

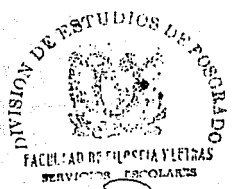
010613

2EJ

TESIS DE MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE  
DIRIGIDA POR LA DRA. BEATRIZ DE LA FUENTE

PRESENCIA DE COATLICUE  
RETROSPECTIVA Y APORTACIONES

FALLA DE ORIGEN



AUTORA: ARQ. ILIANA GODOY *Patino*

1995



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## ÍNDICE

### I. INTRODUCCIÓN

### II. SÍNTESIS HISTORIOGRÁFICA

- A. Proceso crítico del arte indígena antiguo
- B. La perspectiva historiográfica de Justino Fernández

### III. COATLICUE, ENSAYO DE JUSTINO FERNÁNDEZ

- A. Objetivos y alcances del ensayo
- B. Crítica a la interpretación formal de Justino Fernández
- C. Interpretación documental. Valoración

### IV. CUESTIONES METODOLÓGICAS.

- A. Marco teórico general
  - 1. El Historicismo
  - 2. El Estructuralismo
  - 3. La Semiótica
- B. Discusión y enfoque hacia las artes visuales
- C. Aportaciones a la Historia del Arte
  - 1. Interpretación antropológica
  - 2. Interpretación iconográfica
  - 3. Interpretación gestáltica
- D. Visión crítica y aportación metodológica
  - 1. Integración multidisciplinaria
  - 2. discusión y estrategia de análisis
- E. Visión crítica y aportación metodológica

## V. DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN PROPUESTA

### A. Planteamiento general

### B. Desarrollo analítico

#### 1. Antecedentes históricos

##### a. Culto y ubicación

#### 2. Análisis estructural y formal

##### a. Definición geométrica y envolventes generales.

##### b. Cuestiones de escala. Monumentalidad.

##### c. Composición geométrica y trazos reguladores.

##### d. Frontalidad y desdoblamiento.

##### e. Expresión del material.

##### f. Dinámica y ritmos internos.

##### g. Articulación constructiva.

##### h. Articulación orgánica.

##### i. Relación entre ambos tipos de articulación.

##### j. Integración estructural de dualidades contrarias.

#### 3. Cuestiones semióticas

##### a. La apariencia y el nombre.

##### b. La monstruosidad y lo sagrado.

##### c. Guerra, dualidad y orden cósmico.

## VI. CONCLUSIONES

## I. INTRODUCCIÓN

En 1953, Justino Fernández presentó su ensayo titulado Coatlícue, Estética del arte antiguo<sup>1</sup>, como tesis para obtener el grado doctoral.

Hoy, después de cuatro décadas, resulta importante valorar este trabajo clave para el arte prehispánico, y confrontarlo con las aportaciones más recientes en el terreno de la Historia y la Teoría del Arte. Es momento de revisar sus logros y aportaciones, así como de replantear aspectos que pudieran complementarse a través de enfoques nuevos.

Esto obliga, como punto de partida, a una síntesis valorativa del ensayo en cuestión, partiendo de la revisión historiográfica que el propio Justino Fernández desarrolla acerca del arte antiguo en México.

Dicha revisión no pretende discutir con el autor sus diversos puntos de vista o su balance historiográfico, sino, únicamente, ubicar su pensamiento y esclarecer cuáles son los criterios que subyacen tras de su enfoque.

Esta visión retrospectiva permitirá valorar la trascendencia de las aportaciones de Justino Fernández, y fundamentará el enfoque crítico que desde la actualidad podemos aplicar a su ensayo sobre el tema.

Las aportaciones del ensayo en cuestión: Coatlícue, Estética del arte antiguo, serán valoradas en relación a su propio marco teórico, para, posteriormente proponer nuevos criterios, sobre todo en lo que se refiere al análisis formal de la escultura Coatlícue, como estrategia para esclarecer su significado como obra plástica.

En el aspecto metodológico, que fundamenta la aportación del presente trabajo, se han tomado como marco de referencia las aportaciones del Historicismo, el Estructuralismo y la Semiótica, como sistemas universales de pensamiento, capaces de integrar una visión total de la cultura. Se incorporarán a la metodología, en la medida de lo necesario, las aportaciones particulares de disciplinas como la Antropología, la Iconografía y la Psicología de la percepción.

