

ESTÉTICA DEL ARTE ANTIGUO DE MÉXICO

Luis VILLORO

JUSTINO FERNÁNDEZ INICIA con su *Coatlicue* * lo que él mismo considera la “culminación” de sus estudios sobre estética del arte mexicano. Se trata del primer volumen de una trilogía: arte indígena antiguo, arte colonial, arte moderno. No estamos frente a una mera historia del arte mexicano, sino frente al intento de levantar una estética propia de cada uno de esos momentos históricos. Y decimos “propia de cada momento” porque, desde el principio, Justino Fernández rechaza la posibilidad de una teoría estética de validez universal y absoluta y reduce su inquisición a los límites que señala cada circunstancia histórica.

El libro se halla dividido en tres partes claramente distintas. En la primera expone el autor —a modo de notas— los principios teóricos en que basará su estudio. De ellos concluirá que la única estética posible es, en realidad, la historia de las manifestaciones artísticas o de las ideas estéticas. De allí que la segunda parte se dedique a una revisión crítica de los juicios formulados en México y en el extranjero acerca del arte indígena. En la tercera parte —que da su nombre al libro— Justino Fernández aporta su personal interpretación del arte precolombino de México tomando un ejemplar destacado: la estatua de la diosa Coatlicue.

En la “Introducción”, Fernández, con notable sinceridad, lleva a cabo una especie de reducción de la estética a los límites de la historicidad y de la subjetividad. Su criterio: un historicismo cabal, consciente de su radicalidad y denodado en su iconoclasia. Podríamos condensarlo en dos fórmulas tajantes: 1) no hay belleza “pura”; toda belleza es “impura”;

* JUSTINO FERNÁNDEZ, *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma, México, 1954: 285 pp.

2) no hay belleza absoluta; toda belleza es histórica y, por ende, particular y relativa.

La belleza, como ha señalado la filosofía de los valores, no es un valor autónomo, sino que está constituida por toda una constelación de valores. No es, pues, separable del complejo de que forma parte; no existe una belleza "pura" distinguible como un valor singular entre otros, los valores intelectuales, vitales o morales, pongamos por caso. Toda belleza es "impura" en el sentido de que manifiesta algo más que ella misma. Su función es la de ser reveladora de "intereses vitales". Y con esta última afirmación el autor abandona incluso el terreno normativo del valor para ver en la belleza, no ya la expresión de un conjunto de valores, sino de un complejo de intenciones vitales históricamente determinadas. En tanto es "impura" en este segundo sentido, la belleza no puede aprehenderse por el entendimiento, sino por la sensibilidad; funciona como un medio para comunicar al espectador los intereses vitales del artista, utilizando el impacto que la obra de arte ejerce sobre su sensibilidad, impacto que está destinado a actualizar las posibilidades imaginativas de quien la contempla.

La belleza, por otra parte, no puede ser absoluta. Siempre está en función de una circunstancia histórica concreta, limitada por el cerco de un mundo vivido en común. Es histórica la belleza porque es subjetiva y no puede ser universalmente reconocible (p. 30). Es histórica porque es particular y, por tanto, transitoria. Si podemos acaso llegar a una belleza universal, sólo será por abstracción de las bellezas particulares y, en cuanto pura abstracción, a nadie podría interesarle. De allí que, en el fondo, no hay *belleza* sino *bellezas*. "En verdad —dice Justino Fernández— se trata del problema profundo de unidad y pluralidad de la belleza, que es tanto como decir de la historia. La unidad es cuando menos problemática, la pluralidad evidente. La unidad que pueda tener ha de encontrarse en los individuos, o aquella que más derivada o en sentido más general y abstracto tengan los tiempos, las esferas de cultura, los períodos históricos. Y nada más. Hoy por hoy puedo decir que la unidad posible está en mí (y en ti, lector, también), dentro de mis limitaciones. . . Toda pretendida va-

riedad de descripciones no deja de ser una reducción a uno mismo" (p. 32). La postura no puede ser más radical. A la postre, cualquier unidad de la belleza no podrá ser sino subjetiva, lo cual sólo quiere decir que habrá tantas "bellezas" como sujetos, es decir, que no habrá nunca unidad, sino absoluta pluralidad de la belleza.

