

¿La monstruosidad en el arte prehispánico? Una reconsideración a la postura de Edmundo O’Gorman

Cintia Robles, Roberto Carlos Pérez Hernández y Óscar Rosas Necochea. Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP, México)

Recibido 30/01/2025

Resumen

En su estudio titulado «El arte o de la monstruosidad», el reconocido historiador y filósofo mexicano Edmundo O’Gorman se pregunta por la relación entre la sensibilidad del hombre occidental y el mundo artístico de los antiguos mexicanos, esto producto de su exaltación a la hora de contemplar la escultura de la Coatlicue. La pregunta de la que parte es ¿cómo acceder a objetos artísticos de culturas que nos son extrañas? A lo largo de dicho trabajo O’Gorman presenta reflexiones en torno a las culturas que podemos considerar «exóticas», la sensibilidad artística, la labor del historiador del arte y las investigaciones históricas en general, etc. Pero, sobre todo, y en lo que busca centrarse este trabajo, presenta la cualidad de lo «monstruoso» como categoría estética para aproximarnos al arte nahua.

Entonces, el objetivo de este trabajo consiste en reflexionar acerca de lo que significa usar lo «monstruoso» como concepto clave del arte prehispánico (y el arte en general), además de, mediante el uso de ejemplos literarios, establecer una relación o no entre la consideración estética prehispánica y su posible malinterpretación proveniente de los estatutos occidentales de estética.

Palabras clave: historia, estética, belleza, fealdad, mundo prehispánico, Edmundo O’Gorman.

Abstract

The monstrosity in pre-Hispanic art? A reconsideration of Edmundo O’Gorman’s position

In his study entitled «*El arte o de la monstruosidad*», the renowned Mexican historian and philosopher Edmundo O’Gorman reflects on the relationship between the sensitivity of Western man and the artistic world of the ancient Mexicans, this as a result of his exaltation at the moment contemplating the Coatlicue sculpture. The central question is how to access artistic objects from cultures that are foreign to us? Throughout his work, O’Gorman presents reflections on cultures that we tend to consider «exotic», artistic sensitivity, the work of the art historian and historical research in general, etc. But, above all, and what this work will focus on, it presents the element of the «monstrous» as an aesthetic category to approach Nahua art.

Therefore, the objective of this work is to reflect on what it means to use the «monstrous» as a key concept of pre-Hispanic art (and art in general), and also, through the use of literary examples, establish a relationship or not between pre-Hispanic aesthetic consideration and its possible misinterpretation coming from Western aesthetic statutes.

Key words: History, Aesthetics, Beauty, Ugliness, Pre-Hispanic world, Edmundo O’Gorman.

¿La monstruosidad en el arte prehispánico? Una reconsideración a la postura de Edmundo O’Gorman

Cintia Robles, Roberto Carlos Pérez Hernández y Óscar Rosas Necochea. Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP, México)

Recibido 30/01/2025

...Y todo esto es de una paradójica ejemplaridad, siendo el hombre el único y esencial problema del hombre, y en las artes plásticas la forma humana, la persecución de una máxima perfección, cuando alcanzada, crea un mundo portentoso, pero tan absolutamente suficiente que deja las manos bien prendidas del vacío. Y hay que empezar de nuevo. Acaso pudiera indicarse con esto la raíz de nuestra afición artística por lo imperfecto que, como lo trágico, implica la oculta existencia de potencias estructurales internas de destrucción, de autoaniquilamiento, como si buscáramos en el arte una glorificación de nuestra propia impotencia.
Edmundo O’Gorman

§ 1. Introducción

En el marco del II Coloquio Filosofía de la Historia. Una perspectiva desde el pensamiento en español, que tuvo lugar en junio del 2024 en la UAMéx (Universidad Autónoma del Estado de México), organizado por esa misma Casa de Estudios y el Seminario de Pensamiento en Español de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), tuvimos la valiosa oportunidad de escuchar a uno de los filósofos mexicanos más representativos de la tradición filosófica mexicana, a saber, la conferencia dictada por Guillermo Hurtado, titulada «Hacia una estética de lo monstruoso: el legado de Edmundo O’Gorman». Para quienes hemos seguido a detalle su trayectoria filosófica sabemos en gran medida del estudio y análisis crítico que ha elaborado a los filósofos de la mexicanidad es decir, a este mítico grupo llamado Hiperión que buscó, durante unos breves años, aquello que podría llamarse como lo propio o más aventuradamente, lo auténtico de nuestro ser y por ende de nuestra filosofía y tradición.

En el desarrollo de dicha conferencia, Guillermo Hurtado retomaba los principales puntos de reflexión que Edmundo O’Gorman sobre su análisis estético en relación a

una de las obras prehispánicas más icónicas del mundo mexicana, hablamos de la escultura de la Coatlicue¹, descubierta en 1970 durante las remodelaciones de la Plaza Mayor. Representación y símbolo como la madre de los dioses, con falda de serpientes y en cuya iconografía se refiere al universo mismo, actualmente se alza erguida en el Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México. Claramente, su composición como su simbolismo religioso abre el horizonte a una pluralidad de interpretaciones, no obstante, no pudimos pasar por alto un detalle que motivó este trabajo ¿Los antiguos mexicanos considerarían la Coatlicue como una obra de arte en tanto representación? ¿Le proporcionarían un valor estético a dicha escultura? De ser así ¿cuáles serían sus rasgos constitutivos, aquello que le confiere dimensión estética a la escultura? ¿La escultura de la Coatlicue es bella en su dimensión monstruosa o es monstruosamente bella? ¿La monstruosidad es condición simbólica de la belleza en el arte prehispánico?