Para los fines de este trabajo, la atención habrá de centrarse en el análisis formal; a través del desarrollo detallado del mismo, se intentará establecer una relación más íntima entre la comprensión profunda de los lenguajes formales y el significado intrínseco de la obra, a través de su percepción plástica, la cual va más allá de los datos inmediatos que nos proporcionan los sentidos, según se intentará demostrar.

El análisis formal que aquí se propondrá, rebasa en amplitud y detalle al que desarrolla Justino Fernández, y aporta un nuevo enfoque metodológico, al incorporar elementos de las principales corrientes de interpretación actuales.

<sup>1</sup> Justino Fernández, Coatlícue. Estética del arte antiguo, Ed. UNAM, México, 1990.

Se pretende, desde luego, aportar una visión propia, que se sume o cuestiona los logros alcanzados a la fecha. El análisis formal de la obra según sus valores puramente plásticos, será el terreno donde estas aportaciones tendrán mayor incidencia.

En resumen, los objetivos que contempla la presente tesis son:

A. Analizar la visión historiográfica de Justino Fernández respecto a los trabajos anteriores, para entender los fundamentos de su interpretación de Coatlicue. En esto consistirá la visión retrospectiva.

B. Señalar los aspectos en donde la visión de Justino Fernández puede ser enriquecida, a través de los nuevos enfoques de la Historia y la Teoría del arte. En esto consistirá la visión crítica.

C. Proponer una metodología de análisis formal aplicable a la escultura azteca en general, a partir del análisis de Coatlicue. En esto consistirá la aportación metodológica.

D. Desarrollar, a partir de la proposición metodológica, un análisis formal de Coatlicue, y desprender de allí nuevos significados que enriquezcan su interpretación.

Como conclusión, se tratará de establecer una relación entre los aspectos de análisis formal, y el significado cultural de la obra, tomando en cuenta las fuentes documentales de J. Fernández, y agregando nuevos apoyos.

## II. SÍNTESIS HISTORIOGRÁFICA

### A. PROCESO CRÍTICO DEL ARTE INDÍGENA ANTIGUO.

La primera parte del ensayo consiste en una revisión del proceso crítico del arte prehispánico, desde aquello que consignan las crónicas del S. XVI, hasta la crítica de los siglos XIX y XX.

En líneas generales, el balance del siglo XVI es positivo para la arquitectura y el urbanismo prehispánicos, y negativo para la escultura y la pintura.

Según el autor, la arquitectura prehispánica se valora durante la conquista, por su carácter abstracto y por su grandiosidad. El primer punto se apoya en que la geometría y la composición arquitectónica no tienen connotaciones ideológicas: una plaza se valora en función de su trazo y proporciones; un basamento impresionó en razón de su escala y volumetría, independientemente de sus funciones. Estas consideraciones son válidas como primera impresión, pero a medida que avanza la conquista, esto resulta discutible, pues, según los cronistas, cuando los españoles descubren la función sacrificial de los edificios religiosos y el papel que estos desempeñan en los rituales, se horrorizan y rechazan aquellos recintos donde los sacerdotes realizaban sus ofrendas y sacrificios humanos.<sup>2</sup>

En cuanto a la grandiosidad, ciertamente la escala monumental de la arquitectura mexicana impresionó a los conquistadores; muestra de ello es que compararon con mezquitas los basamentos piramidales, y expresaron su admiración por el orden urbanístico de los recintos ceremoniales.<sup>3</sup> Esta reacción inicial, no es en el fondo admiración hacia los valores arquitectónicos y urbanísticos, se trata más bien de una exaltación de la importancia del territorio a conquistar para gloria de la corona española, cuya recompensa para los conquistadores iría en proporción a la riqueza de los reinos allegados al imperio.

Hacia la escultura, la reacción generalizada era de horror hacia aquellas "cosas de monstruos" y "malas figuras". Tal era la impresión de los conquistadores ante la imaginería prehispánica.<sup>4</sup>

Nuevamente, aclaremos que este rechazo consignado por J. Fernández, no se produce por motivos puramente estéticos, sino en razón del choque cultural que satanizó a la religión prehispánica.

<sup>2</sup> Bemal Díaz del Castillo. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Ed. Promociones Editoriales mexicanas. México, 1979. pag. 164

<sup>3</sup> Díaz del Castillo, op. cit. p. 173-193.

<sup>4</sup> Fernández, Op. cit., pp. 33-35.

