

EL “EGIPTICISMO” INDÍGENA DE SAMUEL RAMOS

Arturo García Gómez
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen/*Abstract*

El “egipticismo” indígena es el título de un polémico escrito de Samuel Ramos con el que culmina la primera parte de su tesis filosófica sobre lo mexicano en su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*. En este escrito Samuel Ramos afirma que la rigidez y pasividad del “indígena”, reflejado en su arte, le recuerda al espíritu egipcio. Sus conclusiones se basan en el supuesto de que el arte es un rastro dejado por la subjetividad del hombre, por su manera de ser o su estado anímico, concordando con la teoría estética de la “voluntad artística” (*Kunstwollen*), principal tesis de la *allgemeine Kunstwissenschaft* de Wilhelm Worringer y Aloïs Riegl. En este artículo se exponen diversas interpretaciones sobre el arte monumental mesoamericano, incluida la teoría del “afán de abstracción” de Worringer, que finalmente discrepan con las afirmaciones de Samuel Ramos.

Palabras clave: Arte mesoamericano, voluntad artística, afán de abstracción, Xochipilli.

The indigenous “Egypticism” of Samuel Ramos

El “egipticismo” indígena is the title of a polemical text written by Samuel Ramos, with which he culminated the first part of his philosophical thesis concerning ‘the Mexican’, in his book, *El perfil del hombre y la cultura en México*. There, Ramos states that the

rigidity and passivity of the “indigenous”, as revealed in their art, remind him of the Egyptian spirit. His conclusions are based on the idea that art is a trace left by human subjectivity, by mankind’s way of being or state of mind, thus concurring with the aesthetic theory of “artistic will” (*Kunstwollen*), the principal thesis of the *allgemeine Kunstwissenschaft* of Wilhelm Worringer and Alois Riegl. This article expounds some interpretations of monumental Mesoamerican art, including Worringer’s theory of the “desire for abstraction”, that ultimately differs from Ramos’ perspective.

Keywords: Mesoamerican art, artistic will, desire for abstraction, Xochipilli.

Arturo García Gómez

Violonchelista y musicólogo. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de México. Obtuvo la Maestría en Bellas Artes como violonchelista por el Conservatorio *Rimskij-Korsakov* de Leningrado (Unión Soviética). Ha sido cellista de la *Opernaja Studja* de Leningrado y de varias orquestas en México, siendo por más de diez años cellista principal de la Orquesta Sinfónica de Michoacán. Se doctoró en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid, con la tesis: *Teoría de la Entonación. Sobre el proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*. Ha publicado a la fecha una veintena de artículos de investigación en Sudamérica, Europa y México. Actualmente es profesor titular de la Facultad de Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt.

Se han cumplido ochenta años de la publicación de *El perfil del hombre y la cultura en México*, obra central de Samuel Ramos que inaugura el estudio de las modalidades del hombre mexicano y su cultura. En estas ocho décadas el mundo y México indudablemente que han cambiado, sobre todo la tecnología con sus alcances inimaginables de depredación de la naturaleza, y su enorme impacto en las relaciones humanas.

Pero en el fondo ¿los mexicanos hemos cambiado? ¿Hemos sanado de aquel sentimiento de inferioridad que diagnosticó Samuel Ramos? ¿Ha sido efectivo el psicoanálisis freudiano de reconocer y enfrentar nuestros propios males? En mi opinión, creo que aún no del todo. Es cierto que el estudio del modo de ser del mexicano, de su subjetividad que define la esencia de nuestra cultura, se ha profundizado y desarrollado en todos estos años develando nuestro propio rostro, y reconociéndonos al quitarnos la máscara. No obstante eso no ha sido suficiente, ya que nuestro rostro sigue aún incompleto.

En el planteamiento original del *Psicoanálisis del mexicano* Samuel Ramos dejó fuera conscientemente un elemento esencial, al mexicano originario, al "indio",¹ para enfocarse en el prototipo del mexicano de la ciudad, que define como el "pelado".

El tipo que vamos a presentar es el habitante de la ciudad. Es claro que su psicología difiere de la del campesino, no sólo por el género de vida que éste lleva, sino porque casi siempre en México pertenece a la raza indígena. Aun cuando el indio es una parte considerable de la población mexicana, desempeña en la vida actual del país un papel pasivo. El grupo activo es el otro, el de los mestizos y blancos que viven en la ciudad. Es de suponer que el indio ha influido en el alma del otro grupo mexicano, desde luego, porque ha mezclado su sangre con éste; pero su influencia social y espiritual se reduce hoy al mero hecho de su presencia. Es como un coro que asiste silencioso al drama de la vida mexicana. Pero no por ser limitada su intervención deja de ser importante. El indio es como esas sustancias llamadas "catalíticas" que provocan reacciones químicas con sólo estar presentes. Ninguna cosa mexicana puede sustraerse a este influjo, porque

la masa indígena es un ambiente denso que envuelve todo lo que hay dentro del país. Consideramos, pues, que el indio es el *binterland* del mexicano. Mas ahora no será objeto de esta investigación.²

En efecto, las reacciones químicas que provoca este *binterland* (interior) mexicano en la sociedad, a la fecha, sólo han sido de desprecio, desconocimiento o negación. Tuvieron que pasar sesenta años, dos años después del significativo quinto centenario del descubrimiento de América, para que el coro silencioso de los pueblos originarios de México asistiera al drama de la vida mexicana con fusiles de palo, en el alzamiento del Movimiento Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas.

La exclusión del mexicano originario, la del “indio”, en el objeto de investigación de Samuel Ramos tuvo sus consecuencias, ya que sólo se limitó a decir de su pasividad, su apatía y rigidez, o al mero hecho de su presencia. Este análisis incompleto y superfluo de la aparente pasividad, apatía y rigidez “indígena”, tal vez basado en el supuesto de que el arte es un rastro dejado por la subjetividad del hombre, de su modo de ser, Samuel Ramos la expone brevemente en cuatro desconcertantes párrafos de *La imitación de Europa en el siglo XIX*, primer capítulo de *El perfil del hombre y la cultura en México*, titulado: *El “egipticismo” indígena*.

