

La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical

Rodrigo García de la Sienra¹

Resumen: *Este artículo rastrea la emergencia de un saber especializado sobre la alteridad radical, en el marco de la consolidación del Estado post-revolucionario en México. Para ello se analiza la percepción del arte indígena antiguo que despunta en diferentes textos de autores mexicanos del siglo XX, y se describe su articulación discursiva en torno a determinadas prácticas e instituciones que sustentan un modelo cultural, político y social, basado en una relación pedagógica con una alteridad considerada como esencialmente bipolar (a la vez demoníaca y adámica).*

Palabras clave: *Emergencia de saberes humanístico-sociales. Percepción del arte indígena antiguo. La resurrección de los ídolos (novela). “Método de dibujo” Best Maugard.*

Abstract. *This article traces the up-coming of a specialized knowledge of a radical otherness, within the frame of the consolidation of the post-revolutionary State in Mexico. To this effect, it analyzes the perception of antique indigenous art outstanding in texts of various authors, and describes the discursive scaffolding regarding certain practices and institutions which support a cultural, political and social model, which is based on a pedagogic relationship with an otherness considered as essentially bi-polar (demonic and adamic at the same time).*

Key words: *Emergence of social-humanistic knowledge. Perception of antique indigenous art. The idols resurrection (novel). Best Maugard's “Drawing method”.*

La emergencia del saber estético-etnológico

Forjando patria, de Manuel Gamio, es un libro que en más de un sentido resultó programático y fundacional para el saber antropológico en México, sobre todo en lo que se refiere al vínculo que unió durablemente a dicho saber con la acción del Estado. Este vínculo provenía esencialmente de la percepción, bien enraizada entre las elites intelectuales, de que la problemática social de México había de resolverse mediante la integración nacional, es decir, mediante la conformación de un conglomerado social y cultural en el que se viera subsumida la dispersión de culturas de la que entonces estaba constituido el país.

¹ Instituto de Investigaciones en Educación de la Universidad de Guanajuato.

En el caso de Gamio esa búsqueda presentaba múltiples frentes, pues precisamente su práctica antropológica reivindicaba una metodología “integral”, cuya naturaleza se reflejaba en el importante proyecto que él mismo dirigió y mediante el cual obtuvo el grado de doctor por la Universidad de Columbia, publicado con el título *La población del valle de Teotihuacan*. Esta pretensión de la antropología de Gamio resulta importante, en la medida en la que imprime un significado diferente a la acción educativa que el Estado había emprendido desde el siglo precedente. Pues, si bien seguía atribuyendo a la instrucción obligatoria la función de con-formar al Pueblo (a la Nación), para Gamio la práctica educativa tenía en adelante que estar guiada por, y asentada sobre, el instrumental de esa “ciencia del Otro” que es la etnología.

En realidad, la metodología etnológica era concebida por Gamio como un instrumento para trascender la barrera que representaba la multiplicidad racial, lingüística y cultural del México de principios de siglo, y ello con el fin de acceder a la “Educación integral”, cuyo modelo era el “sistema educativo integral impuesto [en Francia y Alemania] a principios del siglo XIX por ilustres pensadores como Napoleón y Von Humboldt” (1982: 159). La propuesta educativa de Gamio es entonces integracionista, antes de ser integral.²

De cualquier manera, el planteamiento neo-humanista que subyace al ideal educativo aludido por Gamio —en el cual la dimensión estética resulta fundamental—, lleva al antropólogo a enfrentarse con la problemática inherente a la conformación de una estética nacional unificada, tanto del punto de vista de la percepción y el gusto, como del de la producción artística.³ Problemática que, además, resultaba ineludible para alguien como Gamio, cuya más representativa “investigación integral” se desarrolló dentro del contexto englobante de la exploración del “patrimonio” arqueológico nacional, a raíz de la cual irrumpió la necesidad de llevar a cabo una revaloración de la producción artística indígena. Es en ese marco que Gamio intenta establecer el “concepto del arte prehispánico” y que se pregunta: “¿Dónde está el arte en lo arqueológico? ¿Deja de ser artístico un ejemplar arqueológico por el solo hecho de no despertar en nosotros igual emoción estética que una producción de arte clásico o moderno?” (1982: 41).

² “Si nuestra población fuera racialmente homogénea, poseyese un idioma común e iguales tendencias y aspiraciones, sería fácil adoptar y adaptar un plan educativo análogo al que tan buen éxito alcanzó en aquellas naciones. Desgraciadamente la heterogeneidad de nuestra población, la multiplicidad de idiomas y la divergencia en modalidades de pensamiento, hacen impracticable e imposible su implementación. ¿Debe implantarse o no la educación en México? Se preguntará al notar aparente contradicción en líneas anteriores. Sí, debe implantarse, pero con un previo y sólido conocimiento de la población en la cual se va a implantar” (1982: 159-160). En ese sentido, remito a la crítica del pensamiento antropológico-indigenista de Gamio hecha ya en 1968 por Gonzalo Aguirre Beltrán (1992: 269-280).

³ Ver Gamio, 1982: 37-52.

Para proporcionar una respuesta, Gamio hace un experimento: somete a un grupo de sujetos a la contemplación de una serie de esculturas prehispánicas, solicitándoles que emitan un juicio acerca de cuáles de ellas les parecen “estéticas” y cuáles no. El resultado es, a grandes rasgos, que los sujetos se inclinan por declarar “estéticas” las obras que presentan una mayor similitud morfológica con otros objetos provenientes de la tradición artística occidental; de lo cual el autor concluye que la apreciación estética depende del conocimiento y familiaridad previos que el sujeto tiene de las formas, y de la medida en la que éstas se ajustan a los modelos predominantes en la propia tradición. Esta conclusión, que da cuenta de un relativismo que hoy parece banal —pero que en su momento Justino Fernández llegó a considerar como la “liquidación del problema del arte indígena antiguo” (1954: 74)—, lleva a Gamio a plantear, por su parte, la necesidad de “forjarse un alma indígena” (1982: 25); necesidad en la que a mi entender se cifra el núcleo problemático de un saber estético-antropológico emergente, avocado a dar un sentido a las manifestaciones artísticas de un grupo o cultura percibidos como una alteridad radical que debe ser incorporada.⁴

El texto de Gamio no es el único vestigio de la emergencia de este saber relativo a la estética de la otredad radical. Existen otros escritos, casi contemporáneos de *Forjando patria*, que parecieran recoger el programa de Gamio, al menos en lo que se refiere a la necesidad de conformar un saber específico que permitiera atemperar la polaridad socio-cultural que yacía detrás de la divergencia estética. Como lo señala Jean Charlot en su célebre libro sobre el *Renacimiento del muralismo mexicano*, refiriéndose al momento cultural en el que se publicó *Forjando patria*:

El desbordamiento de la estética hacia el campo de la sociología, sería, en muchos países, una cuestión de gusto más que de emergencia. En México, sociólogos indiferentes al arte llegaron a la conclusión de que sólo a éste se le podría confiar la realización de ciertas tareas sociales urgentes, aun antes de que los mismos artistas lo hubieran percibido claramente (Charlot, 1985: 91).