El rechazo a todo paganismo estaba exacerbado por la reciente reconquista española, que recién había expulsado de su territorio a los árabes; para los conquistadores, la religión náhuatl era sólo una forma de idolatría con rituales cruentos; y la escultura, por lo tanto, fue perseguida como la encarnación de tal idolatría; las representaciones de los dioses se consideraban ídolos, y se perseguían con saña para ser destruidas, al grado de que muchas de ellas fueron escondidas por el pueblo para que pudieran preservarse.

Durante el S. XVII, comienza una leve apertura para asimilar las diferencias radicales entre arte indígena y arte europeo, con la consiguiente valoración de lo prehispánico, especialmente en el caso de Sigüenza y Góngora,<sup>5</sup> quien como científico y humanista que era, no podía permanecer indiferente ante el legado de una gran cultura, la cual, precisamente por ser ajena al sistema de valores impuesto por la metrópoli española, resultaba aún más inquietante, en la medida en que abría nuevas puertas a la investigación, campo que apasionaba a Sigüenza, principalmente en los campos de la astronomía y el estudio del calendario. Aunque esta valoración temprana de lo prehispánico obedece a criterios científicos más que estéticos, no cabe duda de que abrió un camino, al llamar la atención sobre la trascendencia de esta cultura.

El siglo XVIII trajo un cambio de actitud, ilustrado por las ideas modernas de los jesuitas, expulsados de los dominios españoles en 1767; entre ellos, destaca Justino Fernández al padre Pedro José Márquez (1741-1820), de cuya aportación comenta:

*En suma, por primera vez, por la conciencia histórica, científica, filosófica y estética, el antiguo mundo mexicano y sus obras se elevan a la misma categoría e interés que la antigüedad griega y se propone su estudio con los mismos métodos empleados para estudiar ésta...*<sup>6</sup>

En concordancia con este criterio, Alejandro de Humboldt soñaba con ver en el patio de la academia de San Carlos, las esculturas monumentales prehispánicas, junto a las esculturas del mundo clásico.<sup>7</sup>

En estos casos habría que preguntarse si esta valoración del arte prehispánico, al equipararlo con el mundo clásico sería tan plausible, ya que, de alguna manera, esto marcó un criterio que nubló por mucho tiempo los valores autónomos del arte prehispánico; claro que, de acuerdo a la época, cuyos modelos eran europeos, sería imposible aspirar a una valoración autóctona.

---

Los comentarios citados son de las *Cartas del conquistador anónimo*, y de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz.

<sup>5</sup> Ibid., p. 37.

<sup>6</sup> Ibid., p. 40.

<sup>7</sup> Ibid., p. 41.



Durante el siglo XIX, según apunta J. Fernández, se desarrolla un interés creciente por el arte prehispánico, en especial por la arquitectura, cuyos edificios y relieves son dibujados con minucioso criterio arqueológico; entre los principales historiadores de la época, se cuentan: José Bernardo Couto y Manuel Orozco y Berra, ambos imbuidos por las corrientes estéticas de la época, que valoraban la escultura y la pintura en función de la imitación de modelos naturales, como única expresión plástica de prestigio en las academias.

En Alfredo Chaveros<sup>8</sup> tenemos, según el autor, un caso excepcional de apreciación de nuestro arte antiguo, durante el siglo XIX, pues es Chaveros el primero en considerar la belleza de las esculturas Coyolxauhqui y Coatlicue.

En su extenso ensayo "*Historia antigua y de la conquista*", que aparece en *México a través de los siglos*; Chaveros, a diferencia de su contemporáneo Orozco y Berra, quien se refería a la pintura prehispánica como simples "mamarrachos", considera de alto valor estético las pinturas de códices como el Vaticano, y encarezca la belleza de los relieves en los monumentos mayas. Aunque el juicio de Chaveros es un juicio de gusto, y en cierta forma, una afirmación del nacionalismo en boga, no deja de ser un claro indicio del interés que el arte prehispánico ha ido generando, conforme nos acercamos a nuestros días.

Para terminar el capítulo referente al siglo XIX, se narra el experimento propuesto por Manuel Gamio, y realizado por Salvador Toscano, a fin de averiguar el consenso del público hacia las esculturas más representativas del arte prehispánico: el resultado fue que la mayoría se inclinó definitivamente hacia las obras de aspecto naturalista como el Caballero Águila, el ídolo de Cozcatlán, y algunas piezas de cerámica de Jalisco, Nayarit y Colima, donde los animales, eran representados con gran exactitud y vitalidad. Esta encuesta demostró que los juicios de gusto del gran público están condicionados culturalmente por los modelos aprendidos, es este caso, el naturalismo derivado de la estética Neoclásica.