Esta rigidez no es quizás ajena a la influencia de la sangre indígena. No creemos que la pasividad del indio sea exclusivamente un resultado de la esclavitud en que cayó al ser conquistado. Se dejó conquistar tal vez porque ya su espíritu estaba dispuesto a la pasividad. Desde antes de la conquista los indígenas eran reacios a todo cambio, a toda renovación. Vivían apegados a sus tradiciones, eran rutinarios y conservadores. En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo inmutable.

En su arte, por ejemplo, se advierte de un modo claro la propensión a repetir las mismas formas, lo que hace pensar en la existencia de un procedimiento académico de producción artística, en lugar de la verdadera actividad creadora. Hoy todavía, el arte popular indígena es la reproducción invariable de un mismo modelo, que se transmite de generación en generación. El indio actual no es un artista; es un artesano que fabrica sus obras mediante una habilidad aprendida por tradición. El estilo artístico monumental de la época precortesiana revela una escasa fantasía, dominada casi siempre por un formalismo ritual. En la escultura

abundan las masas pesadas, que dan la sensación de lo inmovible y estático. En vez de que las formas artísticas infundan a la piedra algo de movilidad, parecen aumentar su pesantez inorgánica. La expresión del arte de la meseta mexicana es la rigidez de la muerte, como si la dureza de la piedra hubiera vencido la fluidez de la vida. Al reflexionar sobre el arte mexicano, por una asociación inevitable, nos viene el recuerdo del espíritu egipcio.

"Rigidez, una rigidez inhumana, extrahumana –dice Worringer– es el signo de esa cultura. ¿Cómo podía haber en ella lugar para la eterna fluidez del espacio? Sin duda, también la rigidez puede ser cosa de alto valor; pero depende de la vitalidad, es decir, de la fluidez que haya sido vencida por esa rigidez. Hay una rigidez demoníaca, una rigidez en que el temblor respetuoso, la más valiosa prenda del hombre, llega a sublime superación y alcanza sublime reposo. Pero hay otra rigidez sobria y seca cuya base es una interna apatía e insensibilidad para los estremecimientos más profundos de la vida. A mí me parece que la rigidez egipcia corresponde a este último tipo. No estatuye un ser estático como superación del *devenir* dinámico, sino que es un ser anterior a todo devenir o posterior al devenir".

¿Acaso el alma indígena no tendría esa misma "apatía e insensibilidad? Si el indio mexicano parece inasimilable a la civilización, no es porque sea inferior a ella, sino distinto de ella. Su "egipticismo" lo hace incompatible con una civilización cuya ley es el devenir. Como por un influjo mágico, el "egipticismo" indígena parece haberse comunicado a todos los hombres y cosas de México, que se opone a ser arrastrado por el torrente de la evolución universal. Lo nuevo nos interesa solamente cuando es superficial como la moda. Para la edad que tiene México, ha cambiado muy poco. Nuestros cambios son más aparentes que reales; son nada más disfraces diversos que ocultan el mismo fondo espiritual.³

El texto revela un arraigado prejuicio decimonónico sobre la pasividad, apatía y rigidez del "indígena" mexicano, que Samuel Ramos justifica en su juicio sobre el estilo artístico monumental precortesiano, de "escasa fantasía" y "pesantez inorgánica", inmovible y estática. Sus afirmaciones sobre el arte monumental mesoamericano se basan en la teoría estética de Wilhelm Worringer y Alois Riegl,⁴ identificándolo incluso con la rigidez inhumana del antiguo arte egipcio. De ahí el título de su escrito.

No obstante, en análisis posteriores sobre el arte monumental de Mesoamérica se llega a conclusiones contrarias a las afirmaciones de Samuel Ramos, y que en parte invalidan sus prejuicios sobre el supuesto carácter

del mexicano originario, del “indio”, al que a fin de cuentas dejó fuera de su *Psicoanálisis del mexicano* para enfocarse en el prototipo del mexicano de la ciudad, del mestizo, del “pelado”.

§

En principio, constatamos que el método de análisis de Samuel Ramos es perfectamente coherente con la estética de Wilhelm Worringer, aunque sus precipitadas conclusiones se limitaron a justificar sus arraigados prejuicios sobre aquel espíritu que se “dejó conquistar”. Mientras Ramos considera que “lo esencial de la cultura está en un modo de ser del hombre, (...) es decir, subjetivamente”, Worringer afirma que “el afán artístico de un pueblo había de llevarlo forzosamente a la abstracción lineal-inorgánica, pero en un nexo causal no con la técnica y los métodos de confección imperantes en cada caso, sino con su estado anímico”.⁵ Para ambos, la cultura está condicionada por la estructura mental del hombre y los accidentes de su historia, mas no por las condiciones tecnológicas.

La teoría del arte de W. Worringer parte del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo, pero sin nexo con ésta. Lo bello natural no es considerado la condición de la obra de arte, sino las leyes específicas que parten del comportamiento del sujeto, es decir, de la sensibilidad artística del hombre. Estas leyes fundamentalmente se basan en dos teorías: en primer lugar la teoría del afán de proyección sentimental del artista, que parte desde el romanticismo panteísta y que más tarde será determinada en la estética de Theodor Lipps como la *Einfühlung*,⁶ en la que el valor y la experiencia estética implican la transferencia de los sentimientos del sujeto al objeto; y, en segundo lugar, la teoría que proponen Worringer-Riegl, basada en el afán de abstracción.

Mientras el afán de proyección sentimental (*Einfühlung*) encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, en el goce estético de sí mismo en algo objetivado, en la proyección del sujeto en el objeto, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico, en lo cristalino, en la negación de la vida y en la necesidad de abstracción.