Justino Fernández es plenamente coherente con la radicalidad de su pensamiento. Con denuedo intelectual asume la relativización y subjetivización que su concepto de la belleza supone. Pero ¿no conduce todo ello a la destrucción de la estética como disciplina que aspira a un conocimiento universal? La pregunta no arredra al autor. No habría propiamente ciencia de la estética; la única estética posible es la "historia razonada de las artes", como pensó Winckelmann (p. 48).

La segunda parte consiste en una historia de las ideas que se han expresado sobre el arte indígena mexicano, desde Cortés y el Conquistador Anónimo hasta Westheim y Toscano. No se limita a los autores de habla castellana, sino que abarca a los críticos e historiadores extranjeros, norteamericanos y alemanes en su mayoría. Pese a algunas excesivas repeticiones, la exposición es siempre clara y amena, la crítica precisa. A través de esas páginas asistimos a las más variadas valoraciones del arte indígena; vemos cómo éstas cambian según la perspectiva histórica del crítico. No podemos revisar aquí la gran cantidad de autores y doctrinas examinadas; bástenos observar que se trata, sin duda alguna, de la primera historia completa de las ideas estéticas sobre el mundo precolombino. A nadie escapará la utilidad de un trabajo que resultaba ya imprescindible.

La tercera es, para nuestro gusto, la mejor parte de la obra. Desbrozado el camino por la previa crítica de las estéticas que le preceden, Justino Fernández traza su propia interpretación. Para ello toma un ejemplar en el que se cifran todas las características del arte azteca: la monumental estatua de Coatlicue. El estudio que realiza Fernández es único en nuestra crítica de arte. Mucho se ha escrito y hablado sobre el arte azteca, sobre la Coatlicue en particular, pero nadie había emprendido un análisis metódico, riguroso, exhaustivo como el que aquí se traza. Estamos, por fin, frente al primer logro de lo que una crítica artística metódica y

rigurosa puede alcanzar con nuestro pasado precolombino si se decide a abandonar los juicios precipitados y las “intuiciones” fáciles. El análisis de Justino Fernández va poco a poco revelándonos, a través de la estatua, todo un mundo pletórico de significaciones. La piedra, que antes sólo llamaba vagamente a nuestra sensibilidad, provocando nuestra muda admiración y terror, se convierte en la personificación de un cosmos en tensión dinámica. Allí está la armonía mágica de los números, esqueleto formal del universo: la tétrada y la pñntada, símbolos del todo. La cruz y la pirámide, estructuras del equilibrio cósmico en torno a un centro y de la ascensión dinámica. Allí están las fuerzas originarias: el principio de lo luminoso y lo determinado, con sus símbolos celestes, sol y águila; y el principio de lo indeterminado, donde toda vida surge y acaba, símbolos de la Tierra, la Madre, la Sierpe. El universo azteca es un cosmos dinámico, más aún, trágico: todo en él es dualidad y lucha de contrarios. El centro lo ocupa la muerte que se halla en trance de cobrar vida o la vida transida de moribundez; porque en el origen vida y muerte se unen e identifican. Pero esta unión en el centro nunca aplaca la lucha de los opuestos: la rueda cósmica no cesa. Así, culmina la Coatlicue con el símbolo de la dualidad cósmica. Su cabeza representa los principios opuestos unidos en la diada originaria: Ometecuhtli y Ometecíhuatl, padres del mundo y de los hombres.

El sentido artístico de la Coatlicue no es el de expresar una belleza formal, más o menos “pura”, como no lo es tampoco el de ninguna obra de arte indígena. La estatua, que para nosotros resulta objeto de contemplación “estética”, era para el azteca fundamentalmente objeto de creencia y adoración. Si queremos que nos comunique algo debemos preguntarnos por su significado propio, es decir, por el complejo mundo humano y divino a que alude. Aparece entonces como un conjunto armónico de mitos objetivados. La Coatlicue, dice Justino Fernández, “expresa simbólicamente, en abstracta síntesis, la visión del mundo que alcanzó a formarse la cultura, la conciencia, azteca”; tal es su sentido como obra de arte (p. 249). Y el principio que rige todo el cosmos es la dualidad y lucha de contrarios. “La explicación, si cabe, que

podieron darse del principio de todo lo creado fue la lucha, la guerra de contrarios. El movimiento generador como lucha, la contrariedad como guerra, eso es el ser, el existir" (p. 253). Y el autor resume el sentido estético de Coatlicue en esta frase: "el ser de la belleza de *Coatlicue* es el *ser guerrero*" (p. 255).

