

No es extraño que en semejante circunstancia los libros que tienden a reinsertar lo novelable en una coyuntura histórica precisa, estén llamados a tener más resonancia. Ya habíamos hablado de los libros que preparaba Jean-Louis Bory; uno de ellos, *L'odeur de l'herbe*, acaba de salir y ya está logrando un apreciable éxito de crítica. Jumainville, aldea francesa, vive a su manera los años de la gran Revolución, del Directorio, del Consulado... Los nuevos propietarios que sustituyen a los señores de antaño, el alcalde astuto que juega las dos cartas (la revolucionaria y la de los realistas emigrados), los campesinos que discuten en la taberna de unos acontecimientos que penetran despacio en su aldea y mucho más lentamente en sus conciencias, las mujeres cuya cháchara en el lavadero y a la salida de misa es también como espejo cóncavo en que se reflejan los grandes hechos... Pasan los años, las cosechas suceden a las labores y las siembras a las cosechas; desaparecen los nobles y aparecen los nuevos ricos. Y el campesino, despacio, muy despacio, va tomando conciencia de los cambios, inmóvil él en el ritmo cíclico de las estaciones, de sus campos. Continúan viviendo —dice Bory— a la altura de la hierba. Algo así como los campesinos españoles de los que decía don Miguel de Unamuno que habían seguido curvados sobre la tierra de sol a sol sin enterarse de la "Gloriosa" de 1868 cuyo estruendo, anunciado por Prim, careció de onda sonora más allá de los últimos suburbios de las grandes ciudades. Con la diferencia —esencialísima— de que lo que ocurrió en Francia entre 1789 y 1794 transformó todas las relaciones humanas y económicas del campo francés.

El libro de Bory es una novela anclada en un momento histórico, pero los libros de historia dirigidos a un público extenso siguen su progresión ascendente. Por tratarse de un tema genuinamente americano, tratado con inteligencia y amenidad, es indispensable mencionar el libro de Alfred Metraux, *Los Incas*, publicado por las Editions du Seuil. No es tan sólo una descripción de los rasgos esenciales de la sociedad incaica y de su destrucción por los colonizadores (que hoy llamaríamos colonialistas), sino también un haz de ideas proyectado hacia el porvenir con una estimación muy digna de apreciar por los valores específicamente americanos.

Sobre el tema jamás agotado de la gran Revolución Francesa, se anuncia un libro importante de Albert Soboul que, al decir de quienes han leído el manuscrito, se integrará necesariamente en esa constelación de libros-clave para comprender el acontecimiento de orden ecuménico que se produjo en la Francia de fines del siglo XVIII: los de Michelet, Jaurés, Mathiez y Georges Lefebvre.

En fin, otro libro de historia, ésta muy reciente, es el de Alfred Grosser sobre *La Cuarta República y su política exterior*: serio, documentado, teniendo en cuenta la interpretación de la política exterior con la política a secas y sus principales órganos... Un libro que contará para conocer ciertos aspectos de la Francia contemporánea.

[París, marzo 25 de 1962]

