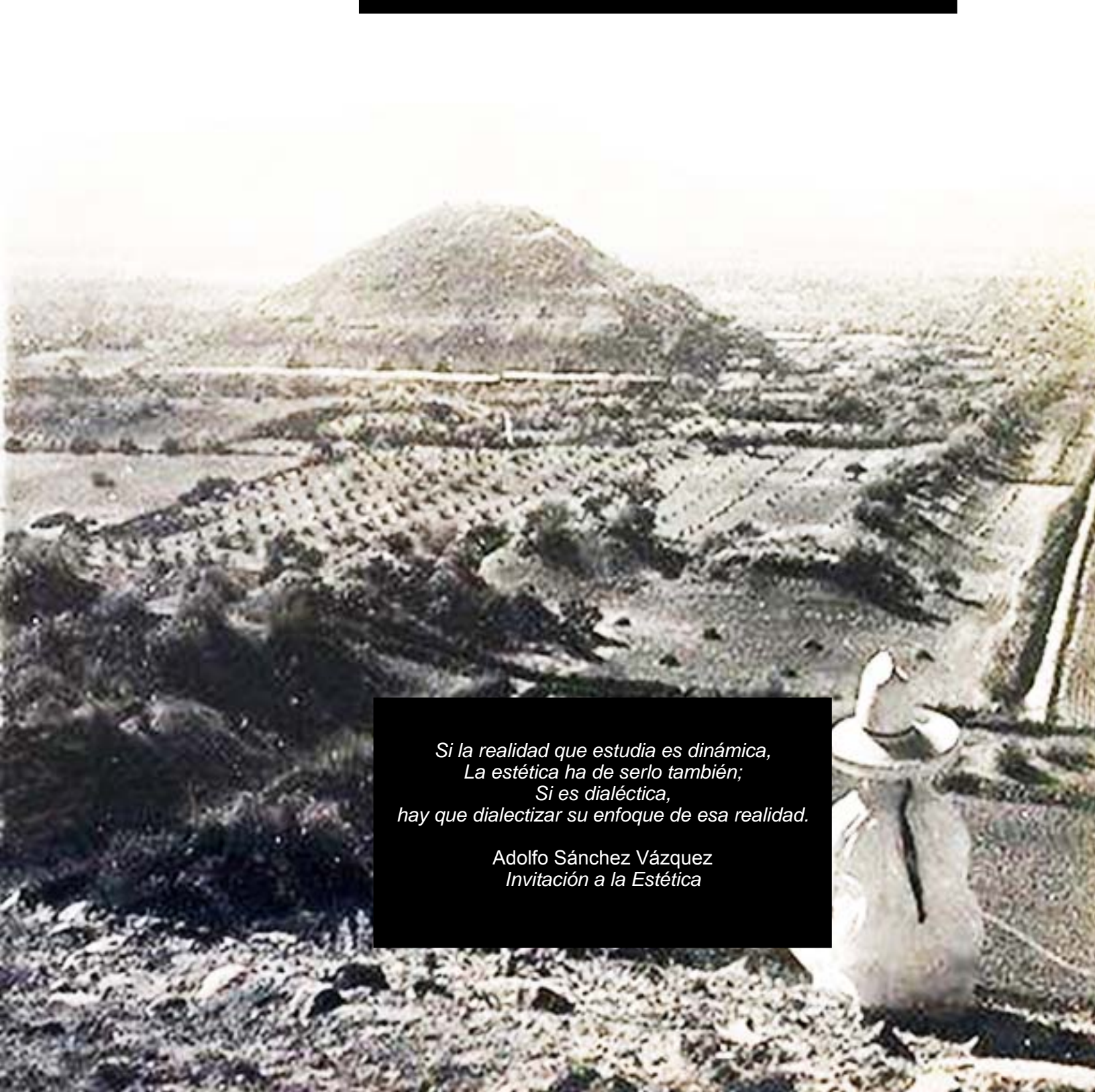


CAPITULO SIETE

Estética. La construcción de la sensibilidad en Teotihuacan



*Si la realidad que estudia es dinámica,
La estética ha de serlo también;
Si es dialéctica,
hay que dialectizar su enfoque de esa realidad.*

*Adolfo Sánchez Vázquez
Invitación a la Estética*



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Este capítulo cierra la investigación y tiene como objetivo determinar la trascendencia histórica de la plástica y el arte teotihuacano a través de la identificación de su estética. Con la propuesta de definición de este concepto, se distinguirá su papel como factor en el comportamiento de la sociedad teotihuacana para, de esa manera, compararlo con rasgos estéticos que se comprenden en la actualidad. De ese modo se pretende realizar una cobertura trans-histórica para tender un puente de comprensión entre un importante pasaje del pasado, -- representado por Teotihuacan, y el presente que vivimos. Ese puente, esa vinculación, es consecuencia de la postura epistemológica de esta investigación, la cual desde un principio se asumió y que consiste en que la información de una fase antigua como la que aquí se estudió, se integre al flujo de conocimiento científico, alcanzando, de esa forma, el criterio de verdad que significa probar en los hechos la información aquí generada. Con la debida proporción guardada, esto significa que sí no ocurrió la posibilidad para esa comparación, no se habrá creado verdadero conocimiento.

7.1 ¿Qué es estética?

La palabra estética se origina en un tratado titulado *Aesthetica* que Alexander Baumgarten escribió en el siglo XVIII. A partir de esta obra, y debido a la etimología de la palabra que da título a su obra, --que procede del griego *aisthesis*--, se empieza a construir una “teoría de la sensación” o de la “percepción sensible”. Esta acepción, no obstante, se fue desvirtuando en los dos siglos siguientes porque se relacionó el concepto con el criterio de “belleza”; tanto en la naturaleza, como en el arte.

En el siglo veinte algunos autores han demandado la recuperación de su sentido original. A resaltar tres ideas procedentes de igual número de autores. Una es de Plazaola, quien enfatiza que no se olvide que Baumgarten llamó a su teoría “de la percepción y del sentimiento”, por lo cual debe quedar claro que la estética “no se refiere a la belleza en sí, sino a un aspecto del hombre, del vivir humano” (Plazaola: 1991: 5). Otra procede de Rubert de Ventós (1969) quien subraya la necesidad de construir con este concepto una *teoría de la sensibilidad*. La tercera la indica Sánchez Vázquez (1992), y supone considerar a la estética como una forma de conocimiento.

En torno a estas ideas voy a proponer a continuación la problematización del concepto “estética” en torno a tres aspectos fundamentales:

- Qué la relación del concepto con la sensibilidad humana que designa un rasgo universal no circunscripto ni reducible a una fase de la historia, ni a un grupo social particular ni a un sujeto en específico. .



- **Qué la estética debe ser entendida como una fuente de un tipo particular conocimiento, el sensible.** Esto desde luego tiene como base una afirmación de Baumgarten acerca de que la sensibilidad pueda ser considerada una forma de “conocimiento inferior” “con respecto al saber racional, superior, que es objeto de la lógica, y a la teoría de las acciones de la voluntad, objeto de la ética”. (Sánchez Vázquez, 1992: 26). Esta afirmación, aunque cercana al sentido que debe tener la definición de la estética, muestra una opacidad que debe ser dilucidada, ya que bajo el estatuto de conocimiento inferior, como afirma Sánchez Vázquez, la estética nacería: “como una disciplina filosófica, destinada a estudiar una forma de conocimiento oscuro, inferior y no un tipo específico de lo real; es decir, nace sin fundamento empírico, histórico y social y, por tanto, con una abrumadora carga especulativa” (*Ídem*). En complemento a esta objeción, Sánchez Vázquez propone hacer de la estética una ciencia que se ocupe de estudiar “un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da” (*Ibidem*: 57).

- **Qué se tienen que superar dos sentidos que parecen predominar cuando se habla de la estética: como *filosofía del arte* o como *filosofía de lo bello*.** Y es que considerar a la estética como filosofía del arte constituye un sentido doblemente limitativo que:

... no sólo restringe el campo de la estética a lo artístico. Fuera de su atención quedan los nexos del arte con otras actividades humanas (moral, filosofía, política, economía, etcétera), así como la vinculación de todo el campo artístico (no sólo su producción, sino también su distribución y consumo) con la sociedad en que se da y con las diversas relaciones sociales que las condicionan” (*Ibidem*: 53).

Acerca de la definición de la Estética como *filosofía de lo bello*, Sánchez Vázquez subraya que las dificultades derivan precisamente del lugar central que en ésta ocupa “lo bello”. Esa centralidad implica dejar fuera de la estética, -- esto es, fuera de las relaciones sensibles del hombre con su realidad--, todo aquello que no es bello y que obviamente existe (*Ibidem*: 49). En consecuencia, la estética se postula como algo más amplio, es una categoría general que:

Caracteriza un tipo de objetos que por su forma sensible poseen un significado inmanente que determina, asimismo el comportamiento del sujeto que capta, percibe o completa esos objetos de acuerdo con su naturaleza sensible o



significativa. Pero lo estético solo califica a uno o a otro (sujeto y objeto) en la relación humana, histórico y social que hace posible su existencia estética, y en la situación concreta, singular, en que esa posibilidad se realiza efectivamente (Sánchez Vázquez, 1992: 164).

De lo establecido en los párrafos anteriores se extraen dos criterios que distinguen la explicación marxista de la categoría “Estética” respecto de explicaciones que tienen otro fondo teórico. En primera instancia, que la estética es un tipo de relación del hombre con la realidad, una relación sensible. En segunda, que de esa relación se genera una situación estética donde se dota de una carga sensible tanto al objeto como al sujeto. Ambas cuestiones se argumentan a continuación.

La relación estética

Sánchez Vázquez distingue de entre las diversas formas de relacionarse que tiene el hombre con el mundo (la teórico-cognoscitiva, la práctico-utilitaria, etc.), una relación muy particular, la estética. Con esta distinción se entiende que el hombre se relacionó estéticamente con la realidad desde su constitución como especie, incluso tal vez desde antes, en el proceso de su hominización.

La relación estética se postularía entonces como una relación universal y transhistórica. Es una relación que en la mayor parte de los casos no tiene que ver necesariamente con la finalidad de producción de las manifestaciones donde se atribuye su presencia; es decir, el consumo estético ocurre más allá de la producción que, en occidente y para algunas épocas, se realiza con expresos fines estéticos.

De inicio, para que relaciones de este tipo ocurran, debe haber un consumo de esa índole y, como establece Sánchez Vázquez, este consumo se realiza en la contemplación. Bajo ese criterio, muchas manifestaciones plásticas estarían fuera de la consideración estética, porque no fueron realizadas precisamente para ser contempladas, las pinturas en cuevas del paleolítico o los casos prehispánicos como los dibujos esgrafiados teotihuacanos ocultos en las bases de recipientes cerámicos o, incluso, los relieves ubicados en las partes inferiores de esculturas monumentales como la Coatlicue azteca.

Así mismo, resulta que en muy pocos casos de la historia mundial existió la intención de producir con alguna finalidad estética. Una condición fundamental para que tal finalidad ocurriera es una reflexión previa que postuló la manera que cause algún efecto sensible en particular y hasta donde se sabe, ésta sólo se realizó en ciertas culturas, como en la griega de la antigüedad, el renacimiento europeo o en nuestra cultura occidental desde el siglo XVIII. Culturas, todas éstas,



donde tal reflexión se asocia a la práctica artística ya relativamente autónoma; es decir, a un trabajo ya socialmente diferenciado.

Bajo esa óptica, para el caso de Teotihuacan, debemos preguntarnos si es posible adjudicarle un valor estético a objetos que fueron fabricados con otra finalidad, ya que, como se ha establecido antes, la finalidad primordial de los programas figurativos teotihuacanos era representar lo sagrado, propiciándose que se contemplaran figuras que se creía transitaban desde otro tiempo y desde otro espacio.

En términos estrictos, entonces no sería posible atribuir un valor estético a objetos teotihuacanos ya que, bajo uno de los principales criterios del marxismo, el consumo es inseparable de la producción. Pero sucede que, como ha puesto en relieve Sánchez Vázquez, que la relación estética ocurre de todos modos. Es patente y claro que nosotros, la gente de la actualidad, no somos partícipes del tipo de contemplación que la gente teotihuacana realizaría en sus programas figurativos. En ese sentido, el tipo de relación contemplativa que se da en la actualidad con objetos antiguos rompe con la dialéctica producción-consumo, esto ocurre porque la función primordial para la que fueron creados corresponde exclusivamente a la sociedad en que ésta se dio. Ante esa paradoja, la interrogante debe de dirigirse a establecer por qué podemos nosotros contemplar esas obras estéticamente. La solución que se está proponiendo, es suponer que en esos objetos persiste una carga estética adquirida en algún momento de su producción; carga que contiene algo que es común y esencial entre los humanos de todos los tiempos y que puede corresponder a lo que Sánchez Vázquez denomina “conciencia de la creatividad”, la cual se adquiere en todo proceso trabajo.

Las fuerzas esenciales

Sánchez Vázquez narra que una de las cuestiones en la filosofía de Hegel que más llamó la atención en Marx, fue el contenido valioso de la concepción de la objetivación, porque distinguía un proceso de la exteriorización de las *fuerzas esenciales* del hombre. A la postre fue uno de los puntos torales para entender al capitalismo, ya que se postulaba la necesaria distinción entre objetivación y enajenación, entre trabajo creador y trabajo enajenado. (Sánchez Vázquez, 1979: 54). El trasfondo era demostrar las condiciones de injusta explotación a que condena el trabajo enajenado en la época capitalista, pero, al mismo tiempo, buscaba aspiracionalmente las características esenciales del hombre, las más puras. Ese es el camino que encontró Sánchez Vázquez para indagar acerca de las ideas que de la estética pudo haber tenido Marx. Y es que, en sus palabras, “Marx no podía dejar de tocar las cuestiones estéticas y artísticas; su concepción



del hombre le empujaba necesariamente a abordarlas. A su vez, a la luz de ellas, vemos cómo Marx concebía al hombre total ya desenajenado y en posesión de sus fuerzas esenciales” (*Ibidem*: 14).

La esencia del hombre, bajo la óptica marxista, es el trabajo creativo utilizado para transformar la realidad. En esa dimensión del trabajo, el hombre toma conciencia de sí mismo, --por eso Marx homologa la esencia humana con la autoconciencia--, y se objetiviza; es decir, se reconoce a sí mismo en el objeto trabajado. Esto es muy importante porque ocurre que otros hombres, de cualquier otro tiempo y de cualquier otra cultura, se reconocen también en esos objetos. Se establece entonces una permanente relación con la humanidad que contienen ciertos objetos, y se da más allá de las específicas determinaciones de su producción. Es ésta la que aquí se comprende como relación estética, presente en todo el curso de la humanidad, desde el proceso de hominización, en estrecha correspondencia con el trabajo humano.