⁴ Considero que la pregunta que elabora Gamio acerca de la posibilidad de “experimentar emoción artística ante un arte, como el prehispánico, cuyas manifestaciones *aparecen por primera vez ante nuestra vista*” (1982: 42; subrayado mío), es una prueba del carácter emergente de ese saber estético-antropológico. Pues en efecto, aun cuando la sociedad mexicana de la época estuviera mucho menos familiarizada con el imaginario del arte indígena antiguo que la de hoy en día, es notable la afirmación según la cual las manifestaciones del arte prehispánico “aparecen por primera vez”, a principios del siglo XX, a pesar de que desde el siglo XIX el arte indígena antiguo forma parte, de un modo u otro, del imaginario de las clases dirigentes, como lo muestra, por ejemplo, el pabellón mexicano de la Exposición Universal de 1889, a la que me referiré un poco más adelante. El término *emergencia*, en este contexto, remite entonces a una *resignificación*.

Y si bien en este caso el término “emergencia” se refiere a la urgencia de conjurar una amenaza social y no a un advenimiento, no deja de ser notable la importancia que se le concede a la dimensión estética y a la necesidad de cambiar la naturaleza del vínculo con el Otro mediante el arte, en general, y mediante un saber estético-etnológico, en particular. Así, por ejemplo, no parece haber sido azaroso el hecho de que la primera edición de *Las artes populares en México*, de Gerardo Murillo alias el Dr. Atl, editada en 1921 con motivo de la exposición “Las Artes Populares en México”, se agotara rápidamente, antes de conocer una nueva edición en 1922, ya en pleno auge del “renacimiento” impulsado por Vasconcelos al frente de la SEP.

La referencia a esta obra es pertinente no sólo por su carácter (también) claramente fundacional, sino por la función que allí se otorga al saber estético-etnológico en tanto herramienta para conocer las “almas del Indígena y del Pueblo”; y es que, si bien es cierto que en la Europa romántica se había otorgado al saber “folklórico” la función de caracterizar a los pueblos (en particular al Otro que habita en el propio territorio y que pretendidamente informa la propia cultura nacional)⁵, en México la consolidación de este saber sentó las bases para un discurso acerca de la “identidad nacional”, que se estructuraba en torno a la percepción de una bipolaridad esencial, claramente expresada en las siguientes líneas del Dr. Atl:

[A]un sin tener en consideración la extraordinaria perfección técnica o artística de las artes autóctonas de un país, ellas constituyen invariablemente una de las manifestaciones de la idiosincrasia de los pueblos. Estudiándolas se pueden valorizar con grande precisión ciertas cualidades de una raza [...] Cuando se observa a los silenciosos y hábiles tejedores de sarapes de Tlaxcala, o a los fabricantes de vasijas en el estado de México, dedicados con grande amor a su trabajo; cuando se les contempla en el recogimiento de sus labores, ordenados y atentos, humildes y risueños, se les crería [sic] incapaces de abandonar sus pequeños talleres, y parecería imposible que aquellos hombres, modestos y tranquilos, pudiesen lanzarse a los más violentos excesos engendrados por pasiones políticas, por deseos de venganza o por ambiciones de mejoramiento (Dr. Atl, 1980: 16).

El contraste —que en realidad es una ambivalencia— sugerido en este fragmento, se extiende como una raíz profunda, con varias bifurcaciones, que habrían de dar frutos discursivos incluso décadas más tarde: se trata de la fascinante y supuesta “incongruencia”, firmemente alojada en la percepción de los grupos productores del discurso y del saber, respecto a la alternancia entre un alma indígena-popular serena, de paciencia y destreza seculares, artista innata, y un espíritu turbulento, vindicativo, que sacude periódicamente al conjunto de

⁵ Ver Bubnova, 2006.

la sociedad con su participación en todo tipo de revueltas y revoluciones, como fruto de su violencia atávica.

El Dr. Atl continúa con su esbozo de psicología social basado en el temperamento artístico, y, comparando a los mexicanos con los pueblos itálicos, afirma que:

Ambos tipos de hombres poseen ese extraño quietismo que inmoviliza a los sensuales, a los pasionales, a los artistas durante la ejecución de una obra de arte, y el dinamismo animal que los empuja a la venganza y a la lucha. Ambos llevan un ardimiento sin el cual no es posible la obra de arte. Temperamento esencialmente artista el del pueblo de México, sus manifestaciones son potentes y multiformes [...] Entre las manifestaciones exclusivas del sentimiento, la poesía religiosa y la música constituyen demostraciones elocuentes del idolatrismo y de la melancolía de este pueblo revoltoso y soñador, confiado y violento (1980: 17).

Además de la bipolaridad ya aludida, en esta descripción psico-sociológica destaca la pervivencia de la consideración de la idolatría como rasgo distintivo del Indio-pueblo, y la persistente utilización de residuos conceptuales de la teoría de los humores, a pesar de que, desde años antes de que el Dr. Atl escribiera su célebre tratado, se hubieran elaborado descripciones psicológicas del mexicano pretendidamente modernas y científicas (“positivas”) —en las que de cualquier manera había rastro de dicha teoría, como lo prueba el texto que Ezequiel A. Chávez presentara ante la Sociedad Positiva en 1901, y que Roger Bartra considera “como el punto de partida de los estudios sobre el carácter del mexicano en el siglo XX” (2002: 25, nota en pie de página). Utilización tanto más notable, cuanto que constituye uno de los ingredientes centrales de un texto tan tardío como *El laberinto de la soledad*⁶.

En el mismo escrito en el que atribuye a Gamio el mérito de haber “liquidado el conflicto del arte indígena antiguo”, Justino Fernández concede a *Historia del arte en México*, libro de José Juan Tablada publicado diez años después que *Forjando patria*, la virtud de ser el primero de esa disciplina en conceder “verdadera importancia al arte indígena antiguo”, y en presentar “un criterio por lo general más correspondiente al gusto, concepto e interés de nuestro tiempo” (1954: 81). Ahora bien, es precisamente en este libro que Tablada afirma que

⁶ Bartra dedica a la melancolía varios estudios de diferente índole: en el primero de ellos intenta precisamente describir la utilización de esa noción en el discurso acerca de la “identidad nacional” del siglo XX, lo cual da pie a una crítica del conocido texto de Paz; en los restantes, que parecieran ser una profundización de las investigaciones fundamentales del primero, estudia directamente a la melancolía desde el punto de vista de la teoría de los humores en los ámbitos españoles y novohispano del Siglo de Oro. Ver Bartra, 1996, 1998 y 2001.

“la simple asociación de las dos palabras, ‘arte’ y ‘azteca’, crea un conflicto mental” (1927: 47), reavivando así el conflicto que, según Fernández, Gamio habría “liquidado” previamente.