Justino Fernández dedica un importante capítulo a la visión del siglo XX; trata en primer lugar la visión histórica de Manuel G. Revilla,<sup>9</sup> quien sin comprender del todo el arte prehispánico, lo incluye como base de los desarrollos posteriores y le concede autonomía y valor en base a las diferencias culturales que lo caracterizan.

En su resumen del proceso crítico, J. Fernández afirma:... *no hay que olvidar que Revilla fue el primero entre mexicanos y extranjeros en hacerle frente desde 1893 a un tema nuevo para la historia, como era y es el arte indígena antiguo. Afirmarlo dentro del desarrollo histórico fue el principal acierto de Revilla y un nuevo avance en la conciencia histórica.*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Ibid., pp. 43-44.

<sup>9</sup> Ibid., pp. 45-47.

Justino Fernández se refiere al libro de Revilla : *El arte en México*, 2a edición, 1923.

Al referirse a la visión de José Juan Tablada, el autor aprecia la importancia que éste concede al arte indígena, al cual dedica casi la mitad de las páginas de su *Historia del arte en México* (1927); la obra de Tablada se inscribe en el momento del naciente nacionalismo postrevolucionario, y eso explica en mucho su exaltación de lo autóctono; para él, el arte indígena no es ni naturalista, ni abstracto, sino decorativo, concepto que no se aclara del todo a lo largo de su obra, pues Tablada reconoce el significado religioso de aquellos motivos que él mismo había considerado ornamentales.<sup>11</sup>

En su resumen final, J. Fernández nos dice al respecto:

*El caso es que a Tablada le resulta repugnante la religión azteca y esto lo limita terriblemente para la comprensión de su arte... Así para explicarse el sentido no naturalista del arte indígena, lo llama "ornamental" o "decorativo", es la constante que encuentra, más aún que el sentido religioso, si bien a la postre se contradice y todo proviene de este.<sup>12</sup>*

En esta concepción decorativa del arte prehispánico se inscriben las reflexiones de Eulalia Guzmán,<sup>13</sup> quien trató de establecer los caracteres fundamentales del arte indígena.

El comentario que J. Fernández le dedica es el siguiente:

*No obstante sus aciertos, tales como haber observado cierta unidad en las culturas, el sentido del ritmo, de la repetición del motivo, del simbolismo, del sentido religioso y mágico de la representación de un mundo de formas en el espacio mítico, su insistencia en lo "ornamental", a mi modo de ver tiende a restar profundidad al arte.*

He aquí una observación trascendente de J. Fernández, pues hoy sabemos que en el arte nada es ornamental, sino que todo forma parte de una estructura significativa. Los relieves, el estuco y la pintura constituyen un lenguaje indivisible de la expresión total de la obra artística.

---

<sup>10</sup> Ibid., pp. 99-100.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 49-52.

<sup>12</sup> Ibid., p.p. 52-55

Justino Fernández se refiere al ensayo de Eulalia Guzmán titulado *Caracteres fundamentales del arte antiguo mexicano* (1933),

<sup>13</sup> Ibid., pp. 55-60.

La obra de Edmundo O'Gorman, es muy importante para nuestro autor, ya que en ella se plantean los problemas básicos del arte indígena; en su pequeño ensayo El arte o de la monstruosidad el primer problema es fundamentar la validez de la reflexión histórico-crítica hacia el arte prehispánico, dado que ignoramos si nuestra categoría de arte coincide con la que nuestros antepasados podían tener, si es que la tenían, en el sentido que actualmente le damos; el segundo problema es el que plantea la contemplación artística de la obra; aquí la experiencia estética se ve condicionada muchas veces por ideales y modelos preconcebidos, entre ellos, la belleza clásica, cuya expectativa ha impedido por mucho tiempo a los espectadores, el goce estético de obras basadas en otros cánones, como aquellos que incluyen lo "monstruoso" como posible categoría estética.<sup>14</sup>

La valoración que J. Fernández hace de la aportación de O'Gorman se desprende de los siguientes comentarios:

*En el ensayo de O'Gorman -escrito en 1940- resuenan las ideas de Simmel, Levy-Bruhl y Worringer...mas eso no quiere decir que sus ideas no sean propias y originales... Su ensayo significa el más poderoso y consciente esfuerzo para dar un sentido positivo al arte no clásico y hacer posible nuestra comprensión de él y, aun más, dar una nueva fundamentación al arte en general.*