Fue Aloïs Riegl quien introdujo en el método de análisis de la historia del arte el concepto de "voluntad artística" (*Kunstwollen*). Esta voluntad artística es aquella exigencia interior independiente de los objetos y de los medios de creación, que se manifiesta como voluntad en la forma. Según Riegl, es el momento primario de toda creación artística. Toda obra de arte no es sino la objetivación de la voluntad artística absoluta que existe *a priori*. Esta teoría considera la historia evolutiva del arte como la historia de la voluntad. Lo decisivo y primario es la voluntad artística, y lo utilitario, la materia prima y la técnica son tan sólo los factores que modifican a ésta.⁷

Frente a esta concepción mecanicista, de la esencia de la obra de arte, he mantenido en mis *Stilfragen** una concepción teleológica –siendo, según creo, el primero en ello–, descubriendo en la obra de arte el resultado de una voluntad artística (*Kunstwollen*) determinada y consciente de su objetivo, que se impone en pugna con el objetivo utilitario, la materia y la técnica. [...] Con la voluntad del arte se introducía en la evolución un factor motriz, con el cual en un principio no supieron qué hacer los investigadores presos de las concepciones existentes hasta el momento.⁸

Pero esta voluntad artística puede ser tanto el afán de imitación de la naturaleza, el instinto de imitación humana que –según Worringer– no tiene nada que ver con el arte, como el afán de abstracción. El impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos, y su historia es la de la habilidad manual que carece de importancia estética. El verdadero arte ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, y no únicamente el puro instinto de imitación y reproducción del modelo natural. El arte surge de necesidades psíquicas para satisfacer estas mismas necesidades psíquicas.

La voluntad artística absoluta es, pues, la norma para valorar las necesidades psíquicas satisfechas en la obra de arte. Mientras el afán de proyección sentimental, *Einfühlung*, está condicionado por una comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo inmanente, el afán de abstracción es consecuencia de una inquietud interior del hombre ante los fenómenos, ante lo trascendental de toda representación, fuera del tiempo y el espacio. Una actitud de agorafobia espiritual. Un temor al mundo que, según Worringer, es la raíz de la creación artística, así como del mito mismo.

Sólo la evolución racionalista de la humanidad reprimió la angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en medio del Universo. La agorafobia espiritual de los pueblos de la antigüedad se basaba en el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, y en una necesidad de seguridad y quietud. Dicha necesidad se buscaba en el arte, desprendiendo a cada objeto individual perteneciente al mundo exterior en su condición arbitraria y cambiante, en su infinita mutación, para volverlo necesario e inmutable y así aproximarlos a su valor absoluto, eternizarlos y acercarlos a las formas abstractas, encontrando de esta manera un punto de reposo en el transcurrir de los fenómenos.

Al lograrlo, los pueblos de la antigüedad sentían aquella felicidad y satisfacción que a nosotros nos brinda la belleza de la forma orgánico-vital. Su belleza era la abstracta. El dominio intelectual sobre el mundo exterior hace que este instinto de la belleza abstracta pierda su agudeza y vigor. El instinto se hace conocimiento, pero un conocimiento artísticamente estéril, conceptual y racional.

Esta independencia de las condiciones tecnológicas en la cultura le permitió a Samuel Ramos comparar el arte mesoamericano con el moderno arte renacentista europeo, del cual surgen sus conclusiones sobre el modo de ser del hombre precortesiano, esto es, del estado anímico del mexicano originario. En su análisis, Samuel Ramos contrapone el formalismo ritual de la pesada masa escultórica precortesiana, de pesantez inorgánica, al movimiento orgánico del devenir en el arte europeo.

Samuel Ramos contrapone la “escasa fantasía” y rigidez del estilo artístico monumental mesoamericano con el torrente de la evolución universal del arte en la era moderna, identificando la voluntad artística de sus creadores con la proyección sentimental del sujeto sobre el objeto de satisfacción en la belleza orgánica, característico del arte renacentista. No obstante, este tipo de comparaciones ya eran comunes en el incipiente análisis del arte mesoamericano anterior al *Psicoanálisis del mexicano* de S. Ramos. En su *Historia antigua de la conquista de México*, publicada en 1880, Orozco y Berra afirma:

Pasando á la escultura, los grandes trozos esculpidos que nos quedan no pueden servir para formar acertado juicio acerca de la aptitud de los artífices méxica[s], pues por lo general son bultos mitológicos, en que los atributos alegóricos y simbólicos predominan, presentándose á nuestra vista deformes e inartísticos. Sin embargo, se encuentran objetos que revelan gran adelantamiento en el arte. La estatua sentada, en el Museo Nacional [Xochipilli], si está lejos de sostener paralelo con las obras griegas y romanas, ofrece lineamientos firmes, toques vigorosos, buen conocimiento de la anatomía humana.⁹

El primero en advertir sobre la gran calidad de la representación escultórica de Xochipilli fue Orozco y Berra. La estatua azteca se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México, hallada en la ladera del volcán Iztaccíhuatl cerca de Tlalmanalco, en el año de 1800. Al igual que Apolo en la antigua Grecia, en Mesoamérica Xochipilli fue la deidad que básicamente estuvo relacionada con las artes, y especialmente con la música. Su nombre deriva de *Xochil*, que significa flor, y *Pilli*, que significa señor o príncipe, es decir, el “Príncipe de las flores”. Xochipilli, o Macuilxóchitl (cinco flor), era una deidad de carácter festivo, ligado al amor, la danza, las flores, el maíz y las canciones, considerado así mismo como Dios de la primavera y la vegetación.

A pesar del paralelismo que establece bajo su concepción naturalista y antropomórfica, característica del arte escultórico clásico griego, Manuel Orozco concede a esta escultura azteca un “gran adelantamiento”, ya que ante todo es la representación de una figura humana, y no la de

un “bulto mitológico” en el que predominan los atributos alegóricos y simbólicos; es decir, el formalismo ritual del “egipticismo indígena” de Samuel Ramos. No obstante, estos atributos, que son la representación de las fuerzas de la naturaleza, y no de los aspectos sublimados del hombre, marcan la diferencia fundamental entre el arte de las culturas de Mesoamérica y el antiguo mundo griego.

Wilhelm Worringer afirma que el gusto griego por lo orgánico dominó la tendencia hacia la abstracción que halla la belleza de lo inorgánico, de lo que no tiene vida, de lo cristalino, y rectora del incipiente ejercicio artístico de todos los pueblos. En su análisis, Worringer define al arte griego como una conciliación extraordinariamente venturosa entre la tendencia abstracta y la naturalista. Esta conciliación se realiza a través de la evolución psíquica del arte de la ornamentación que inicia con el estilo geométrico, el adorno lineal geométrico que es común al arte de casi todos los pueblos, entre ellos, al mesoamericano.¹⁰

La estatua arcaica tenía una forma geométrica, que se puede reducir a algunos tipos muy sencillos. Estos fueron los elementos fundamentales del desarrollo de las primeras estatuas griegas. Los primeros símbolos de la divinidad fueron pues abstracciones puras, sin ninguna conexión con la vida. Las formas geométricas se distancian del mundo animal y vegetal, que encausa al crecimiento y a la vida, es decir, a la temporalidad. Lo geométrico representa lo infinito, lo eterno y lo divino.

