fueron elaboradas; a su vez, pierden sentido fuera de su contexto ritual y cultural. Aún en el caso de los objetos utilitarios de uso cotidiano, puede demostrarse que la decoración no deja de estar referida a símbolos que evocan fuerzas mágicas o atributos de los seres so-

⁴² D. Duerden, *op. cit.*, p. 9.

⁴³ Octavio Paz, "El arte de México: materia y sentido", en *Los privilegios de la vista II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 82.

brenaturales y los dioses, nunca son un mero elemento decorativo, carente de significado simbólico.

Los objetos producidos estéticamente en las sociedades tradicionales son diferentes y se oponen, en cuanto a su sentido y función, a las obras de arte moderno cuya función principal es estética y pueden ser "consumidas", independientemente del significado de su proceso de producción y de su ámbito ritual de exhibición y culto.⁴⁰

Puede señalarse, sin embargo, que ha habido artistas modernos cuya práctica artística los ha llevado a cobrar conciencia de este problema y que, desde mediados del siglo XX, han tratado de reconvertir el proceso de creación artística en un evento ritual. Tenemos el ejemplo de Jackson Pollock quien, con su *action painting*, desplazaba el acento del resultado de la obra de arte al proceso mismo de la creación artística, convirtiendo el acto de pintar en un suceso cuasi-ritual o cuasi-mágico. La obra se producía en un estado de "trance alucinatorio" que George McNeil comparó con el actuar del mago. Para fundamentar su punto de vista y su forma de pintar, Pollock la equiparó con la pintura en arena de los indios navajo del suroeste de Estados Unidos. Del concepto *action painting*, acuñado por el crítico Harold Rosenberg, se derivaron los conceptos de *action* y *actionism*.

Éstos describen actividades artísticas que ponen el acento en el desarrollo de una situación o una acción que transforma el entorno; a veces están orientadas por un tema o concepto y se llevan a cabo a la manera de un ritual.⁴⁵ Bajo distintas modalidades y obedeciendo a diversas orientaciones conceptuales, *happening*, *performance*, *Fluxus*, *body art*, suponen eventos artísticos que, de alguna manera, pueden referirse a lo ritual, o intentan semejarlo. La semejanza con el ritual de todas estas manifestaciones contemporáneas ha sido puramente exterior y, por inquietantes que puedan ser algunas de las experiencias desarrolladas, nunca alcanzarán la radical profundidad de la verdadera experiencia religiosa. Por el contrario, ahondarán el abismo entre lo profano y lo sagrado haciendo cada vez más patente el vacío que ha dejado la ausencia de lo sagrado en el arte contemporáneo.

En los objetos producidos estéticamente dentro de las sociedades tradicionales las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética son interdependientes y se apoyan mutuamente. En esta cuestión, Coomaraswamy coincide con Lévi-Strauss quien, al estudiar las máscaras de las comunidades *Salish* y *Kwakiutl*, afirmaba que éstas "conjugan datos míticos, funciones sociales y religiosas y expresiones plásticas y que

estos tres órdenes, por heterogéneos que parezcan, están funcionalmente vinculados".⁴⁶

El concepto de "arte tradicional" que propone Ananda K. Coomaraswamy, si bien permite establecer una distinción histórica respecto del arte de las sociedades modernas y contemporáneas, es tan general, abarca periodos de historia tan extensos y sociedades tan diversas que corre el peligro de caer en simplificaciones excesivas que oscurecen la complejidad y la riqueza particular de las manifestaciones culturales específicas. Las generalizaciones deben ser siempre valoradas en su relatividad y confrontarse con los datos históricos, etnológicos y arqueológicos concretos. El utilizar el concepto *arte* para definir objetos y procesos culturales con funciones y significados tan diversos, implica someterlos a una lógica de la homogeneidad que obedece a una pretensión romántica de universalidad del arte y a la proyección de categorías occidentales sobre fenómenos culturales cuya especificidad está en función de otras ideas.

El concepto moderno de arte, universalmente empleado, tiene otra genealogía que pertenece a Europa occidental:

----- ● -----
En realidad, lo que llamamos "arte" es un fenómeno que aparece en el mundo griego clásico y en una época muy con-

⁴⁴ Véase W. Benjamin, *op. cit.*

⁴⁵ Véase Jackson Pollock, "My Painting", *Possibilities I*, invierno 1947-48, New York, George Witterborn; Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991, p. 431-460; Edward Lucie Smith, *Movements in art since 1945, Issues and concepts*, London, Thames and Hudson, 1997 y Klaus Honnef, *Contemporary Art*, Hamburg, Taschen, 1990.