La única crítica que el autor hace a O'Gorman es porque aquel retoma en su obra el concepto de "monstruoso", calificativo saturado por el sentido peyorativo que otros autores le han conferido. Para O'Gorman, lo monstruoso es aquello que está fuera del orden natural; según él, lo monstruoso encarna un tipo de belleza derivado de la tradición mítica; esta belleza no aspira al equilibrio y al orden de la belleza clásica; por el contrario, obedece a otra categoría estética, donde lo imperfecto y lo "feo" tienen cabida, en razón de que expresan limitaciones humanas, tales como la fatalidad de la muerte y la vulnerabilidad de ser humano frente al misterio universal. Para O'Gorman, lo monstruoso implica la connotación de portento y de prodigio (del latín *monstrum*, prodigio), al mismo tiempo que alude a un orden antinatural; en tal sentido, la valoración de lo monstruoso oscila entre el terror y el pasmo. No podemos dejar de recordar con esto, la noción que Kant propone para lo sublime, donde la magnitud y la intensidad de la experiencia estética la hacen colindar con el terror, volviéndola casi insoportable. Lo sublime eleva las facultades del espíritu a su máxima tensión. Recordemos que como ejemplo de lo sublime, Kant propone el sentimiento que se produce ante los fenómenos de la naturaleza, tales como una tempestad, donde la fuerza del viento, unida a lo incommensurable del mar, producen un sentimiento de temor, aunado a una admiración sin límites. En el mismo capítulo sobre lo sublime, contenido en su Crítica del juicio, Kant, define lo monstruoso en estos términos:

<sup>14</sup> *Ibid.*, 8-19.

...monstruoso es un objeto que, por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto.<sup>15</sup>

Estas nociones kantianas de magnitud inherentes a lo sublime y a lo monstruoso, no son recuperadas ni por O'Gorman, ni por J. Fernández en sus categorías estéticas. En la parte final de este trabajo retomaremos esta discusión acerca de lo monstruoso como categoría estética.

Es notable la influencia de O'Gorman sobre J. Fernández, ya que en la introducción a su ensayo sobre Coatlicue, este último se adhiere a la noción de un arte impuro, caracterizado por la "moribundez", como conciencia irrenunciable de la muerte, con la angustia existencial que esta lucidez conlleva. Estas características del ser humano en su devenir e histórico conducen al arte, según J. Fernández, por caminos donde lo "feo" y lo "monstruoso tienen cabida".<sup>16</sup> Para Justino Fernández, no se trata de oponer a la naturaleza un orden distinto, sino de crear un nuevo orden; el arte, entonces, no es una variación de los modelos naturales, ni una deformación de los mismos, sino, en sentido estricto, la creación de otra realidad; hacer arte es hacer existir aquello que no existía. De lo anterior se desprende que no sólo lo monstruoso se aparta de la naturaleza, sino que todo arte, como creación que es, está fuera del orden natural.

A continuación, J. Fernández se refiere a la obra de Salvador Toscano: Arte precolombino de México y de la América Central (1944); el capítulo sobre el que centra nuestra atención es el de "La estética indígena", donde se habla del estilo como la expresión formal de una cultura y se desecha la pretensión de universalidad de los cánones clásicos; detrás de estas ideas, el autor descubre la influencia de Worringer en el concepto de voluntad de forma como generadora del arte, y en la conciencia de que cada cultura encarna históricamente sus expresiones plásticas. Worringer también proporcionó seguridad a los estudiosos del arte prehispánico, con sus estudios acerca del arte egipcio y el gótico. Toscano aparece como un historicista que privilegia el cambio, lo que él llama la dinámica de los estilos, sobre el concepto de esencia inmutable; lo que le criticó en su momento Alfonso Caso, y ratifica Justino Fernández, es que haya dividido el libro según la clasificación tradicional de las artes, y que no haya acudido a las unidades culturales que se presentan por regiones, para acentuar así el análisis de la dinámica del estilo.<sup>17</sup>

En Toscano aparecen también los conceptos de tremendismo, sublimidad y belleza como categorías estéticas correspondientes a las distintas etapas del estilo, lo tremendo, correspondería al periodo arcaico, lo sublime al clásico, y lo bello al barroco.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Manuel Kant, Crítica del juicio, Ed. Espasa Calpe, México, 1990, pp. 145-169.

<sup>16</sup> Loc. cit.

<sup>17</sup> Fernández, Op. Cit. ., pp. 60-68.