El papel del trabajo en los orígenes de la relación estética

La teoría materialista, y particularmente Engels, ha postulado el trabajo humano como factor paradigmático para comprender las causas que determinaron que alguna de las especies de los homínidos conformara al *homo sapiens sapiens*. Como complemento a esa argumentación, hay que incluir el papel de la relación estética en toda práctica social, en todo trabajo humano. Para fortalecer el argumento referiré dos casos extremos, uno pretende ilustrar cómo se daría esa relación en el hombre primitivo y el otro indaga cómo se da en el científico contemporáneo.

El hombre primitivo

En un tiempo, se supone que la especie primigenia, llamada *homo habilis*, coexistía con otros grupos de homínidos. Pero la particularidad de este grupo es que era carnívoro y, ante la desventaja física respecto de los depredadores, la necesidad de conseguir el alimento debió ser el detonante para que empezaran a desarrollar cierta inteligencia. Por lo tanto, este grupo precursor de nuestra especie, debió desarrollar ciertas habilidades de carroñero para aprovechar los despojos de animales cazados y devorados por esos depredadores. En esos despojos, por ejemplo, el alto contenido proteínico que contiene la medula de los huesos fue un alimento fundamental. Bajo esa premisa, nos podemos imaginar la situación y suponer el afán de este hombre primitivo por romper los huesos utilizando su simple fuerza física. Es posible establecer que rompió con cierta facilidad los más huesos delgados, pero para los más gruesos requirió de otras habilidades y es posible suponer que se ayudara de un objeto accesorio, algo que



significó amplificar su simple fuerza física y lograr de ese modo su finalidad que era obtener el alimento. Manipuló, así, una piedra dura que sirviera para machacar un grueso hueso animal para obtener la sustancia deseada que lo alimentó. Pero además de satisfacer esta necesidad primaria, sin duda, hay que pensar en otro tipo de satisfacción complementaria, el placer estético logrado al ver los resultados obtenidos a partir de una idea exitosa. Después, la repetición sucesiva, convirtió este hecho espontáneo en un acto creativo consciente.

A partir de allí, otros procesos reflexivos se generaron en la conciencia del *habilis*. Uno de los primeros lo llevó a darle filo de cuchillo a la piedra para hacer más eficiente el objetivo de conseguir el alimento. El ensayo-error implicó la elección de un percutor, la experimentación de un ángulo adecuado de percusión, la fuerza adecuada, etc. Teniendo como motivo omnipresente la obtención más eficiente de la comida, sin duda que cada golpe certero, la primera pieza, el reconocimiento de los demás miembros de la manada homínida de carroñeros, debió de cargar de algo parecido al orgullo profesional al artífice de tales acciones.

Con todo lo anterior, se esboza la relación inherente entre la necesidad primaria del sujeto donde se incluye la conciencia de sus limitaciones físicas, pero también de las nuevas condiciones intelectuales generadas ante el éxito de sus manipulaciones. En medio de estas cuestiones se esclarece ya la configuración de un proceso humano de trabajo en la medida en que ahora teóricamente lo comprendemos. Ese plan consciente contiene ya ciertas características que definen a todo proceso de trabajo como tal, las cuales, basado en lo propuesto por Bate (1998: 59), son:

- a. Empleo consciente de la fuerza humana de trabajo que comprende la capacidad física y mecánica para transformar los objetos de la realidad para convertirlos en bienes de consumo.
- b. Utilización de instrumentos y medios de trabajo. Por un lado, los instrumentos son los medios para maximizar la energía de la fuerza humana de trabajo y los medios de trabajo son los recursos para optimizar los instrumentos de trabajo.
- c. La existencia de un objetivo, obtener un producto que habrá de satisfacer sus necesidades.

De este primario, pero ya como tal, *proceso de trabajo*, se generó también la primera satisfacción de relacionarse estéticamente con el objeto, primero con la piedra en bruto y después con la piedra convertida en instrumento. Por eso la mano, a través de la evidencia arqueológica de los instrumentos líticos, es el indicio más próximo de la transformación física de los homínidos. Con esta



habilidad, en palabras de Engels, “se había ya dado el paso decisivo: la mano se hizo libre y podía adquirir ahora cada vez más destreza y habilidad; y esta mayor flexibilidad adquirida se transmitía por herencia y se acrecía de generación en generación” (1978:5).

El meollo del asunto es que, basado en lo que Darwin llamó ley de *la correlación de crecimiento*, Engels enfatiza la relación directa en el proceso de trabajo, del desarrollo de las manos sobre el resto del organismo, incluyendo la formación de los sentidos, tal como sentenció Marx: “El ojo se ha convertido en ojo *humano*, del mismo modo que su objeto se ha convertido en un objeto social, *humano*, que procede del hombre y se destina al hombre. Los sentidos se han convertido, por tanto, inmediatamente y en su práctica, en sentidos teóricos” (Marx, 1987: 621).

Siguiendo el espíritu de tal afirmación podemos suponer que los sentidos se formaron en la medida en que los instrumentos preceptuales se fueron perfeccionando con la experiencia, y adquirieron, por así decirlo una “carga teórica” que hace posible concebir un incesante conocimiento sensible y, por ende, una relación estética en los primeros homínidos cada vez que necesitaron relacionarse creativamente con la realidad.

El trabajo científico

El trabajo científico se gesta en base a cuestiones éticas. Ya al principio de este trabajo se ha mencionado a Villoro (1982, 1997) quien resalta el criterio de *tensión* para describir lo que ocurre con un sujeto cuando tiene la intención de llegar a cumplir ciertos valores en la investigación. Señala este filósofo que la captación de un valor, en la experiencia o en la imaginación, implica la vivencia de una falta que provoca el deseo, el impulso por aliviar una tensión difícil de soportar. La tensión surge de la sensación de una privación, la cual “es obvia en los deseos biológicos, como el hambre, el frío o la pulsión sexual” (Villoro, 1997: 15), pero su determinación y papel en el trabajo científico es un tanto cuanto más complicado de identificar porque supuestamente en ese contexto reina lo objetivo y se trabaja en buena medida para que el producto, ---la explicación científica---, sea aceptada en la comunidad académica a la que se pertenece.

En ese sentido, también ya referido en el *capítulo uno*, el valor en la ciencia tiene una doble implicación: que dicho valor efectivamente pueda ser considerado como lo “deseado” o “estimado” para el sujeto mismo, y; por otro lado, que el valor se considere como lo “deseado” o “estimado” para cualquiera en las condiciones objetivas de la investigación. (Villoro, *Op. Cit.*: 45). De lo anterior conviene preguntarse “por las razones por las que sí sería legítimo concluir la objetividad de



los valores” (*Ibídem*: 51), para que efectivamente puedan ser afines a los miembros de una comunidad académica.

Pero habremos de percatarnos de que todo puede variar de acuerdo a lo que se entienda por “objetividad”. Villoro la entiende bajo la óptica de un *realismo metafísico* que implica un saber objetivo por *correspondencia* con “estados de cosas independientes de la mente o independientes del discurso” (Putnam en: Olivé, 1995: 112), lo cual redundaría en una subordinación de las capacidades humanas respecto de la realidad, donde lo objetivo es objetivo por ser independiente del sujeto. En cambio, una noción distinta la podemos extraer del pensamiento de Sánchez Vázquez con su definición de *praxis*, donde se advierte que toda relación humana con la realidad objetiva es, por un lado “acción subjetiva, del individuo, destinada a satisfacer sus intereses, en el otro; acción material, objetiva transformadora, que responde a intereses sociales y que, considerada desde un punto de vista histórico-social, no es sólo producción de una realidad material, sino creación y desarrollo incesantes de la realidad humana” (Sánchez Vázquez, 1967: 176). En esa explicación, la objetividad no se desvincula del sujeto y, por ende, la subjetividad es inherente al producto científico. Siendo así, en alguna fase del trabajo científico hay un enfrentamiento del sujeto con su fuero interno, con sus posibilidades y fuerzas creativas, esenciales. Tal confrontación no está exenta de la misma tensión que experimentó el hombre primitivo, el *homo habilis*, y las piedras que utilizó que son equivalentes a los instrumentos y a las técnicas que implementa el científico. En ese sentido, el descubrimiento de darle filo a las piedras para trascender su labor, es fundamentalmente lo mismo que el científico cuando pretende hacer trascender sus creencias, cuando implementa su arsenal heurístico y ubica sus datos en contexto de descubrimiento en aras de que, más adelante, se cumpla la justificación científica y llegue a la meta de su trabajo.

Tensión y extrañamiento

Es posible postular a la tensión como característica humana propia de los procesos de trabajo y es plausible vincularlo con el efecto de extrañamiento (*el Verfremdung*), que es la función estética del arte que los “formalistas rusos” postularon para la literatura. En términos generales, el efecto de extrañamiento consiste en elevar la capacidad de sorpresa o extrañeza ante lo cotidiano, lo banal, lo automatizado. Efectivamente, el formalismo ruso partía de la premisa de que la percepción resulta afectada una vez que las acciones llegan a ser habituales y se transforman en automáticas (Shklovski, 2002: 59). Como solución a este automatismo de la percepción, se postula el papel renovador del arte.

Los formalistas oponían el discurso prosaico al discurso poético. El discurso prosaico, --que podríamos llamar vulgar o cotidiano--, “con sus frases inacabadas



y sus palabras pronunciadas a medias” (*Ídem*) es formulado inducido por la automatización en la que se cae al ejercer el lenguaje cotidianamente. Por eso, V. Shklovski, en un folleto fundante de este movimiento titulado *La resurrección de la palabra*, para desautomatizar la percepción, --cuando sólo se reconoce lo habitual, pero no se siente--, postulaba como revulsivo el *principio de la sensación de la forma*. El objetivo es generar, en sus términos, una percepción poética e incluso artística “en la que sentimos la forma (tal vez no sólo la forma, pero por lo menos la forma)” (en: Eichenbaum, 2002: 30).

Las tesis de los formalistas comenzaron con el problema de los sonidos en el verso y de allí se elaboraron tesis más generales. Se trató de una reacción ante el simbolismo, se reclamaba el sentido de la noción de “forma” para subrayar el papel fundamental de aspectos omitidos por el simbolismo, como el ritmo, los sonidos, la sintaxis, etc. Por tanto, este movimiento debe ser comprendido como un fuerte llamamiento para dejar de entender a la forma solo “como una envoltura, como un recipiente en el que se vierte el líquido (el contenido)”⁴⁶ (*Ídem*).

Y es mediante la apreciación de la forma que se genera el fenómeno de extrañamiento que acuñó el formalismo ruso para referir el efecto que ejerce el arte ante las condiciones habituales de la percepción. Esta noción ha sido retomada por Sánchez Vázquez en el contexto preciso de la contemplación estética de la obra artística, en una dinámica descrita por él como dialéctica de la *identificación* y el *distanciamiento* (1992: 141), la cual describiré más adelante.

La situación estética

La posición marxista, tanto respecto del tema estético como de otros temas, representa una posición antagónica frente a otras posturas. Se opone a una suerte de empirismo donde lo estético radicaría en el objeto. Frente al idealismo, donde la estética es potestad del individuo. En contrapunto la estética, bajo la óptica marxista, es concebida como una dialéctica de mutua y permanente transformación entre sujeto y objeto.

La situación estética del sujeto

Es plausible el sentido pragmático que el marxismo le atribuye a todas las actividades humanas y sociales. Es indudable, también, que el centro de esa apreciación es la postulación del trabajo como el proceso a partir de lo cual se ha generado todo proceso social e histórico. Como ya lo mencioné, esa tesis

⁴⁶ Como se puede apreciar, estos postulados del formalismo guardan estrecha relación con la crítica realizada en el *capítulo uno* de esta tesis hacia lo que hemos llamado “contenidismo”.



materialista se encuentra enfatizada por Engels en su texto *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, en particular con su ya célebre frase: “la mano no sólo es el órgano del trabajo; es también producto de él.” (Engels, 1974: 212). Lo cual es correlativo al desarrollo de los sentidos, tal como lo argumenta Marx en la cita ya referida de los *Manuscritos Económicos Filosóficos de 1844* (Marx, 1987: 621), donde se afirma que la conformación del hombre como tal, sus facultades y los órganos sensoriales, son producto del trabajo.

Ahora bien, habría que aclarar que los sentidos, desde la perspectiva fisiológica, son meros instrumentos de percepción y que su sola presencia no establece diferencia alguna entre nuestra especie y otros animales; más aún, ni entre nosotros mismos. Así, apreciamos que podemos vivir y desempeñarnos con el uso automático o habitual de esos instrumentos preceptuales; es decir con su mínima utilización. Entonces es posible decir que sólo percibimos. Pero hay ocasiones en que es imprescindible, --debido a necesidades de diversa índole--, que la percepción se desautomatice y la utilización de los sentidos sea más intensa; es entonces que se hace uso de la sensibilidad. Por eso Sánchez Vázquez (1992: 133) ha subrayado “la percepción es ante todo un medio al servicio de un fin”; y ese fin es sensibilizarse.

Pero la sensibilidad es también un producto intelectual, ya que cada sujeto al utilizar los órganos sensoriales para percibir algo, realiza una actividad cognoscitiva cuyo producto puede ser denominado *conocimiento sensible*.

Como expresión del conocimiento sensible, la creatividad se establece como el factor paradigmático que permite apreciar el trabajo como esencia del hombre. En estrecho sentido, cabe mencionarlo, se ubica la crítica al capitalismo realizada por Marx que refiere a la situación donde al enajenar el trabajo del obrero, el patrón lo deshumaniza; al convertirlo en simple medio, cosa o mercancía, lo priva de su verdadera esencia: la creatividad.

Es el carácter creativo del hombre, negado en el trabajo enajenado, el que reivindica al arte como paradigma del trabajo creador, cualesquiera que sean sus formas históricas concretas de manifestarse.

La situación estética en el objeto. La plástica

Un objeto puede ser comprendido en lo inmediato por su utilidad material, práctica; pero al mismo tiempo, puede ser apreciado por una utilidad espiritual que testimonia la capacidad creadora del hombre y profundiza su invaluable contenido humano. Cuando este segundo interés predomina sobre el primero, el objeto adquiere un valor que rebasa lo meramente utilitario y en la medida en que es contemplado desde este ángulo y se capta su nuevo valor, suscita en el hombre el placer que hoy llamamos estético. Ese valor ha sido buscado de manera



intencional en la práctica sólo por el arte moderno y contemporáneo, pero es posible encontrarlo encarnado en los productos de sociedades desaparecidas como la teotihuacana.