La representación de los seres orgánicos vivos se oponen a la perpetuación abstracta de la existencia en el cuerpo cristalino, ya que interpretar como forma fija a los organismos móviles parece totalmente imposible. No se trata de imitar la realidad, de representar a los seres vivos en sus actividades y movimientos, en su interrelación con la naturaleza, sino por el contrario, de una transposición poética a lo inmóvil, lo rígido, a lo frío e impenetrable, a lo abstracto en una re-creación dentro de una naturaleza distinta, que es la inorgánica.¹¹

W. Worringer afirma que recurrir a las leyes de lo inorgánico para elevar lo orgánico hacia una esfera atemporal es un principio de todo arte

y especialmente del de la plástica. Esta compenetración de lo orgánico con lo inorgánico se efectúa ajustando las formas a una ley tectónica que suprime el movimiento y la vida. Los griegos abandonaron pronto esa imposición violenta de formas cúbicas, tratando de superar la sujeción a la ley abstracta mediante la ley orgánica; a la forma muerta, geométrica, mediante el ritmo de lo orgánico.

En la arquitectura, la pirámide egipcia expresa en su forma más pura la traducción de lo cúbico a la forma abstracta. Debido a la voluntad de abstracción en su función, la pirámide renuncia a su tridimensionalidad para manifestar aún más este afán de abstracción. Es la exigencia de transformar la impresión de lo cúbico (de tres dimensiones) a una sola superficie, es decir, estructurar la obra plástica de tal manera que brinde la ilusión de una representación plana, aún más irreal, divina, y fuera del tiempo.¹²

En su obra *Spätromische Kunstindustrie*, Alois Riegl así lo describe:

Se puede decir que el ideal arquitectónico de los antiguos egipcios alcanzó su expresión más pura en el tipo de sepultura de la pirámide. Sea cual sea la cara ante la que se coloque el observador, su vista sólo percibirá siempre el plano homogéneo del triángulo isósceles, cuyas nítidas aristas en ningún modo hacen pensar en la prolongación de la profundidad que hay detrás de ellas. Frente a esta delimitación, deliberada y expresamente acentuada, de la manifestación material externa de las dimensiones del plano, la verdadera tarea utilitaria —la creación del espacio— queda ahí totalmente relegada.¹³

Se podría afirmar que existe un proceso similar en la evolución del arte mesoamericano. Es por ello que Walter Kriekberg, en contraste a las opiniones de Orozco y Berra, afirma que las esculturas aztecas distan tanto del naturalismo de las gigantescas cabezas olmecas, como del cubismo de las esculturas de Teotihuacán, aprisionadas todavía en el bloque de piedra como en una rígida coraza. Esto se puede observar claramente en el arte decorativo teotihuacano, como en el mural de Tepantitla, en donde se representa a un sacerdote en ropaje de formas geométricas.

Particularmente sobre la estatua azteca de Xochipilli, Walter Kriekberg nos dice:

La mayoría de las imágenes de los dioses se reconocen [...] por medio de sus atributos característicos. [...] Entre estas [...] sobresale la imagen de Macuilxóchitl, el dios de la danza y de los juegos, sentado, con las piernas cruzadas, en un sillón adornado de flores; las formas de su cuerpo y su actitud revelan una aguda capacidad de observación, y la máscara que lleva el dios tiene una expresividad que iguala a la de las antiguas máscaras de actores griegos.¹⁴

Orozco y Berra afirmaba que Xochipilli estaba lejos de sostener paralelo con las obras griegas y romanas. Es por ello que Justino Fernández responde así a sus afirmaciones, en su artículo de 1959, titulado *Una aproximación a Xochipilli*:

No es por el lado de semejanza o diferencias con el arte clásico griego y romano como debe juzgarse de la calidad artística de las obras escultóricas del antiguo mundo mexicano, puesto que se trata de ideales y expresiones distintos que deben ser considerados por sus valores estéticos propios.¹⁵

Por ello el paralelismo que se establece entre el arte de la antigüedad griega y romana con el arte mesoamericano no radica en el juicio de la “calidad artística”, sino en la evolución estética que ambas culturas tuvieron. En el arte azteca ciertamente se observa esa misma evolución que tuvo el arte griego y romano hacia lo orgánico, hacia lo natural y lo antropomórfico que se acercaba cada vez más hacia la anatomía humana, abandonando paulatinamente aquella tendencia hacia la abstracción de la pirámide geométrica, irreal, divina, y fuera del tiempo. Y es precisamente en esta efigie de Xochipilli en donde la evolución hacia lo orgánico inicia su camino, conservando, claro está, los atributos de las fuerzas de la naturaleza.

La estatua es de una sola figura sentada de 79 cm de alto, sobre un cubo de basalto bellamente adornado como base de 43 cm de alto y 60 cm por lado. Tanto la estatua como la base están cubiertas de grabados “orgánicos”: flores, hongos sagrados (*psilocybe aztecorum*), *nicotina tabacum*, semillas de la virgen (*rivera corymbosa*), *sinicuichi* (*heimia salicifolia*), y *cacahuaxochitl* (*quararibea funebris*).

Xochipilli está sentado con las rodillas en alto y las piernas en cruz, las manos con los pulgares e índices en contacto, la cabeza inclinada hacia atrás, los ojos abiertos con la vista hacia el infinito, la mandíbula estirada, y su boca medio abierta. Por desgracia, la nariz ha sido mutilada. La estatua posee grandes orejeras de disco; una coraza con fleco que termina en garras de tigre o colmillos de serpientes, sobre la cual a la altura del pecho ostenta dos soles con sendas medias lunas; pulseras y rodilleras que rematan en flor de seis pétalos; canilleras con garras que aprisionan sus tobillos, y sobre éstas, dos campanillas con las corolas hacia abajo que arrojan semillas y fuego; finalmente las sandalias (*cactli*), cuyas correas se anudan graciosamente sobre sus pies. En el pecho ostenta el símbolo de Gran Deidad. Las garras felinas del fleco de su coraza destrozan corazones, símbolo del sacrificio y de las emociones del iniciado; sacrificio sin el cual no es posible llegar a Dios.