En este horizonte no es coincidencia que en la historia de la estética y de quienes se han hecho cargo de ella, nos encontramos posturas como las de Eugenio Trías y Adolfo Sánchez Vázquez. A saber, Trías recuperará, tanto de Schelling como de Freud, el concepto de lo siniestro (extraño inquietante) para sostener que «*lo siniestro constituye condición y límite de lo bello*» (Trías, 2006: 33) y, por su parte, Sánchez Vázquez va a recuperar la dimensión de «lo grotesco» como categoría estética, principalmente en una tradición canónica donde lo grotesco no gozaba de la aprobación de la estética clasicista, nos recuerda que alrededor del siglo VI en los tiempos de Augusto Vasari, arquitecto romano, «condenaba lo grotesco, viendo en él un empeño en “pintarraजार los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos”», donde claramente aparece una reacia contraposición entre la «la claridad clásica» y la monstruosidad. Lo grotesco aparece como parte de una singular trayectoria artística que se halla en una pintura ornamental de origen romano, descubierta por Tines en el siglo XV, titulada «*grottesca*» (v. Sánchez Vázquez, 1992: 243-244). Es así como nos situamos ante tres categorías para pensar lo bello: lo monstruoso, lo siniestro y lo grotesco, de la cual nos ocuparemos de la primera en este

¹ La Coatlicue representa la imagen de una mujer decapitada y desmembrada, con elementos distintivos que la asocian con «la tierra, la muerte y con seres sobrenaturales del cielo nocturno».

trabajo, sin descartar en un estudio ulterior las relaciones entre las tres formas como *dimensiones deformativas* implicadas de algún modo en el arte.

§ 2. Sensibilidad y fenómeno artístico

Edmundo O’Gorman en su capítulo sobre «El arte o de la monstruosidad», ruta que integra en sus *Seis estudios históricos de tema mexicano*, se sitúa en un primer momento sobre la importancia de los alcances y limitaciones posibles de «nuestra propia sensibilidad ante el fenómeno artístico (o en todo caso ante el fenómeno que como artístico se nos presenta) de un mundo que nos es históricamente extraño» (O’Gorman: 1960, 44). Frente al fenómeno artístico es importante distinguir entre lo que el autor ha denominado actos de «Contemplación crítica histórica» y «Contemplación», esta última se instala en la temporalidad de las obras. De acuerdo con O’Gorman, es aquí cuando se abren algunas problemáticas implicadas en los actos contemplativos de la obra de arte, principalmente en el caso concreto de ciertas obras que pertenecen a lo que ha denominado «cultura exótica». Aquí llegamos a una cuestión fundamental: «Hasta qué punto nuestro espíritu históricamente condicionado, puede adaptarse a la manera y a la forma del espíritu creador de la obra de cuya contemplación se trata», de qué recursos, técnicas y conocimientos se tendría que disponer para tal actividad, por ejemplo, en el caso del historiador de arte, debe orientarse hacia un tipo de cartografía base para una crítica histórica del arte, donde el sujeto incorporado a un mundo histórico entra en diálogo con el objeto (obra) sin renunciar a *su posición histórica*, metafóricamente el autor lo representa como «torear en el terreno del toro»:

[...] debe ir, por lo tanto, a la indagación no del sentido y contenido artístico de aquellas cosas legadas por el pasado que a nosotros nos parecen objetos o manifestaciones artísticas, sino a la indagación, primero de la existencia o inexistencia de ese sentido, y después, de las manifestaciones, si las hubo, como tales manifestaciones específicamente artísticas. [O’Gorman, 2002: 46]

Es importante destacar que las coordenadas históricas de las que parte O’Gorman son las del pasado histórico del México antiguo, cuyas raíces se fundan «en un pasado exótico: se nos presenta como cuestionable la existencia misma del espíritu artístico (en el sentido occidental) del mundo de los antiguos pueblos americanos» (*ibidem*: 43).

En este sentido, se plantea una de las tareas fundamentales, la de llevar a cabo un *proceso subjetivo* orientado hacia lo temporal o contemporáneo de lo objetivo en la contemplación no de la obra u otra producción artística, sino el rastreo crítico histórico del *espíritu objetivado de un pueblo o de una época*. Recordemos que otro modo de contemplación en el acercamiento a la obra artística se centra en su propio contenido, lo que nos posibilita formar relaciones significativas con la obra, independientemente de su temporalidad o de su carácter exótico en términos de O’Gorman («torear en el terreno propio»).

[...] estas dos formas de contemplación del objeto artístico no se oponen o excluyen. En verdad, la dualidad no es irreductible, porque se trata de dos posiciones límites de un mismo proceso histórico: la contemplación de un objeto artístico; contemplación que como fenómeno en sí es susceptible de historiarse. [*Ib.*: 48]

La diferencia radica entre estos dos modos de actos contemplativos en el nivel o fondo que se aspira y se requiere necesariamente en el análisis, por ejemplo, el historiador de arte que pretende exponer algo respecto de una obra determinada, a partir de su crítica artística histórica, debe realizarlo en un sentido de adecuación atendiendo a las profundidades históricas contextuales, sensibilidad vital, entre otros elementos, para intentar comprender, descender y penetrar en el flujo histórico, temporal y cultural en el que fue producida esa obra. El crítico, por su parte, no necesariamente se apega a lo anterior, sino que su análisis parte de la relación limítrofe con la obra «como objeto dotado de artística autonomía y su propia sensibilidad» (*ib.*: 49) situadas, desde luego, históricamente.

La primera forma de aproximación (crítica-histórica), corresponde con el trabajo hermenéutico, entendido como ciencia histórica. O’Gorman, no obstante, dedica una crítica al trabajo histórico y sus alcances. La investigación histórica, para investigar/descubrir el sentido estético, generalmente procede por analogía, es decir, se pregunta qué de diferente y de similar tiene la experiencia de lo bello para otros, comparado con la nuestra. El problema es que este estudio no siempre resulta útil para descubrir experiencias que nos son ajenas, pues partimos de nuestro sentido estético, pero:

- 1) las diferencias son elementos que nos parecen ajenos u ocultos, mientras que

2) las similitudes nos son inútiles porque terminaríamos pensando que el sentido estético de otra cultura es muy similar al nuestro.