El hecho de que las críticas de Tablada se dirijan específicamente al arte mexica, y no al arte prehispánico en general, amerita un comentario particular, que haré más adelante; de cualquier manera, la posición de Tablada se inserta dentro de la problemática general de la percepción del arte indígena, como lo confirma, precisamente, el proceso crítico realizado por Fernández en *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*, de donde extraje las citas relativas a Gamio y al propio Tablada, y en donde Fernández dedica más de doscientas páginas a la recensión de las múltiples opiniones que se produjeron a lo largo de los siglos en torno a la famosa *Coatlícue mayor*, mostrando cómo esta escultura termina por ser representativa, no sólo del arte azteca, sino del arte indígena en general, y cómo es alrededor de ella que el mencionado “conflicto” ha cristalizado con particular claridad.

Demonios en el museo

Para sondear la longitud de la falla discursiva que Fernández creyó colmada por los escritos de Gamio, es pertinente acercarse a Octavio Paz, quien en el catálogo de la exposición de arte mexicano realizada en Madrid en 1977, califica a la estatua de *Coatlícue* de “Diosa, demonia, obra maestra”:

La carrera de la *Coatlícue* —de diosa a demonio, de demonio a monstruo y de monstruo a obra maestra— ilustra los cambios de sensibilidad que hemos experimentado durante los últimos cuatrocientos años. Esos cambios reflejan la progresiva secularización que distingue la modernidad [...] A pesar de todos estos cambios *Coatlícue* sigue siendo la misma. No ha dejado de ser el bloque de piedra de forma vagamente humana y cubierta de atributos aterradores que untaban con sangre y sahumaban con incienso de copal en el Templo Mayor de Tenochtitlán. Pero no pienso únicamente en su aspecto material sino en su irradiación psíquica: como hace cuatrocientos años, la estatua es un objeto que, simultáneamente, nos atrae y nos repele, nos seduce y horroriza. Conserva intactos sus poderes, aunque hayan cambiado de lugar y el modo de su manifestación (1993a: 76).

Por un lado, adoptando una postura cercana a los postulados de Gamio, Paz atribuye a esta escultura la capacidad de convertirse en un receptáculo, en un espejo que alberga múltiples y cambiantes proyecciones que dicen más acerca de quienes se han acercado a ella que de la escultura misma; más acerca del emplazamiento cultural e histórico del observador que de la cultura que produjo

esta pieza. Pero, por otro lado, atribuye a *Coatlícue* un poder específico, que él denomina una “irradiación psíquica”, y que termina por reducir su primera “cualidad”, de tipo historicista y perspectivista, a la repetición de una “experiencia de la otredad” marcada por supuestos “atributos aterradores” con olor a sangre y copal, es decir a sacrificio:

Imposible no detenerse ante [*Coatlícue*], así sea por un minuto. Suspensión del ánimo: la masa de piedra, enigma labrado, paraliza nuestra mirada [...] Lo que llamamos obra de arte —designación equívoca, sobre todo aplicada a las obras de las culturas antiguas— no es tal vez sino una configuración de signos. Cada espectador combina esos signos de una manera distinta y cada combinación emite un significado diferente. Sin embargo, la pluralidad de significados se resuelve en un sentido único, siempre el mismo [...] El desenterramiento de *Coatlícue* repite, en el modo menor, lo que debió haber experimentado la conciencia europea ante el Descubrimiento de América (1993a: 76-77).

Es posible acudir a otro texto de Paz sobre el arte mesoamericano, incluido en el catálogo de otra exposición —esta vez realizada en Nueva York en 1989—, para aclarar cuál es ese sentido único y recurrente en el que, para él, se resuelve la contemplación de *Coatlícue*, y, como se ve claramente en la cita, del arte indígena antiguo en su conjunto:

Las obras de las antiguas culturas de México invariablemente suscitan una impresión de extrañeza [...] La extrañeza comienza en sorpresa y termina en interrogación [...] Estas preguntas no sólo expresan curiosidad sino una inquietud indefinida, un malestar que en ciertos casos puede transformarse en zozobra y aun en horror. Se trata de un sentimiento ambiguo, hecho de atracción y repulsión: lo extraño es, simultáneamente, maravilloso y horrible [...] Las esculturas y monumentos de los antiguos mexicanos son obras a un tiempo maravillosas y horribles; quiero decir, obras que están impregnadas del sentimiento confuso y sublime de lo sagrado. Un sentimiento que brota de creencias e imágenes que vienen de profundidades psíquicas muy antiguas y, además, radicalmente *otras*. No obstante, a pesar de su extrañeza, de una manera oscura y casi nunca racional nos reconocemos en ellas (1993b: 26, 27).

El esquema paciano se complementa con la idea de que esa extrañeza constitutiva proviene del aislamiento en el que estuvo sumergido el continente americano en relación al resto del mundo hasta el momento de la Conquista. Ahora bien, el ambiguo esquema hermenéutico sobre el que reposa esta apreciación del arte indígena, oscila entre un planteamiento historicista y una postura que podríamos calificar como arquetípica, en tanto que asigna a las obras una potencia inherente, ahistórica, que en los términos de Paz se expresa en términos de una “irradiación psíquica”. Esta ambigüedad, que en cierto modo reproduce la oposición mito vs.

historia, ya ha sido identificada en la obra de Paz, y ha dado pie al reproche según el cual el poeta confiere a su propio esquema discursivo un carácter “mítico”, en detrimento de la historicidad que él mismo convoca⁷.

Más allá de la polémica, me interesa observar cómo el discurso de Paz tiende a neutralizar el carácter dialéctico del proceso histórico-crítico del arte indígena antiguo que se gestó a lo largo del siglo —del que dan testimonio los trabajos de Justino Fernández y de Bonifaz Nuño (1996)—, y explicar cómo en la “crítica de la pirámide”, ese texto alegórico-histórico, político-moral, que Paz agregó a su *Laberinto de la soledad* después de la masacre de Tlatelolco, el discurso paciano rehabilita, en términos psicológicos, el modelo atávico-demoníaco, y hace de él la base explicativa de ese acontecimiento que, según Paz, habría sido un resurgimiento de la cosmovisión sacrificial y teocrático-autoritaria de los aztecas⁸. Lo cual remite, originariamente, a José Juan Tablada, quien al mismo tiempo que escribía su *Historia del arte en México*, redactaba una novela eloquentemente intitulada *La resurrección de los ídolos*.

En ese sentido, es importante recordar que, previamente a ser un ensayo, *El laberinto de la soledad* fue un proyecto de novela abandonado⁹, y que el propio Paz consideraba ese libro suyo como parte de la tradición francesa decimonónica del moralismo¹⁰, lo cual lo emparenta claramente con *La resurrección de los ídolos*, esa “novela americana teosófica-psicoanalítica-intuitiva” —como Tablada mismo la llamaba—, escrita “[p]ara defender su punto de vista respecto de lo que entendía por nacionalismo y para atacar la barbarie que devoraba las riquezas culturales y materiales del país”, en la que hay un constante “espíritu crítico” y un “afán de señalar claramente las enfermedades sociales que se han heredado del pasado” (Serrato, 2003: 24).