Justino Fernández afirma que la base y la escultura, dos piezas independientes, forman una unidad indivisible tanto artística como conceptualmente. La base consta de dos piezas que forman dos figuras geométricas piramidales, una invertida sobre la otra. Al centro de cada uno de los costados de la base se encuentra una mariposa libando una gran flor. El rostro de la figura tiene una máscara bien ajustada, que se distingue bajo la mandíbula y en las cavidades oculares, en donde posiblemente se encontraban incrustaciones de algún material precioso, tal vez de turquesa o de coral. Sobre la cabeza hay una flor, y pende hacia atrás hasta la cintura un tocado bordeado de plumas con símbolos solares.

El conjunto de la escultura por entero es magistral. La base está en proporción adecuada para que la figura se asiente con aplomo y vista de frente el efecto de las piernas cruzadas en forma de aspa, las manos levantadas y el rostro en actitud de expectación o relación con lo alto, producen un efecto dramático y singular de rara belleza y sabia armonía.¹⁶

Xochipilli es el sol naciente en estrecha relación con la Tierra, y especialmente con el horizonte. En el plano mitológico, afirma Justino

Fernández, no sorprende que a Xochipilli se le concibiera como el niño sol, como un hombre joven con el cuerpo teñido de rojo, adornado con flores y mariposas. Y, en este mismo sentido, se interrelaciona el Sol con la música. Así lo describe el mito cosmogónico de la *Creación del Sol según los de Tezcuco*, descrito en la *Histoyre du Mechique* de André Thévet, en donde se narra quién era Tezcatlipuca. La música es un obsequio del Dios Xiuhtecuhtli que el Dios Ehécatl trajo del Sol a través del mar por órdenes de *Tezcatlipuca*. La música viene del fuego. La música viene del principio creador de donde ha surgido el mundo, y del cual se mantiene aún vivo. Tal vez por ello se asocie a Xochipilli con la luz, el fuego, la vida, el alimento, el placer, el amor, los bailes y la música.¹⁷

Justino Fernández culmina su *aproximación a Xochipilli* con el gesto de la máscara, que...

...tiene una tensión dramática y cierta ternura, pues la mirada está pendiente de algo "más allá", que parece mirar fijamente y [...] prolonga su ser y así el sol dura brillando; [además] el gesto de la boca tensa horizontalmente y con los labios un poco entreabiertos sugiere cierto esfuerzo de elevación, quizá un canto que fuese al mismo tiempo una plegaria a los dioses para hacer su curso celeste libremente.¹⁸

Otra interpretación muy diferente del rostro de Xochipilli es la que nos ofrece el micólogo norteamericano Robert Gordon Wasson, quien sostiene que esta misma estatua representa una figura en medio del éxtasis enteogénico, un estado modificado de la conciencia provocado por la ingestión de plantas sagradas. Al analizar la estatua de Xochipilli, como la piedra Rosetta egipcia analizada por Champollion, Gordon Wasson descubre una nueva interpretación de la iconografía mexicana.

Las flores en los tableros y en el cuerpo de Xochipilli (entre las cuales los hongos ocupan un lugar privilegiado) ratifican con amplitud, para beneficio de los incrédulos santo tomasos, mi interpretación de Xochipilli, el Dios del Éxtasis. La elegancia de esta escultura, su sutileza, su dignidad, dan testimonio del conspicuo papel desempeñado por los enteógenos...¹⁹

La ingestión de plantas sagradas, particularmente la del hongo teonanácatl (carne de Dios) en Mesoamérica, es una especie de llave bioquímica que amplía las puertas de la percepción a niveles más profundos. El estado enteogénico es una experiencia extática que da acceso a niveles de conciencia y percepción generalmente inaccesibles a la vigilia. Es un despertar de la conciencia divina que yace en el interior de los seres humanos; un vuelo o viaje del alma por sus diversos estados y posibilidades. Es la riqueza psicológica e introspectiva de una experiencia que libera áreas de la vida anímica de muy difícil acceso a la conciencia ordinaria, y una visión de lo real de múltiples posibilidades, completamente dependiente del estado anímico del perceptor de dicha realidad.²⁰

Desde el punto de vista de la cultura europea, Xochipilli es una deidad dionisiaca. En *El Origen de la Tragedia* Friedrich Nietzsche afirmaba que la esencia de lo dionisiaco es análoga a la embriaguez:

Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértense aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí.²¹

Bajo la magia de lo dionisiaco, afirma Nietzsche, se renueva la alianza entre los seres humanos en la naturaleza. El éxtasis dionisiaco es la aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia en un letargo, en el que todas las vivencias personales del pasado se sumergen. En cierta forma, Miguel León-Portilla también concede a Xochipilli el estatus de deidad dionisiaca, en medio del éxtasis y la visión alucinante.

Sentado con las piernas cruzadas sobre una base con bajorrelieves en forma de flores u hongos, se halla como absorto cual si escuchara un bello canto y tuviera una visión alucinante. Con su tocado de plumas, sus orejeras y un agujero en el pecho para incrustar en él lo que debió ser un jade, el dios extiende sus brazos cual si buscara alcanzar algo. Aparece como en éxtasis tal vez disfrutando de cuanto la música le hace llegar.²²

Pero más allá de la embriaguez y lo dionisiaco, Miguel León-Portilla ve en la figura de Xochipilli una relación directa con la poesía y la filosofía nahuas. Y refiriéndose a la obra de Justino Fernández, *Una aproximación a Xochipilli*, Miguel León-Portilla afirma:

...en la figura graciosa de Xochipilli, el Sol naciente, sentado en la tierra como un príncipe de la bondad, vio [Justino Fernández] no pocos rasgos de esa otra forma de pensamiento náhuatl que hemos llamado de “flor y canto”.²³