En esta analogía, mientras más nos alejamos de lo nuestro, más oscuro se hace y más difícil de conocer; y mientras más cerca estamos, menos útil es. Por ejemplo:

No se puede desechar la posibilidad de que el sentimiento artístico del alma azteca hubiera encontrado su expresión culminante y quizá única en la forma y en el estilo de la guerra. Y si se pregunta en tal caso qué debe pensarse de la arquitectura, de la escultura, de la alfarería, de la ornamentación aztecas puede decirse que estas reliquias son, sin duda, expresiones artísticas; pero que lo son para nosotros, para nuestra sensibilidad, lo que ni excluye ni confirma que también lo fueron para la sensibilidad indígena. [*Ib.*: 46]

Además, presenta este breve experimento mental para explicitar el aparente abismo histórico entre culturas que surge principalmente por su distancia temporal o geográfica (o ambas):

Piénsese en la posibilidad de que en siglos venideros, una mentalidad histórica diversa encuentre como rasgo esencial de nuestra vida el desarrollo mecánico-técnico de ahora; en tal caso, las llamadas artes industriales ocuparían el primer lugar de la valorización artística de nuestro tiempo, sin que de ninguna manera estaríamos acordes, si consultados, con esta apreciación. [*Ib.*: 47]

Entonces, lo que propone O'Gorman, es que el historiador no busque reconstruir la relación que un sujeto de determinada cultura pudo haber tenido con una determinada obra, sino más bien, ampliar el estudio y buscar reconstruir lo que, rescatando de Georg Simmel, llama «el espíritu objetivado» de dicha cultura. En pocas palabras, Simmel diferencia cultura subjetiva y cultura objetiva:

- La cultura subjetiva está constituida por todos los elementos que contribuyen al enriquecimiento interior del individuo.
- La cultura objetiva engloba las creaciones espirituales, que nacen de prácticas sociales y se cristalizan adquiriendo autonomía, como la ciencia, la religión, el derecho, la burocracia, la moral, el arte, la técnica, entre otras (Morresi, 2007: 87-88).

Por lo tanto, el trabajo del historiador del arte, sobre todo respecto a una cultura extranjera y extinta, es rescatar no la cultura subjetiva, pues además de ser casi imposible, no nos es útil, sino la cultura objetiva, pues, además de permitirnos una visión más amplia e integradora, es la única forma de acceso que tenemos a dicha cultura.

Pasando de la aproximación crítica-histórica, la segunda forma (contemplación simple) se aleja de la racionalización histórica de la obra y se concentra en la relación personal que el sujeto que contempla puede establecer con la obra que le es extraña:

El sujeto establece, o por lo menos intenta, un diálogo, una relación con el objeto, pero sin abandonar su propia posición histórica; y la relación que se establece es tanto más valiosa cuanto que es algo que se da como una experiencia inmediata en la conciencia del sujeto. [O'Gorman, 2002: 47]

O'Gorman describe así la experiencia estética desde la contemplación simple:

Si colocado frente a una de las muchas estatuas de los antiguos mexicanos que nos ha legado el pasado, soy receptor (por decirlo así) de una serie de sugerencias que tocan mi sensibilidad artística, así sea esto todo lo históricamente inadecuado que se quiera, no es posible negar la evidencia de una profunda experiencia artística absolutamente real y válida. [*Idem*]

Además, cabe mencionar que en las dos formas de contemplación de una obra histórica se da un elemento de «incorporación» un concepto usual en la filosofía de la historia y la filosofía del arte. Hace referencia a la forma en la que asimilamos lo que percibimos, que es cómo hacemos familiar lo extraño. En pocas palabras, la crítica histórica incorpora la obra al mundo histórico al que pertenece ella (que nos es ajeno), mientras que la crítica simple incorpora la obra al mundo propio del sujeto.

Hay, por último, una precisión clave, estas dos posturas, si bien son independientes, no son necesariamente excluyentes la una de la otra, puesto que toda buena hermenéutica requiere un poco de interpretación histórica y un poco de interpretación personal.

El historiador del arte no puede desentenderse legítimamente de múltiples cuestiones previas de cuyo examen, en cambio, está exento el crítico. Quien como historiador pretenda decir algo de una

estatua de la antigüedad griega, de un Apolo por ejemplo, no podrá hacerlo adecuadamente si no se ha penetrado, entre otras cosas, hasta la esencial intimidad del sentimiento de la religiosidad griega. No así el crítico, que sólo hace problema de la relación inmediata entre la estatua, como objeto dotado de artística autonomía y su propia sensibilidad. [*Ib.*: 48-49]

También, como un paréntesis sobre toda la perspectiva del arte en O’Gorman, estas dos perspectivas demuestran una especie de respeto oculto hacia los artistas, una buena obra debería ser capaz de trascender, de cierta forma, el contexto histórico del artista, contemplar una obra con una crítica simple, es reconocer el triunfo del artista sobre el tiempo.

O’Gorman, entonces, introduce, en su análisis, un estudio breve y significativo sobre la ejemplaridad de la belleza en la tradición antigua griega, análoga a una «perfección formal» representada, por ejemplo, en sus estatuas. No obstante, nos advierte el autor, a la idea de perfección va unida el sentimiento de soledad, al ser la soledad uno de los rasgos más representativos e imponentes de las estatuas griegas como principales símbolos de belleza. Existe una *soledad eterna* que las recubre, «no en vano es un motivo literario más o menos frecuente, el apasionado amor por una Venus de mármol, como expresión simbólica de un amor imposible» (*ib.*: 50). Así, desde esta tradición lo imperfecto es lo opuesto a la perfección (clásica), al mismo tiempo que aparece en estrecha relación con la fealdad y, es aquí donde O’Gorman destaca la fealdad como valor, de signo positivo, mítico y al alcance del espíritu como *morada, refugio*.

Es incalculable el enriquecimiento que representa para el hombre occidental, el haber podido superar por el arte y en el arte, el aparecer inherente negativa de lo feo, porque en cierta forma ha dejado paso franco al caudal de los valores míticos que una razón demasiado luminosa había sojuzgado. [*Ib.*: 51]

Recupera la etapa de la Edad Media para destacar que fue una de las épocas donde se vivió más fuertemente una dimensión mítica de lo humano, al poner de relieve el arte gótico como «un arte de la fealdad... un arte bellamente mitológico». Así, hacia el siglo XVI cuando el mundo europeo conoció el arte de los antiguos mexicanos, fue calificado de *fealdad*: «como hombres de Renacimiento estaban incapacitados para acercarse a ese mundo mítico poblado de monstruos pétreos» (*id.*). Fealdad y

monstruosidad fueron dos aspectos que O'Gorman encuentra en común entre el arte de la «estatuaria azteca» y el arte gótico.