⁴⁶ Claude Lévi-Strauss, *La vía de las máscaras*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1997, p. 54.

creta: en torno al siglo VI a. C., que viene a coincidir con el establecimiento de la democracia en Atenas. Toda una serie de "prácticas" que requerían de una destreza o habilidad especiales se englobaban en el término *techné* [τέχνη], que los latinos tradujeron como *ars*, de donde procede nuestra palabra moderna. Pero entre todas esas prácticas, que abarcaban un universo muy amplio —la navegación, la caza, la pesca, la medicina, las artesanías— los griegos distinguieron un subgrupo específico asociándolo con otro término: *mimesis* [μίμησις] [traducido tradicionalmente como "imitación", aunque una traducción más precisa sería "representación" en el sentido de escenificación].

Este subgrupo estaba integrado por la poesía que iba unida a la música y a la danza, a la pintura y a la escultura. La unidad que se establecía entre todas ellas se cifraba en su asociación con la "mimesis", con la producción de imágenes, como podemos leer en la *Poética* de Aristóteles: "el poeta es imitador lo mismo que un pintor o cualquier otro productor de imágenes". Y esto significa que la *techné mimetiké*, el arte, estructura un plano específico de la experiencia humana: el de la imagen, la ficción, producidas por una intencionalidad propia, independiente de los planos político, religioso o moral.⁴⁷

Esta afirmación es parcialmente cierta, sin embargo, debe matizarse pues el asunto es más complejo: en la Grecia del siglo V a. C., la tragedia era todavía ese *arte total del rito* inmerso en la

sustancia mítica que conjugaba todas las artes para lograr su *finalidad catártica*: poesía, música, canto, espacio arquitectónico ceremonial, escenografía, iluminación y vestuario. El tema central de los mitos teogónicos griegos era el de las transformaciones energéticas entre el deseo exaltado y su deseable orientación armónica. La satisfacción armoniosa de los deseos era el sentido último de la vida, su sentido espiritual.⁴⁸ Gracias al teatro y a la importancia que el Estado le otorgó como un pilar de la cultura los mitos continuaban teniendo una función ética decisiva:

La épica y la tragedia —y también la lírica coral doria— fueron no sólo formas de arte, sino también instituciones sociales con valor educativo.

Los mitos hablaban de héroes y de dioses que habían actuado en un tiempo remoto, pero en sus dramáticas escenas plantean conflictos de valores en los que se muestra paradigmáticamente la trágica condición del hombre. Ese cruce de dos tiempos —el del mito y el presente ciudadano— y la imbricación de lo humano en lo heroico, y viceversa, sirve a la educación mediante la reflexión y la purificación afectiva que Aristóteles supo reconocer tan admirablemente.⁴⁹

Esta cuestión puede ser mejor entendida a través de la expresión cuidadosa de la filosofía de

Martin Heidegger:

Antes no sólo la técnica llevaba el nombre de τέχνη. Antes se llamaba τέχνη también a aquel salir lo oculto que traehí-delante la verdad, llevándola al esplendor de lo que luce.

Antes se llamaba τέχνη también al traer lo verdadero ahí delante de lo bello. Τέχνη se llamaba también a la ποησις de las bellas artes.

En el comienzo del sino de Occidente, en Grecia, las artes ascendieron a la suprema altura del hacer salir de lo oculto a ellas otorgada. Trajeron la presencia de los dioses, trajeron a la luz la interlocución del sino de los dioses y de los hombres. Y al arte se le llamaba sólo τέχνη. Era un único múltiple salir de lo oculto. Era piadoso, πρόμος, es decir, dócil al prevalecer y la preservación de la verdad.

Las artes no procedían de lo artístico. Las obras de arte no eran disfrutadas estéticamente. El arte no era un sector de la creación cultural. ¿Qué era el arte? ¿Tal vez sólo para breves y altos tiempos? ¿Por qué llevaba el sencillo nombre de τέχνη? Porque era un hacer salir lo oculto que trae de y que trae ahí delante y por ello pertenecía a la ποιησις. Este nombre lo recibió al fin como nombre propio aquel hacer salir lo oculto que prevalece en todo arte de lo bello, la poesía, lo poético.⁵⁰

A partir de la creciente tendencia hacia un modo de pensar, predominantemente racional, ya patente alrededor de los siglos II y III d. C., la fuerza simbólica de

⁴⁷ José Jiménez, "Las raíces del arte: El arte etnológico", en Antonio Ramírez et. al., *Historia del Arte. El arte antiguo*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 52.

⁴⁸ Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1991.

⁴⁹ Carlos García Gual, *La mitología*, Barcelona, Montesinos, 1989, p. 37.

⁵⁰ Martin Heidegger, "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 36.

los mitos y su influencia en la vida diaria se fue derrumbando, tal como lo relata Lucrecio en su *De Rerum Natura*.⁵¹ Coincidiendo con ese proceso, a la hegemonía del *lógos* en el pensamiento corresponderá un concepto de arte, cada vez más parcial, entendido en su acepción limitada de ser algo dotado de *una forma y una función estéticas*.