⁷ Al respecto, ver Aguilar Mora. Por mi parte, creo que no es dentro de la dicotomía objetivismo vs. subjetivismo, de la que finalmente depende el historicismo (Gadamer, 1977), que debemos analizar esta ambigüedad, sino desde la perspectiva de la hermenéutica literaria, tal y como la plantea H.-R. Jauss (1988), quien, siguiendo a Blumenberg (2005), afirma que el mito goza de una productividad siempre actual, no por su capacidad de “irradiación” (lo cual, curiosamente hace pensar en la idealización hermenéutica de la tradición o de los clásicos), sino por su inserción dentro de la dialéctica de la historia de las funciones del modelo pregunta-respuesta, en donde la hermenéutica se define como el arte de abrir incesantemente el horizonte mediante un preguntar que se distingue de los procedimientos dogmático-teológicos, así como catequísticos y pedagógicos.

⁸ En el texto de Paz, *Coatlicue* aparece como la materialización estética de la crueldad azteca: “Nuestros críticos de arte se extasían ante la estatua de *Coatlicue*, enorme bloque de teología petrificada. ¿La han visto? Pedantería y heroísmo, puritanismo sexual y ferocidad, cálculo y delirio: un pueblo de soldados y sacrificadores” (Paz, 1992: 339).

⁹ Paz & Ríos, 1973: 64.

¹⁰ “Mi libro es un libro de crítica social, política y psicológica. Es un libro dentro de la tradición francesa del ‘moralismo’” (Paz, 1992: 364).

En concordancia con el *Laberinto de la soledad* en su conjunto, la “crítica de la pirámide” está estructurada según un esquema psicológico-fenomenológico, que se apoya en la dialéctica de lo Mismo y lo Otro; pero, además, ese texto se apoya en la actualización de una distinción, realizada ya por Tablada en *Historia del arte en México*, entre el arte y la cultura prehispánicos en general, y el arte y la cultura aztecas, considerados en particular como una usurpación y una desviación sanguinaria del legado artístico y civilizatorio Tolteca. Este esquema es visible en Vasconcelos, y está directamente relacionado con un cierto maniqueísmo que da fundamento a la novela de Tablada, en donde se contraponen a Cristo-Quetzalcóatl, el dios tolteca civilizado, pacífico, enemigo de los sacrificios humanos, y a Tezcatlipoca, deidad oscura, guerrera, cuya entronización por los aztecas encarnaría la instauración del reino sanguinario y demoníaco que, a los ojos de los españoles, prevalecía en el territorio a su llegada¹¹. Cito la *Historia* de Tablada:

La misma voz “tolteca” que a la vez significa una nacionalidad y el ejercicio del arte, permite creer que los vencidos de ese pueblo eran aprovechados como artistas por sus dominadores [aztecas], aptos sólo para la guerra. De ahí la excelencia plástica de muchos monumentos etnológicamente aztecas, aunque estéticamente ajenos a su rudeza belicosa [...] El arte mexicano, el que no preconizaba el culto a Quetzalcóatl, sino quizás el del Mago Negro, Tetzcatlipoca, creó plásticamente el terror y el espanto, con truculencia y naturalismo que son únicamente suyos y no se encuentran en ningún otro arte. La excelencia sombría de esos artistas consistió en dar forma tan singularmente poderosa y expresiva al dictado teocrático, pues nadie como los escultores indios contribuyó tanto para mantener sobre el pueblo el prestigio de aquel gobierno militar y sacerdotal, fundado en el terror armipotente de los guerreros y en el terror sobrenatural de los dioses implacables y vindicativos (Tablada, 1927: 41, 37).

En ese sentido, se puede decir que la “crítica de la pirámide” paciana ya estaba prefigurada en el discurso de Tablada, y que en realidad se trata de la crítica, no de la pirámide, sino del Palacio Azteca, es decir del pabellón que se mandó a hacer en 1889 con motivo de la representación de México en la Exposición Universal

¹¹ Eduardo Serrato también percibe este esquema, y al respecto señala: “La dualidad de la historia mexicana, según Tablada, se sustenta en un tema —tópico, sociograma, cronotopo o ideologema, según la escuela teórica de cada lector— fundacional del pensamiento pequeño burgués decimonónico, el de la civilización contra la barbarie. En *La resurrección de los ídolos* hay vasos comunicantes, en cuanto a su imaginario social, con el Sarmiento de *Facundo* y un parentesco lejano con la alegoría del salvajismo americano de *Doña Bárbara*. Pero el paralelismo más importante es la idolatría azteca de la novela de Tablada con la barbarie zapatista que José Vasconcelos describe en *La tormenta*. El lector recordará que para el autor del *Ulises criollo* la crueldad y la violencia del pueblo provienen del pasado azteca” (2003: 29).

de París. Pues esta estructura de acero, que pretendía ser la reproducción de un Teocalli, fue la consagración arquitectónica de la ideología oficial que, de entre todos los pueblos indios de México, únicamente “consideraba al pueblo azteca digno motivo de orgullo y celebración, el verdadero precedente de la nación mexicana” (Tenorio, 1998: 116). Aunque en realidad, dicha idea tiene su despliegue más sistemático en la reconstrucción evolucionista del pasado indígena realizada por Alfredo Chavero para *México a través de los siglos*, la magna obra historiográfica del liberalismo porfiriano, que constituye la “primera síntesis general y global del pasado de México” (Tenorio, 1998: 109). Es como si la crítica paciana a la museografía del actual Museo Nacional de Antropología —la cual encumbra a la cultura azteca como si su advenimiento hubiese resultado de una inherente teleología nacionalista— fuera análoga, en cierto modo, de la crítica que Tablada hace de la “usurpación azteca”, e, indirectamente, del enaltecimiento estatal-ideológico que se ha realizado de ese pueblo desde el porfiriato.

Resulta interesante, en todo caso, que, al igual que la elaboración nacionalista del Pabellón de 1889, los textos que hemos citado de Paz sean, precisamente, catálogos de exposiciones en los que el arte mexicano *se ofrece a la mirada* “occidental”; como si, a pesar de su aspecto “crítico-moral”, la típica construcción “fenomenológica” que hace Paz de un “nosotros” mediante la dialéctica de lo Mismo y lo Otro, fundamento de lo que él mismo denomina la “experiencia de la otredad”, presentara el sello indeleble de la génesis del discurso antropológico mexicano, que Mauricio Tenorio describe en estos términos:

El nacionalismo que sintetizaba *México a través de los siglos* y que expresaba el Palacio Azteca, tenía su paralelo en las tendencias internacionales políticas y culturales, las cuales de alguna manera fomentaban esta reformulación del pasado de México. Por extraño que parezca, este creciente nacionalismo radical coincidió con una expansión del cosmopolitismo cultural, pues entre las modernas clases medias urbanas surgió un modelo cultural común de valores y modas. Por una parte, el cosmopolitismo se consideraba un atributo del hombre intrépido y tolerante, la conquista y el aprecio de lo exótico [...] Por la otra, el cosmopolitismo era un conjunto de valores, cosas y actitudes europeas que había que adoptar si uno quería ser moderno (Tenorio, 1998: 114).