Desde el tratamiento histórico-estético de nuestro autor, lo monstruoso aparece aquí y es recuperado como un concepto esencial adherido a la producción artística de los antiguos mexicanos. Lo monstruoso vendría hacer el horizonte de comprensión que nos permitirá aproximarnos a desentrañar sentidos de significación al mundo artístico de los antiguos mexicanos, aparentemente «ajeno y distante».

Lo monstruoso tiene para nosotros un sentido inmediato que lo acerca a la fealdad: indicio de primer orden del grado en que estamos dominados por el sentimiento perfilado y neto de la belleza antigua. Pero en rigor, lo monstruoso tiene un significado primario de portentoso, de prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural. [*Ib.*: 52]

Este argumento encuentra su respaldo en la idea del «hombre primitivo» que en su acontecer histórico vive de mitos y narrativas, de un mundo que O'Gorman califica de *monstruoso* como *mundo fluido, mágico* y con ello, se desciende a las capas más hondas del *fenómeno artístico*. Y así llegamos a una de las representaciones artísticas más significativas del arte azteca considerada histórica y antropológicamente como «La madre de los dioses»: Coatlicue (*Cihuacoatl*), deidad representada como «La mujer serpiente».

La contemplación de esta estatua colosal [...] proporcionan ancho campo para la meditación; pero lo que primero arrebata al espíritu con el ímpetu de lo inevitable es su portentosa monstruosidad. Acaso en este monumento mexicano se encuentre la más auténtica representación de lo monstruoso, porque no es el resultado de lo que se llama la fantasía creadora... se trata de una síntesis viva y trágica de una dualidad de naturalezas. [*Ib.*: 53]

La Coatlicue, más allá de su forma femenina adornada de serpientes, es el correlato *de lo animal y de lo humano* tallado en piedra, para simbolizar desde la autonomía y la suficiencia, el cruce fundamental de dos naturalezas distintas, posible en la configuración del mundo mitológico y en contra del orden de un mundo racionalizado. Las anteriores consideraciones llevan a O'Gorman a proponer el concepto de lo monstruoso como categoría estética, a partir del cual nos podríamos aproximar a la comprensión del fenómeno artístico y, por otro lado, a des-sujetarnos

del paradigma de la belleza clásica para relacionarnos de otro modo con las diversas expresiones artísticas, aun cuando la distancia sea un factor constante, como es el caso del arte prehispánico. Esto nos acercaría también a un importante tratamiento estético-mítico del arte, donde «el arte vendría a ser como la verdad revelada de nuestro trasfondo mítico» (*ib.*: 54).

§ 3. Sobre la belleza y la no necesariamente comparecencia



Esta incógnita que compartimos con Guillermo Hurtado surge de un brevísimo recuerdo a los cantares de los mexicanos y a la obra en general del José Portilla, en donde no había una intencionalidad clara sobre declarar bello a la escultura ni a la pintura ni a ninguna cosa tangible.

Tal razón nos conduce a realizar la siguiente reflexión en donde se contrastan los escritos encontrados en los cantares mexicanos y en la investigación de Portilla referente a la filosofía náhuatl con las observaciones que realiza O’Gorman bajo la luz de Justino Fernández, gran amante e investigador de la Coatlicue. A partir de esto buscamos establecer una relación o no

entre la consideración estética prehispánica y su posible malinterpretación proveniente de los estatutos occidentales de estética.

3. 1. Los antiguos nahuas y la belleza

Hablar de la belleza en el mundo náhuatl es en verdad fascinante, teniendo en cuenta que tratamos de un tema más complejo que la simple apreciación estética de los objetos, puesto que la concepción de lo bello parte de la figura del artista y al mismo, el artista se convierte en un referente y parámetro de verdad.

Dentro de los poemas nahuas encontramos en reiteradas ocasiones una búsqueda por lo que tiene raíz, es decir, por aquello que está sujeto, firme y, por ende, aquello que es Verdadero. Debemos situarnos frente a un problema metafísico y teológico. Pareciera ser que nada en la tierra tiene un sentido o propósito firme, esto indudablemente plasmado en varios de los poemas nahuas analizados por el propio Portilla. Por poner un ejemplo, lo que el poeta en un fragmento dice:

¿Hay algo más allá de la muerte?

Abandonados con la tristeza
quedamos aquí en la tierra.
¿En dónde está el camino
que lleva a la región de los muertos,
al lugar de nuestro descenso,
al país de los descarnados?
[León-Portilla, 2014: 103]

En donde la pregunta principal es el pensar en la trascendencia del alma, el cuestionarse sobre la existencia de aquel sitio de reposo final. Duda auténtica y existencial que cuestiona los actos en vida frente a la promesa de una existencia eterna en un plano que no es el nuestro. Por lo que la duda en el porvenir posterior a la muerte es también un cuestionamiento al actuar, existir en la tierra y a la realidad propia, pues como muestra otro poema:

Dudas

¿Dónde ha estado mi corazón?
¿Dónde en verdad es mi casa?
¿Dónde en verdad se asienta ella?
Soy pobre en la tierra.
¿Acaso algo verdadero digo aquí,
Dador de Vida? Sólo soñamos,
sólo hemos venido a levantarnos con premura del sueño.
Lo digo en la tierra,
a nadie podemos decírselo aquí.

El concepto primordial es *neltiliztli*, (verdad) la cual proviene de *nelli*, es decir, 'raíz'. Por lo que *Lo Verdadero* es lo que tiene Raíz. Frente a los cataclismos naturales, ante el infinito de dudas que rondaban por la mente de los sabios nahuas y por supuesto, ante el tiempo mismo, veían con preocupación que nada era perdurable en la tierra y por ende nada era verdadero (sin una raíz fija y firme en la tierra). Por ello, si en la tierra no hay raíz ¿cómo es posible tener certezas de las cosas de la tierra? Entendiéndose estas como el mundo de vida de cada individuo, del despertar cotidiano y de la interacción con el otro.