Al recapitular sobre el proceso historiográfico, es cuando Justino Fernández asienta que "no hay gran expresividad artística sin belleza"<sup>18</sup> y aunque el comentario se hace respecto a la estética de Paul Westheim, cuya aportación se verá junto con las de autores extranjeros, nos parece pertinente aplicarlo al caso de Toscano, quien sólo relaciona la belleza con el último período de los estilos, en lugar de aceptar, como lo hace J. Fernández que no hay una Belleza, sino varias bellezas, determinadas no sólo por las distintas culturas, sino también por los diversos momentos de los estilos. Sin embargo, Toscano será, según nuestro autor, el más completo heredero de la estética moderna, al asimilar en su trabajo: a Kant, en el concepto de lo tremendo y lo sublime; a Worringer, en el enfoque psicológico e historicista; así como a Wolfflin y a Riegl en los enfoques formalistas; es el suyo un trabajo ecléctico que pudo haber llegado a más de haber contado con más tiempo, nos dice J. Fernández, y concluye acerca de esta obra:

... el *Arte precolombino* de Salvador Toscano tendrá el primer sitio en la *historiografía del arte antiguo de México*, pues significa la conquista definitiva para la cultura del siglo XX de todo un jirón de la historia del arte, antes poco menos que desconocido como arte y como gran arte.<sup>20</sup>

Este comentario parece corresponder sólo al primer capítulo, dedicado a la estética, ya que, como ya vimos, hay una evidente separación entre los planteamientos teóricos de Toscano, y el desarrollo del resto de la obra.

Con esta apreciación se cierra el capítulo referente a historiadores mexicanos y se abre el correspondiente a los críticos e historiadores extranjeros.

El primero es John Lyoyd Stephens visto a través de Juan A. Ortega y Medina, quien publicó un ensayo titulado "Monroismo arqueológico".<sup>21</sup> Lo que destaca en Stephens es su tentativa de considerar a los mayas, el equivalente americano del clasicismo grecolatino, con absoluta independencia de las realizaciones europeas; este clasicismo rebasa según él, las fronteras de Hispanoamérica, y constituye el patrimonio antiguo más valioso para Norteamérica, incluidos, en primer término, los Estados Unidos.<sup>22</sup> Aquí se lee entre líneas: más que el deseo de otorgar autonomía al arte maya, el deseo de los estadounidenses de compartir con Latinoamérica, un pasado glorioso.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>21</sup> "Monroismo arqueológico" aparece en *Cuadernos americanos*, México, 1953.

En él se ocupa Ortega y Medina de los viajes y notas del explorador Stephens, quien visitó Yucatán Y Centroamérica entre 1839 y 1841

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 68-75.

Spinden en su obra *A study of Maya Art, Its subject matter and historical development*, valora la religión como sustrato del arte maya, al que coloca por encima del arte asirio y egipcio, y al que sólo aventaja, según él, el arte griego de la antigüedad; en general sus criterios estéticos no se apartan del naturalismo, y sus principales aportaciones se dan en el terreno cronológico.<sup>23</sup>

El trabajo de Saville<sup>24</sup>, según J. Fernández, es de tipo histórico descriptivo; valora la perfección técnica, pero sigue considerando al arte indígena como arte bárbaro.

El siguiente autor analizado es el etnólogo Lehmann<sup>25</sup>, cuyos criterios de apreciación estética se centran en el binomio "impresionismo - expresionismo" como dos posibilidades que se alternan o se combinan como voluntades de creación plástica. Según este criterio, explica J. Fernández, el arte generado a partir de los estímulos del mundo exterior sería impresionista, y aquel cuya generación emane del interior del artista, se consideraría expresionista; para Lehmann, el arte prehispánico participa de ambas tendencias, aunque la dominante es la segunda.

A mi modo de ver, el binomio impresionismo - expresionismo, debiera reemplazarse por el de arte figurativo y arte abstracto, si entendemos por arte figurativo, aquel que imita en mayor o menor grado los modelos naturales, y por arte abstracto, aquel que expresa configuraciones emanadas del espíritu creador, en composiciones geométrizadas. Lo que resalta J. Fernández del trabajo de Lehmann, es que coloca al arte prehispánico a la altura de gran arte, e incorpora a su análisis principios generales de Estética, aunque con un marcado tinte idealista. J. Fernández concluye:

*Más que entrar en detalle, desde los supuestos de su estética idealista, Lehmann abrió posibilidades de comprensión y estimación del arte indígena, considerado como expresión histórico trascendente...*<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Fernández, Op. Cit., pp. 71-75.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 75.