ARTES PLASTICAS

Obras maestras de México en París *

Por Octavio PAZ

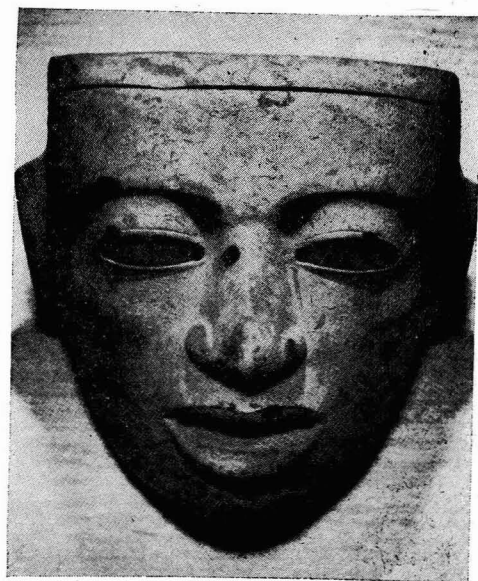
Hace unos veinticinco años Toynbee reducía a seis las civilizaciones realmente originales: la egipcia, la sumeria, la sínica, la minoana, la maya y la andina. Las cuatro primeras, o sus descendientes, pronto entraron en relación, al grado de que la historia de los tres Continentes en que nacieron (África, Europa y Asia) es una historia común. Sería inútil hacer un catálogo de lo que deben los hindúes a los griegos, los chinos a los hindúes, los europeos a los chinos. En cambio, la civilización "mesoamericana" (que Toynbee llama, con inexactitud, "maya") y la de los Andes, nacieron solas y solas crecieron. Separados del resto del mundo por dos océanos, aislados entre ellos por desiertos, montañas y selvas, sin disponer de ninguno de los animales domésticos de los otros Continentes, menos afortunados que Robinson, dueño de los despojos de su barco, los indios americanos tuvieron que inventarlo todo, desde la agricultura, el vestido y las armas, hasta la escritura, los dioses y la astronomía. Inclusive tuvieron que comenzar antes del comienzo: el maíz, base de su alimentación durante milenios, no es una planta silvestre sino un híbrido, producto del ingenio humano. Haber "inventado" el maíz es una hazaña más sorprendente que la construcción de sus pirámides o la creación de sus mitos y poemas. No es extraño que lo hayan divinizado. Si el destino del hombre es adorar a sus criaturas, nada más legítimo que hacer del maíz una divinidad. Y la maravilla mayor consiste en que, verdaderamente, es un dios comestible.

El maíz no sólo es la semilla de la vida: es el arquetipo de las creaciones humanas. Las figurillas femeninas de Tlatilco son representaciones simbólicas de los granos. Por eso, a veces, brotan dos caras sonrientes de un mismo cuerpo. En los relieves mayas se ve subir al joven dios del maíz, desde las profundidades subterráneas, por un árbol, una serpiente o una escalera de jade. Su crecimiento rige la sucesión de los ritos y el ritmo de las imágenes del poema; sus formas y colores inspiran todas las artes, desde las suntuarias hasta la escultura. Es el lugar de encuentro de las fuerzas naturales y sobrenaturales: está hecho de agua, tierra, sangre y sustancia divina. Tiene todos los colores; en su madurez es la deidad amarilla, como el sol.

* Publicamos el texto original en español del artículo de Octavio Paz aparecido en el semanario francés *L'Express*, sobre la Exposición de Arte Mexicano en París. Octavio Paz nos dice: "Me parece necesario subrayar, para los lectores de la *Revista de la Universidad*, que el admirable conjunto presentado en el Petit-Palais es obra de la inteligencia, el gusto y la profunda comprensión estética de Fernando Gamboa y del reducido grupo de técnicos que trabajan con él desde hace varios años. En países como el nuestro, de poca memoria, es bueno recordar estas cosas."

Sería falso, sin embargo, reducir las concepciones religiosas de Mesoamérica a un mero culto agrícola. Los mayas, más atentos a la historia del cielo que a la de la tierra, crearon una astronomía al servicio de una religión que, a su manera, fue también una filosofía de la historia; en Teotihuacán se elaboró una teología dualista y un ascetismo espiritual; entre los toltecas encontramos un dios que se humaniza, reina entre los hombres, peca, se inmola voluntariamente y se transfigura en la estrella de la mañana; los huastecos tenían una diosa de la confesión que era asimismo la patrona del placer carnal... Nada más complejo que la religión de estos pueblos. Nada más preciso. Conciben al universo como movimiento. El mundo, en su origen, es dualidad. Gemelos que se enlazan o combaten, sus abrazos y separaciones engendran las cuatro direcciones del espacio, los cuatro colores, los cuatro paraísos, los cuatro dioses, los cuatro destinos. Cada hombre nace en una fecha que es también un dios, un punto del espacio, un destino. La cifra cuatro es la imagen del universo. En el centro, ombligo o sexo del cosmos, está el punto fijo, el cinco, sol del movimiento. Nada reposa, excepto el centro; todo regresa y todo recommienza. Los dioses nacen, crecen, envejecen, perecen, renacen. El hombre, la especie entera, es un fragmento de la realidad. Sobre sus hombros reposa la terrible carga de alimentar su movimiento. De ahí la necesidad de la penitencia, el sacrificio y la "guerra florida", doble terrestre de la guerra cósmica.