Tal cuestionamiento trascendió no únicamente al plano del conocimiento sensible, también en el teológico tenemos una duda mucho mayor: ¿de dónde viene el conocimiento de los dioses si lo hemos aprendido de aquí, donde nada es verdadero?, por ello la preocupante pregunta del poema «¿Acaso en verdad se vive, allí a donde todos vamos?» (*ib.*: 103). Pues incluso los dioses parecían estar ajenos a eso verdadero que ellos buscaban «La vía religiosa de los sacrificios y ofrendas es desechada porque el Dador de la vida se muestra siempre inexorable» (León-Portilla, 1966: 318). Ni el mismo pensar ofrecía una luz en tanto lo que se podía o no entender por verdadero:

No era tampoco el raciocinio, o la pretendida adecuación del pensamiento con la realidad de las cosas la forma como se podía responder al problema. Y esto porque si aquí «todo cambia, parece y es como un sueño», siempre quedará sin una respuesta segura la eterna pregunta de los nahuas sobre el más allá: «¿cuántos dicen que si es o no verdad allí?». [*Id.*]

Tales interrogantes pudieron llevar a un nihilismo dentro de los corazones de los nahuas o a un vacío existencial y sinsentido en la vida común de los pueblos originarios, no obstante, la búsqueda por lo verdadero los orilló a pensar más allá de lo convencional o normativo, nos dice Portilla que:

Mas, frente a esta actitud de desesperanza intelectual apareció al fin conscientemente la que llegó a ser respuesta característica de los *tlamatinime* al problema del conocimiento metafísico. Se trata de una especie de intuición salvadora. Hay un modo único de balbucir de tarde en tarde lo «verdadero» en la tierra. Éste es el camino de la interpretación poética: «flor y canto». [*Ib.*: 319]

Esta concepción debemos tomarla con cuidado. Por medio de la *Flor y Canto*, el filósofo/poeta nahua es capaz de crear «metáforas, concebidas en lo más hondo del ser,

o tal vez “provenientes del interior del cielo”» (*id.*). Dicho en otras palabras: hay un acercamiento metafísico a la realidad tomando lo verdadero, es decir, lo divino, como un parámetro certero e incuestionable más no dogmático, por el contrario, interpretativo, en donde el acercamiento a lo real tiene un fundamento dualista que permite dar cohesión al mundo circunstancial. Es a partir de «la metáfora suprema de Ometéotl, el dios de la dualidad, el inventor de sí mismo, generación-concepción cósmica, dueño del cerca y del junto [...]» (*id.*) que hayamos un punto de encuentro y de partida para hablar del mundo, no obstante, es el poeta quien es capaz de interpretar ese fundamento metafísico para «bajarlo» e interpretarlo.

Ahora bien ¿en dónde yace el sentido de la belleza? Frente a un parámetro de qué pudiera considerarse como bello dentro del mundo nahua, está intrínsecamente unida la formación filosófica y teológica que todo individuo posee, pues lo bello no reside en sí en la obra hecho, ni en el autor de la obra ni en la contemplación de la obra, más bien, en el endiosamiento del corazón. Como más adelante explica Portilla:

[...]«la flor y el canto» que mete a Dios en el corazón del hombre y lo hacer verdadero, nace y verdea principalmente en lo que hoy llamamos *arte* [...] el hombre que ha alcanzado la plenitud anhelada: ha logrado que entre Dios su corazón (*yoltéotl*), que es tanto como decir que tiene la verdad y el fundamento mismo de su ser. Y, siendo entonces un «corazón endiosado», dialoga con su propio corazón, para ir «divinizando a las cosas». [*Ib.*: 320]

La creación artística y, por ende, el aprecio de lo bello cobra una relevancia hacia lo verdadero. De modo tal que esta simetría entre lo bello y lo verdadero se interpreta desde el corazón al exterior, por lo que podemos pensar en que algo es *bello* en tanto que el corazón de quien lo hizo responde a las afirmaciones cosmológicas de *Verdad* y algo es *Lo Verdadero* en medida de que goza de belleza notable. No pareciera existir un parámetro superior a esto, en escalas, materiales o trabajos, como único precedente tenemos una educación temprana en la búsqueda de la verdad impartida en los Calmécac donde se incitaba a los jóvenes pupilos a empezar su vida en la búsqueda de esa verdad. Mas en el arte y la técnica sino en el corazón mismo:

El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;
dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.
El verdadero artista todo lo saca de su corazón;

obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,
obra como un tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;
arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.

El torpe artista: obra al azar, se burla de la gente,
opaca las cosas, pasa por encima del rostro de las cosas,
obra sin cuidado, defrauda a las personas, es un ladrón.²

Pudiera existir una similitud entre la concepción de arte nahua con la griega, ambas tienen como fundamento el hacer o creación, es decir, la técnica. Pero el valor estético de la creación nahua va más allá en la simple experiencia estética. Situarnos frente a una obra de arte nahua es situarnos frente al corazón del artista, en la consideración de que en esa obra realizada por la habilidosa técnica del artista vemos una metáfora del cosmos en general y, por tanto, de lo Verdadero en esta tierra. De tal manera que lo bello no radica en una apreciación a la técnica en sí, por el contrario, nos sitúa en qué tanto aquello nos acerca a lo Verdadero. Teniendo este parámetro metafísico-religioso como guía para comprender lo bello dentro del pensamiento nahua es que podemos emprender el camino a lo siguiente, al descubrir a la obra en cuestión, la Coatlicue.

§ 4. La Coatlicue

La imagen de la Coatlicue ha sido sin lugar a dudas un enigma desde su descubrimiento por parte de los conquistadores españoles hasta su reaparición al ojo público. Tenemos por parte de Luis Villoro una breve reseña de lo que han sido los últimos siglos de la Coatlicue hasta su llegada al Museo Nacional de Antropología e Historia.