El método de Justino Fernández rinde sus mejores frutos en este ensayo. Al renunciar a la búsqueda de una belleza formal y absoluta y al resignarse a apreciaciones valorativas puramente circunstanciales, logra "repetir" en su peculiaridad histórica el mundo vivido por el azteca. Con ello no redundando en un "psicologismo" que conscientemente rechaza, porque la obra de arte no aparece como expresión de determinadas tendencias psicológicas de su creador (así sea una determinada "voluntad de estilo"), sino como la forma objetivada de un mundo vivido. La obra de arte alude a un complejo de significados propios de un mundo colectivo que el crítico intenta "repetir" en su propia subjetividad.

Creemos que la importancia capital de este ensayo consiste en llevar hasta sus últimas consecuencias en el terreno de la estética la actitud historicista. Con ello pone al desnudo, al mismo tiempo, los problemas insolubles que esa actitud plantea. ¿Cómo es posible la comunicación si todo valor se halla acotado por los límites de su circunstancia histórica? No hablamos, claro está, de la comunicación en su nivel más bajo, la que se realiza por medio del mero impacto sensible de la obra de arte, sino de la posibilidad del *reconocimiento* común de un valor cuya objetividad parece imponerse a nuestra conciencia. Por otra parte, si la obra artística es tan sólo un medio de expresión de intereses subjetivos, ¿cómo es posible que su significatividad aparezca como *dada inmediatamente* en la estructura percibida de la obra? ¿No se fundará, acaso, la obra de arte en un lenguaje simbólico universal, dado en el nivel de la pura percepción y anterior a las elaboraciones racionales específicas de cada cultura? Si queremos pensar con radicalidad, haciendo a un lado todo prejuicio, debemos aceptar el fenómeno artístico tal como se da y constatar en él, a la par que su "impureza" estética, su *comunicabilidad* y su *significatividad objetiva*. Que Justino Fernández no ignora

el problema queda claro en el siguiente párrafo: la comprensión de la historia, dice, significa su reducción a los intereses del historiador. "Tanto mejor, añade, si aquella reducción es a lo más central y radical de la historia, pues allí puede descubrirse un *sentido general intersubjetivo*" (p. 32; subrayamos nosotros). Desgraciadamente el autor no desarrolla más esta idea, que quizás le hubiera obligado a revisar su actitud historicista.

El análisis de la Coatlicue, al buscar la cifra personal del pueblo azteca, encuentra, de hecho, en el fondo de la obra artística un lenguaje significativo universal. A caza de los principios rectores de la cosmovisión indígena, no se alcanzan estructuras de una peculiaridad irreductible, sino *arquetipos*, formas universales y *a priori*, que yacen a la base de toda mentalidad mítico-poética y condicionan el lenguaje simbólico mismo. La cruz y la pirámide, por ejemplo, la Tétrada (el "Mandala" de Jung) y la Péntada, el número trece y los cielos superpuestos, las oposiciones fundamentales águila-serpiente, vida-muerte, tierra-cielo o tierra-sol, el doble aspecto diurno-nocturno del origen, la guerra de los contrarios y su conciliación inestable en el centro, etc., no son representaciones peculiares del azteca, sino propias de todo pensamiento simbólico, *incluso del nuestro*. Constituyen el alfabeto con que se construyen todas las religiones y los arquetipos que dan razón del mundo mítico, como lo ha mostrado la moderna ciencia comparada de las religiones (Van der Leeuw, Eliade, Krappe, Kerényi, Preuss, la escuela de Jung. Así, al ahondar en la peculiaridad histórica de una cultura, se revela un estrato más hondo que la condiciona y que implica una estructura intersubjetiva *a priori*. ¿El historicismo radical llevaría en sí su propia superación al descubrir en el núcleo de lo histórico formas universales inmanentes a la subjetividad más profunda? Pero para franquearnos esta posibilidad de superación era menester previamente tener el denuedo de asumir hasta el fin el historicismo. Y esto no es el menor mérito del libro de Justino Fernández que, como toda obra realizada con honradez intelectual, abre muchas más perspectivas de las que pretende clausurar.