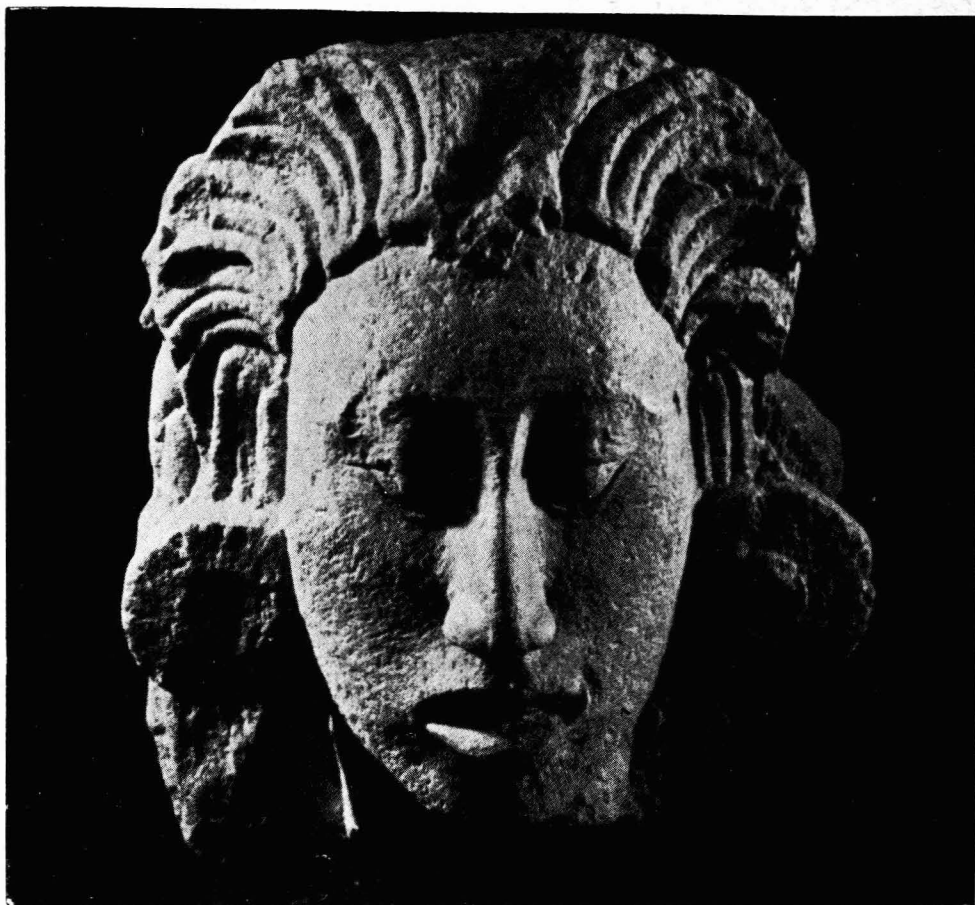
La representación más perfecta del movimiento circular del universo es el calendario. La sustancia de la realidad es el tiempo. Entre los mayas cada día es un dios, portador de una "carga de tiempo", fasto, nefasto o indiferente. Gracias a una ingeniosa combinación del calendario, imposible de explicar aquí, cada 260 años terminaba un ciclo y comenzaba otro (siempre en el día Ahau: dios sol). Trece divinidades regían sucesiva-