Vale la pena decir, sin embargo, que el proceso de formación del concepto occidental moderno de arte ha sido muy dilatado en el tiempo y complejo en su desarrollo. Si durante toda la Edad Media la obra de arte volvió a inscribirse en el ámbito de lo sagrado, en el Renacimiento, en cambio, con el nuevo florecimiento de la cultura greco-latina, comenzaron a restablecerse las condiciones para que se desarrollara un concepto de arte secular y universalista —centrado, primordialmente, en su función estética y separado de su ámbito y significado religioso. A pesar de la importancia que el arte religioso seguirá teniendo durante los periodos renacentista y barroco, la moderna condición profana del arte se fue forjando entonces, casi paralelamente; se inició entonces un *complejo proceso integral de secularización de la vida social*.

Ese cambio decisivo estaba vinculado, íntimamente, con la gran transformación de la civilización occidental que comenzó a procesarse en el siglo XIV. El tema sustantivo que aquí enfrentamos es el paso de la sociedad tradicional a la moderna. No es casual que a partir del siglo XVIII nuevos temas de carácter totalmente profano, como la naturaleza muerta y el paisaje, se consoliden dentro del quehacer de la pintura.

El margen de libertad y diferencia que el pensamiento clásico griego estableció, creando la posibilidad del cuestionar las ideas tradicionales, permitió que creciera, dentro de la cultura europea, una voluntad que si bien estaba presente desde la Grecia clásica sólo se desarrollaría a partir del Renacimiento: la *filosofía racional*. Paulatinamente, se erigió en la noción fundamental de verdad unida a una manera totalmente nueva de concebir al hombre en el cosmos: el *antropocentrismo*, idea en la que se sustenta la modernidad y que concibe al hombre como la cima de la creación, como la manifestación superior de la naturaleza. El hombre será el centro del mundo, se convertirá en un ente substancialmente activo y creador posibilitado para adueñarse de su propio

destino. En este marco, aparecerá el concepto de *sujeto* como el concepto esencial, el fundamento del antropocentrismo.⁵²

Aunque el concepto diacrónico del tiempo lineal y de la acción humana en él existía desde la Antigüedad —en Israel, en Irán, en Grecia— el concepto de *sujeto* actuando de manera consciente en la historia, empero, sólo alcanzaría su expresión plena en el nuevo pensamiento iluminista moderno. El hombre será concebido como un ente autónomo que actúa de acuerdo a fines. Este es el principio filosófico que permitirá liberar por completo al hombre de su dependencia de Dios; liberarlo para actuar y para definir los fines de su actividad en el mundo.

Así, mientras que el artista medieval vivió en el anonimato, salvo significativas excepciones, y su trabajo estuvo sometido tanto a formas colectivas de organización como a rigurosos preceptos religiosos y definidas reglas iconográficas, estéticas y técnicas, en el Renacimiento se darán las condiciones que tenderán a favorecer la expresión individual sobre la colectiva y una nueva libertad creativa. De aquí a la glorificación romántica del alma individual del artista el camino no será tan largo. A partir de

⁵¹ Existe versión castellana: Tito Lucrecio Caro, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1999.

⁵² El antropocentrismo ya estaba presente en las culturas antiguas que sustentaron la civilización occidental desde la cosmovisión de la tradición bíblica hasta el ethos greco-latino. En los libros sagrados de la *Torah*, por ejemplo, se concebía al hombre como el cenit y el sentido final de "la Creación" creándose, así, un *fundamento sagrado de la preeminencia y superioridad del hombre sobre todos los seres vivos*: "Dios dijo: 'Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza; y que le estén sometidos los peces del mar y las aves del cielo, el ganado, las fieras de la tierra, y todos los animales que se arrastran por el suelo'. Y Dios creó al hombre a su imagen; lo creó a imagen de Dios, los creó varón y mujer. Y los bendijo, diciéndoles: 'Sean fecundos, multiplíquense, llenen la tierra y sométanla; dominen a los peces del mar, a las aves del cielo y a todos los vivientes que se mueven sobre la tierra'", Génesis 1:26-28.

entonces cobrará mayor sentido la oposición entre el oficio repetitivo del diestro artesano y el genio creativo del artista, tan bien descrita por George Kubler:

[...] una gran diferencia separa la educación tradicional de un oficio, del trabajo de la invención artística. La primera requiere, solamente, acciones repetitivas, mientras que la segunda supone constantes desviaciones de la rutina. La enseñanza del oficio es la actividad de grupos de aprendices que realizan acciones idénticas, mientras que la invención artística requiere de los solitarios esfuerzos de personas individuales.⁵³