La hipótesis fundamental es que la identificación del valor estético se realiza a partir de las propiedades plásticas que los objetos manifiesten. La plástica es, en ese sentido, la *pedra de toque* que conduce al reconocimiento del arte e induce la situación estética en torno a un objeto. Para explicarla, regreso a la definición de plástica que elaboré antes y que la explica como *la sustancia que el sujeto proyecta sobre la materia, en bruto o transformada, en base a una voluntad formativa, en el acto creativo y de la contemplación*.

Teniendo como referencia esa definición, se puede ahora agregar que el acto creativo es un afán sustantivo del hombre relativo la recurrente intención de formar.

En la contemplación, el factor de la tensión humana tiene también un papel fundamental. Sucede, como ha estudiado Arnheim, mediante un flujo constante de información que estimula al ojo humano a *dirigirse* hacia ciertas áreas del campo visual en un juego recíproco de tensiones dirigidas. Esas tensiones no son algo que el observador añada por razones suyas propias a los objetos que percibe; antes bien, son tan intrínsecas a cualquier constructo como el tamaño, la forma, la ubicación o el color” y como subraya este autor, puesto que tienen *magnitud y dirección*, se puede calificar a esas tensiones de ‘fuerzas’ psicológicas” (Arnheim, 1997: 24) y dado que están presentes en todo *plano de expresión*, propongo denominarlas como *fuerzas expresivas*.

Esas fuerzas expresivas presentes en los programas figurativos teotihuacanos, lo veremos, conducen a significados profundos, definitorios diría yo, para la distinción del tipo de relación estética que provocaron.

7.2 Para una definición de la estética en Teotihuacan

Teotihuacan es un tema de sumo interés histórico porque significa un punto donde confluyen varias cuestiones de cuya respuesta depende buena parte del conocimiento de la fase prehispánica de México. Es, cronológicamente hablando, una época intermedia entre el tiempo de expansión del abanico cultural olmeca y la época de influencia de los imperios de Tula, Xochicalco, Tenochtitlán en el altiplano y los varios reinos mayas del sureste.

Teotihuacan fue una cultura presente en el mundo prehispánico durante los últimos dos siglos y los primeros siete siglos de nuestra era. Se trata de una sociedad altamente compleja, ya constituida en lo que conocemos como Estado; es decir, una organización jerarquizada, con una división en clases sociales y del trabajo; todo en torno a las instituciones instauradas y controladas por un poder



central. Un Estado tan vigoroso capaz de haber generado no sólo la prosperidad del territorio propio, sino también haber influido en la economía y en la cultura de otros lugares de la Mesoamérica de su tiempo.

Pero la comprensión del poderío de Teotihuacan va más allá de lo económico, porque una vez que su omnipresencia económica desapareció, sus logros culturales y artísticos han sido referentes para sociedades posteriores. Es esta paradoja la que animó mi interés del tema teotihuacano y posibilita el estudio de su arte y de su estética.

Desde la posición marxista, que en esta investigación he asumido, me he visto inmerso en la asimilación de que la comprensión de las sociedades ocurre, en primera instancia, entendiendo las características y las contradicciones de su estructura económica, lo cual entre otras cosas comprende la dilucidación de la dialéctica consumo-producción a la que antes aludimos. El meollo del asunto es que el arte y la estética rompen con dicha dialéctica, por eso resulta inadecuado como muchos autores lo hacen, reducir su interpretación al ámbito meramente superestructural, porque a todas luces supone decir que el total de la cultura teotihuacana murió con su economía. Por el contrario, se entiende que esos aspectos trascienden a cualquier cultura o sociedad. Esa aseveración la hago teniendo en mente la conocida frase de Marx (cito de memoria) hecha en los *Grundrisse* acerca de que el arte griego “trasciende el modo de producción esclavista y su vigor llega hasta nosotros”; quizás última consideración del teórico alemán acerca del arte antes de meterse de lleno en el estudio de la estructura del capitalismo.

Sobre esa base y para profundizar en esa argumentación, hago mío el pensamiento de la estética marxista de Adolfo Sánchez Vázquez⁴⁷ que desarrolla en varias obras a partir de su descubrimiento de las ideas estéticas del joven Marx, el de los *Escritos económico-filosóficos de 1844*.

El hallazgo de los textos de Sánchez Vázquez constituye una verdadera veta para los estudios acerca de la estética. Tenemos allí la recuperación del joven Marx, el que se interesó por la esencia del hombre, en una recuperación que rompe con la visión del “Marx” cientificista, objetivista y determinista que el marxismo oficial dominante divulgaba hacia la mitad del siglo XX, abriendo, además las puertas hacia un pensamiento estético que echa por tierra los principios de un tipo de estética marxista que tenía al realismo socialista como

⁴⁷ Desde su tesis de maestría Sánchez Vázquez de 1956, “Consciencia y realidad en la obra de arte” se planteaba el problema de que en la relación de la consciencia del artista encarnada en su obra y la realidad, se privilegiara la representación realista en detrimento de otro tipo de representaciones como las fantásticas (Cfr. Sánchez Vázquez, 2006: 43).



parangón. Los postulados de Sánchez Vázquez, son parte de todo un movimiento que desde la década de los 60's del siglo pasado intenta reivindicar al humanismo presente en el pensamiento de Marx, y en esa inercia cabe un deslinde respecto del pensamiento de Althusser quien, en la misma línea de concepción del marxismo como ciencia, reduce el humanismo de Marx a simple ideología: visión tecnicista que niega a este aspecto una dimensión práctica, efectiva y real⁴⁸.

Se trata pues de reivindicar el humanismo de la teoría materialista mediante una apreciación basada en la naturaleza práctica y creativa del hombre que lo define esencialmente y que históricamente aparece negada por el trabajo enajenado en tiempos del capitalismo. Con esta intención se enriquece al marxismo, para ofrecer explicaciones sociales donde se incluye a la práctica individual de los sujetos y aporta una concepción de la historia donde hay espacio conceptual al papel del libre despliegue de la voluntad y acción humana (Cfr. Sánchez Vázquez, 2006: 65).

Así pues, en inspiración a lo dicho por Marx en los *Grundrisse*, se postula que en Teotihuacan, el arte y su esencia estética están más allá de su sociedad concreta. Dicho esto, en un sentido antropológico; es decir, en el sentido del hombre en el amplio sentido de lo que es humano. El argumento central, refiere que la determinación de esos aspectos no ocurre necesariamente bajo la consideración de sus condiciones económico-sociales, por el contrario, en algo que no deja de ser misterioso, la cuestión radica en cómo a pesar de tal condicionamiento, lo artístico es capaz de trascender en el tiempo y en otros espacios socio-culturales. Yo aquí defiendo que ese fenómeno se debe a su contenido estético.

En la época capitalista, la división social del trabajo ha posibilitado la distinción de individuos, quienes, con cierta conciencia teórica, sea respecto de una idea de arte o incluso del mercado, se denominan artistas y se dedican exclusivamente a esa labor. Por esta distinción socialmente aceptada, casi *de facto*, se asume que sus actos o sus objetos creados son obras de arte y con relativa arbitrariedad se cree que el efecto estético va en el mismo paquete. Pero resulta que la evidencia material en Teotihuacan no alcanzaría para considerar a sus objetos con elementos plásticos, como obras artísticas *per se*. No hay evidencia de una división del trabajo que permita suponer la existencia de artistas socialmente diferenciados y de ninguna manera podremos, por ser éste un

⁴⁸ En ese sentido, se rechaza del mismo modo la supuesta ruptura epistemológica a la que se refería Althusser entre un joven Marx "ideológico" y un Marx maduro "científico" y que es criticada por Sánchez Vázquez en su libro de 1978: "Ciencia y revolución (el marxismo de Althusser)". (referido en Sánchez Vázquez, *Op. Cit.*: 77).



contexto arqueológico, valorar a cualquier objeto como evidencia de una creación original. Por lo tanto, cobra pertinencia una concepción del arte que, en una perspectiva abierta, no se reduzca a cuestiones fenomenológicas como lo son la posición relativa del individuo, el culto a la personalidad o la demanda mercantil de los objetos.

Reitero, lo que se debe de considerar como factor determinante es el aspecto de la sensibilidad al que alude el concepto Estética, pensado aquí como un proceso humano continuo. En el contexto arqueológico, eso convierte a los objetos producidos por sociedades desaparecidas, como portadores del conocimiento sensible alcanzado y transmitido de humanos a humanos. Para efectos concretos, allí donde se distinga un cambio o una ruptura cultural, es síntoma de que la sensibilidad individual o de grupo, sufrió un vuelco. Los objetos arqueológicos apreciados de esa manera contienen, por así decirlo, un doble valor. Por un lado, el valor socio-cultural le da a ciertos objetos con cualidades plásticas, ser representaciones de un proceso que las incluyó y aceptó, --en un momento determinado--, en la estructura establecida, en ese inventario de formas fenoménicas y códigos que es la cultura. Pero al mismo tiempo, tiene un valor estético, porque encierra, también, el momento del cambio, de su origen, de su irrupción como forma “nueva”, producto de la dialéctica de lo viejo que fue superado. Por eso, un análisis estético en realidades prehispánicas es posible sí se tiene en consideración que lo estético no se encuentra exclusivamente --y mucho menos por separado-- en el objeto ni en el sujeto; sino en las particularidades surgidas en su relación de mutua transformación.

Se trata de una concepción amplia que posibilita entender el factor estético en las sociedades del pasado, porque implica que el hombre se relacionó estéticamente de manera simultánea al proceso de trabajo. Por eso, trabajo y estética son factores indispensables en la transición biológica-social de nuestra especie. Visto así, la propia cultura es un producto estético; es el sentido que parece estar detrás del dicho de Kubler “la actividad estética está en parte fuera de la cultura, y porque es anterior a la cultura como posible agente de los procesos de cambio” (Kubler, 1984: 35). A partir de esta re-elaboración del concepto “estética”, como conocimiento sensible, se define una fuerza esencial del sujeto, la parte creativa que hace posible el desarrollo de toda praxis humana, inherente a cualquier trabajo, profesión o tarea social, porque cada una de éstos no son sólo repetición de actos mecánicos, sino también trazas de innovación, variación y cambios culturales. Entre paréntesis, de esta consideración se comprende el binomio al que alude el título de esta investigación: estética y cambio.

En conclusión, el arte es el resultado de una praxis creadora, independientemente de su intención (sagrada, religiosa, etc.) pero que por su



estructura funciona estéticamente. Dada la naturaleza de su construcción en un objeto o situación cualquiera en se dé, el arte crea las condiciones de contemplación, la capacidad de sobrevivir en un espacio y trascender en el tiempo la sensibilidad humana que las creó y que yacen inmanentes en la estética que las generó. Inmanencia en tanto, insisto, se definen ciertas características humanas universales.

El conocimiento sensible del trabajo del arte, a través del tiempo, ha logrado aislar y exaltar los elementos mínimos de significación con los cuales se puede valorar a un objeto por su contenido estético. Lo mismo que los conocimientos que ha postulado la ciencia, que encierran los secretos universales bajo la forma abstracta y sintética de conceptos, así el conocimiento histórico de la sensibilidad revela las formas mínimas con que se puede manifestar el arte. Sin que eso signifique un enfoque lineal, considero que ese fenómeno puede distinguirse en épocas recientes de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando las artes plásticas dejaron de interesarse en la relación externa de las cosas para buscar, por un lado, las cualidades esenciales de las formas y por el otro, aislar y propiciar el efecto estético prescindiendo del objeto artístico. Ambas cosas serán exploradas a continuación como líneas vinculatorias entre lo que se ha definido como arte teotihuacano y el arte de la actualidad.

7.3 El vínculo transhistórico

Las cualidades esenciales de las formas

Se puede considerar que las cualidades formales esenciales son las que antes he buscado distinguir en la plástica teotihuacana, principalmente con la postulación de la categoría “eidética” que refiere la dialéctica forma externa/forma interna. Aprecio que su existencia, como parte de programas de realización figurativa, demuestra el sentido que hacia finales del siglo XIX Alois Riegl introdujo con la categoría *Kunstwollen*, que se traduce como *la voluntad de arte*, pero que también significa “voluntad formal”.

Esta teoría ilustra la tendencia que ya desde el siglo XX se seguía el arte. Recordemos que Cézanne afirmó que todo en la naturaleza puede ser comprendido a través de figuras básicas como el cilindro, la esfera y el cono. Es ampliamente sabida la herencia que constituyó esa aseveración en la obra de Seurat y en general en el arte cubista, ya que este movimiento buscó en el conocimiento sensible de culturas aborígenes las formas geométricas puras y cierta metodología racional para el análisis del color. Otros movimientos, como el Neoplasticismo y el Suprematismo, dan continuidad a esos principios, postulan una abstracción geométrica.



Por un lado el “arte plástico puro”, o *neoplasticismo* (Foto 69), tiene como principal ejecutante a Mondrian con obras donde se ve un proceso de abstracción progresiva y las formas se reducen a líneas rectas, horizontales/verticales y a colores primarios (rojo, azul, amarillo) negro y gris sobre fondo blanco. El suprematismo, con Kazimir Malevich como su más insigne representante, lleva al extremo a la plástica pictórica y en un afán de despojo de todo elemento figurativo, pinta el cuadro “blanco sobre blanco” (Foto 70).

Pero esa voluntad formal alcanza su cenit en la Bauhaus, una escuela y centro pedagógico experimental de las artes, fundado en 1919 por Walter Gropius, cuyo objetivo principal fue insertar el arte en la vida cotidiana. Esto se consiguió en base a diseños simples de muebles como sillas y mesas tubulares; pero sobre todo en inmuebles ya que aportó los diseños arquitectónicos del llamado “estilo internacional” de tanta influencia en la escenografía urbana del siglo XX.

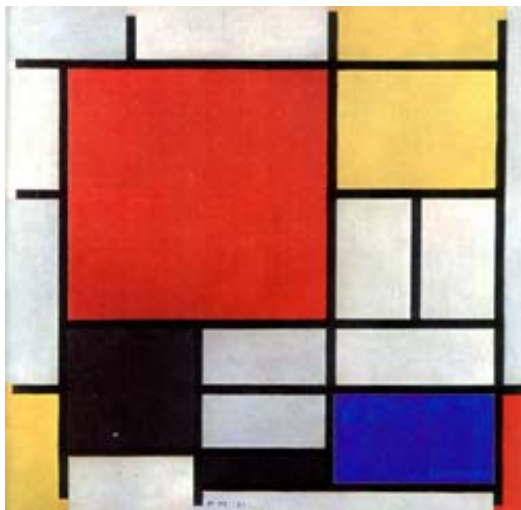


FOTO 69. Pintura "Kompozicija" de Piet Mondrian, 1921. En www.moleskinerie.com/Mondrian.jpg.