Máscara de Teotihuacán

mente los períodos de 20 años en que estaba dividido cada ciclo. Obsesionados con la idea del tiempo, los mayas querían saber de *dónde venía* cada fecha, para utilizar su "carga" benéfica o, si era adversa, neutralizarla por medio de ritos y sacrificios. El presente y el futuro eran el fatal resultado del pasado: no el de los hombres sino el de los astros. En una estela hay una inscripción que registra una fecha vertiginosa: 400 millones de años. Fue lo más lejos que llegaron en su exploración del pasado. La tentativa no era descabellada: les parecía la única manera de enfrentarse al presente y apoderarse del futuro. Esta inmensa investigación magicomatemática al fin se reveló estéril: el tiempo es insondable. Por más extraña que nos parezca la concepción del tiempo de los mayas, no deja de tener analogía con la nuestra. También para nosotros el tiempo se ha vuelto substancia impregnada de sentido; también nosotros queremos fabricar el futuro o, al menos, conjurarlo. Tiempo histórico o tiempo sagrado, filosofía de la historia o pensamiento cosmológico no son sino expresiones de una misma obsesión. La preocupación por el "fin del mundo" (o por el comienzo de otra era) es, quizá, lo que nos acerca a los antiguos mexicanos y nos hace ver con otros ojos sus creaciones. Ya no son, como hace un siglo, obras peregrinas, bárbaras o maravillosas. Son los signos de un destino. Imagen cifrada de la catástrofe, estas obras nos enseñan a mirar frente a frente las constelaciones y su movimiento. Pasamos del horror a la fascinación, de la fascinación a la contemplación. El arte vuelve a ser espejo del cosmos.

Un arte poseído por especulaciones de esta índole parecería estar condenado a ignorar la sonrisa y la sensualidad. Lo primero que nos sorprende, en el alba de esta civilización, es una serie de figurillas de muchachas, desnudas, danzantes y sonrientes. Inmersas en un presente dichoso, no les preocupa el movimiento de los astros sino la plenitud de un instante. Es notable también la abundancia de enanos y otros seres disformes. La misma sensualidad, y el mismo realismo ingenuo, se advierte en las figuras de la costa del Pacífico. Destaco a la llamada "doncella de Occidente", desnuda como sólo están desnudas las mujeres y las flores y, como ellas, entreabierta. La sangre y la risa no se someten a la tiranía de las estrellas. Con mayor mesura y elegancia, las terracotas de Jaina se inspiran también en la vida diaria: un dios joven surge entre los pétalos de una flor y sonríe; sonríen la matrona sentada y la muchacha arrodillada. Entre los totonacas la sonrisa maya se vuelve risa franca. Cada figurilla agita una sonaja de fertilidad; todos ríen y cada risa es distinta. No sabíamos, ahogados por los símbolos, que la vida fuese tan variada. Arte dichoso o triste pero que huye siempre de la solemnidad de la religión y de la política. Más que el realismo, la naturalidad; más que el símbolo, la fantasía. Arte simple que se prolonga hasta nuestros días: los artesanos contemporáneos son sus herederos directos. Aplastado por los dioses, los hombres o los sistemas, el pueblo mexicano repite desde hace siglos, con estas obras preciosas y frágiles, que la vida cotidiana es maravillosa.



Cabeza maya: El dios del maíz

En el otro extremo, el arte monumental: la cabeza "olmeca", el "atlante" de Tula, el Chac-Mool maya-tolteca, el monumento conmemorativo de la construcción del templo mayor de Tenochtitlán. La cabeza "olmeca" parece un sol decapitado. No es una escultura: es un gigantesco fruto de piedra caído del cielo. El "atlante", para mi gusto, provoca la sorpresa, no el asombro. Es grande sin grandeza. Tránsito del arte sagrado al oficial. Todo lo que se me ocurre decir es que mide cinco metros y pesa siete toneladas. El Chac-Mool, obra de la misma tradición, nos conduce de nuevo al arte propiamente dicho: hieratismo sin pesadez. Dentro de esta línea estética, una de las piezas más impresionantes es el monumento que erigieron los aztecas en 1507 para conmemorar la edificación del Gran Teocalli. El signo del "agua quemada" (lucha de los contrarios hasta su sangrante fusión) se despliega aquí con una plenitud y una ferocidad grandiosas. Imposible describirlo: no es un monumento sino un poema. Más que contemplarlo hay que leerlo: cada línea posee un significado, cada figura es un manojo de símbolos. Como en el arte "olmeca", no es escultura en piedra sino piedra-escultura.