Nacerá, así, el culto al genio solitario que actúa en contra de las normas sociales. Individualismo y secularización irán de la mano. La educación clásica jugará un papel importante en el creciente dominio de lo secular. Tanto en el pensamiento de Nicolás Maquiavelo como en el de Francesco Petrarca encontramos la oposición entre dos sistemas de valores: el pagano de las culturas clásicas grecolatinas y el cristiano medieval, inclinándose ambos en favor del primero. Este conflicto se definirá por el antagonismo entre la moral tradicional y la nueva moral moderna. A partir de entonces, se produjo la brecha que opondrá a la antigua cultura, dependiente de lo sagrado, regida por la religiosidad, una

nueva cultura basada en lo profano. Coincidiendo con el punto de vista expresado por Theodor Mommsen,⁵⁴ Erwin Panofsky sostiene que:

Petrarca interpretó el período en el que "el nombre de Cristo empezó a ser venerado en Roma y adorado por los emperadores romanos" como el principio de una edad "oscura" de decadencia y tinieblas y el período precedente —para él, simplemente la época de la Roma monárquica, republicana e imperial— como una edad de esplendor y luz.⁵⁵

Idea que expresó en su famoso poema *África*: "Disipadas las nieblas,/ nuestros nietos caminarán de nuevo en la pura claridad del pasado".⁵⁶

El humanismo será la máscara espiritual de este nuevo credo secularizado. Sobre la consistencia ideológica de este humanismo, Rafael Argullol afirma:

Al igual que el arte, el pensamiento de la Florencia quattrocentista absorbe y reorienta los legados clásico y cristiano. Si una finalidad permite definir el contenido del denominado Humanismo, ésta es la organización de un cuerpo teórico que justifique y cobije el poder del hombre. El movimiento humanista dista mucho de ser una escuela filosófica en un sentido restringido y ni aún la gran hegemonía del platonismo permite catalogarlo de esa manera. Más bien se trata de un movimiento cultural-moral, esencialmente

literario, que postula el abandono de la escatología y la teología medievales para defender una visión nueva de la vida humana. Sólo en una primera instancia el Humanismo se presenta como un programa de educación clásica, basado en los ideales de la Antigüedad. Su objetivo, considerado en profundidad, es más ambicioso: impulsar las bases civilizatorias que den firmeza a la individualidad e integridad del hombre.⁵⁷

La idea renacentista del hombre encuentra su expresión plástica privilegiada en la estética del cuerpo humano. Un nuevo arte figurativo que sitúa al ser humano, en tanto unidad de cuerpo y alma, en la cima de la creación da origen a la vertiente moderna del culto al cuerpo humano. Giovanni Pico della Mirandola afirmaba que la sustancia del hombre acogía en sí, por esencia propia, las sustancias de todas las naturalezas y el conjunto del universo entero. Mientras que para su maestro, Marsilio Ficino, el alma humana era el centro de toda la armonía universal.

La divinización del hombre —encarnación viviente de la armonía divina— encuentra su mejor manifestación en la belleza del cuerpo humano y, en un sentido semejante, la grandeza de las construcciones artísticas no son sino las expresiones materiales de aquella grandeza espiritual.⁵⁸

⁵³ George Kubler, *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 15.

⁵⁴ Theodor Mommsen, "Petrarch's Concept of the Dark Ages", *Speculum* n° 17, 1942, pp. 226-42.

⁵⁵ Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 42.

⁵⁶ *África*, IX, líneas 456-457.

⁵⁷ Rafael Argullol, *El quattrocento*, Barcelona, Montesinos, 1988, p. 87.

⁵⁸ R. Argullol, *op. cit.*, p. 95.

Pero, y esto es algo muy importante, las obras de arte renacentistas no son materializaciones artísticas de ideas filosóficas sino, por el contrario, debemos buscar el origen de las mismas en la literatura y el arte. En su obra decisiva acerca del Renacimiento, Panofsky ha demostrado este hecho señalando que la expansión gradual del universo humanista se dio "desde la literatura a la pintura, desde la pintura a las otras artes y desde las otras artes a las ciencias naturales".⁵⁹ Siguiendo esta línea de argumentación, podemos decir que el arte desempeñó un papel decisivo en la transformación general de la sociedad europea occidental.

El arte sagrado medieval suponía una noción de la realidad implícita en su forma de representarla pero, desde la nueva óptica renacentista, tanto la *imago mundi* como las formas artísticas del Medioevo aparecían como un extravío. Hacia el 1400, Filippo Villani pensaba que debido a la "ignorancia" de los pintores medievales el arte antiguo de la pintura "se había extraviado y descarriado, alejándose puerilmente de la realidad".⁶⁰ Con un tono semejante de des-

precio, Giorgio Vasari decía que el estilo escultórico bizantino era tosco y sus obras carentes por completo de naturalidad en la caída de las telas, del porte y del movimiento; pensaba que esas piezas "difícilmente podían ser llamadas estatuas". Por lo que se refiere a la pintura de estilo bizantino la consideraba absurda pues las miradas de las figuras representadas carecían por completo de vida y brillo y el arte del sombreado y los matices de color estaban completamente ausentes en ellas.⁶¹