En 1790, la efígie de la diosa azteca Coatlicue fue hallada por accidente en la Ciudad de México. El enorme bloque de piedra, donde habían sido labradas serpientes y calaveras, cautivó y horrorizó a sus testigos. Fue llevado a la Universidad, donde se exhibió por poco tiempo. Las autoridades novohispanas temieron que su presencia reactivara la antigua fe de los indígenas. Además, esa expresión estética y religiosa del mundo prehispánico causó un impacto cercano al terror. La diosa

² *Códice Florentino* (1979: fol. 15r-v = CMRAH fol. 115v-116r (AM 160 = FN 261)).

volvió a ser sepultada. En 1804, durante su estancia en la Ciudad de México, Alexander von Humboldt, que había leído acerca de la Coatlicue, pidió autorización para verla. [Villoro, s. f.]

Poco después es trasladada al Real y Pontificio Colegio de México donde se le vuelve a enterrar so temor de convertirse en una excusa para que los indígenas volvieran a practicar sus antiguos ritos. Mucho después es trasladada al ahora Museo en el corazón del bosque de Chapultepec.

Desde ser un ícono pop para la cultura mexicana hasta un estandarte para un sinfín de reivindicaciones del mundo indígena, así como un símbolo fuertísimo del empoderamiento femenino liderando a decenas de movimientos feministas, la imagen de la Coatlicue se ha convertido no solo en pieza primordial del imaginario del mexicano, también lo ha sido de los investigadores que encuentran en ella un vasto horizonte de estudio tanto para semióticos, antropólogos, historiadores y ahora mismo, siendo un objeto de estudio para filósofos. Tal es el caso de la investigación realizada por Justino Fernández, en donde nos habla tan honestamente sobre el impacto que tuvo la para él. Honestidad,

196

En la escultura azteca se resume una sabiduría de siglos, entiéndase que habla de la edad de oro, el siglo XV de nuestra era. Entre las grandes obras que produjo hay varias que sin duda atraen especialmente, a todas ellas importantes, significativas, más hay una en que siempre, desde niño, he tenido clavados los ojos: Coatlicue. [Fernández, 1954: 206]

¿Qué hace tan especial esta escultura? Una pregunta válida para el primer observador que asiste y se posa frente a la madre de los dioses, y seguramente una sorpresa para aquellos que no logran comprender del todo la iconografía grabada en la piedra sagrada.

Las estructuras fundamentales de Coatlicue provienen de una sencilla pero refinada geometría. Si se observa de frente y de manera totalizadora tiene la forma de una gran cruz, de centro tronco, cortos brazos y bien proporcionada cabeza. [*Ib.*: 212]

De frente encontramos a una cabeza conformada por dos serpientes, representando la dualidad misma del universo a través de un rostro bicéfalo. Los pechos caídos indican que es madre de muchas generaciones. Los collares de manos y corazones



humanos simbolizan la vida, a ella como dadora de la vida. Sus extremidades son serpientes, al igual que su falda. Al término de sus extremidades tiene garras. En la parte trasera se ven trece mechones de cabello representando los trece cielos y los signos de la edad.

Ahora bien, si se le observa por cualquiera de los costados, se descubre un cambio radical en la estructura, que ahora es piramidal [...] Por los costados la gran masa queda inscrita, idealmente, en un triángulo isósceles, cuya bisectriz hace, claro está, de eje vertical y cuyo vértice se encontraría arriba de la masa bicéfala. [*Ib.*: 214]

Prosigue Justino Fernández a explicarnos el gran impacto del monolito:

El escultor consiguió expresar a maravilla un mundo de formas dinámicas, pero domeñado, limitado por las grandes estructuras fundamentales: la cruciforme y la «piramidal». Dominio del intelecto y de la razón, estrechamente relacionado con la concepción religiosa, sobre un mundo de fuerzas caóticas y misteriosas, que acaba por ser ordenado y claro en su concepción —rígida y dinámica a la vez— y por lo tanto en su expresión formal. [*Ib.*: 215]

§ 5. La monstruosidad de O’Gorman

A partir de un artículo publicado por Edmundo O’Gorman en la *Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, en marzo de 1940³, es que nace este trabajo a reflexión. Dicho artículo mantiene una expectativa hilarante pues el autor presenta un problema trágico y severo para el arte, en palabras más, palabras menos: ¿Cómo aprehender y apreciar un arte de cuya cultura no fuimos partícipes? ¿Cómo entablar una relación

³ Se trata de «El arte o de la monstruosidad. Ensayo de crítica artística precortesiana», en *Tiempo, Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, n.º 3. México, 1940. V. O’Gorman (2002).

real con la obra que se me presenta si carezco de toda sensibilidad que me permita traspasar el tiempo para poderla ver con los mismos ojos que su autor?

Tales problemáticas abarcan un cuestionar incesante, la postura de O’Gorman será la de fundamentar pilares clave para una relación espiritual (conceptos que toma de Simmel) entre la obra y el sujeto que la contempla hoy. «El historiador del arte debe intentar reconstruir el estado de ánimo del espíritu creador de la obra que lo ocupa» (O’Gorman, 2002: 76). A modo de que cada individuo sea capaz de experimentar lo que las antiguas civilizaciones hicieron. Distinguiendo así dos posturas de contemplación: la simple y la crítico-histórica que es donde debemos situarnos.