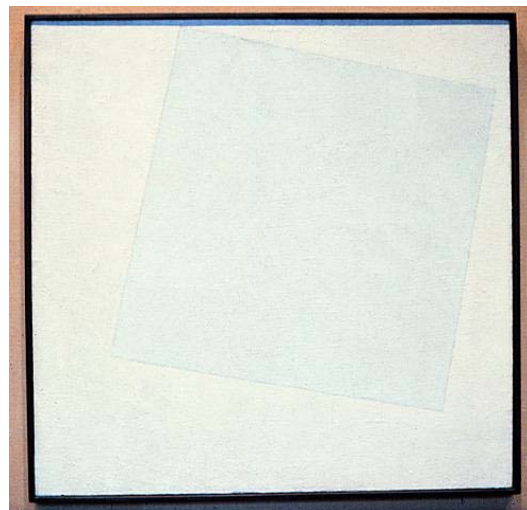


FOTO 70. Pintura “blanco sobre blanco” de 1918 de Piet de Kasimir Malevich, 1921. En <http://aldapetarte.blogspot.mx/>

El arte como metalenguaje

Como parte del acelerado proceso de cambios que ocurrieron en el arte a finales del siglo XIX y principios del XX, se llegó a la elaboración de manifiestos donde los propios artistas explicitaban sus presuntos principios estéticos. Pero no deben confundirse estos pronunciamientos con lo que es propiamente la estética. Siguiendo a Sánchez Vázquez, es preferible denominar como “poética” a estos manifiestos, ya que son discursos que, sin duda, forman parte “de la ideología estética que vive el artista” (Sánchez Vázquez, 1992: 21) pero que en todo caso no



cubren teóricamente, --ni de hecho--, el fenómeno estético, quedando fuera aspectos propios de la recepción de la obra; esto es, el efecto que dichas obras tienen en la gente que los consume y que en cualquier sentido rebasa la intensidad del artista.

Pero este proceso de abstracción para extraer lo más esencial de las formas va a llevar a los artistas del siglo XX a dejar de crear objetos. Tal es el caso del movimiento llamado “dadaísmo” que se ocupó de presentar las obras conocidas como “ready-made”, que son objetos ya construidos para “convertirlos” en obras de arte. El inicio, --casi mítico entre las vanguardias--, de esta postura artística, es el multicitado caso de Marcel Duchamp quien en 1917 expone un urinario al que titula “Fuente” (Foto 71), Duchamp escribió:

Algunos afirman que la *Fuente* de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros, que es un plagio, un simple artículo de instalación Pero la *Fuente* del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la *Fuente* con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto” (En Marchán Fiz, 1990: 160).

Lo que hay que resaltar del caso anterior es que, en un sentido semiótico, el acto de Duchamp equivale a una renuncia de la creación de un lenguaje propio para optar por un metalenguaje. Este ha de ser un argumento vinculario entre el pasado y el presente, porque al igual que ocurrió con ese objeto, ocurre con objetos del pasado teotihuacano, y el descubrimiento de Duchamp revela el valor estético que de por sí tienen los objetos construidos por el hombre independientemente de la función para que fueron creados. Sobre la base de la semejanza hay posibilidad de comparar las características del migitorio con las de una fuente y el metalenguaje generado en torno a esta sustitución crea las condiciones para una nueva contemplación y una relación estética hace posible comprenderla. Del mismo modo vemos cumplirse en el presente en los objetos creados en Teotihuacan una particular relación estética producto de la contemplación de ciertos rasgos que los hacen vigentes y es un hecho, también, que los discursos construidos respecto de éstos, son metalenguajes que se alejan de su función original para insertarlos en el flujo de la identificación de rasgos humanos universales que están inscritos en el repertorio de significados acumulados históricamente en la conciencia de los hombres.



El efecto estético sin objeto artístico

Otras manifestaciones en el siglo XX se han proclamado también como formas de hacer arte, sólo que en éstas se ha prescindido de todo tipo de objeto, renunciado casi por completo a los medios tradicionales. Me quiero referir al llamado *happening*, palabra al que se le da el significado de “acontecimiento”.

En el *happening* se intenta apropiarse directamente de la realidad a través de una determinada acción con la finalidad de incidir un cambio de comportamiento en los espectadores y, por lo tanto, a través de éstos, influir en alguna medida para cambiar la realidad.



FOTO 71. “La Fuente”, Marcel Duchamp. En www.abrilsojos.com/blog/tag/proa/.

Se trata de una acción que tendría una estructura abierta, sin un comienzo, un medio y un final predeterminados. Esa acción bien puede ser “golpear un metal o madera, el sentarse, los efectos de la luz, subir o bajar una escalera; cualquier estímulo sensible de un acto cotidiano puede devenir en material” (*Ibídem*: 196). Pero lo que quiero subrayar es el efecto estético que busca producir el ‘*happening*’. Según la descripción de Marchán Fiz, en un primer momento se trataría de estimular al espectador con alguna acción y lograr así atraer su atención. Esto se lograría a través de suscitar irritación, sorpresa o cualquier otro tipo de sensación que se encuentre posiblemente fuera de las actitudes convencionales o cotidianas a las que la gente se encuentre acostumbrada. En un segundo momento, superada



la sensación inicial, se da lo que el mismo Fiz denomina *el distanciamiento*: “una especie de acto de emancipación de lo que ocurre ante el espectador a través de una reflexión independiente que cuestiona la irritación experimentada.” (*Ibídem*: 197).

Fetichismo y sacralidad

Otro aspecto que hay que señalar es que la aparente intencionalidad estética que supone la producción artística no asegura el cumplimiento de la misma. Esto se debe al sistema económico en que se inserta y el ejemplo paradigmático se da en la época que vivimos, en un fenómeno que Marx describió como *la hostilidad del capitalismo hacia el arte* (Cfr. Sánchez Vázquez, 1979: 155) que supedita la obra de arte al mercado afectando su naturaleza creativa. La sujeción del arte al mercado se da ya sea transformando el arte en mercancía, --con la consiguiente supresión gradual del valor estético--, o su supeditación al valor de cambio que produce un pseudo arte masivo que, por su extensión mediática, aumenta su rentabilidad.

Bajo esos criterios, la comprensión del arte en tiempos del capitalismo tiene relación con los problemas de demarcación entre lo estético y lo artístico, toda vez que lo estético está íntimamente ligado al proceso de trabajo, mientras que lo artístico se torna una modalidad del valor de cambio cultural y socialmente determinado. Ciertamente es que en el renacimiento, ya se hablaba de arte, pero se hacía para que se valorara el proceso “creativo” del productor y por lo tanto estimar más, económicamente hablando, su modo de trabajo, en una negociación directa del artista con los patrones o personas que encargaban las obras. En cambio, después del siglo XIX la negociación tuvo que entrar en la inercia del libre mercado.

Metalinguaje, *happening* y oficiamiento

Quisiera, a propósito de lo expuesto donde se han distinguido estos dos sentidos que ha tomado el curso del arte contemporáneo, argumentar lo que creo es la función general que pudieron haber cumplido muchos de los *programas figurativos* teotihuacanos; principalmente los pictóricos. Se trata de la hipótesis de que las figuras de dichos programas funcionaran, en una instancia determinada, como marcas mnemotécnicas para que ciertos personajes contaran una historia. Estos personajes serían oficiantes, gente especializada y en posesión exclusiva del saber sagrado, no sólo para entender a cabalidad lo que en muros o piedras estaba representado; sino también, --y tal vez principalmente--, para desplegar un metalinguaje a propósito y sobre la base de ello. Es decir, es posible imaginar a alguien relevante instalado ante los muros pintados de alguna habitación o



estructura arquitectónica cualquiera, recitando un discurso que describiera e interpretara lo que estaba allí representado. De esta manera, las figuras funcionarían, repito, como marcas de memoria para desarrollar dicho discurso. De allí se entenderá, o se acabara de entender, su carácter paradigmático porque esas figuras sirvieron de modelos de algo que era importante para el pensamiento teotihuacano. A partir de estos paradigmas se desplegarían ciertos ejes sintagmáticos, que para el caso constituyen los discursos que dichos oficiantes desarrollarían.

Pero además, habría que imaginarse que el desarrollo de ese metalenguaje ocurría de manera muy dinámica, es decir, no sólo se declamaba la interpretación de lo pintado o esculpido, sino que además es muy posible que se utilizaran recursos histriónicos, gritos, gestos, bailes, etc. Esto nos lleva a pensar que existiría más de una instancia o momento donde se efectuaría la relación estética en los individuos. Uno de estos momentos es la contemplación de la obra misma, pero sobre todo, la que supone la acción del oficiante interpretador de los programas figurativos teotihuacanos. Y creo esto, porque la información debió ser privilegio de unos cuantos y, en ese sentido, el despliegue discursivo de los paradigmas era su prerrogativa y los demás, --los espectadores--, entendían o sentían con mayor o menor intensidad lo que el interlocutor pudiera o no decir, pudiera o no demostrar con su escenificación.

Esta hipótesis implica, por un lado, un continuo proceso de resignificación en la lectura de los programas figurativos, ya que es de imaginarse que los discursos aplicados en torno a ellos, mutaban cada vez que eran comentados. Y ello se debe a que debió de existir un proceso de interpretación que, además, tenía un complemento actualizante, de una manera semejante a cómo a partir del texto canónico del evangelio los curas lanzan su sermón en las misas católicas.

Es aquí donde puede tenderse un punto de comprensión transhistórica. Me refiero a que la acción que realizaba el oficiante en la interpretación de los *programas figurativos* teotihuacanos es, en cierto sentido, semejante a la acción artística que antes describimos como inherente al *happening*. Y es que el tipo de información que los oficiantes en Teotihuacán ostentaban era de varios tipos, saber sagrado, mágico, religioso, cosmogónico, etc. Esto coincide en cierto sentido con lo que han buscado grupos artísticos del *happennig*, como el llamado accionismo de Viena (Marchán Fiz, 1990: 201). Para estos grupos, el happening es una reconquista de la función mágica y el arte una transmisión de ciertas fuerzas psíquicas y expresión de un pensamiento mítico que manifiestan incluso semejanzas estructurales con el ritual (*Ídem*). En ese sentido, de cierta manera propugnan por un arte que sea una reacción a la civilización tecnocrática y a la industria de la cultura.



Pero este puente de comprensión entre estas manifestaciones contemporáneas y lo que posiblemente sucedía en las situaciones de contemplación de los *programas figurativos* teotihuacanos, no se reduce a esos paralelismos. Creo que tal vinculación radica en que en las experiencias teotihuacanas se daba, --como vimos cuando describimos con Fiz la acción del *happening*--, en momentos de excitación, tal vez motivados por promesas metafísicas de redención y trascendencia; pero también tal vez temerosos por la inherente sanción que se pagaría allá en el mundo de los muertos. El efecto buscado sería, sin duda, la conmoción, el alejamiento y extrañamiento de lo profano para tratar de ajustarse a la revelación recién hecha de lo sagrado, lo que la figuratividad teotihuacana tanto se empeñó en representar en sus programas.

7.4 La relación estética teotihuacana

Tenemos aquí una situación que es, sin duda, ambigua: afirmar que la relación estética estaba mediada por un oficiante, un sacerdote o cualquier principal del barrio donde se ubicara el *programa figurativo* correspondiente. Pero al mismo tiempo, y no obstante poder asegurar que los sujetos neófitos a quienes les estaba negado el conocimiento y los saberes fundamentales, podrían experimentar, dotados de ese don humano fundamental que es la sensibilidad, una experiencia estética singular.

Debido a esta ambigüedad, no nos queda más que la posibilidad de especular acerca del tipo de sensación o la forma de sensibilidad que se pudo estar construyendo durante los años en que se contemplaron los *programas figurativos* teotihuacanos. Principalmente me referiré a ciertos efectos o relaciones estéticas generales que debieron haberse vivido en dicha contemplación a partir de su comprensión en ciertas categorías.

7.5 Sus categorías estéticas

Sánchez Vázquez en su *Invitación a la Estética* distingue algunas de las posibilidades de las múltiples maneras mediante las cuales el hombre entra en relación estética, tanto con la naturaleza como con el arte. Estas categorías son: *lo bello, lo feo, lo trágico, lo grotesco, lo cómico y lo sublime*. Aquí se referirán algunas de éstas categorías, cotejando su posible determinación en aspectos de la plástica teotihuacana; pero también se propone una categoría estética que describe la relación sensible fundamental que vivieron las gentes en Teotihuacan.

Lo bello en Teotihuacan

Como ya he mencionado arriba, ha sido lo bello, históricamente hablando, el parámetro para la determinación de lo estético. Bajo su consideración se introduce



un criterio fundamental: el goce o placer estético. Es decir, bello sería todo lo que produce placer o gozo. Sin embargo, una rápida mirada hacia ciertos objetos producidos en la época prehispánica y también en el arte contemporáneo, hace ver estrecha esta concepción, ya que sin duda puede producir placer algo que no es valorado como *bello*, sino como *feo* o como *grotesco*. Esto lleva inmediatamente a preguntarse cuáles serán los criterios para que algo pueda ser llamado como “bello”. Sánchez Vázquez llega a la conclusión de que son la armonía, proporción, simetría y la medida (Sánchez Vázquez, 1992: 176).

En Teotihuacan se muestra la existencia de esos criterios, siendo la producción programática figurativa, --que aquí se ha demostrado--, la prueba más plausible al respecto. Es decir, sin duda ha quedado en claro que existía en Teotihuacan una planificación de los programas en base a los mencionados criterios de armonía, proporción, simetría y medida. Lo vemos en las cuadrículas que sirvieron como diseño para la construcción de las pinturas, esculturas y edificios teotihuacanos. Estos criterios plásticos se ven también expresados en la planeación urbana de la ciudad a partir de la fase Miccaotli, cuando ciertos patrones de cuadrícula fueron implementados para dividir a la antigua ciudad en cuatro cuadrantes, a partir de dos ejes vectores, una es la llamada Calzada Este-Oeste, no visible en la actualidad y la otra, es la muy visible Calzada de los Muertos.