La realidad que estaba siendo cuestionada por el concepto renacentista era la del arte sagrado y éste había necesitado de unas formas simbólicas y esquemáticas para plasmar su cosmovisión. Un arte austero que concebía al mundo material —con toda su riqueza de matices visuales— como una degradación del espíritu. Desde el punto de vista de la teología medieval, la encarnación era humillación de Dios: "el cuerpo es la prisión del alma; y ésta, más que su imagen habitual, es la definición del cuerpo".⁶² El arte cristiano medieval obedecía a esa idea del cuerpo, de ahí su forma

de concebir y representar la realidad. Veamos como enuncia este problema Jean Paris:

----- ● -----
Para el cristianismo del siglo V el conflicto debió plantearse entre naturaleza y trascendencia [de modo que rechazar la una obligaba, necesariamente, a inclinarse hacia la otra]. Repudiando la imitación de los cuerpos como principio del arte antiguo, el pintor se vio en el caso singular de representar a Dios sin el socorro de ningún artificio. Imposible. Porque, ¿cómo figurar lo que por esencia desafía toda figuración? [...] es negando esas bellezas humanas, demasiado humanas, como la pintura bizantina se constituye, por la voluntad de alcanzar recto al ser, más allá de las analogías.⁶³

----- ● -----
Para Gilbert Durand, todas las reticencias bizantinas a la representación corporal de Dios obedecen a una "exigencia reformadora de 'pureza' del símbolo contra el realismo demasiado antropomórfico del humanismo cristológico de San Germán de Constantinopla y después de Teodoro Studia".⁶⁴

Derrotados los rigores y purismos iconoclastas, la pintura bizantina aportará una nueva solución que dará origen al arte cristiano

⁵⁹ E. Panofsky, *op.cit.* p. 52.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶¹ Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, London, J. M. Dent & Sons, 1927, p. 204-205.

⁶² Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, México, Gedisa, 1986, p. 40.

⁶³ Jean Paris, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967., p. 172; (proponemos una redacción diferente a la del traductor del texto al castellano en el fragmento que se encuentra entre corchetes).

⁶⁴ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 24. El tema fundamental de la iconografía cristiana es el de la representación de la divinidad. En torno a los problemas que esta imagen supone existe una rica discusión teológica. Desde el origen del cristianismo existen dos orientaciones principales: la oriental o griega y la occidental o romana. Los principales momentos de la discusión teológica en relación a la representación de la figura divina son los siguientes: I) En la exégesis de los sacerdotes y escritores griegos "la divinidad no puede ser representada por carecer de forma material". Salvo raras excepciones sólo reconocen en las distintas teofanías del Antiguo Testamento la aparición del Verbo encarnado, al futuro Dios-hombre que, en cuanto tal, se manifestó a los patriarcas. Excepcionalmente, San Juan Crisóstomo considera a Dios padre

occidental: cuando "la Iglesia admite en el 843, que las imágenes encierran 'una chispa de energía divina' y que el contemplarlas es benéfico para el alma, un nuevo Dios va a nacer, va a nacer una nueva pintura".⁶⁵ Gracias al triunfo greco-latino del culto a la imagen, hemos podido disfrutar de las maravillas del arte occidental, centrado en la figuración y refiguración del mundo visible. Michel Tournier simboliza este dilema cultural con una doble metáfora que opone el Monte Sinaí al Monte Tabor y el signo lingüístico a la imagen:

[...] la fuente de la civilización occidental se halla en los Evangelios, que pueden definirse por oposición al Antiguo Testamento como el acto de rehabilitación de la imagen. Esta oposición viene simbolizada por dos montañas, el monte Sinaí y el Monte Tabor. Moisés ascendió al Sinaí en busca de las Tablas de la Ley, es decir, signos. Dios se ocultó a su vista tras una nube. Yahvé dijo a Moisés: "Mi faz no podrás verla, porque no puede verla hombre y vivir" (*Éxodo* 33:20) [...] La lección del monte Tabor es inversa.

Jesús, que hasta entonces había vivido oculto bajo una apariencia humana, se muestra en su esplendor divino ante los ojos de Pedro, Santiago y Juan. "Brilló su rostro como el sol", dice Mateo.⁶⁶

Vistas así las cosas, no podemos olvidar que la constitución formal del arte religioso del Medioevo pone de manifiesto la íntima relación existente entre la estética y la teología. Umberto Eco dice al respecto:

Si lo bello es una estable condición de todo ser, la belleza del cosmos se fundará sobre la certidumbre metafísica y no sobre un simple sentimiento de admiración. La exigencia de una distinción *secundum rationem* de los trascendentales llevará a definir en qué específicas condiciones el ser puede ser visto como bello: se fijarán, por lo tanto, en un campo de unidad de los valores, las condiciones de autonomía del valor estético.⁶⁷