Para la crítica histórica, el sujeto se incorpora al mundo histórico a que pertenece el objeto, mientras que, para la siempre crítica, el objeto es incorporado a la cultura de quien lo hace motivo de su contemplación. [Ib.: 78]

A medida que su reflexión avanza, surge una propuesta que busca subsidiar dicho problema: el de mediar entre una contemplación desde lo actual hasta lo exótico para así captar de mejor medida la obra de arte. Ahora bien, nuestro problema con el artículo de O’Gorman se centra en comparar el arte prehispánico con la fealdad que sintieron los conquistadores al descubrir la imagen del mundo mexicana. En el intento de conciliar un diálogo entre lo exótico del mundo azteca y el renacentista mundo europeo decide utilizar categorías que, si bien no resultar denigrantes, sí poco fiables para nombrar aquello desconocido. Lo feo se desprende para O’Gorman de una categoría mucho más interesante, en lo Monstruoso:

Lo monstruoso tiene para nosotros un sentido inmediato que lo acerca a la fealdad: indicio de primer orden del grado en que estamos dominados por el sentimiento perfilado y neto de la belleza antigua [...]. Algo que está fuera del orden natural es una monstruosidad, no es necesariamente una fealdad. [Ib.: 83]

Aventurándose más, O’Gorman trata de explicar que es posible que esta categoría sea la más universal y entendible dentro de la experiencia artística, «En el concreto de lo monstruoso puede encontrarse la clave fundamental del arte de los antiguos mexicanos y quizás del arte en general» (*id.*), debido a que es una primera impresión

dentro de nuestra experiencia que facilita su asimilación con lo desconocido y místico de la vida.

Esbozando su teoría de lo monstruoso pareciera ser que busca romper con el ideal clásico de belleza, esto con miras de expandir el horizonte de comprensión sobre lo que es bello y así poder dar un espacio para que lo prehispánico sea también catalogado como arte. Ante esto encontramos dos principales problemas. Uno, bien identificado por Justino Fernández, es «quizá la crítica más importante que puede hacerse a esta segunda parte de su ensayo [es] el uso de una terminología tradicional que invita al desconcierto» (1954: 100).

En el tiempo en donde se buscaba una filosofía auténtica, emanada del suelo propio y llamada a conciliar los problemas de quienes eran llamados *compatriotas* parece en suma contradictorio no sólo el empleo de las terminología que señala Fernández, también el comparar en reiteradas ocasiones el ejemplo de la mitología griega con la cosmovisión nahua, dicho sea de paso es una constante que el propio Portilla cometería al comparar y emular la filosofía presocrática con los poemas de la Tlamatines. Algo que, cediendo al hecho histórico, se veía como el único medio de validez de lo propio-nuestro frente al otro europeo. Este problema no sólo es metodológico, también nos compromete a pensar bajo los estándares tradicionales y occidentales del arte. Si bien la intención de O’Gorman era el de invertirlos y enaltecer lo Monstruoso y lo Feo como lo auténtico del arte (muy al símil de Emilio Uranga al elevar la categoría del accidente como lo propio del ser humano frente a un todo ya hecho y completo representado en el hombre europeo).

El problema de utilizar un concepto como «monstruoso» surge porque este es siempre relacional. En efecto, como se ha visto, la monstruosidad parte de la fealdad, de aquello «diferente»: «Lo monstruoso tiene un significado primario de portentoso, de prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural» (O’Gorman, 2002: 52). Esto quiere decir que, en sentido estricto, lo monstruoso no es lo feo, sino que sólo le parecerá feo a aquel que tenga la herencia occidental, entonces la fealdad no es intrínseca a la obra, sino que depende del observador.

Entonces, lo monstruoso es, por definición, aquello que no cabe en los ideales generales (occidentales) de belleza, lo que significa que al utilizar dicho concepto nos estamos encerrando y obligando a usar solamente dichos ideales, renunciando a la

contemplación crítica-histórica y capitulando exclusivamente ante la contemplación simple. Utilizar lo monstruoso como una categoría para entender lo estético es objetividad un principio que por sí mismo es relativo.

Por lo tanto, del ensayo de O’Gorman rescatamos en gran medida la primera parte, muy en especial la propuesta de una contemplación crítica e histórica para con la obra de arte, método del cual no tendremos dudas de su eficacia y más aún, si tomamos esta propuesta y la vinculamos con la hermenéutica analógica del Dr. Beuchot así como de la hermenéutica en general. Por tanto, la propuesta de lo Monstruoso para catalogar el arte indígena resulta, a opinión propia, poco fiable, poco contundente y poco eficaz para tratar el tema de lo bello y de la experiencia estética en el arte prehispánico. Catalogar las experiencias de los pueblos originarios sin tener en mente el paradigma orientador vital de todo artista nahua nos llevaría a traicionar la propia metodología propuesta por el mismo O’Gorman.

§ 6. Conclusiones

La experiencia estética nahua abarca no sólo la imagen misma, también es una experiencia ritual, religiosa y metafísica en donde aquello que vemos se nos revela como Lo Verdadero en razón a que hubo un alguien que dejó poseerse por la Verdad para transmitirlo, dicho en otras palabras, nos aventuraríamos a mencionar como una obra de arte nahua aquello que para nosotros se nos manifiesta bajo los estándares habituales de arte y técnica, que ciertamente eran valiosos también para ellos, más no los únicos para poder dictaminar si algo era bello. De la misma manera la funcionalidad de la obra creada, ya sea para fines rituales o cotidianos no dotaban de mayor o menor apreciación estética. Si no es la técnica, el valor o la experiencia en concreto que determina lo bello ¿Qué es entonces lo que se considerarían como bello para los antiguos mexicanos?

Podemos responder con seguridad que se trata de una experiencia superior que va mucho más allá de los sentidos y de la mera apreciación del arte en su técnica y experiencia. Hablamos de la sabiduría nahua concentrada en el momento de ver la obra de arte y no ver la piedra tallada o la pintura regada, las joyas o las plumas, sino ver en ella el principio de dualidad, la búsqueda infinita por el conocimiento y por

sobretudo entender que, así hay raíces en esta tierra, porque sí hay algo Verdadero en esta tierra. Abonando a esta reflexión no debemos olvidar las palabras de Portilla:

Recuérdese solamente que para los sabios nahuas la única manera de decir palabras verdaderas en la tierra era encontrando «la flor y el canto de las cosas», o sea el simbolismo que se expresa por el arte. [1966: 271]

El arte se vuelve este conducto por el cual se contempla el misterio develado por los dioses. Lo Verdadero y lo Bello no se encuentra en lo material, sino en la expresión de ese conocimiento adquirido por el endiosamiento del corazón y el despertar de la conciencia hacia un mundo que se desentraña muy especialmente a través de las palabras, a través de la metáfora y de la expresión oral. No es de sorprendernos que el arte más elevado, la belleza más sublime se conciba en la poesía, pues «“lo único verdadero en la tierra” es la poesía: “flor y canto”, [...] la verdadera poesía implica un peculiar modo de conocimiento, fruto de una auténtica experiencia interior, o si se prefiere, resultado de una intuición» (León-Portilla, 2014: 143).