Otro despliegue de lo bello en Teotihuacan, se deriva de la conclusión de Sánchez Vázquez (*Op. cit.* 181), la cual dice “llamaremos bello a un objeto que por su estructura formal, gracias a la cual se inscribe en ella cierto significado, produce un goce equilibrado o goce armonioso”. En Teotihuacan tales determinaciones parecen estar íntimamente ligadas a la representación de lo sagrado, parangón por excelencia del equilibrio; cuestión que, sobre la base de lo expuesto en el *capítulo cinco*, se buscó general y canónicamente.

Lo sublime en Teotihuacan

La palabra sublime, como informa Sánchez Vázquez (*Ibidem*: 201), “procede del latín *sublimis*, término emparentado con el verbo *sublevo* que significa levantar o alzar del suelo”. Por eso, el sentido de la categoría estética: “designa algo excelso, eminente o sumamente elevado, y se aplica tanto a ciertos fenómenos naturales como a determinadas acciones humanas”.

El hombre entra en relación con lo sublime, por ejemplo, cuando ocurren ciertos eventos naturales como terremotos, tempestades, inundaciones, etc.; ante lo cual afloran sensaciones de sobrecogimiento, amenaza, peligro. Allí, la naturaleza muestra todo su poder y grandiosidad que se impone ante la precariedad y limitación de las condiciones humanas. Pero el caso es que, no obstante, en *lo sublime* el hombre se sobrepone, humaniza el fenómeno natural en



aras de superar la magnitud de lo negativo: el terror, lo horrible o el peligro de muerte latente que supone. De allí se comprende la descripción que de este fenómeno hace Sánchez Vázquez:

“Lo sublime es lo desmedido en la naturaleza y la vida humana. En ambos casos, el hombre se eleva, subleva o sublima al desplegar sus fuerzas. Lo sublime natural es, por un lado, expresión de un poder que el hombre no ha logrado dominar aún, pero que al mismo tiempo le da conciencia del suyo propio. En suma, el sentimiento de lo sublime despierta en el hombre, frente a las fuerzas naturales y sociales, su confianza en las fuerzas propias. Presenta, pues, una doble faz, objetiva y subjetiva: el fenómeno natural que se le impone con su poder físico, material, lejos de doblegarle, le hace sentirse superior.” (*Ibídem*: 208-209)

En la dimensión estética de *lo sublime*, el sujeto entra en relación con la realidad objetiva, y ya lejos de verse abrumado, devorado o absorbido por ésta, puede hallarse a cierta distancia psíquica de él, alejándose, viéndola de lejos; esto es, contemplándola. Más aún, la contempla de manera dialéctica porque no se trata de una contemplación cautiva del terror o asombro ante la grandiosidad de la realidad objetiva, que ciertamente puede ser aplastante; sino una contemplación transformadora que revierte la experiencia intimidatoria, en una experiencia creativa. Por esto, no se estaría hablando de una simple contemplación, sino de una contemplación gozosa (*Ibídem*: 201-202).

Así pues, la experiencia estética sublime, invierte o subvierte la percepción de una grandiosidad de la naturaleza “aplastante” en pos de exaltar la grandeza humana que la puede dominar. Esta relación estética puede expresarse en manifestaciones artísticas, convirtiéndose incluso en un rasgo cultural predominante en una cultura dada. Así como por ejemplo entre los griegos se decidió subrayar el sentido trágico de la vida, puede ser que en otras culturas se hay decidido una producción programática para incidir una estética de lo sublime.

Creo que en Teotihuacan se vivió también un tipo de relación sensible de este tipo, en relación al agua, la cual por su carácter mitológico fue la referencia fundamental a partir de la cual la humanidad teotihuacana se pretendió engrandecer. Las muchas referencias en los programas figurativos hablan de que el paradigma del agua fue la materia prima de muchos de sus relatos. De que el terror ante la fuerza del agua se invirtió dialécticamente para construir una “hilogenia del agua”; esto es, la creencia de que ellos, los teotihuacanos nacieron de las aguas y hacia ellas iban s a ir, gozosos, cuando murieran.



Pero en la vida cotidiana el agua constantemente debió de representar un aspecto de oposición entre lo real e irreal, entre lo sagrado, y lo profano, siendo lo sagrado, como ha subrayado Eliade, lo único real y verdadero que produce una *hierofanía*. El agua era apreciada en Teotihuacán como un recurso necesario para la subsistencia cotidiana, pero también como un don de las fuerzas que emanan de la tierra en forma de corrientes sagradas.

El agua, por tanto, debió ser el rasgo sublime de la humanidad teotihuacana por antonomasia. La gente debió tener una relación estética con todo aquello donde este *don* estuviera, sea en la naturaleza o sea representado en algún muro pintado, esculpido o en los objetos cerámicos. Intrincada entre la necesidad, la posibilidad y la contingencia, la relación estética describe a la gente teotihuacana superando dialécticamente toda la carga sagrada del bien divino para periódicamente imbuirse de su atmosfera eterna. En ese sentido debemos suponer diversas acciones donde sin duda el factor sensible de la participación humana ayudó a generar variaciones en los discursos que hablaban de la cosmogonía y de los mitos.

Por un lado, me refiero a los espejos de agua que se construían al dejar inundar las plazas hundidas de los espacios arquitectónicos teotihuacanos. En un contexto nocturno es posible imaginar a la gente contemplando el reflejo del cielo en el agua, para ver las estrellas, *hacia arriba donde todo está escrito*. El discurso que recitaban los oficiantes para explicar el mundo, debió de cobrar sentido allí y la revelación sentida debió de conmover hasta lo más profundo a cada una de esas personas. Vieron el agua celeste que procede del inframundo unirse con el agua terrestre a través de árboles virtuales, --los sostenes del universo—, que se alzaban de abajo para arriba, en una cotemplación virtual e imaginaria.

Así mismo, debemos de referir el acto purificador de la inmersión ritual y periódica en el agua. Como ya se mencionó, en exploraciones realizadas en 2003 por quien esto escribe, se descubrió un canal escalonado que sirvió para contener agua para el riego agrícola, pero también para la inmersión ritual. Este canal es relativo a las fases Patlachique y Tzacualli temprana (150 a.C.-50 d.C) y, hasta lo explorado, midió casi cuatrocientos metros de largo, casi cinco de ancho y más de metro y medio de profundidad. También, en esas excavaciones se apreció que el borde sur del río San Juan, contruido en la fase Miccaotli (150-200 d.C.), debió tener también escalonamientos longitudinales. Dada la existencia de los escalones de ambas obras hidráulicas, es posible imaginar cientos de personas descender para purificarse.

En varias culturas existió o existe esta costumbre de entrar en contacto con el agua. En la religión católica se hace en todos los bautismos apenas se esparce un pequeño chorro del líquido en la cabeza de los recién nacidos; aunque también se



siguen haciendo inmersiones totales en el río Jordán (Foto 72). En la india, el caso del río Ganges sirve de referencia y podemos apreciar esta doble función de lo agrícola y las inmersiones rituales (Foto 73). Por un lado, más arriba y abajo de su cauce, sus aguas son usadas para el riego de los campos de cultivo. Por otro lado, se realizan rituales de inmersión sagrada. Una de las festividades más importantes se realizan en la festividad de la *Kumbh Mela*, que tiene lugar cada doce años durante 42 días en Allahabad, y sucede en la confluencia de los ríos Ganges, Yamuna y el mítico río subterráneo Saraswati.

Es esa una de las analogías en las que nos basamos para suponer esa acción sagrada en ese canal escalonado teotihuacano e imaginar la tremenda sensación de que al dejarse tocar por esa agua se entraba en contacto con el fluido de la maternidad cósmica. Entonces lo sagrado desplazaba a lo profano y el cuerpo se liberaba de las inmundicias, las dificultades de la vida cotidiana y el comportamiento secular.



FOTO 72. Bautismo en el río Jordán.
http://www.unesco.org/water-fotos-funeral_rites_jpg.htm.

A través del contacto con el agua o de la inmersión, el hombre entraba en el ámbito sagrado, en palabras de Eliade, “en el agua todo se disuelve, toda forma se desintegra toda historia es abolida; nada de lo que existió anteriormente subsiste, ningún perfil, ningún signo, ningún acontecimiento” (Eliade, 1972: 178-200). Pero además, tal y como este mismo autor subraya, sumergirse en el agua o lo que es lo mismo, realizar el acto de inmersión equivale descender al nivel de la muerte, es decir significa morir por lo menos un poco, o matar aquello que es impuro. El agua se utiliza no sólo para purificar el cuerpo del difunto que se prepara para la



vida en el más allá. Tal es el caso citado del río Ganges ya que otro tanto millones de hindús viajan a Varanasi, la ciudad de la muerte, para asistir el rito funerario, ya que según la leyenda, el Ganges fluye más allá de los confines de la tierra hasta Moksa, el reino del Nirvana.



Foto 73. Un hombre sumerge a su hijo de 17 meses en el río Ganges.

Fiesta de *Magh Mela* en Allahabad, India.

Rajesh Kumar Singh/AP

www.20minutos.es/galeria/7

75/0/5/

También, en las aguas del río Yaqui, según algunas crónicas, se registran inmersiones de cadáveres: “el viudo, viuda, o pariente cercano del difunto toma al cuerpo mirando al oeste y lo sumerge en el agua tres veces” (Pérez de Rivas 1999:179) (Foto 74).

Ahora bien, Eliade relaciona el hecho sagrado de descender a la muerte en el acto de inmersión que se realiza en el plano humano con un hecho ocurrido en *illo tempore*, el mito, realizado en otro tiempo en el plano cósmico: el diluvio o la inundación original. Pero lo importante es que, en base a una concepción cíclica del cosmos, en esas historias se enlaza la idea de la reabsorción de la humanidad en el agua y la generación de una nueva época. Respecto de esta nueva humanidad se generarían también nuevas historias, entrelazándose nuevas narrativas presentes en el discurso mitológico y todo ello gracias a las experiencias sensibles donde cada hombre supera dialécticamente la enormidad de lo sublime, todo aquello que se prefigura como humanamente intocable.

La narrativa sobre el agua junto con otros elementos, --hay que decirlo--, fue aprovechado por la clase dominante. El dominio de la naturaleza de reflejo en la magnífica metropoli que se construyó desde la fase Miccaotli y un sentimiento de pasmo pudo generarse en la gente. Los edificios, sobre todo los monumentales, debieron haber tenido el efecto de aplastar y de reducir a todos los habitantes. En



ese sentido, funcionaron como forma de dominio y aprendizaje para reiterar la insignificancia del individuo, para contribuir a su anulación, a la pérdida de la perspectiva individual en pos de la obediencia y el eterno asombro.



FOTO 74. Ritual en el río Mayo por los indios mayos el día de San Juan (foto de J. Spicer, Archivo del Museo Estatal de Arizona, cortesía de Emiliano Gallaga a través de Sergio Gómez).

Lo grotesco en Teotihuacan

Pero lo que la naturaleza nos muestra al manifestarnos su fuerza, también puede, a su vez, ser reproducido por las personas para causar efectos de miedo, incluso de verdadero horror, en otras personas. Ese es el papel esencial que encuentra Sánchez Vázquez en la categoría estética de *lo grotesco* y engloba fenómenos tales como lo extraño, lo sorprendente y lo anti-natural. (Sánchez Vázquez, *Op. Cit.*: 248).

Manifestaciones artísticas actuales buscan explotar este tipo de efectos. Me refiero al *performance* y a las llamadas *instalaciones*, que exaltan de una manera ambigua temas tabú de la sociedad actual. A través de fotografías, videos y otros recursos expresivos, abordan temas que tienen que ver con la memoria y la identidad individual y colectiva, el humor, la sátira, el dolor, la violencia, desigualdad social y la muerte. Respecto de esto último se ha extremado en la utilización de elementos reales donde se utilizan cadáveres momificados, fetos humanos, miembros amputados para producir este efecto grotesco. Tal es el caso, para México del colectivo artístico SEMEFO, (acrónimo del Servicio Medico



Forense) que, a principios de los noventa trabajaba con partes de cadáveres humanos o de animales (Foto 75), ropas ensangrentadas, fluidos corporales, entre otros elementos con lo cuales se exploraba el tema de la muerte o específicamente la transformación del cuerpo después de la muerte.

En Teotihuacan se pueden apreciar efectos de terror o de algún tipo de asombro que refieren una sensibilidad de lo grotesco. Por ejemplo, en algunos programas pictóricos personajes que aparecen representados en una disposición francamente amenazante. Son los casos de los *felinos en procesión* del “barrio de las pinturas saqueadas”, o a la entidad de la Superficie Enmarcada de la Parte inferior de un programa de la Zona 3. En ambos casos los personajes tienen manos con garras están abiertas y amenazantes. En los felinos de Techinantitla estas garras se muestran de perfil, en la Zona 3 están de frente; pero el efecto es el mismo. Independientemente de su alusión al espacio sagrado, o incluso a su referencialización específica respecto de una historia de carácter religioso o mitológico, soy de la opinión de que fueron hechos para causar también un efecto de aterramiento, y por ende incidir en la relación sensible, de manera grotesca y violenta que los espectadores tendrían con las entidades del mundo sagrado.

En base al uso grotesco de representaciones, se puede decir que se buscaba forjar cierta identidad en lo que se puede denominar “teotihuacaneidad”. Se puede señalar así porque en la mayoría de estos animales antropomorfizados el signo trapecio-y-triángulo, el paradigma del tiempo y espacio. *Teotihuacaneidad* en un sentido similar a la “italianidad” que describe Roland Barthes cuando analiza la publicidad de las pastas “panzani” y los signos asociados a la marca. En ese sentido, individualmente cada uno de los enunciados que constituyen los elementos que constituyen dicha publicidad tendría sólo el significado de evocarse a sí mismos, pero al articularlos, sus colores, su proveniencia, etc., todo asociado a la sonoridad de su proclama, solidariamente están aludiendo a otros significados, entre éstos al cierto orgullo nacional.

De ser cierta esta apreciación convendría entonces invertir los términos de descripción en los personajes representados en Teotihuacan para decir “hombres animalizados”, ya que se buscó exaltar y apropiarse de ciertas características reales o imaginarias de la *animalidad* que los cánidos, aves o felinos poseen.