Así, es posible identificar un pliegue discursivo en torno al arte indígena antiguo, en el que se anudan la necesidad cosmopolita de formular una imagen de la tradición y el origen de la nación, y la necesidad, derivada de la anterior, de reformular y reacentuar (o resignificar) la percepción de esa “excelencia sombría” que constituía el pasado indígena.

La resurrección de los ídolos

Desde el punto de vista de su calidad literaria, *La resurrección de los ídolos* es una novela más bien mediocre. Sin embargo, su composición discursiva y temática resulta altamente significativa en lo que se refiere a la configuración de una psicología del Otro, en la que se combinan la rehabilitación del antiguo doblete idolatría-violencia, por un lado, y la atribución de una supuesta apacibilidad creativa innata, por el otro, confluyendo en la unción de una misma psique colectiva indígena-popular con una naturaleza dual (“atávico-demoníaca” y al mismo tiempo “artístico-adámica”).

Eduardo Serrato, para quien el rescate de este texto es “un acto de respeto a la historia de la literatura”, considera que esta novela

[p]uede ser leída como una obra que documenta el pensamiento social e histórico de un sector intelectual que formado en el porfiriato y desprestigiado en el momento inicial de la lucha armada de 1910, se alía al obregonismo, es decir, al Estado revolucionario; al que, por otro lado, detesta profundamente. La “teoría social del arte” que pregona Tablada, en sus años de madurez, es, a todas luces, ética y filosóficamente inoperante y su misión es guardar la alta cultura de la clase ilustrada. En este sentido, Tablada es el último decimonónico del nuevo siglo (2003: 14).

Si bien coincido con el planteamiento inicial de Serrato, creo que una lectura de *La resurrección de los ídolos* o de “La función social del arte” que esté guiada por un enfoque transversal y transindividual como el que exige el espectro de nociones manejado por él mismo (cronotopo, ideograma, etc.), tenderá necesariamente a cuestionar la tesis relativa a la “inoperancia” de la “decimonónica” filosofía social del arte defendida por Tablada, la cual, como se colige, sería debida a su carácter residual, anacrónico y finalmente idiosincrásico. El editor y prologuista de *La resurrección de los ídolos* fundamenta su comentario en una comparación discursiva de este texto con la vanguardia novelística mexicana de la época (Mariano Azuela, Jorge Ferretis, Martín Luis Guzmán), a partir de la cual el carácter marcadamente monológico de aquél se pone necesariamente de relieve:

Mientras la novela de la Revolución evolucionaba del testimonio al dialoguismo, Tablada se inclina por una novela de tesis. A través de muchas de las novelas de la Revolución conocemos al México profundo, es decir, la alteridad de la multiplicidad social y étnica del mexicano que por años fue olvidado. Los nuevos novelistas dan voz a los olvidados o dicen lo que la historia oficial calla (Serrato, 2003: 31-32).

Sin embargo, permaneciendo dentro de un registro bajtiniano, se puede decir que la evidente pertenencia del “cronotopo atávico-demoníaco” a diferentes órdenes y momentos discursivos, como por ejemplo el tratado de psiquiatría social de Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México* (1901), las memorias de Vasconcelos, la *Historia del arte en México* de Tablada o *El laberinto de la soledad*, incita a estudiar el monologismo manifiesto de *La resurrección de los ídolos* (presente también en “La función social del arte”) bajo un ángulo que no sea el de la línea evolutiva que opone vanguardia y anacronismo, y a considerarlo, más bien, desde el punto de vista de su articulación con otros enunciados y prácticas discursivas.

El protagonista de *La resurrección de los ídolos* —el héroe, para continuar con la terminología de Bajtín— es Miguel Gorotela, un profesor rural y poeta que habita en San Francisco Xipetepec, pueblo cuyo topónimo pretende dar cuenta, por vía alegórica, de un traslape cultural entre el legado misionero de los franciscanos y un sustrato prehispánico (mediante la evocativa resonancia del nombre de *Xipe-Totec*), poniendo el énfasis en las “consecuencias” socio-políticas de dicha superposición. Gorotela es una figura que goza del aprecio y el respeto de la comunidad, puesto que es partícipe, y de hecho el principal instigador, de la “resurrección” de la sociedad de San Francisco, después de la guerra fratricida —en una clara alusión al contexto del obregonismo, en el que se hablaba ya de “resurgimiento” artístico (cf. Best Maugard), como hoy se habla, en relación al mismo período, de un “renacimiento”.

La anécdota de la novela en es realidad banal; pues, conforme progresa el enredo amoroso protagonizado por Gorotela, una cantante mundana (Paz) y una casta muchacha de San Francisco (Consuelo), adquieren consistencia los “signos” de un resurgimiento del atavismo indígena vinculado con el antiguo culto “sanguinario y lunático” del “Mago Negro” Tezcatlipoca, y por tanto de la violencia fratricida (léase “revolucionaria”), hasta desembocar en una “resurrección de los ídolos”, es decir, en la reaparición física (aunque, por supuesto, también alegórica y un poco irónica) de los vestigios arqueológicos, convertidos en entidades animadas y ejecutoras, con manos propias, de las peores crueldades¹².

¹² “...no eran los pronunciados ni siquiera el terremoto lo que tenía al maestro trémulo y desencajado espionando las sombras, como esperando ver desvanecida o confirmada lo que creía su alucinación espantosa. ¡Ah!, en su terror se confirmó plenamente. De su pedestal a orillas del parque, vio brincar con un enorme salto de batracio a Macuilxóchitl, que tantos años había sido una piedra sin vida. Saltó a tierra, y a la primera mujer que, arrodillada, imploró su misericordia, le deshizo los sesos de un mazazo [...] Con mayor violencia que el anterior surgió otro ídolo, una Coatlicue, cuya cabeza era un cráneo mondo y las serpientes cuyas enaguas se enrollaban y distendían como gruesos resortes. Pasó dejando tras de sí un olor de sepultura y marcando la tierra que temblaba con sus pies brutales” (Tablada, 2003: 208).

Pero aun más relevante para mi propósito que el estudio del plano anecdótico, lo es el de la composición del círculo de los principales interlocutores de Gorotela —todos ellos personajes con claras connotaciones dentro del contexto cultural del período obregonista—: “Mister” Neville, arqueólogo estadounidense que guía las respectivas exploraciones en la zona; su esposa, la señora Neville, quien, además de su muy erudita apología del mole verde, se caracteriza por sus conocimientos y credo teosóficos (que comparte con el protagonista); el pintor Amadeo, quien pinta cuadros cubistas; y, puntualmente, tanto el “delegado forestal”, ingeniero “positivista” que folletinescamente cambia de nombre entre un capítulo y otro (Galván, primero, Randón, después), como el Licenciado Nebrija, personaje a quien se tilda de “rancio espíritu”, y cuya mentalidad era propia de alguien que vivía “petrificado en la mitad del siglo XIX” (Tablada, 2003: 114).