El origen de la poesía es meramente divino, es una «especie de inspiración que proviene del más allá: “de lo que está por encima de nosotros”» (*ib.*: 145) y por tanto, al no provenir de la tierra se convierte en lo certero y verdadero sobre ella. Y quién es capaz de dominarlo se vuelve un sabio con el corazón endiosado (*Yoltéolt*).

La poesía: flor y canto, es algo que se escapa de algún modo a la destrucción final. Es cierto que las flores, tomadas aisladamente son símbolo de la belleza que al fin se marchita, pero formando parte del difrasismo «flor y canto» (*in Xóchitl, in cuícatl*), consideradas poesía venida del interior del cielo, entonces, siendo «lo único verdadero en la tierra», se dice que nunca perecerán. [*Id.*]

De tal manera que la aplicación de un análisis bajo categorías estéticas ajenas a toda esta cosmovisión resulta no solo ser ajena, también un zafarrancho a la intencionalidad bajo la que es pensada y creada. Sostenemos que hasta ahora es elerrar el creer que la escultura como tal era considerada bella para los nahuas, no en tanto que no fuese dotada de una intencionalidad estética, más bien, de creer que era bella para ellos en función a nuestros paradigmas de lo bello, paradigmas occidentales. Y ciertamente, O’Gorman tenía razón cuando planteaba:

Lo importante pues, desde este punto de vista, es el alcance y limitación de las posibilidades de nuestra propia sensibilidad ante el fenómeno artístico (o en todo caso ante el fenómeno que como artístico se nos presenta) de un mundo que nos es históricamente extraño. [O’Gorman, 2002: 73]

En suma, el planteamiento de O’Gorman no es malintencionado, busca abrir el mundo del arte prehispánico al mundo y entenderlo con palabras sencillas para el mundo, no obstante, el valor intrínseco de cada obra del arte nahua no podría ser catalogada con los tecnicismos conocidos hasta ese entonces. No se trata de re-catalogar lo que existe, de simplemente escribir unas líneas esperando que el espectador entienda toda la carga simbólica de aquel objeto situado en un museo. Se trata más bien de plantearnos, por un momento, que lo Monstruoso no es aquella desfiguración del orden natural presente en el monolito de piedra, es en cambio en considerar cada uno de sus partes mediante la sugerencia de O’Gorman de una contemplación crítica e histórica para entablar la conexión espiritual.

Ahora bien, plantearnos en la búsqueda por sistematizar la estética nahua es en verdad una proeza de la cual es necesario retomar en gran o mayor medida la pureza de intención del artista y los resultados que da la contemplación con la obra. Es verdad, en la filosofía occidental tenemos variantes formas de orientarnos en la categorización de lo bello, sin embargo, hemos de ser precavidos al momento de emplearlas para dar una respuesta desde los cimientos mismos del pensamiento prehispánico. Precisamente, Fernández rescata que dentro de las discusiones por considerar o no arte a las obras prehispánicas se ha ganado terreno para reivindicar el arte de lo que pudiera ser o no. Por otro lado, el mismo Fernández se cuestiona sobre si los aztecas pudieran considerar aquello arte, la respuesta primera es que no «por ser éste un concepto tan moderno en la cultura de Occidente que no se encontrará siquiera en otros períodos de esta misma cultura, ni mucho menos en los de otras culturas.» (Fernández, 1954: 256). Si bajo los estándares de hoy en día la Coatlicue puede ser considerada como arte, de nuevo, una respuesta rápida sería que, en efecto, dada la complejidad de la técnica y proporciones halladas en ella, se puede decir que es arte. ¿Bajo qué categoría de Lo Bello podemos situarla? Es imposible, porque «es imposible convertirnos en aztecas» (*ib.*: 257) para saber el valor estético real y porque recurrir a lo que llegó O’Gorman de catalogarlo como Monstruoso es demeritorio.

Solo nos queda recordar que para los nahuas la belleza no estaba en la piedra tallada, sino en qué tanto se ha alcanzado la Flor y Canto en eso que contemplamos porque «*Tel ca chalchihuitl no xamani, no teocuitlatl in tlapani, no quetzalli poztequi. An nochipa tlalticpac, zan achica ye nican*»⁴.

Bibliografía

- Códice Florentino, ed. facs., Giunti Barbera, Firenze 1979 (fol. 15r-v = CMRAH fol. 115v-116r (AM 160 = FN 261).)
- Fernández, Justino (1954), *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo*. México: Centro de Estudios Filosóficos.
- León-Portilla, Miguel (2014), *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*. México, Era.
- León-Portilla, Miguel (1966), *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 3.^a ed. México, UNAM.
- Morresi, Zulema (2007), «Georg Simmel: aportes para pensar el devenir cultural», en *La Trama de la Comunicación*, vol. 12, pp. 85-95, <<https://doi.org/10.35305/lt.v12i0.67>>, [20/01/2025].
- O'Gorman, Edmundo (2002), *El arte o de la monstruosidad*. México, Planeta.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1992), *Invitación a la estética*. México, Grijalbo.
- Trías, Eugenio (2006), *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Debolsillo.
- Villoro, Juan (s. f.), «Una linterna alumbra el pasado», en *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 95, pp. 14-29, <<https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/una-linterna-alumbra-el-pasado>>, [15/01/2025].

Imágenes

- Coatlicue: en *Instituto Nacional de Antropología e Historia de México* <<https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/7428-7428-10-1153-coatlicue.html>>, [28/01/2025].
- Coatlicue, lateral: en «Coatlicue», *Wikipedia*, by El Comandante - Own work, CC BY-SA 3.0, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7631467>>, [28/01/2025].

⁴ León-Portilla (2014: 28): «Aunque sea de jade se parte, aunque sea de oro se rompe, aunque sea plumaje de quetzal se desgarran. No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí».