Un similar proceso ocurre, en ciertos contextos del signo de la cruz. Me refiero por ejemplo se encuentra en el escudo de la orden dominica, pero sus ejes tienen la terminación en forma de flor de lis. La particularidad de este tipo de flor es que tiene tres pétalos y no tiene visibles sus órganos sexuales; atributos útiles para representar la asexualidad de la virgen y su triple virginidad: *virgo ante partum*, *virgo in partum* y *virgo post partum*. Aquí la cruz sigue siendo el signo de la



crucifixión, enfatizada por la equis del fondo que alude al monograma de cristo pero que al mismo tiempo expresa la vocación mariana de esta orden. A esto habría que agregar que los dominicos son los perros de Dios, dado su apelativo que proviene del latín y los denomina *Dominu Canis* (Figura 291). Es por eso que en algunas representaciones se ven precisamente dos figuras de perros flanqueando a la cruz *floralisada*, por lo que la figura simple de la cruz es ya francamente un elemento secundario y la función del programa escultórico es exaltar la “perridad” de la orden, su militancia religiosa.



FOTO 75. “Carrusel”, de la exposición *Lavatio Corporis* del Grupo SEMEFO.

<http://cartasamarrotdesdepachama.blogspot.mx>.

La interioridad teotihuacana

¿cómo podemos visitar los mundos en los que Blake, Swedenborg
o Johann Sebastián Bach se sentían en su casa?

Aldous Huxley

A pesar de que las categorías estéticas antes enunciadas, aluden a relaciones sensibles muy posiblemente establecidas en Teotihuacan, estoy convencido que existió un tipo de relación más fundamental, más generalizada, más, --valga la redundancia--, sensible a toda la gente. Este tipo de relación puede estar definida en la categoría de la endogenopatía.



Según definición de diccionario la palabra endógeno es un adjetivo que califica lo que se origina o nace en el interior o en virtud de causas internas. Se aplica sobre todo en las ciencias naturales para describir, por ejemplo, la formación de una célula a partir de otra. Pero lo significativo es que la palabra endopatía parece ser la verdadera traducción de la palabra alemana *Einfühlung*, que ha trascendido como “empatía”. La palabra alemana fue acuñada por Robert Fisher y retomada por Lipps, quien la refiere a la reacción afectiva ante una obra de arte y/o un fenómeno de la naturaleza⁴⁹. Dado que el sufijo “endo” alude a algo interior, es de suponer que “patía” es la parte de la palabra que describe la reacción afectiva o la emoción.

Tomé pues el prefijo endo con su acepción de “interior” y lo vinculo con el sufijo geno (a) que sugiere gente o grupo. Pero le agrego además el segundo sufijo “patía” para dotar a la categoría del aspecto sensible. De esa manera la categoría endogenopatía describe que en los programas figurativos teotihuacanos existió una tendencia reiterada a representar, por así decirlo, el lado interior de las cosas del mundo, al que debió de ser sensible el común de los habitantes.

La situación estética en la endogenopatía. Los psicoactivos

En base a la hipótesis ya varias veces mencionada, de qué la experiencia estética que los sujetos vivían al contemplar los programas figurativos estuviera mediada por interpretes, --ciertas autoridades u oficiantes--, quiero añadir el argumento acerca de la posibilidad de que esta experiencia fuera estimulada por ciertos psicoactivos que en muchos programas figurativos estaban representados⁵⁰. Vemos allí plantas e incluso animales con efecto psicotrópico que pueden estar indicando que dichos oficiantes realizaban sus discursos en un estado alterado de conciencia.

⁴⁹ Ferrater Mora (1975), en Fernandez, Victor, Percepción interpersonal: <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=115&article=125&mode=pdf>.

⁵⁰ En Teotihuacan se han identificado representaciones de plantas alucinógenas tendientes a alterar los estados de conciencia de las personas en varios programas figurativos (Luna, 2001; Uriarte, 2001; Yunes, 2004).



FIGURA 291. Santo Domingo- Museo del Prado. El santo porta la cruz patriarcal y un perro portando una antorcha encendida. http://es.wikipedia.org/wiki/Orden_de_Predicadores#/media/File:Saint_Dominic.jpg

2. Escudo de la orden dominica. <http://www.dominicos.org/familia-dominicana/frailles/lemas/escudos>

La representación de los psicotrópicos de alguna manera estarían dictaminando las condiciones para hacer el acto ritual⁵¹. Así mismo hay que considerar que estos oficiantes pudieran haber tenido el carácter de shamanes que, por ende, utilizarían estas sustancias para entrar en contacto con las fuerzas de ciertas entidades para transmitir, de esa manera, a los demás los mensajes que desde la dimensión sagrada se pudieran estar emitiendo.

Lo anterior viene de alguna forma a mostrar al menos dos tipos de relaciones que se entrelazaban para interpretar los programas figurativos teotihuacanos. La relación ritual y la relación estética. La ritual es desde luego una relación practico-utilitaria que se buscó establecer intencionalmente en las

⁵¹ Considero que debe, efectivamente, considerarse un ritual a esta acción de realizar discursos a propósito de las representaciones teotihuacanas en tanto se conmemoraban hechos o acontecimientos que, en cierta medida, dieron sentido a la existencia de la gente teotihuacana.



interpretaciones de los programas figurativos teotihuacanos. Pero es discernible también que una relación estética sería propiciada en buena medida por el oficiante, como intérprete de las figuras quien, después del hecho la producción del programa figurativo, es creador del sentido artístico como lo es el músico con la partitura, como lo es el actor respecto de un guion.

La acción ritual y los psicoactivos

Las acciones que los oficiantes realizaban están sugeridas por las representaciones de procesiones que están asociadas a plantas de efectos psicoactivos.

En la procesión del Programa Pictórico de la Zona 3. Cuarto 1, Plataforma 14, dos de los personajes están asociados precisamente a representaciones de plantas psicoactivas (Figura 292). En el Personaje 4 en la bolsa que sostiene su mano derecha la planta identificada por Yunes como *ololiuhqui*, un alcaloide. Perteneciente a la familia *Convolvulaceae* dos especies de esta planta tienen propiedades psicoactivas: la *ipomoea violacea* y la *Rivea corymbosa* (Schultes y Hoffman, en Yunes, *Op. Cit.*: 89-93).

Del *ololiuhqui*, que otros llaman *coaxíhuatl* (yerba de la serpiente), en la descripción de Francisco Hernández se dice que “Los sacerdotes indios, cuando querían simular que conversaban con los dioses y recibían respuestas de ellos, comían esta planta para delirar y ver mil fantasmas y figuras de demonios”. (*Ibídem*: 90)

En una de las procesiones del Programa Pictórico de Techinantitla, Yunes ha identificado tres tipos de plantas alucinógenas asociadas a las acciones de oficiantes (Figura 293). En una de las dos vírgulas del sonido que emite el personaje, hay una representación de la planta *datura stramonium* que llega a medir hasta 1.20 mts de alto y tiene más de 40 sustancias psicoactivas, entre éstos la *antropina*, la *hiosciamina*, la *hioscina*, y principalmente la *escopolamina*. (Yunes, 2004: 95). Esta planta tiene una larga tradición en Mesoamérica, se sabe de su uso como enervante por las crónicas de Sahagún y Hernández, donde se la menciona como uno de los ingredientes de enemas, una manera de drogarse también entre los mayas.

También en Techinantitla está otra planta de la familia *papaveracea* que incluye a las plantas de las amapolas y chicalotes. La amapola es una planta que mide entre 50 cms. y un metro de altura. Se trata de plantas con flores, que van del blanco al color púrpura de entre 4 y 8 pétalos, una vez que éstas se caen, se “le hacen unas incisiones ventrales a la capsula” (*Ibídem*: 131); tal como se aprecia en la pintura teotihuacana. La amapola, también llamada opio, contiene más de veinte alcaloides diferentes, por ejemplo, la papaverina, tabaína, morfina y noscapina

(*Ídem*), La *nymphae ampla* es el lirio acuático. Es la parte del tallo la que contiene propiedades sicoactivas propiciadas por la apomorfina. (*Ibídem*: 125).

En el programa pictórico del corredor 2 de Tepantitla se ve el floripondio es una flor campaniforme que nace en árboles (*Ibídem*: 144), (Figura 294).

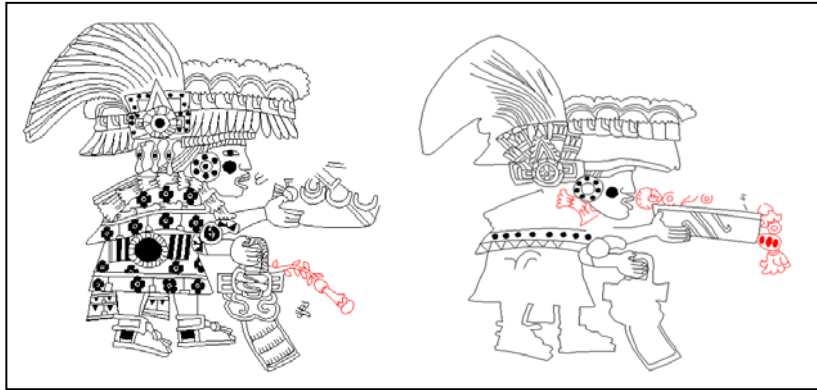


FIGURA 292. Zona 3. Plataforma 14. Cuarto 1. Representación de plantas con propiedades sicoactivas. Dibujos Jorge Zavala.

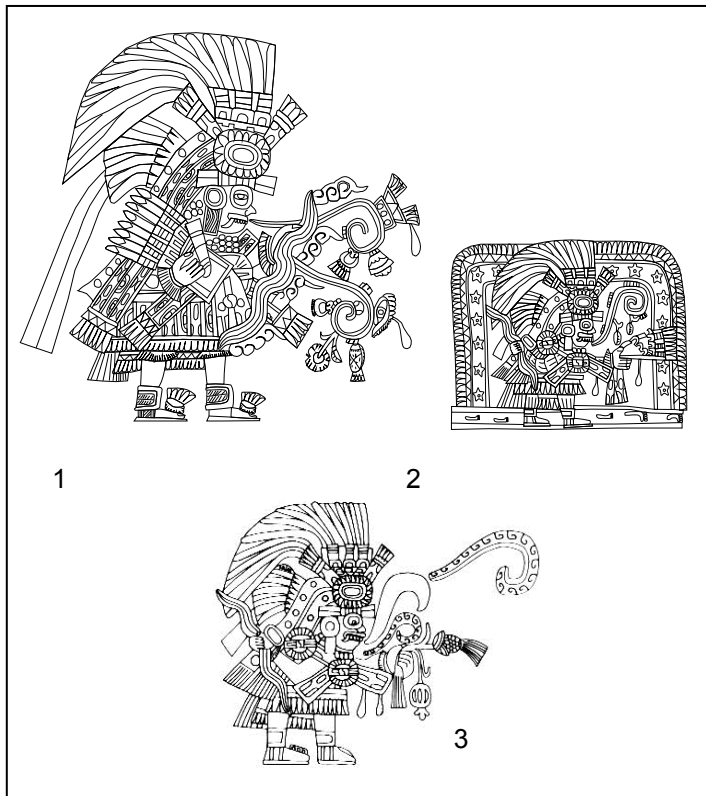


FIGURA 293. Procesiones de Techinantitla. 1. Personaje de la Parte Superior del Muro Oeste. Dibujo Jorge Zavala 2. Personaje de la Parte Inferior del Muro Oeste. Dibujo Jorge Zavala. 3. Personaje de la Parte Inferior del Muro Norte. En Berrin, 1988: 102.

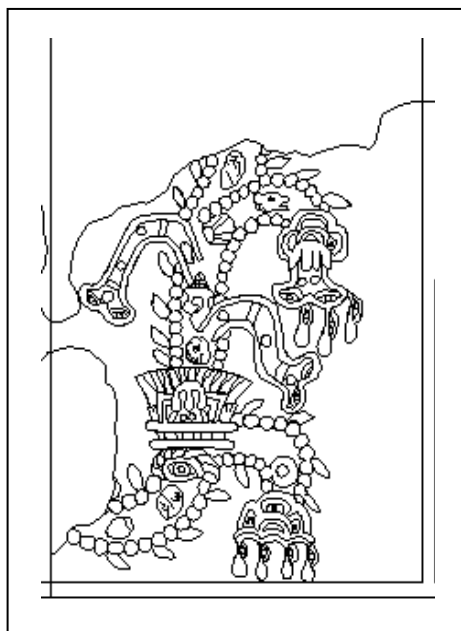


FIGURA 294. Corredor 2 de Tepantitla.
Dibujo Jorge Zavala.

El shamanismo

La representación de estas plantas con efectos psicoactivos en los programas figurativos teotihuacanos era para manifestar el medio para acceder al ámbito sagrado. Desde luego, es posible pensar que ingerir ese tipo de sustancias era prerrogativa de la elite de interpretantes al que ya hemos hecho referencia, por lo tanto esas plantas debieron ser un elemento sagrado y restringido.

Como ya se dijo, una de las formas mágicas mediante la cual ciertos sujetos entraban en contacto con aspectos sagrados, es el shamanismo. Esta actividad se basa en la creencia de que las entidades sagradas y las fuerzas que emanan de la naturaleza pueden ser accesibles en estados alterados de conciencia, entre éstos, los que se deben a la ingesta de sustancias psicoactivas. En ese estado se tiene la convicción de que es posible establecer procesos de comunicación supernatural. En Teotihuacan, con el trance, el oficiante se encontraría en posibilidad de visitar los distintos niveles de la realidad sagrada a la que hacen referencia los programas figurativos. Las técnicas shamánicas serían el pasaje de una región cosmogónica a otra, de la tierra a al cielo o de la tierra al inframundo, y en algo que señala Eliade (1976), el shamán conoce el misterio del descenso en los planos. Uno de los componentes del trance, en los estados alterados de conciencia, es la necesidad de acompañarse de un *nagual*, la esencia de un animal que le ayuda en su tránsito y lograr la transferencia de sus poderes para sí mismo, conservando su conciencia humana para poder compartir esas experiencias extrasensoriales a la comunidad.



Un ejemplo donde se muestra esa dinámica es, a mi parecer, la vasija de Calpulalpan (Figura 295.1), donde las figuras antropomorfas que se ven en procesión de oficiantes en “extásis shamánico”. Según mi interpretación son representaciones de este éxtasis las manifestaciones sagradas que acompañan a cada uno de estos personajes, de manera similar a como se ve en la pintura rupestre de Oxtotitlan (Figura 295.2) Hay un ave que tiene un delimitador circular con placas rectangulares; un penacho de plumas sobre un pedestal con delimitador de con granos de cacao. El cacao (*Theobroma cacao*) se conoce por sus propiedades alimenticias pero según ciertas fuentes citadas por Yunes (*Ibídem*: 129) la gente prehispánica estaba conciente de que también tenía efectos sicoactivos, ya que contiene *theobroma*, *nicotinamida* y *theophyllina*.