Es precisamente a través de la interlocución entre estos personajes que aparecen las disquisiciones históricas, teosóficas, arqueológicas y estéticas que, junto con la evidente proximidad que existe entre *autor* y *héroe*, hacen de este texto una novela de tesis y autobiográfica¹³. Así, a pesar de que estas disquisiciones estén insertas en un tramado de diálogos, el texto es claramente monológico, dado que tanto el tono (en un sentido sociolingüístico) como la perspectiva del grupo afín a Gorotela constituyen una unidad predominante, a la que no se contraponen ninguna otra entonación social ni ningún otro planteamiento axiológico en situación de equivalencia. Dicho de otro modo, la palabra de este grupo de “notables”, de los cuales Gorotela es el principal representante —no sólo por el “reconocimiento” del que goza, sino también por su proximidad con la instancia autoral—, encarna el horizonte desde el cual se organiza la arquitectónica del texto, de una manera que, consecuentemente con lo descrito, resulta netamente “pedagógica”.

Es entonces desde este emplazamiento discursivo que hay que considerar la afirmación de que “la Escuela es la única salvación” (Tablada, 2003: 88), hecha por el personaje de Gorotela, quien también declara:

Me hago el efecto de un poeta; pero no lo soy desgraciadamente; si lo fuera amaría la gloria; ni tampoco místico; si lo fuera tendría la fe... Soy maestro de escuela, de San Francisco Xipetepec, es decir, casi un misionero en un continente... casi negro (Tablada, 2003: 61).

Aun cuando el componente teosófico no se pueda obviar, puesto que es, por así decir, el “gozne” gnoseológico sobre el cual se apoya la “hipótesis” de Go-

¹³ Eduardo Serrano anota en detalle los rasgos biográficos que despuntan en el personaje de Gorotela; también se debe a este autor una explicación detallada de la relación del didactismo de este texto con la poética explícita de Tablada (2003: 15-17, 31-35).

rotela acerca de la supuesta “resurrección de los ídolos”¹⁴, lo que aquí importa señalar, ante todo, es la articulación del monologismo pedagógico de la novela con el cronotopo atávico-demoníaco; articulación que cristaliza, claramente, en la utilización de un vocabulario evangélico-educativo similar al que utilizaban las propias instituciones de educación popular de la época¹⁵; y que, aun estando anclada en lo lingüístico, va más allá, para remitir a un conjunto de prácticas discursivas agrupadas en torno al modelo cultural que Aguirre Beltrán denomina “educación dominical”:

La sociedad nacional, al confrontar el problema de la heterogeneidad étnica y cultural, presionada por los requerimientos de la integración, no advierte otro modo de atacarlo que el de apegarse al modelo de educación dominical heredado de la Colonia[...] Tal es el caso, en nuestro país, de la educación que propugna por la tesis incorporativa: una educación que niega valor, como instrumento de enseñanza, a las lenguas vernáculas, teniéndolas por incapaces de expresar ideas complejas y calificándolas despectivamente de dialectos, que menosprecia con visible incompreensión, el importante papel que desempeñan la religión y la medicina mágicas, como herramientas de control social; que ignora la estructura de poder de la jerarquía local y hace a un lado la función de los principales; que abomina del traje, de la casa y de la alimentación regionales, considerándolos símbolos de inferioridad y que, sorpresivamente, proclama mexicanos a los indios, sin otorgarles carta de ciudadanía (Aguirre Beltrán, 1992: 18-19).

¹⁴ El siguiente pasaje resume y el argumento la tesis centrales de la novela: “Porque, símbolo elocuente y aterrador, la tierra en cuyo seno dormía el pasado y cuyos secretos y tesoros se disputaban los hombres, parecía tener conciencia y estremecerse. Se había sacudido en el reciente terremoto y allá en el cerro de Xipe, en el núcleo mismo del afán humano, había lanzado un vómito negro de chapopote, de petróleo crudo y al mismo tiempo había hecho surgir de su seno, como incorporándose a medias, la estatua colosal del Gran Hechicero, ¡del mismo mago Negro! [Tetzcatlipoca...] El maestro, recordando aquello, sentía un hondo malestar. Frente a su escritorio, en el muro, estaba un mapa del continente, que él mismo había teñido con diferentes matices de rojo, sólo para hacer patentes y visibles dos fenómenos sociales que, a su modo de ver, eran correlativos. En todas las naciones donde en el pasado había existido el culto idolátrico, en los tiempos modernos se habían producido las revoluciones, las sangrientas guerras intestinas. A mayor idolatría en el pasado, mayor desorganización interna en el presente” (Tablada, 2003: 195, 196).

¹⁵ Por supuesto, el máximo exponente de la utilización de este vocabulario es Vasconcelos, quien pretendía que su “cruzada educativa” era una calca de la acción de los misioneros del siglo XVI. Pero también aparece en la denominación de instancias gubernamentales como las “*Misiones culturales*” y sus respectivos “misioneros” —cuyos principios pedagógicos eran, de manera paradójica, de corte predominantemente positivista—; o bien en la utilización recurrente, en múltiples documentos, de términos como “redención”, “celo apostólico”, etc. Al respecto, ver Sierra (1973) y Aguirre Beltrán (1992: 181-212).

Se trata, pues, de una “herencia colonial”, que no sólo atañe a la utilización explícita de “metáforas” evangélicas en el discurso educativo, sino que opera incluso a nivel de la composición formal y de los esquemas enunciativos de la que se considera como la “vanguardia plástica” de la época, a saber el muralismo del período vasconcelista. En efecto, a pesar de que en esta corriente se concede una dimensión positiva a la figuración de lo indígena y se incorporan aspectos técnicos de la antigua “tradición pictórica mexicana”, prevalece en ella un dispositivo didáctico que, al margen de la “reacción” al despojo de narrativa propio de las vanguardias parisinas reivindicado por los muralistas, revela su articulación con las prácticas discursivas “dominicales” operantes dentro del proceso de consolidación del Estado-nación post-revolucionario.

Alicia Azuela comenta, a propósito del contexto cultural y artístico en el que Rivera y Siqueiros publican el “Llamamiento de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en 1919, que en ese momento se hacía oír la demanda, por parte de amplios grupos de artistas, de que se dejase “al intelectual la misión de orientar el espíritu de la patria”, a la par que éstos cuestionaban “la relación que se estaba dando entre la transformación de la obra de arte en un bien de consumo y el creciente individualismo entre los artistas a causa del fortalecimiento del mercado de arte”. Como resultado de lo anterior, rehabilitaron

la idealización del arte y el artista del medioevo [y] pusieron como ejemplo de arte público la pintura mural de las catedrales medievales, igual que sus parámetros plásticos, el cual a su parecer se comunicaba con el pueblo mediante el empleo de formas planas y rítmicas, partícipes de la armonía universal y sensibles en todos los aspectos de la existencia. Estos artistas propusieron sustituir la práctica cubista por ese tipo de lenguaje (De la Cueva, 2005: 208-209).