*The Goldsmith's Art*, 1920; *Turquoise Mosaic Art*, 1922; *The Wood-Caver's Art*, 1925.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 75-77.

Lehmann es autor de *Historia del arte del antiguo México*. Un ensayo en torno, trabajo publicado por Paul Westheim en 1921.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 104.

Las apreciaciones de Thomas Athol Joyce,<sup>27</sup> arqueólogo inglés, son consideradas predominantemente arqueológicas e históricas; coincide con Spinden en cuanto a la categoría del arte indígena, superior al asirio y al egipcio; coincide con él también en cuanto al carácter grotesco que observa en el arte maya; en lo que difieren estos dos autores, es en que Joyce aprecia la perspectiva maya, que a Spinden le parecía imperfecta.<sup>28</sup> Aquí también se encuentra implícito el criterio de valoración naturalista del arte.

La posición de otro estudioso extranjero, George C. Vaillant<sup>29</sup> es, según J. Fernández, estrictamente formalista, posición que se le critica por considerarla ahistórica; aunque, según reconoce nuestro autor, en sus últimos trabajos, Vaillant alcanza una concepción más integral del arte prehispánico, al incorporar plenamente la religión y la forma de vida, como bases de la interpretación estética.<sup>30</sup>

En el resumen al proceso crítico, aparece que:

*.... primero procuró la aceptación del arte indígena, por la vía de la sensibilidad, del hedonismo y de un posible paganismo, y lo situó en la historia universal del arte dándole categoría y autonomía. Más adelante aceptó la escultura azteca como gran arte religioso, como expresión de la cultura, no obstante la repugnancia que le causaban los caracteres de la religión.*<sup>31</sup>

Otro de los estudios monográficos comentados es el de Sylvanus G. Morley, *The Ancient Maya*, de esta obra se dice que, junto con la de Vaillant sobre el arte azteca, ha sido fundamental para el aprecio del gran público; a diferencia de Vaillant, el criterio de Morley es más bien histórico y arqueológico con escasos comentarios de tipo estético; se destaca el hecho de que la selección de obras propuestas resulta una guía básica para quien quiera acercarse al tema del arte maya.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

Joyce publica en 1927 (mismo año en que apareció la obra de Tablada), su libro titulado *Maya and Mexican Art*.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 79.

La obra de Vaillant se titula *Artists and Craftsmen in Ancient Central America*.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 81.

La obra a la que se refiere Justino Fernández en este último período de Vaillant es *The Aztecs of México*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

Al referirse a George Kubler, Justino Fernández, coincide con él, al exaltar el valor de la escultura azteca como paradigma de la mayor emotividad, porque la mayor ofrenda a los dioses, la constituye un ser humano bien dotado; sólo entonces, la muerte y la belleza se integran en una expresión indisoluble a través de la escultura, con una calidad sin parangón en la historia del arte.<sup>33</sup>

Otra de las observaciones de Kubler, que recoge J. Fernández, es la gran diferencia que se da en el tratamiento de los animales respecto a los seres humanos; según él, los primeros están llenos de vitalidad porque representan las fuerzas instintivas de la naturaleza, y los segundos presentan actitudes pasivas y de entrega, encontrándose no pocas veces en un estado entre la vida y la muerte. Esta interpretación resulta forzada, pues hay representaciones animales en el mundo mexica, que no tienen nada que ver con la vitalidad, tal el caso de las serpientes enroscadas sobre sí mismas, que forman nudos y espirales de perfecto rigor geométrico, ajeno al desdoblamiento de la vida.

Según concluye J. Fernández:

*El punto fundamental, última relación entre el concepto azteca de la belleza con la muerte, tiene base en las justas observaciones de Kubler, y comprobación en el sentido religioso y su expresión en la escultura y en el arte azteca en general.*<sup>34</sup>

En cuanto a los estudios sobre arte precolombino, que abarcan Norteamérica, Centroamérica y Sudamérica, el autor se refiere a los siguientes autores: Miguel Sola, Pal Kelemen, José Pijoan y Paul Westheim.

Acerca de Sola<sup>35</sup>, se consignan opiniones de admiración hacia el arte tolteca, y los consabidos adjetivos de macabro y terrorífico para el arte mexica.