Para el público francés la verdadera sorpresa reside en las obras huastecas y totonacas. * Es la tradición más próxima a los "olmecas" y, para mí, la más pura. Una de las obras más hermosas de este grupo es la llamada "lápidas" de Xólotl: el dios, estrella de la tarde, conduce al sol agonizante. A su lado, la estatua de la diosa del maíz se impone con la

simplicidad todopoderosa de la presencia. Si la geometría inspira a las mejores esculturas huastecas, en el arte totonaca la línea posee una vibración que es la de la vida misma. Hachas, "yugos", "palmas", objetos rituales en piedra dura, todos admirables por la fantasía de sus símbolos y la nobleza de su hechura. Cada pieza se ofrece como un acertijo; apenas la contemplamos con atención se transforma en respuesta evidente: no había otra solución. Esas piedras están animadas, habitadas por un ánima. Al lado de las obras totonacas, habría que colocar al pectoral "olmeca"; en la sala maya, al vaso de ofrenda (la deidad solar sale entre las fauces del monstruo de la tierra y su tocado está hecho de aves y hombres, verdadera historia de la creación), a la cabeza del guerrero decapitado de la cripta de Palenque y al relieve del jugador de pelota; y en la sección azteca a la escultura de Quetzalcóatl-Ehécatl con la máscara bucal de pico de pato, a la de Xipe revestido con la piel de un adolescente y a la de Xochipilli, sentado sobre un trono de flores y mariposas... En estas obras, de origen, época y significado diversos, la escultura indígena se despliega como un abanico solar. Pero sería injusto olvidar, como ejemplos de geometría delirante, la máscara de turquesa (Teotihuacán) y la de jade (zapoteca) que representa al dios murciélago. Artesanía preciosa e imaginación precisa: la orfebrería mixteca. El vaso de pulque en piedra verde, también mixteco, es otro objeto sorprendente: en sus paredes el artífice grabó un cráneo descarnado.

Todas estas obras representan apenas una porción de la herencia artística indígena. No he hablado de la pintura (el espectador puede ver una copia de los murales de Bonampak y varios códices) ni, naturalmente, de la arquitectura. No hay que olvidar, sin embargo, que estos pueblos fueron sobre todo ar-

* Llamo "olmecas" y "tononacas" a ciertas obras, a sabiendas de que el primer término es incierto (hay unos olmecas históricos) y que se pone en tela de juicio que hayan sido los totonacas los creadores de la llamada "cultura de El Tajín". Otro término controvertido: "tolteca".

quitectos. Muchas de las esculturas expuestas formaban parte de templos o palacios. Los museos, por otra parte, son engañosos: damos tres pasos y saltamos un milenio y cuatro dinastías. Esta circunstancia aumenta la sensación de pluralidad de estilos y direcciones. La civilización mesoamericana es una, pero ¿no se dispersa esa unidad en el arte de cada pueblo y, aún, de cada ciudad? Depende de lo que se entienda por arte. Durante tres mil años muchos grupos y naciones fundaron ciudades, destruyeron otras o asistieron a la destrucción de las suyas; crearon un estilo, copiaron el de otros, impusieron el suyo a los vencidos o trabajaron como artífices al servicio de sus vencedores. Aunque la pirámide trunca es común a todos los grandes centros, Teotihuacán, El Tajín y Tikal no se parecen entre sí. Por otra parte, todas estas obras poseen un inconfundible aire de familia. Un espíritu común las anima. No son las técnicas, por esencia impersonales, lo que distingue a una civilización de otra. Tampoco las formas artísticas, aunque ellas sean el lenguaje cifrado del espíritu de una civilización. La contemplación de las formas nos acerca a la comprensión del espíritu, pero ¿cómo definirlo, cómo encerrar a un hombre en una definición? La estética es tan falaz como la filosofía. Lo más que podemos hacer es aproximarnos a esas obras y contemplarlas. Veremos una danza sorprendente.