Por supuesto, el dispositivo didáctico, e incluso figurativo, que tiene como base estructural el muralismo mexicano, está estrechamente vinculado con las condiciones básicas para una producción plástica de esa índole, a saber, su dependencia del Estado (o, anteriormente, de la Iglesia); y probablemente, también, con su contraparte, que es la ausencia en el país de un mercado de arte. No obstante, creo que, lejos de ser casual, la coincidencia entre el mencionado dispositivo y la amplia utilización de una semántica evangélica, en su vínculo con las prácticas “dominicales” descritas por Aguirre Beltrán, da cuenta de una configuración formativa, a partir de la cual podemos identificar una serie de prácticas y discursos que se auto-fundamentan con base en la antigua “necesidad” de educar al Otro-demonio, que a su vez es el Otro-Adán. En ese sentido, el testimonio de Jean Charlot referido al primer muralismo mexicano resulta sumamente ilustrativo:

En los murales de propaganda que la Iglesia había patrocinado, aquéllos de los bizantinos, de Masaccio, de Miguel Ángel, incluso los del México colonial, ¿cómo podría separarse su forma plástica de su contenido literario? ¿Acaso uno implicaba al otro? Como reacción en contra del boicot imperante al tema significativo, apoyamos un retorno al arte didáctico. En 1917, escribí: “El arte está en relación directa con la intensidad y la profundidad de la idea que propone y esta idea depende del artista, condicionado por el tiempo y por el medio... El papel que el artista llega a jugar entonces es el del maestro, con toda su grandeza, así como sus responsabilidades” (Charlot, 1985: 101).

La vuelta a la “función social del arte” (y el “Método” de Best Maugard)

El libro de Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* proviene de las prácticas estatales ligadas, tanto a la educación popular, como a la conformación de un saber estético-arqueológico con miras a la consecución de la integración nacional. En efecto, debido a la intermediación de Gamio, Best Maugard trabajó en 1911, bajo la dirección de Franz Boas, dibujando miles de motivos de cerámica mexicana para el catálogo de las colecciones de la Escuela Internacional de Antropología; práctica que le permitió observar la recurrencia de lo que él consideraba los “siete motivos básicos del arte prehispánico”. Además, en esos mismos años Best viajó a Europa financiado por el Estado, para hacer copias de los objetos arqueológicos mexicanos que se encontraban en los museos de ese continente, lo cual, según Karen Cordero, le dio la “oportunidad de comparar los siete motivos que había derivado de la cerámica prehispánica con el arte primitivo de otras culturas”, para entonces expandir “su teoría para incluir todo el arte primitivo” (Cordero, 1985: 12). Posteriormente, Maugard trabajó en diferentes escuelas, en donde progresivamente fue gestando y perfeccionando su método. Es en 1923 cuando logra sistematizarlo definitivamente, y publicarlo, bajo el sello del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación.

El método presenta algunas “incongruencias” que consisten esencialmente en el hecho de que, al situarse dentro de una perspectiva arquetípica (Charlot, 1985: 85) o “platónica”, Best “descontextualiza el arte de su función y de su significado en su medio cultural de origen en contra de todas las afirmaciones metodológicas de Boas” (Cordero, 1985: 12); o bien en que en su propuesta se combinan, por un lado una “fe espontaneísta en la creatividad natural del niño” y, por el otro, “una formulación científicista basada en elementos preestablecidos”, en la que se percibe un trasunto del modelo cognitivo positivista, con marcados tintes evolucionistas (Cordero, 1985: 10). Pero quizás dicha “incongruencia” sea la principal evidencia de que ese texto es el resultado de una emergencia: el lugar

en donde quedó registrado un cambio en el plano de las prácticas discursivas vinculadas con un saber especializado sobre el otro, el cual no es una “evolución” científica sintéticamente congruente, sino más bien una “regularidad” que organiza una “dispersión”, para decirlo en términos foucaultianos¹⁶.

El prólogo que escribe Tablada para el libro de su amigo Best, intitulado “La función social del arte”, inicia con un planteamiento muy claro:

Los tres grandes factores que han concurrido a la publicación de esta obra son: los artistas, uno de los cuales creó la filosofía que lo informa; el pueblo que de ellos recibirá los ejemplos estimulantes y aquellas enseñanzas abstractas que no menoscaban la personalidad propia, y el Estado, que por primera vez en la historia de nuestra cultura interviene económica y sistemáticamente en las relaciones entre los artistas y el pueblo (1923: IX).

Tablada se congratula elogiosa y optimistamente de esta intervención del Estado, utilizando un lenguaje que hace claramente pensar en las teorías del secretario Vasconcelos y en general en el platonismo que impregnaba el medio intelectual cercano al mismo en aquel momento.

Ahora bien, más allá de la violenta diatriba que Tablada endereza contra el filisteísmo de los detractores de Best Maugard y de su método, lo relevante para este ensayo es el apartado que Tablada intitula “El nuevo arte social”, opuesto, según él, al “Viejo arte esotérico” (el apartado anterior).

“El arte ha dejado de ser esotérico y suntuario”, afirma Tablada, atribuyendo este cambio en el paisaje social mexicano a la Revolución, la cual lo habría arrancado a las “manos muertas” de las Academias y al “privilegio de los ricos”, para llevarla “a las escuelas, a los salones de asamblea y a las oficinas del pueblo”, en donde, “por extraño sarcasmo, habrían de encontrarse después, al sobrevenir la reacción, las únicas fuentes no cegadas del sentimiento y la originalidad” (1923: X-XI).

Hasta aquí, Tablada hace un reconocimiento, justo en su apreciación, al talento históricamente negado de las clases sociales subalternas, y en particular, a la tradición artística y artesanal que cobra vida en el seno de las mismas; en esa medida, el comentario de Tablada prolonga la tendencia que ya se había manifestado en el estudio del Dr. Atl mencionado en un inicio.

Más adelante el autor hace suyas algunas de las ideas presentes en el *Método*, destinadas a sustentar esa tentativa didáctica con base en la revaloración de la

¹⁶ “On renoncera donc à voir dans le discours un phénomène d’expression — la traduction verbale d’une synthèse opérée par ailleurs; on y cherchera plutôt un champ de régularité pour diverses positions de subjectivité. Le discours, ainsi conçu, n’est pas la manifestation, majestueusement déroulée, d’un sujet qui pense, qui connaît, et qui le dit : c’est au contraire un ensemble où peuvent se déterminer la dispersion du sujet et sa discontinuité avec lui-même” (Foucault, 1969: 74).

“función social del arte”. Esto en cierta medida equivale a hablar de una rehabilitación del *arte aplicado* (o “artesanía”). Pero no solamente: la lectura detallada del comentario demuestra que la función social del arte se refiere a la fusión de la esfera artística con el grueso de las actividades y demás esferas de la praxis social. De allí que la breve evocación histórica del arte en México, que recuerda aquella que Best desarrollara con mayor detalle en su libro, reatribuya valor a esa producción artística, vinculada con la multiplicación “de la imagen de devoción” o con la afirmación “del orgullo de la estirpe”, que derivaba en un arte propio

creado durante la Colonia por los antecedentes artísticos morisco y español que unidos al indígena, tan vivaz como ellos, edificaron tan noble estructura y llenaron de encanto la vida doméstica con muebles, tejidos, loza, cerrajería, todo único, todo nuestro (Tablada, 1923: XI).