Otros ejemplos de éxtasis chamánico se ven en los personajes con rasgos animales: los felinos del Barrio de las Pinturas Saqueadas y las aves, cánidos y felinos del Patio Blanco de Atetelco. Esos personajes pueden ser descritos como personajes humanos antropomorfizados que refieren la atribución de la animalidad que facilita el viaje del chaman.

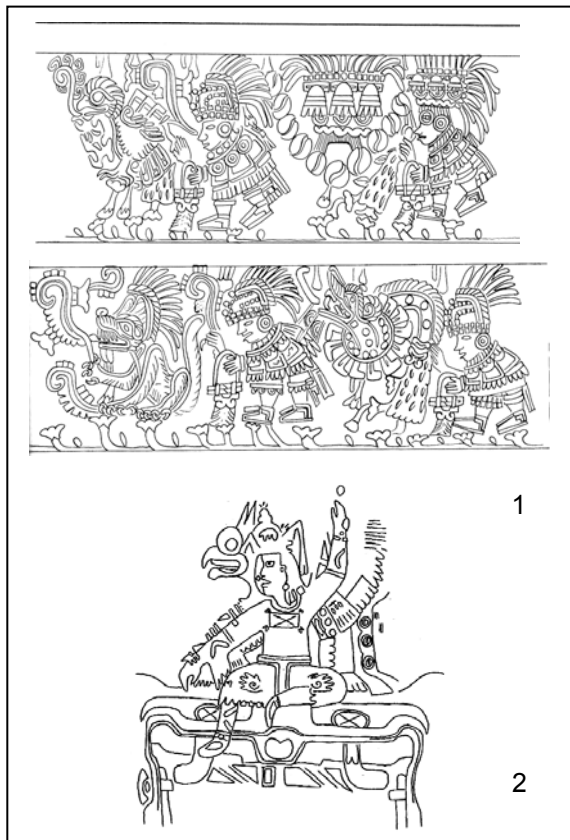


FIGURA 295. 1. Vasija de Calpulalpan. En Séjourné, 1966a: Fig. 117. 2. Detalle de la pintura rupestre de Oxtotitlan, Guerrero. (En Lombardo, 2001:10



La relación estética con lo interior

En la actualidad, y desde antes, muchas de las prácticas artísticas se realizan bajo los efectos de sustancias alterantes de la conciencia. Me refiero tanto a los casos donde se sabe que el artista creaba, --por desición propia--, sus obras bajo el influjo de las drogas o el alcohol, pero también a artistas que postularon o al menos experimentaron el estado alterado de conciencia como una de las condiciones para lograr su creatividad. Estoy pensando, por ejemplo en el *movimiento Beat* que influiría en las décadas de los 50's y 60's y cuyos principales exponentes fueron Jack Kerouac y Allen Ginsberg. En este movimiento se propugnaba por lograr una mayor profundidad en la percepción de la realidad. En ese sentido resulta paradigmático un extracto de una poesía de William Blake (artista del siglo XVIII), que después sería inspiración para que Aldous Huxley en los años sesentas del siglo pasado escribiera *Las puertas de la percepción*. Ese fragmento del poema dice así:

*Si las puertas de la percepción se abrieran
todo aparecería al ser humano tal y como es: infinito.
Dado que el hombre se ha limitado a sí mismo, dividiendo
las cosas a través de las estrechas rendijas de su propia caverna*

En las puertas de la percepción, Huxley, resalta precisamente la utilización sicoactivos, como la mezcalina. El problema lo plateaba este autor así:

... hay un interior para la experiencia, lo mismo que un exterior, los problemas planteados son problemas reales, tanto más graves cuanto que algunos son completamente insolubles y otros solubles tan sólo en circunstancias excepcionales y por métodos que no están al alcance de cualquiera

Por inverosímil que parezca, creo muy posible que en Teotihuacan existiera esta noción y abundan las representaciones que aluden a la situación de distinguir el exterior del interior. Ese concepto está representado de manera implícita en la producción plástica de Teotihuacán, tanto así que es posible apreciar, sobre todo en pintura, la apertura de umbral tras umbral que semánticamente son portales con lo que se busca hacer salir o hacer entrar ciertas entidades desde un fondo ilimitado que es la dimensión sagrada. Esto es explícito y por demás evidente cuando están pintados umbrales como en Techinantitla (Figura 296), pero en otros casos, ese fondo ilimitado está intrínseco en lo que he llamado "irrupciones sagradas" que son literalmente rupturas los planos de expresión, muros pintados o escupidos, donde salen entidades de distinta clase.



Empero, en todo caso, esto que señalo es una constante de “interiorizar”, -- por así decirlo--, en el aspecto de las cosas. Como parte de esta constante hay que mirar los casos de las *superficies enmarcantes* donde se despliegan pieles de animales. Por ejemplo, en Atetelco se identificó allí que eran pieles de animales ciertas franjas desplegadas porque contenían la misma textura de la piel de cánidos. Aunque lo que se ve son líneas que semejan pelos, que correspondería al exterior de la piel, yo aprecio en la acción de desenrollar una acción correlativa de exponer la esencia del animal; es decir, su interior. Pero además se encuentran en las superficies enmarcantes de algunos *programas pictóricos* funcionando para dar cobertura, --recuérdese que lo enmarcante es correlativo al concepto de englobamiento— y, por lo mismo, dotando de esa esencia a la parte del mundo representado en las superficies enmarcadas.

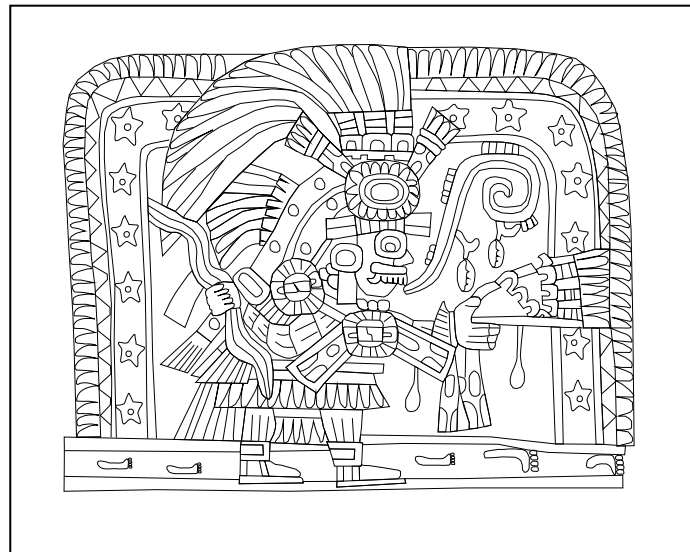


FIGURA 296. Personaje de la Parte Inferior del Muro Oeste de Techinantitla. Dibujo Jorge Zavala

Otro de los casos, también presentes en las superficies enmarcantes son algunos elementos que aparecen seccionados. En especial me quiero referir a lo que he denominado como montañas o cerros seccionados y que ciertamente se puede, por su forma similar, confundirse con cuchillos. Esta noción de montaña seccionada tiene dos ejemplos muy evidentes; tal vez uno más que otro. El primero está en el programa de El Tlalocan, donde se ve claramente el interior líquido de la *montaña de agua* que antes utilizamos como principal prueba de la noción mitológica de la hilogenia del agua. De esa montaña se ve que salen los hombres y emanan los ríos. La otra montaña *que muestra su interior* se encuentra en el



paradigmático caso del basamento de la serpiente emplumada. Allí con recursos escultóricos se logró el efecto de transparencia, que trasluce un interior acuoso en cada uno de los seis cuerpos arquitectónicos de que se compone este basamento. Por tanto, lo que vemos allí es la navegación de serpientes de distintas longitudes que trasladan ciertos tocados. De tanto en tanto, la serpiente, una de las más importantes entidades sagradas de Teotihuacan, irrumpe hacia el exterior, haciendo más dramática la idea de su emergencia hacia el mundo exterior.

Otra manifestación de irrupción sagrada es la de manos. En varios programas figurativos vemos estas partes dissociadas del cuerpo que salen desde un interior ilimitado y oscuro. Son los casos del Cuarto 11 de Tetitla, entre otros (Foto 76). Como dije, básicamente es la misma figura, un bulto mortuorio abrazado por las manos. Las claves para la identificación de este bulto como mortuorio están también en Tetitla. En los muros del Pórtico 11 se encuentra el Programa Pictórico que ha sido titulado “Las Diosas de Jade” y allí se encuentran representadas las manos, en este caso dejando caer chorros de agua con signos, por lo cual también se les conoce como “manos dadivosas”. Pero es muy posible que también esté representado el bulto. Como se aprecia, las manos están delimitando una figura sumamente compleja. Para su descripción se puede dividir en tres partes. La parte inferior es un pedestal en que está depositada una figura intermedia y la parte superior es un enorme y fastuoso tocado. La intermedia es una capa de base cóncava, muy ornamentada, que parece extenderse hacia los lados en correspondencia con la acción de las manos. Esta capa cubriría al bulto mortuorio que precisamente estaría debajo. Me parece muy viable esta interpretación ya que esta parte se debe de relacionar con la representación de la máscara que en la parte superior tiene esta figura. Como se sabe, las máscaras solían ponerse a ciertos muertos que eran envueltos en mantas de petate o de otros materiales. Así lo argumentó Carlos Múnera (1991) cuando presentó un objeto de lítica pulida que fue esculpido para representar un bulto y que estaba asociada a una máscara que se le superponía (Foto 77.1). Y así parece mostrarlo la posición canónica de la posición en los entierros teotihuacanos, es decir flexionada (ventral o dorsal) (Figura 297), las cuales corresponden a que los cuerpos de los difuntos efectivamente se envolvían en un manto o petate, tal como se ve en un fragmento pictórico de la Colección Wagner (Foto 77.2).

Pero hay ejemplos donde también se representa plásticamente la dialéctica entre lo exterior y lo interior. Son casos donde el principal indicador es nuestro signo trapecio-y triángulo, paradigma de esta investigación y que justo sirve para cerrar esta tesis.

Uno de los casos está representado en los ejemplos donde está la variante del signo del trapecio delante del triángulo. Se encuentran en las paredes de



FOTO 76. Detalle del Programa Pictórico del Pórtico 11 de Tetitla. Foto Jorge Zavala.

FOTO 77. Escultura de bulto mortuario con máscara, Cuadrángulo Norte de la Ciudadela. Foto Jorge Zavala. 2. Detalle Colección Wagner. En Berrin y Millon, 1988: Plates Ia-f.

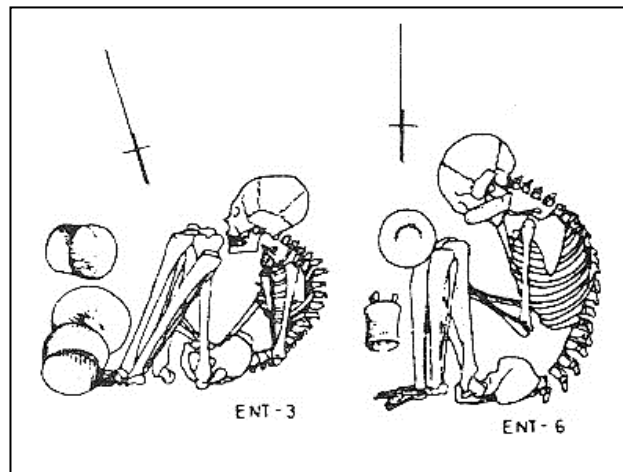


FIGURA 297. Dos ejemplos de la posición canónica en los entierros teotihuacanos procedentes de la Ventilla B. En Rattray, 1997: 30.



ciertas vasijas, en el interior de círculo emplumado que es la ventana dimensional por excelencia; sin embargo ahí el signo no parece irrumpir, sino más bien mostrar que está en el interior (Figura 298).

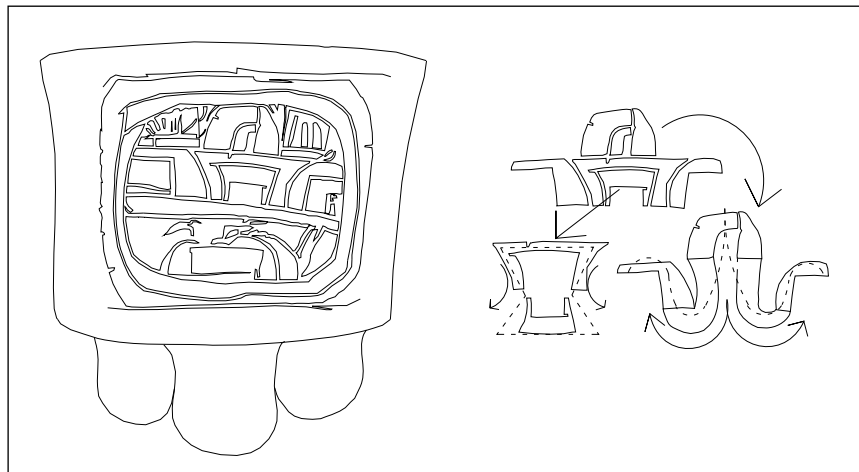


FIGURA 298, Izquierda, vaso con representación excisa del signo trapecio-y.triángulo dentro de un umbral circular. Derecha, separación de la representación. Dibujo Jorge Zavala.

Pero un caso paradigmático donde se explicará porqué existen las dos variantes del signo que al principio enunciarnos: cuando aparece el triángulo superpuesto al trapecio, qué es la presentación cónica; y el otro, menos frecuente, donde está el trapecio por delante del triángulo. La explicación del por qué de estas variantes las encontré en los programas pictóricos de los pórticos del Patio Blanco Atetelco. Recuérdese que en estos pórticos se realizó una reconstrucción por Agustín Villagra, --que fue ampliamente referida en un apartado anterior--. Respecto de ésta, desde un principio me pregunté cuáles habrían sido los criterios para ubicar en dicha reconstrucción los ejemplares de las dos variantes teotihuacanas del signo trapecio-y-triángulo. Como se recordará, los signos están en la cabeza de personajes tanto antropomorfos como antro-po-zoomorfos (cánidos y felinos) y sí cualquiera de los lectores de este texto se presenta en el sitio para observar la disposición de las dos presentaciones de nuestro signo en las cabezas de esos personajes, se percatará de que Villagra los ubicó arbitrariamente.