Frente a la austera negación religiosa de lo mundano y de lo corporal, el arte renacentista responderá con la exaltación de la belleza física —que era el orgu-

llo de los clásicos, ahora vueltos a contemplar, en tanto modelos de una nueva civilización. Es en ese sentido que Rafael Argullol afirma, categóricamente, el valor incontrovertible de la representación del cuerpo humano en la pintura y la escultura del *Quattrocento*, caracterizadas por sus atributos estéticos, estrictamente propios y diferenciados:

No hay otro elemento más característico del Renacimiento ni tampoco, a pesar de su concreción, más genuino en su dimensión artística y más universal en su alcance cultural: *El cuerpo humano es, por antonomasia, la unidad simbólica del Renacimiento.*⁶⁸

Precisamente la recuperación de los temas mitológicos grecolatinos por los artistas del Renacimiento, especialmente en la pintura y la escultura, permitió que el culto clásico de la belleza corporal volviera a encontrarse con su antiguo fundamento, mas, ahora, la función de esta mitología ya no era religiosa sino poética. De tal suerte, los temas mitológicos clási-

en la visión de Daniel. II) En la época iconoclasta, San Juan Damasceno no ve inconveniente en la representación del Verbo en forma humana, siendo ésta la postura del segundo Concilio de Nicea en el 787. En lo referente a las otras dos personas de la Trinidad, su representación, bajo cualquier figura, va en contra de las normas de la Iglesia. III) Los sacerdotes y escritores latinos medievales no ofrecen este criterio cerrado; el propio San Jerónimo ve a Dios padre en las apariciones a Ezequiel, a Daniel y en el Apocalipsis. IV) San Agustín se declara por el sentido trinitario de la aparición en Mambré, mientras que su criterio ante la representación artística es anicónico respecto al Padre y al Espíritu Santo. V) El sentir anicónico duró en Occidente con vacilaciones hasta el siglo IX, época en la que la figura humana de Dios Padre empieza a aparecer en los códices anglosajones y carolingios siendo en ellos, además, donde primero se representa la trinidad antropomorfa. VI) El Espíritu Santo no se representará en forma humana en la Alta Edad Media, salvo en los casos excepcionales que se considere la teofanía de Mambré. En 1745 Benedicto XIV desaconseja la figura humana para el Espíritu Santo y la prohíbe cuando se representa solo. Desde 1928 está prohibida la figura antropomorfa del Espíritu Santo, en cualquier ocasión. Cfr. Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1998, p. 196-197.

⁶⁵ J. Paris, *op. cit.*, p. 176.

⁶⁶ Michel Tournier, *El Tabor y el Sinaí*, Barcelona, Versal, 1989, p. 10-11. Vid. Mateo 17:1-6, Marcos 9:1-8, Lucas 9:28-36.

⁶⁷ Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Editorial Lumen, 1997, p. 33.

⁶⁸ R. Argullol, *op. cit.*, p. 9 (en cursivas en el original).

cos y sus motivos —en este caso, el desnudo— dejaban de pertenecer al ámbito de lo religioso para convertirse en *temas específicamente artísticos*; sustrayéndose de la esfera de lo sagrado se incorporaban, plenamente, a la esfera del arte profano. En su magnífica obra, Kenneth Clark expone las dificultades que, en los inicios del Renacimiento, enfrentó el motivo del desnudo para justificar su legitimidad como objeto del quehacer artístico.

----- ● -----
En el Occidente cristiano [durante los siglos V al XIII] pueden encontrarse figuras desnudas, pero son ecos o doxologías carentes de sentido, repetidas a causa de alguna magia que ya hacía tiempo habían perdido [...] de todos los dioses olímpicos, sólo Heracles sobrevivió moralizado [...] falta la fe en la belleza física [...] la cual se consideró pecaminosa durante tanto tiempo que tuvo que transcurrir otro siglo y medio antes de que la mente volviera a aceptarla. Cómo volvió a ser permisible el placer en el cuerpo humano es un milagro aún no explicado del Renacimiento italiano.⁶⁹

----- ● -----
Asociado a este cambio fundamental y, a la vez, implícito en él, tenemos un nuevo concepto de la representación del espacio, del paisaje y, en general, de la naturaleza que Panofsky ha explicado de manera magistral.⁷⁰ Para Argullol, el descubrimiento renacentista del

"espacio natural" *es el contrapunto de la centralidad que ocupa el cuerpo humano*. Para apuntalar su afirmación, este autor cita las palabras escritas por Leonardo da Vinci en su *Trattato della Pittura*,⁷¹ donde sostiene que retornar a la naturaleza es retornar al hombre y, más aún, que no se puede ser un buen maestro "a menos que tengas el universal poder de representar a través de tu arte toda la variedad de formas que la naturaleza produce".⁷²