A través de esta metáfora poética de “flor y canto” (*in xochitl in cuicatl*), interpretada como el valor supremo del arte náhuatl que define a su poesía como “lo único verdadero en la tierra”, Miguel León-Portilla describe a la poesía náhuatl, y en especial la del poeta Tlaltecatzin, quien sintetizó ese mundo de magos, hechiceros, cantores, danzantes y enmascarados que buscan afanosamente expresarse para llegar a la misma desazón, que de manera tan fina y concreta siente el poeta, escribe el poeta y canta el poeta.²⁴

Por su parte, en una interpretación aún más nietzscheana de esta metáfora poética, R. Gordon Wasson vio una clara similitud entre la “flor” y el hongo teonanácatl; el hongo sagrado de Mesoamérica que el hechicero ingiere para acceder al éxtasis, al despertar de poderes latentes e interceder por los hombres ante las fuerzas divinas. En este sentido, Gordon Wasson dio una nueva interpretación de esta metáfora plasmada en los *Cantares mexicanos*,²⁵ mostrando que la “flor” es en realidad el hongo teonanácatl, o xochilnanácatl.

Esta similitud entre la flor y el hongo es lo suficientemente explícita en varios poemas de los *Cantares mexicanos*. Gordon Wasson identifica la metáfora poética de “flor y canto” no como “lo único verdadero en la Tierra”, sino como una clara similitud entre la “flor” y el teonanácatl. Sus afirmaciones se fundamentan en la micología, íntimamente relacionada con la tradición chamánica de ingestión de plantas sagradas que se remonta a los albores de la civilización, pasando por grandes centros ceremoniales como Eleusis, a unos kilómetros de Atenas.²⁶ En Mesoamérica, uno de estos grandes centros ceremoniales fue Teotihuacán, y

la tradición chamánica llega hasta nuestros días, como ha corroborado Wasson en su estudio sobre María Sabina en la sierra mazateca, y su canto *teonanácatl*, que son fiel muestra de su interpretación sobre la metáfora poética de los *Cantares mexicanos*. Citamos un ejemplo del poema perteneciente al *Xochicuicatl* (Cantos de flores), que en la traducción de Ángel María Garibay se canta a la flor que hace perder el juicio, y trastorna al corazón. La flor narcótica.²⁷

Brotaron, brotaron flores:
abiertas se yerguen delante del Sol.

Ya te responde el ave del dios:
tú en su busca vienes:
"Cuantos son tus cantos,
tanta es tu riqueza:
tú a todos deleitas,
cual trepidante flor".
Por todas partes ando,
por todas partes grito,
yo el cantor se están esparciendo
en el patio florido, entre las mariposas.
Vienen todas ellas de la región del misterio,
en donde está erguida la Flor.
Flores son que a los hombres hacen perder el juicio,
flores que al corazón totalmente trastornan.
Vienen a entretejarse,
vienen a derramarse
en tejido de flores,
de narcóticas flores.

En estas líneas de *Cantares mexicanos*, como en la efigie azteca de Xochipilli, no vemos rastro de aquel espíritu egipcio recordado por Samuel Ramos. La rigidez, pasividad y apatía están ausentes en este arte. Su voluntad artística se aparta de lo inmutable, de lo inorgánico y abstracto. Xochipilli, lejos de ser una pesada masa de piedra inorgánica, inconmovible y estática, expresa con exuberante fantasía la embriaguez y lo dionisiaco. No vemos en ella la rigidez de la muerte, la pesantez y dureza que vence la fluidez

de la vida, sino al contrario, Xochipilli nos muestra el éxtasis de la vida alejada por completo del “formalismo ritual” o del “bulto mitológico”. Sus grabados “orgánicos” de flores, hongos sagrados, semillas, etc., apuntan ya hacia la aparición del ornamento vegetal en la línea evolutiva.

No es la imitación de la naturaleza, sino la abstracción de las formas y proporciones, las que determinan el arte ornamental —afirma Worringer—. La imitación es la sujeción a la ley orgánica que se manifiesta en la evidente configuración de las plantas. La abstracción es la sujeción a la ley inorgánica cristalina. Pero todos los elementos de la formación orgánica como son la regularidad, la disposición en torno a un centro, la compensación entre fuerzas centrífugas y centrípetas, el equilibrio entre los factores, la proporcionalidad de las relaciones, etc., llegan a constituir el contenido y el valor de la obra de arte ornamental.

Este proceso consiste en que un ornamento puro, es decir, abstracto, se acerca posteriormente a la naturaleza, y no al contrario, como estilización de un objeto natural. Lo primero no es el modelo natural sino la ley abstraída de éste. Lo que provoca la experiencia estética es la proyección de la estructura orgánica en la abstracción, y no la coincidencia con el modelo natural. Ambos estilos, tanto la ornamentación lineal como la vegetal, constituyen una abstracción. El punto de partida del proceso artístico es la abstracción lineal que, sin carecer de cierta relación con el modelo natural, no tiene relación con la imitación o estilización de la naturaleza. Todo el proceso se desarrolla dentro de los límites de la abstracción, que es el único ámbito, según Worringer, donde podía ejercer sus capacidades artísticas tanto el hombre primitivo como el de la antigüedad.

Los productos de la regularidad geométrica son objeto de deleite, porque aprehenderlos como un todo en alguna medida corresponde a nuestra naturaleza. Esto se halla vinculado con el afán de abstracción, pero la regularidad misma ya constituye una transición al campo de la proyección sentimental. La regularidad es la contribución del sujeto. Pero esto no significa que toda regularidad del trazado apele al afán de proyección sentimental, o surja de éste. No obstante también es posible que esté

latente desde un principio en el estilo geométrico, y sólo la evolución lo hace consciente. Este lento proceso en que se hacen conscientes las posibilidades de proyección sentimental se manifiesta a través de líneas de expresión. La sujeción a la ley de abstracción es a priori inexpressiva, mientras que en la regularidad existe una expresión. El estilo geométrico alcanza en su madurez un equilibrio entre los elementos de abstracción y proyección sentimental.²⁸

El arte mesoamericano alcanzó precisamente la madurez en este equilibrio del estilo geométrico poco antes de la conquista. Un arte de exuberante fantasía que dejó rastro de la subjetividad del hombre mesoamericano, de su modo de ser vital en el éxtasis y la embriaguez, así como en el refinamiento de la metáfora poética de "flor y canto". Un arte muy alejado de aquel espíritu vencido que se "dejó conquistar", según afirma Samuel Ramos.