Esos personajes están de perfil en dos pórticos de los tres del Patio Blanco de Atetelco. En la Parte Superior del Pórtico 1, en particular, hay en personajes cánidos que caminan en dos direcciones, hacia la derecha y hacia la izquierda. Yo estoy proponiendo que los personajes que van hacia la derecha portan todos el signo donde el trapecio está adelante y el triángulo detrás. Por lo tanto, portan el



signo con el trapecio por delante del triángulo, los personajes que caminan hacia la izquierda. Lo mismo se puede decir de los signos de los personajes antropozooformos en forma de ave que están en la Parte Superior del Pórtico 3 y muy posiblemente de los que están en la Parte Inferior, tanto los personajes antropomorfos que están de pie y perfil en la Superficie Enmarcada, como en las cabezas antropomorfas de las superficies enmarcantes. Los personajes que están en la Parte Superior, dentro del Reticulado Diagonal de este, no son varios personajes sino uno sólo que se reitera en cada uno de los rombos. Por consiguiente, las figuras que van en dirección encontrada, es decir de derecha a izquierda y de izquierda a derecha son las vistas anterior y posterior del mismo personaje; así lo refiere la posición de las dos variantes del signo; así como las dos vistas del nudo que lo amarra. Allí está el mismo signo visto anterior y posteriormente, representando que el personaje se desdobla para caminar hacia la mitad central del Programa Pictórico (Figura 299). En esa mitad central, virtualmente las figuras del personaje se funden en una misma, en lo que podría bien comprenderse como la fusión de lo interior con lo exterior (Figura 300). Esa mitad central es el *axis mundi* como una ventana tridimensional que conduce hacia el ámbito sagrado y hacia donde camina el personaje (Figura 301).

Basado en lo interior, quiero señalar que esta dinámica de dirigirse hacia el centro, hacia el interior, está presente en el basamento del Templo de la Serpiente Emplumada (Figura 302). Antes he propuesto que la figura del basamento de la Serpiente Emplumada es una forma análoga a un cosmograma. Ahora, y en complemento, encuentro que en su Programa Escultórico que, aparentemente, se constituye de varias serpientes que cargan tocado, en realidad se trata de una sola serpiente que, en una especie de retórica visual de repetición, va hacia el centro del edificio, atraídas por el *axis mundi* que comunica al basamento con la cueva que está diez y seis metro abajo, y con la constelación de Orión que todas las noches alcanzaría, en ese punto, el ecuador celeste. Esa dinámica está representada en el edificio más importante para los teotihuacanos entre la fase Miccaotli y Tlamimilopa Temprana (150-250 d.C.) y el más fastuoso vestigio arquitectónico que se conserva. Su programa escultórico debió ser el paradigma de la sintaxis visual que se desarrolló a partir de entonces. La dirección del centro que involucra al signo trapecio-y-triángulo, porque la serpiente carga el signo del espacio que también es tiempo, donde mitológicamente se alude al principio y al final de los tiempos y cosmogónicamente se entiende la comunicación del espacio arriba con el espacio abajo. Flujo binario del que la gente teotihuacano nunca se abstraía construyendo su estética

Todo esto significa el interior y el adentro, al que se llegaba en ciclos y se circulaba idealmente siempre.

AXIS MUNDI

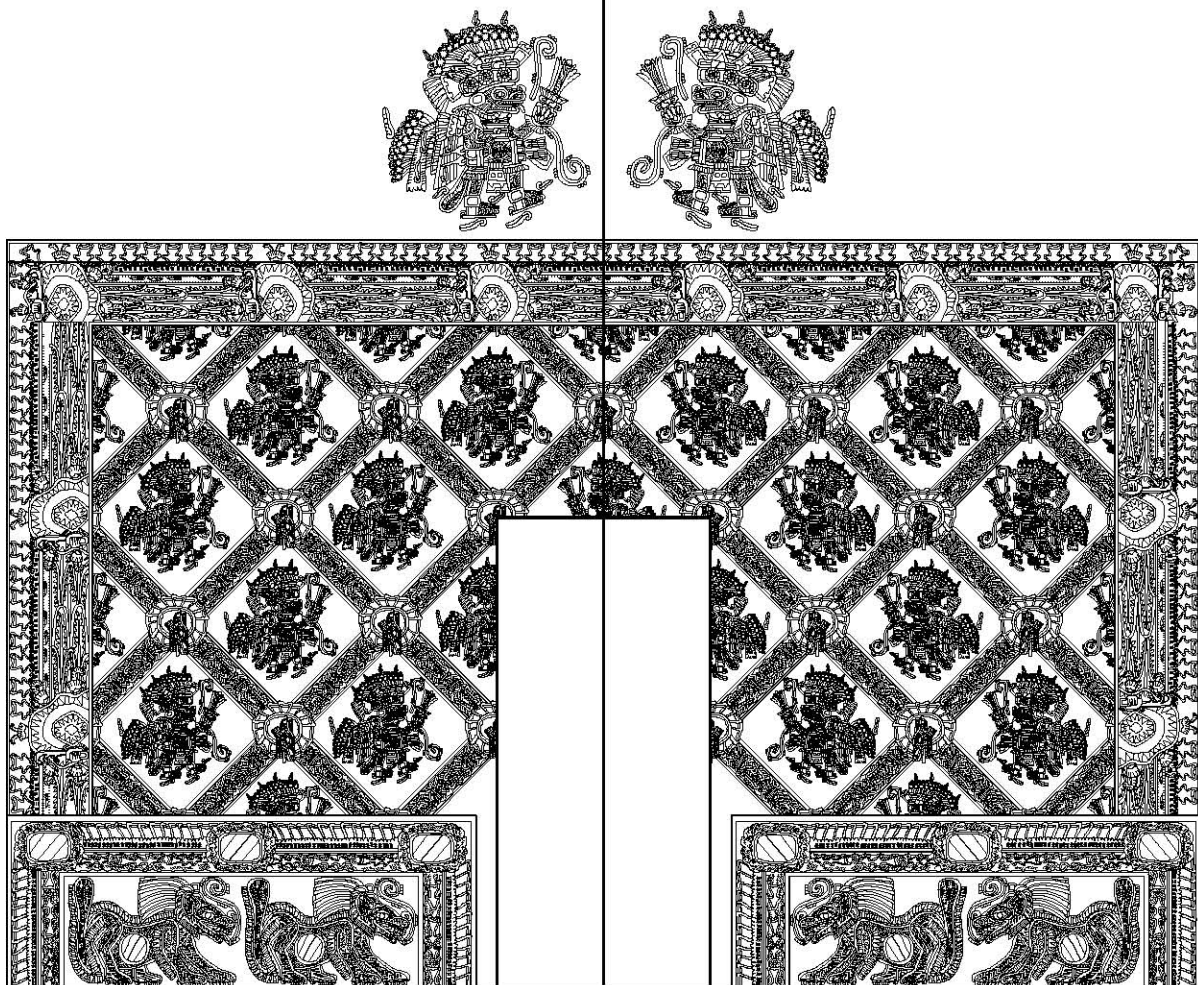


FIGURA 299. El *axis mundi* en el Programa Pictórico del Muro Sur Pórtico 1 del Patio Blanco de Atetelco. Dibujo Jorge Zavala

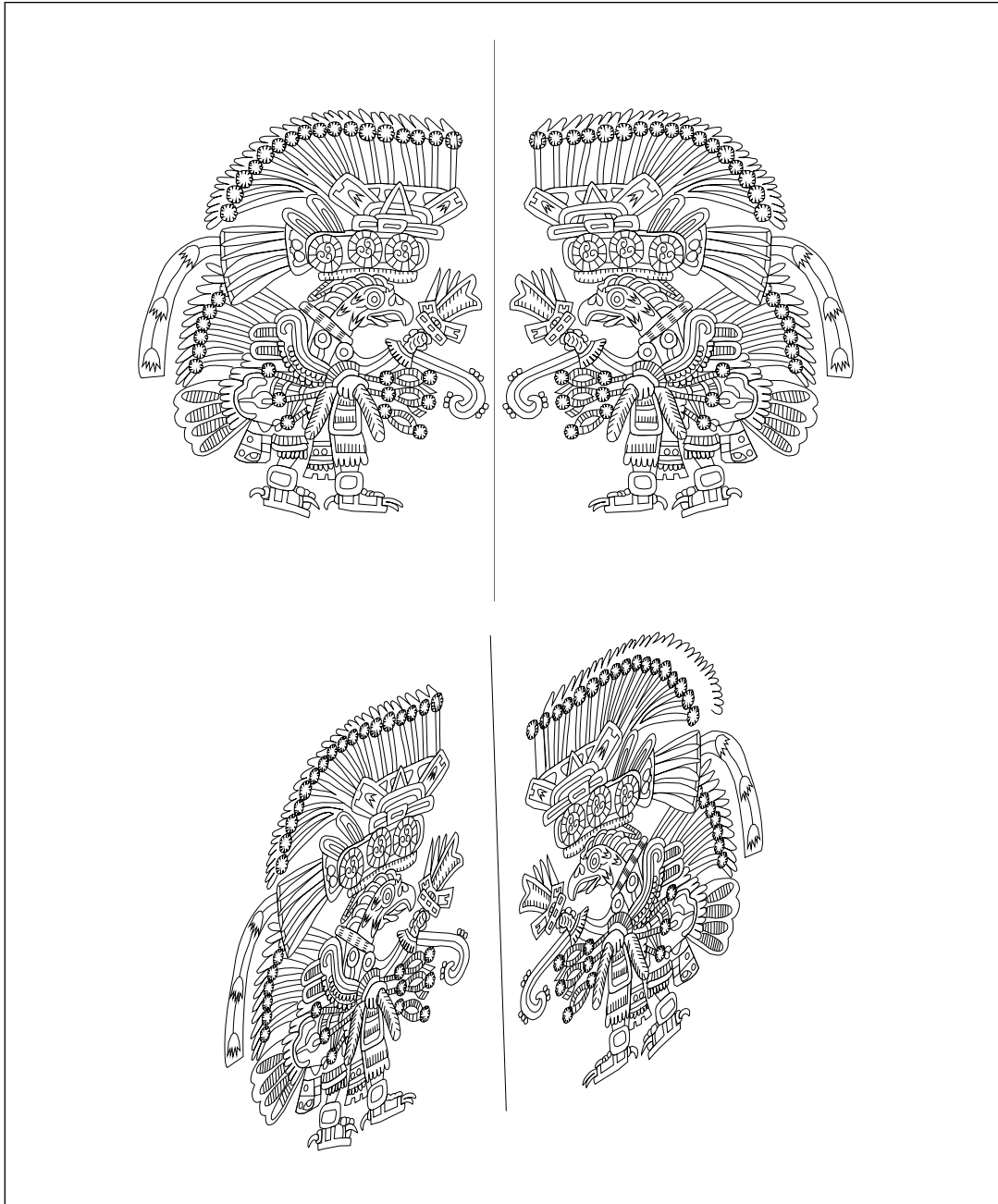


FIGURA 300. El fenómeno de “desdoblamiento” de personajes de los pórticos del Patio Blanco de Atetelco. Dibujo Jorge Zavala.



FIGURA 301. Recreación tridimensional del personaje representado en la Parte Superior del Pórtico 3 de Atetelco en su “camino al mundo sagrado”. Fotogramas REGAESTUDIO.

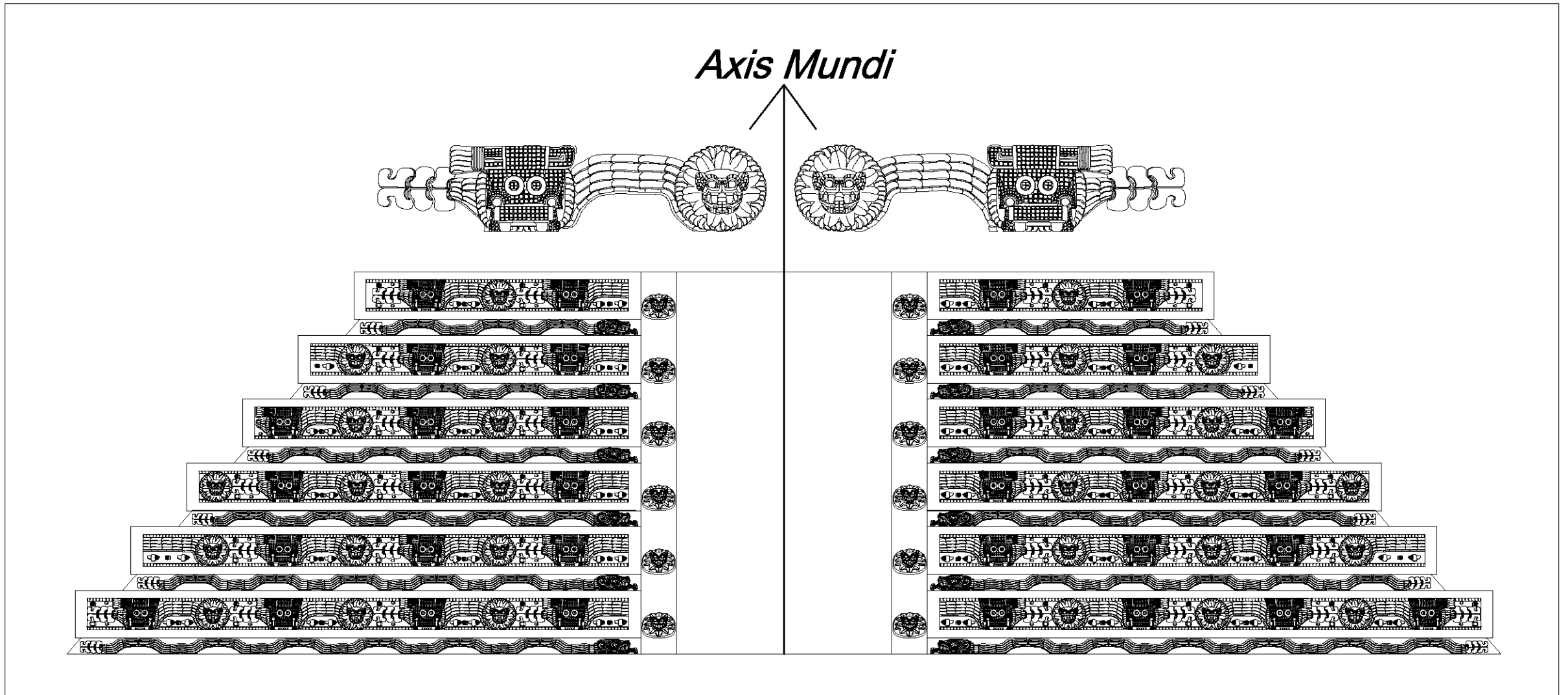


FIGURA 302. Basamento del templo de La Serpiente Emplumada. Las serpientes tienen con una dirección hacia el eje intermedio del basamento (*Axis Mundi*). Dibujo Jorge Zavala