En su forma completamente desarrollada —que tomó mucho tiempo en formarse— el arte del paisaje ha sido un problema referido a un concepto espacial en tanto representación de características físicas y visuales tangibles. La conciencia humana de las posibilidades del espacio organizado antecedió, con mucho, a sus intentos de representar la ilusión de profundidad sobre una superficie bidimensional. De acuerdo con Harold Spencer, fueron necesarios dos requisitos antes de que el arte del paisaje evolucionara más allá de su mera función decorativo-simbólica o de apoyo a las representaciones de paisajes mitológicos, literarios e históricos. El primero de ellos fue el de encontrar un medio para la proyección espacial que pudiera establecer, sobre una superficie bidimensional, la sensación visual del espacio tridimensional. El segundo, fue el de considerar al

motivo del paisaje como un tema suficientemente digno como para ser representado en una obra de arte.⁷³ Tenemos así, en este difícil comienzo, el primer gran paso del arte moderno que, al sustraer a los temas y motivos artísticos de su ámbito religioso para situarlos en un campo específicamente artístico, permitió que éstos adquiriesen autonomía y el suficiente valor para permanecer como motivos cardinales de la creación artística.

A partir de entonces se fue consolidando un sistema de las "Bellas Artes", oficializado en el siglo XVIII, que coronaba esta orientación funcional sustantivamente estética. Más tarde, hacia finales del XIX, ese sistema se derrumbó permitiéndole al arte abrirse hacia nuevas solicitaciones que fueron rompiendo las reglas establecidas anteriormente hasta llegar a la situación actual de total vaguedad donde las fronteras del arte han desaparecido. En la ideología "posmoderna" a cualquier cosa o acción se le llama "arte"; basta que la intención de algún "creador" así lo defina. Un concepto así no puede generalizarse ni resultar pertinente para los objetos rituales y utilitarios, estéticamente creados, en las sociedades tradicionales.

A la hora de sacar conclusiones del conjunto de esta reflexión surgen una serie de problemas conceptuales muy definidos:

⁶⁹ Kenneth Clark, *El desnudo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 61-62.

⁷⁰ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1995.

⁷¹ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1964.

⁷² R. Argullol, *op. cit.*, p. 47.

⁷³ Harold Spencer, *The image maker. Man and his art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 153 y ss.

- A. *Un concepto universal de arte carecería de una definición rigurosa que fuera válida en la totalidad de épocas y lugares de la historia universal.*
- B. *Para llegar a definir conceptos de arte, histórica y culturalmente determinados, sería necesario cumplir un conjunto muy amplio de exigencias que debería permitir situar a los objetos, estéticamente producidos, dentro de un conjunto de prácticas, creencias y funciones particulares, organizadas desde una perspectiva etnológica concreta.*
- C. *Ananda Kentish Coomaraswamy se vale de categorías desechadas por la antropología desde hace mucho tiempo como el concepto de "pueblos primitivos", propio de las primeras fases evolucionistas de la antropología decimonónica y de su visión etnocéntrica.⁷⁴ El concepto de "arte primitivo" fue un intento de dar unidad a manifestaciones culturales muy diversas cuyo principal rasgo común consistía en no pertenecer a la*
- tradicción cultural europea. Su uso puede conducir a la homogeneización arbitraria de fenómenos culturales sustantivamente diferentes y particulares así como a su descontextualización y simplificación.*
- D. *Continuamos enfrentando el problema de distinguir entre objetos utilitarios, objetos rituales y objetos artísticos, en general, problema que hasta ahora ningún teórico ha resuelto satisfactoriamente pues en numerosas culturas las fronteras entre unos y otros son tan sutiles que resulta imposible distinguirlas con claridad y, además, muchas veces las mismas sociedades que las producen no están interesadas en establecer tales distinciones. Esto es un problema teórico típicamente occidental moderno. Más aún, el acento sobre lo utilitario, lo sagrado o lo estético puede variar respecto de un mismo objeto o un mismo tipo de objetos o dentro de un cierto período al interior de cada cultura.*
- E. *En la mayoría de las sociedades tradicionales los objetos, estéticamente producidos, poseen otras funciones que trascienden el ámbito meramente estético; las funciones utilitaria, simbólica, ritual y estética son interdependientes y se apoyan mutuamente de modo que sólo cobran sentido al interior de un determinado "trayecto antropológico", como lo llama Durand.⁷⁵ Desde ese punto de vista, vale la pena recordar las palabras de Eudald Serra y Alberto Folch quienes, al referirse a los objetos producidos estéticamente por las sociedades tradicionales de Papua y Nueva Guinea,⁷⁶ dicen que el arte, así considerado, es casi siempre rito ya sea objeto, gesto o sonido, no está decantado en un soporte neutral y no es algo separable de las cosas útiles o de significación simbólica.*

Recibido el 15 de diciembre del 2005
Aceptado el 22 de febrero del 2006



⁷⁴ Cfr. Robert L. Carneiro, *Evolutionism in Cultural Anthropology, A Critical History*, Boulder, Colorado, Westview Press, 2003 y J. Jimenez *op. cit.*

⁷⁵ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 35-37: "lo que llamaremos el trayecto antropológico; es decir, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intenciones objetivas que emanan del medio cósmico y social".