Notas

¹ En este artículo trataremos de evitar el término "indio" o "indígena", por considerarlo un anacronismo, esto es, un error del siglo xv que ha prevalecido por más de quinientos años. El 25 de junio de 1474, dos años antes de la llegada de Cristóbal Colón a Portugal, el matemático y cosmógrafo italiano Paolo dal Pozzo Toscanelli envía desde Florencia una carta al canon Fernam Martins, en respuesta a una petición del rey Alfonso V de Portugal sobre información cosmográfica. En la versión castellana de esta carta, escrita por Bartolomé de las Casas en su *Historia de Indias*, dice: "Mucho placer hobe de saber la privanza y familiaridad que tienes vuestro generosísimo y magnificentísimo Rey, y bien que otras muchas veces tenga dicho del muy breve camino que hay de aquí a las Indias, adonde nace la especiera, por el camino del mar mas corto que aquel que vosotros haceis para Guinea, dicesme que quiere agora S. A. de mi alguna declaración y á ojo demostracion, porque se entienda y se puede tomar el dicho camino...". Bartolomé de las Casas asegura que Cristóbal Colón tuvo acceso a esta carta, quien en 1485 ofrece su proyecto al rey Juan II de Portugal que lo rechaza, precisamente el mismo año en que el cosmógrafo alemán Martín Behaim fue nombrado caballero por Juan II. En su *Historia General de las Indias*, Antonio de Herrera confirma el encuentro de Colón y Behaim en Portugal, quien en 1490 construye el primer globo terráqueo, conocido como *Erdapfel* (manzana de la tierra), en el que falta evidentemente el continente Americano. De ahí

que Colón creyera haber llegado a las Indias, las famosas Islas de las Especies en 1492. Y así se creyó, hasta que el navegante florentino Amerigo Vespucci supuestamente descubriera que las Indias orientales eran en realidad un nuevo territorio, *Mundus Novus*. En 1507 el cartógrafo Martin Waldseemüller elaboró en Lorraine su *Universalis Cosmographia*, un mapamundi de doce paneles y un globo terráqueo (Erdapfel) en el que aparecía este nuevo continente, utilizando la información de los viajes de Colón y Vespucci. El mapa fue acompañado del libro *Comographiae Introductio*, que en su segunda parte contiene las *Quattuor Americi Vespuccij*, traducción latina de una carta atribuida a Amerigo Vespucci sobre sus cuatro viajes a las Indias entre 1497 y 1504, dirigida a Piero Soderini [*Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*]. En el séptimo y noveno capítulos de este libro se explica el motivo por el cual es nombrando este nuevo continente “América”, tomado del nombre latinizado y en femenino de Amerigo [Americus]. El nuevo territorio recibió su nombre, que paulatinamente fue adoptado. No obstante, a los pueblos originarios de América se les siguió llamando genéricamente “indios”. En la colonia, un mundo creado a voluntad hispana, los pueblos originarios ocuparon la posición más baja en el sistema de castas, y el apelativo “indio” fue una forma de exclusión del estado de la Nueva España. En el México independiente el panorama para los pueblos originarios no fue muy distinto. Además de denotar un sentido peyorativo, denigrante y racista, el término “indio” designaba al “otro”, al excluido, a la persona sin ciudadanía ni derechos, es decir, a un “no mexicano”. Los mexicanos no somos “indios” ni “indígenas” (los nacidos en la India). Somos nahuas, zapotecas, mixtecos, purépechas, etc., mestizos y criollos. Somos una gran diversidad étnico-cultural que se identifica bajo el término “mexicano”, además de ser nuestra ciudadanía. Cf. (Las Casas 1875: 93); (Herrera 1728: 3); (Vignaud, 1902); (Fisher and Wieser, 1907).

² (Ramos, 2008: 159-60).

³ (Ramos, 2008: 139-40). La cita de Worringer, que Samuel Ramos no especifica, suponemos fue tomada de *Egyptian Art* (1928).

⁴ Wilhelm Worringer fue uno de los representantes de la estética alemana de la primera mitad de siglo XX, llamada *allgemeine Kunstwissenschaft*. Siguiendo la estética de I. Kant, esta tendencia abandona el campo metafísico para adentrarse al ámbito experimental y psicológico, afirmando que los problemas de la creación artística y de la obra de arte pueden separarse por completo de la estética tradicional, y constituir una ciencia especial, la ciencia general del arte. Cf. (Dessoire, 1961: 463-469).

⁵ (Worringer, 1975: 66).

⁶ Theodor Lipps desarrolla su teoría de la *Einfühlung* en su obra *Psychologie des Schönen und der Kunst*. Según esta teoría, el valor estético y la experiencia estética implican la transferencia de los sentimientos del sujeto al objeto. Es en cierto modo una fusión del hombre con el universo. Cf. (Lipps, 1923).

⁷ Cf. (Olin, 1986: 386-397).

⁸ (Riegl, 1992: 20) *Riegl se refiere a: *Stilfragen. Grunlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893.

⁹ (Orozco y Berra, 1880, t. I: 354).

¹⁰ Cf. (Holdheim, 1979: 339-358); (Gluck, 2000: 149-169).

¹¹ Cf. (Schmarsow, 1905: 229-244).

¹² Cf. (Worringer, 1975).

¹³ (Riegl, 1992: 40).

¹⁴ (Krieckeberg, 2003: 123).

¹⁵ (Fernández, 1959: 31).

¹⁶ (Fernández, 1959: 34).

¹⁷ Cf. (García Gómez, 2013: 28-45).

¹⁸ (Fernández, 1959: 39-40).

¹⁹ (Wasson, 1983: 106).

²⁰ Cf. (Vergara, 1996: 39-47).

²¹ (Nietzsche, 2004: 45).

²² (León-Portilla, 2007: 132).

²³ (León-Portilla, 1961: 157).

²⁴ Cf. (León-Portilla, 1997: 178); (León-Portilla, 2006: 5-7).