A la sucesión de los días en el año corresponde la aparición, la desaparición y la reaparición de los dioses enmascarados. El juego de pelota (parte esencial de todo conjunto religioso) es un arquetipo cósmico: los dioses juegan y ese juego, como todos, culmina en un sacrificio. La máscara del dios revela sus atributos y oculta su vacío. No hay nada detrás: el dios también es una invención del tiempo. Todo es una representación: la lluvia, el trueno, el rayo, la vida colectiva y la individual, el nacimiento de un niño y la construcción de un templo, la llegada de la primavera y la guerra ritual. La ciencia más alta, el saber sagrado (la cuenta y el peso de los días, el calendario y la astronomía) es un rito, un baile de enmascarados. Cada fecha es un nombre y cada nombre una máscara. ¿Qué hay detrás de cada máscara? Otra. Y sin embargo, aquél no fue un mundo de fantasmas. Las pasiones eran fuertes y terribles, la sensualidad estaba siempre despierta, el placer no era una abstracción, ni el amor, el odio o la cólera. Los mayas eran moderados, pero amaban el lujo; los huastecos libertinos, pero sus dioses eran los patronos del ascetismo. Pueblo realista e iluso, tenaz y apático, feroz y suave. Aunque casi siempre estas contradicciones desgarran a los hombres, hay una esfera en la que la lucha se convierte en danza, el caos en orden, el movimiento en ritmo. El arte (o las artes) de los antiguos mexicanos nos revela que para ellos la vida se resolvía en imagen danzante: los cuatro puntos cardinales que giran en torno a un sol de vida. Si el hombre no es el centro del universo, participa en la danza de los elementos. La muerte noble lo transforma en estrella. Volver a ser sol: destino de los mejores, sin excluir a los prisioneros inmolados en la piedra del sacrificio. Transfiguración: tal vez esta palabra concentra el sentido



Tlazoltéotl, diosa azteca de la maternidad

de su arte y el significado que otorgaban a la vida. Si queremos juzgarlos, usemos esta medida. Es la única que conocían.

Sólo una pequeña parte de la exposición del Petit Palais está dedicada al arte de la Nueva España y al del México moderno. Desdenarlos sería un error. El arte de la época colonial posee un carácter propio. No es una mera variedad del español, aunque sus raíces estén en España. El arte del siglo XVIII mexicano es un capítulo aparte del barroco universal. Lo más característico y brillante es, quizá, la versión popular, espontánea y directa, de un estilo que en Europa fue más bien "cultista" y refinado. Interpretado por los artesanos mexicanos, el barroco se aligera de citas clásicas y se enriquece con hallazgos poéticos. Los frutos vuelven a ser frutos, los ángeles son adolescentes fabulosos, las vírgenes ríen o bailan. La erudición mitológica del barroco se transforma en fantasía popular. Una feria, una fiesta. Contra lo que generalmente se piensa, el arte de la Nueva España continúa, a su manera, el precolombino. No es una tra-

dición que se prolonga sino una sensibilidad que reaparece y, al adaptarse a las nuevas formas, las cambia. El puente entre los artistas contemporáneos y el barroco son los pintores populares del siglo pasado. Hacia 1920, durante la Revolución, los artistas mexicanos descubren su pasado y el presente del mundo. No es necesario hablar de Rufino Tamayo, gran pintor, bien conocido en Francia.* En cambio, es indispensable destacar la presencia de un humilde grabador que es, al mismo tiempo, un gran artista: José Guadalupe Posada. Pero hay que citar, sobre todo, al gran creador anónimo, al pueblo que desde hace siglos no deja de sorprendernos con tantos objetos y juguetes prodigiosos. Esas obras, cuya utilidad es más bien dudosa, son una réplica viva a la fealdad del mundo moderno y sus eficaces artefactos. Y su fragilidad es una burla a nuestros museos y colecciones.

* La limitación del espacio impidió una presentación más completa de la pintura contemporánea. Entre tantas ausencias yo lamento la de dos grandes solitarios: Carlos Mérida y Juan Soriano.