⁷⁶ Eudald Serra Güell y Alberto Folch Rusiñol, *Arte de Papua y Nueva Guinea*, Barcelona, Polígrafa, 1976.

Referencias bibliográficas

Alcina Franch, José, Miguel León-Portilla y Eduardo Matos Moctezuma, *Azteca mexicana. Las culturas del México antiguo*, Madrid, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Quinto Centenario, Lunweg Editores, 1992.

Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte, Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Plaza y Valdés (en prensa).

Argullol, Rafael, *El quattrocento*, Barcelona, Montesinos, 1988.

Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1990.

Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Bahr, Donald et. al., *The Short, Swift Time of Gods on Earth, The Hohokam Chronicles*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994.

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Carneiro, Robert L., *Evolutionism in Cultural Anthropology*, Boulder, Colorado, Westview, 2003.

Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Cazeneuve, Jean, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972.

Clark, Kenneth, *El desnudo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1988.

Cocagnac, de Maurice, *Los símbolos bíblicos*, Bilbao, Desclée Brouwer, 1994.

Coomaraswamy, Ananda Kentish, *Christian and Oriental Philosophy of Art*, New York, Dover Publications, 1956.

—————, *La doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Ediciones Olañeta, 1983.

Da Vinci, Leonardo di ser Piero, *Tratado de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1964.

- Diel, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1991.
- Duerden, Denis, *African Art, Middlesex*, Paul Hamlyn, 1968.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- , *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.
- , *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Duverger, Christian, *Mesoamérica, arte y antropología*, París, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Américo Arte Editores, 2000.
- Eco, Humberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Editorial Lumen, 1997.
- Esteban Lorente, Juan F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1998.
- García Gual, Carlos, *La mitología*, Barcelona, Montesinos, 1989.
- Garibay Kintana, Ángel María, *Flor y Canto del Arte Prehispánico de México*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1964.
- Garza, Mercedes de la, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós, 1998.
- , *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1990.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- , *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- Gordon Wasson, R., *The Wondrous Mushroom, Mycolatry in Mesoamerica*, New York, Mc Graw Hill, 1980.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- , *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- Hocart, Arthur M., *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1985.

Honnef, Klaus, *Contemporary Art*, Hamburg, Taschen, 1990.

Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Barral Editores, 1975.

Kubler, George, *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1978.

Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, México, Gedisa, 1986.

León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983.

—————, *Trece poetas del mundo azteca*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1984.

—————, *Los antiguos mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Leuzinger, Elzy, *Arte del África negra*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1976.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes trópicos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.

—————, *La vía de las máscaras*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1997.

López-Austin, Alfredo, *Los mitos del tlacuache*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996.

Lucrecio Caro, Tito, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1999.

Lumholtz, Carl, *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1986.

Naifeh, Steven y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Barcelona, Circe, 1991.

Olmos Aguilera, Miguel, *Les représentations de l'art indigène dans le Nord-Ouest du Mexique, Esquisse de relations entre l'ethno-esthétique et l'archéologie*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998 (tesis doctoral en antropología social y etnología).

Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

—————, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

—————, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1995.

Paris, Jean, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967.

Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Popol Vuh, *Las antiguas historias del Quiché*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971 (Colección Popular).

Possibilities I, invierno 1947-48, New York, George Witterborn.

Portal, F., *El simbolismo de los colores*, Barcelona, Sophia Perennis, 1996.

Ramírez, Juan Antonio y Adolfo Gómez Cedillo (coord.), *Historia del arte. El mundo antiguo*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, nº 147, año XXVII, Nueva Época, enero-marzo, 1992.

Serra Güell, Eduard y Alberto Folch Rusiñol, *Arte de Papua y Nueva Guinea*, Barcelona, Polígrafa, 1976.

Smith, Edward Lucie, *Movements in art since 1945. Issues and concepts*, London, Thames and Hudson, 1997.

Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo Veintiuno Editores 1977.

Speculum nº 17, 1942.

Spencer, Harold, *The image maker. Man and his art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.

Tournier, Michel, *El Tabor y el Sinaí*, Barcelona, Versal, 1989.

Vasari, Giorgio, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, London, J. M. Dent & Sons, 1927.

Wasson, R. Gordon, *The Wondrous Mushroom, Mycolatry in Mesoamerica*, New York, Mc Graw Hill, 1980.

Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte antiguo en México*, México, Era, 1980.