²⁵ *Cantares mexicanos*, manuscrito náhuatl conservado en la Biblioteca Nacional de México (MS n° 1622). Es un corpus de transcripciones de discursos orales nahuas que fueron registrados en alfabeto latino (náhuatl alfabético) en varias locaciones del valle de México, entre 1536 y 1597. El manuscrito consta de 268 folios. Entre ellos, los primeros 85 folios (escritos por ambos lados) contienen los cantos y poemas líricos que se cree entonaban los mexicas en fiestas, acompañados de música y danzas. La mayor parte de estos versos son anónimos, y algunos son atribuidos por Miguel León-Portilla y Ángel María Garibay a Nezahualcōyotl, Nezahualpilli, Cuacuauhtzin, y Axayácatl entre otros. Cf. (León-Portilla 1961).

²⁶ Cf. (Wasson, 1998); (Ripinsky-Naxon, 1989: 219-224).

²⁷ (Garibay, 1964: 64).

²⁸ Cf. (Worringer, 1975: 61-84).

Bibliografía

- DESSOIRE, Max (1961). "Art History and Systematic Theories of Art" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, N. 4 (Summer, 1961) pp. 463-469.
- FERNÁNDEZ, Justino (1959). "Una aproximación a Xochipilli", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 1.
- FISHER, Joseph & Franz von Wieser (1907). *The Cosmographia Introductio of Martin Waldseemüller*. New York.
- GARCÍA Gómez, Arturo (2013). "Histoyre du Mechique de André Thévet. Patrimonio musical de la conquista", en *Neuma, Revista de Música y Docencia Musical*. Escuela de Música-Universidad de Talca, Año 6, Vol. 2, pp. 28-45. Disponible en: <http://musica.otalca.cl/DOCS/neuma/2013-2/neuma%20nº2%2028-45.pdf>
- GARIBAY K., Ángel María (1964). *Poesía náhuatl*. México: UNAM/Instituto de Historia: Seminario de Cultura Náhuatl.
- GLUCK, M. (2000). "Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy" *New German Critique*, N. 80, Special Issue on the Holocaust (Spring- Summer, 2000), pp. 149-169.
- HERRERA, Antonio de (1728). *Historia general de la Indias occidentales*. Tomo I, Amberes.
- HOLDHEIM, W. (1979). "Wilhelm Worringer and the Polarity of Understanding" *boundary 2*, Vol. 8, N. 1, The Problems of Reading in Contemporary American Criticism: A Symposium (Autumn, 1979), pp. 339-358.
- KRICKEBERG, Walter (1956/2003). *Altmexikanische Kulturen*. Safari Verlag, Berlin, 1956 (trad. cast. Sita Garst y Jas Reuter. *Las Antiguas Culturas Mexicanas*. México: FCE, 1961/ R 2003).
- LAS CASAS, Bartolomé de (1875). *Historia de las Indias*. Tomo I, Madrid.
- LEÓN-Portilla, Miguel (1961). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE.
- _____ (1997). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.
- _____ (ed.) (2006). *Trece poetas del mundo azteca*. Caracas.
- _____ (2007). "La música en el universo de la cultura náhuatl" *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 38, enero 2007, pp. 129-16.
- LIPPS, T. (1903/1923). *Psychologie des Schönen und der Kunst*. 1903 (trad. cast. Eduardo Ovejero, *Los fundamentos de la estética*. Madrid, Daniel Jorro, 1923)
- NIETZSCHE, Friedrich (1907/2004). *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus* 1907 (trad. cast. Andrés Sánchez Pascual, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1973/R 2004).

- OLIN, M. (1986). "Self-Representation: Resemblance and Convention in Two Nineteenth-Century Theories of Architecture and the Decorative Arts" *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 Bd., H. 3. (1986) pp. 386-397.
- OROZCO y Berra, Manuel (1880). *Historia Antigua de la Conquista de México*, 2 t. México.
- RAMOS, Samuel (1934/2008). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, 1934/ 2ª ed. Pedro Robredo, 1938/ 3ª ed. Espasa-Calpe, México, 1951/ *Obras Completas*, Tomo I, El Colegio Nacional, México, 2008, pp. 115-241.
- RIEGL, A. (1893/1980). *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893 (trad. cast. Saller, F. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980).
- _____ (1901/1992). *Spätromische Kunstindustrie*. Wien, 1901 (trad. cast. Reisch, E. *El arte industrial tardorromano*. Madrid, Visor, 1992).
- RIPINSKY-Naxon, Michael (1989). "Hallucinogens, Shamanism, and the Cultural Process: Symbolic Archaeology and Dialectics" *Anthropos*, Bd. 84, H. 1./3. (1989), pp. 219-224.
- SCHMARSOW, A. (1905). *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig und Berlin, Teubner.
- VERGARA O, Cristián (1996). "La conciencia enteogénica" *Alteridades*, 6 (12), pp. 39-47.
- VIGNAUD, Henry (1902). *Toscanelli and Columbus: The Letter and Chart of Toscanelli on the Route to the Indies by way of the west, sent in 1474 to the Portuguese Fernam Martins, and later on to Christopher Columbus*, Sands & Co. London, 1902.
- WASSON, R. Gordon (1980/1983). *The Wondrous Mushroom: Mycolatry In Mesoamerica*. New York: McGraw-Hill, 1980 (trad. cast. *El hongo maravilloso Teonanáctli/ Micolatría en Mesoamérica*. México, FCE, 1983).
- WASSON, Gordon R., Albert Hofmann et al. (1998). *The Road to Eleusis*, Los Angeles: William Daley Books.
- WORRINGER, W. (1908/1975). *Abstraktion und Einfühlung*. Muenchen, Piper & Co. Verlag, 1908 (trad. cast. M. Frenk, *Abstracción y naturaleza*. México, FCE, 1953/ 2ª R. 1975).
- _____ (1912/1947). *Formprobleme der Gotik*, Muenchen, R. Piper & Co, Verlag, 1912 (trad. cast. García Morente. *El espíritu del arte gótico*. Madrid, Revista de Occidente, 1924; Buenos Aires, 1947).



Recepción: 27 de enero de 2015
Aceptación: 22 de mayo de 2015