Tablada aduce que cuando, a inicios del siglo XVIII y principios del XIX ese arte es suplantado por la “importación industrial y baratijera”, el arte popular indígena, hasta entonces “precario y despreciado”, se convierte en el único reducto de esta creatividad auténtica, la cual, según la pretensión natural del volumen prologado, en adelante sería impulsada por el Estado y los artistas hasta propiciar su “renacimiento”.

En ese punto, llama inevitablemente la atención el énfasis puesto por Tablada en la producción del arte *indígena popular*, que resulta muy distinto del arte mexicano antiguo de carácter *suntuario* y *sagrado*, el cual, como hemos visto, en ocasiones es execrado por el mismo autor en sus escritos sobre historia del arte en México. Pero ante todo sobresale la posición que, según esta propuesta, los artistas e intelectuales estaban destinados a ocupar en el espectro social: “iniciar al pueblo” en la práctica del arte del que, paradójicamente, él mismo era el “depositario”; reestablecer, de ese modo, la función social del arte, para que ésta sea “orgánica” y produzca “resultados espirituales”; y principalmente, para permitir la sublimación de “los impulsos de la subconciencia” (1923: XIII).

Así, el Pueblo, que en el discurso de Tablada se torna nuevamente en el Indio, aparece una vez más como un continente dual: receptáculo propicio para resguardar las fuentes primigenias del espíritu creador e inocente, y por ende para generar el renacimiento de la cultura, no sin la necesaria intervención del Estado y sus agentes, en este caso los artistas e intelectuales (de un modo que sin duda recuerda el intento de los primeros misioneros por restaurar mediante su enseñanza evangélica la cristiandad en América); o bien sombría profundidad psíquica, atávica, cuyos impulsos subconscientes tendientes al sacrificio, la crueldad y la violencia, deben ser “sublimados” mediante la paradójica enseñanza de una destreza que, se suponía, era detentada ancestralmente por los pueblos originarios.

Creo que se ha visto suficientemente que esta configuración formativa marca la emergencia de un saber, un discurso y una praxis. Queda preguntarse acerca de nuestra herencia en relación a la misma.

Bibliografía

- AGUIRRE Beltrán, Gonzalo. *Teoría y práctica de la educación indígena*. México: FCE, 1992.
- AZUELA de la Cueva, Alicia. *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social. México, 1910-1945*. México: Colmich / FCE, 2005.
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo: 1996.
- . *El Siglo de Oro de la melancolía: textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. México: UIA, 1998.
- . *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- *et al.* *Anatomía del mexicano*. México: Plaza & Janés, 2002.
- BLANCO, José Joaquín. *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México: FCE, 1977.
- BLUMENBERG, Hans. *La raison du mythe*. Trad. francesa Stéphane Dirschauer. Paris: Gallimard, 2005.
- BOAS, Franz. *L'art primitif*. Trad. francesa Catherine Fraixe y Manuel Benguigui. Paris: Adam Biro, 2003.
- BONIFAZ Nuño, Rubén. *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*. 1ª reimpression. México: UNAM, 1996.
- BUBNOVA, Tatiana. “En torno a la cultura popular y la otredad del pueblo” en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales, 2006, 627-640.
- CHARLOT, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*. Trad. María Cristina Torquillo. México: Domés, 1985.
- CORDERO, Karen. “Para devolver su inocencia a la Nación (apuntes sobre el origen y el desarrollo del método Best Maugard)” en *Abraham Ángel y su tiempo*. México: INBA, 1985, 9-22.
- DR. ATL [Gerardo Murillo]. 1922. *Las artes populares en México*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1980.
- EDER, Rita. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en Eder, Rita, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Conaculta / Lotería Nacional / FCE, 2001, 341-371.

- FERNÁNDEZ, Justino. *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. México: Centro de Estudios Filosóficos, 1954.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Agud y Rafael Aparicio. 2 vols. Salamanca: Sígueme, 1977.
- GAMIO, Manuel. 1916. *Forjando Patria*. 3ª edición. México: Porrúa, 1982.
- GOLDWATER, Robert. 1938. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Trad. Dense Paulme. Paris: PUF, 1988.
- GUERRERO, Julio. *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*. Paris: Vda. de Ch. Bouret, 1901.
- HERS, Marie-Areti. "Manuel Gamio y los estudios sobre arte prehispánico" en Eder, Rita, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Conaculta / Lotería Nacional / FCE, 2001, 29-63.
- JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard.
- . *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988.
- JENNINGS, Michael W. "Against Expressionism: Materialism and Social Theory in Worringer's *Abstraction und Empathy*" en Donahue, Neil, ed. *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*. Pennsylvania State University Press: Pennsylvania, 1995, 87-104.
- LEMPÉRIÈRE, Annick. *Intellectuels, État et société au Mexique. Les clercs de la nation (1910-1968)*. Paris: L'Harmattan, 1992.
- LOZANO, Luis Martín, et al. *Diego Rivera y el cubismo. Memoria y vanguardia*. México: Conaculta / INBA / National Gallery of Art, Washington / Museo de Arte Moderno / DGE / El equilibrista, 2004.
- MAUGARD, Best. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923.
- O'GORMAN, Edmundo. 1940. *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*. México: Planeta/ Conaculta, 2002.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postada. Vuelta al laberinto de la soledad*. 2ª ed. México, FCE, 1992.
- . "El arte de México: materia y sentido" en *Los privilegios de la vista II*. México: FCE, 1993a, 75-88.
- . "El águila, el jaguar y la virgen. Introducción a la historia del arte de México" en *Los privilegios de la vista II*. México: FCE, 1993b, 21-70.
- & Ríos, Julián. *Solo a dos voces*. Barcelona, Lumen, 1973.
- RAMÍREZ, Rafael. *La escuela rural mexicana*. México: Sep-setentas, 1976.
- REYES Palma, Francisco. *Historia social de la educación artística en México (Notas y documentos). La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924)*. México: SEP, 1981.
- SÉGOTA, Dúrdica. "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal" en Eder, Rita, coord. *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: Conaculta / Lotería Nacional / FCE, 2001, 321-340.
- SERRATO Córdova, José Eduardo. "Prólogo" a *La resurrección de los ídolos*. México: UNAM, 2003, 11-37.
- SIERRA, Augusto Santiago. *Las misiones culturales*. México: Sep-setentas, 1973.

TABLADA, José Juan. “La función social del arte”, en Maugard, Best. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923, IX-XXVI.

———. 1924. *La resurrección de los ídolos. Novela americana inédita*. México: UNAM, 2003.

———. *Historia del arte en México*. México: Compañía Editora Águilas, 1927.

TENORIO Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. Trad. Germán Franco. México: FCE, 1998.

TIBOL, Raquel. *Los murales de Diego Rivera. Universidad Autónoma Chapingo*. México: RM, 2002.

WAITE, Geoffrey C. W. “Worringer’s Abstraction und Empahy: Remarks on Its Reception and the Rhetoric of Its Criticism” en Donahue, Neil, ed. *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*. Pennsylvania State University Press: Pennsylvania, 1995, 13-40.

WORRINGER, Wilhelm. 1911. *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris: Klincksieck, 2003.