En el caso de Kelemen, la polémica se inicia desde el título de su obra: *Medieval American Art*, el cual fue duramente criticado por O'Gorman, quien en la época de la publicación de dicho ensayo, se encontraba en Brown University. Kelemen considera que el camino para aproximarse al arte prehispánico es el de la emoción, la cual según él es una sola para todos los hombres y en todas las épocas; Kelemen se pregunta por qué ha sido tan tardía la inquietud de la historia del arte hacia el arte prehispánico, y se responde que esto es debido a su desarrollo aislado y ajeno a occidente. Justino Fernández opina, en cambio, que el arte prehispánico ha sido valorado, sólo cuando el arte occidental ha madurado lo su-

<sup>33</sup> Ibid., pp. 82-83.

La obra de Kubler en cuestión es *The cycle of life and death in metropolitan Aztec sculpture*.

<sup>34</sup> Loc. Cit.

<sup>35</sup> Ibid., pp. 83-84.

La obra de Sola se titula: "El arte en México y en América Central", dentro del volumen *Historia del arte precolombino*.



ficiente para mirar más allá de sí mismo; en general la crítica que se hace a Kelemen es en razón de su enfoque formalista y poco profundo.

De José Pijoán se rescatan las opiniones favorables hacia Teotihuacan, Tula, Isla de Sacrificios, Mitla, Chinkultic, Palenque; su criterio en general es el de valorar las obras que tienen relación con sus propios marcos de referencia: Grecia, Egipto, Roma; aunque las comparaciones son improcedentes, nos demuestran que el arte prehispánico ha tomado carta de naturalización en el arte universal.<sup>36</sup>

Westheim es el último de los autores analizados; su obra: *Arte antiguo de México*, fue publicada en México en 1950; el criterio predominante es el de establecer las relaciones entre arte y religión.

Según Westheim, el arte siempre transmite un mensaje mágico religioso, no existe el arte por el arte; sin embargo al referirse a mundo maya, este le parece una excepción por su gran belleza que lo acerca al arte puro; Justino Fernández apunta atinadamente esta contradicción entre "arte al servicio de" y forma pura; sin embargo el balance final de J. Fernández es positivo, dadas la atinadas interpretaciones que hace Westheim acerca de temas centrales como la greca escalonada, Chalchitlicue, el sentido espacial de las pirámides y variados aspectos de la cultura maya; los puntos que destaca J. Fernández en la obra de Westheim son los siguientes: su apreciación acerca de la "combinación abstracto realista" del arte precolombino, su apreciación de que el arte precolombino es un arte colectivo, y la unidad de las culturas a partir de una etapa arcaica.<sup>37</sup>

De estos puntos, el autor sólo critica lo relativo al carácter colectivo de este arte, argumentando que quienes en realidad sabían y marcaban los lineamientos para la expresión artística, eran los sacerdotes, y que el pueblo sólo recibía el arte y creía a través de él. Me parece que este punto no está bien enfocado por J. Fernández, pues cuando asienta que la fuerza del arte precolombino radica en "la intensidad religiosa colectiva", esto no implica que las formas artísticas sean creadas por la colectividad; es el artista quien las crea, de acuerdo a ciertas convenciones mágico religiosas que le transmite la casta sacerdotal.

El carácter colectivo del arte, por lo tanto, no se da en el aspecto creativo, sino en el aspecto receptivo; preguntarse hasta qué grado el pueblo era consciente de todas las claves y significados, no resulta pertinente, puesto que, de cualquier manera, la colectividad se reconoce en el arte emanado de su propia cultura, aunque como gran público no conozca a fondo los mensajes mágico religiosos que subyacen tras las formas, y en este sentido, todo arte es colectivo, puesto que siempre existe una comunidad que se reconoce en él.

Respecto al contraste abstracto realista del arte precolombino, una de las afirmaciones más polémicas de Westheim, J. Fernández no discute. Efectivamente, a partir de las cabezas colosales de La Venta, Westheim afirma que, el contraste entre la concepción abstracta y expresiva del conjunto y un marcado realismo en

<sup>36</sup> Ibid., pp. 88-92.

<sup>37</sup> Ibid., pp. 92-97.

el detalle, constituye la característica sustantiva de la producción artística precolombina. Volvemos a "binomios" y disecciones que fragmentan a la obra de arte, la cual debe ser considerada como una totalidad expresiva, cuya voluntad creadora no se propone ser realista en determinado porcentaje, y abstracta en otro.

En cuanto a los rasgos comunes del arte americano, basados en el origen común de las culturas en una cultura arcaica, habría que preguntarse, en el caso de que esto se probara históricamente, hasta qué punto este origen común es determinante, y hasta qué punto influyeron las comunicaciones y las conquistas entre los pueblos.

Este punto tampoco es discutido por J. Fernández, quien concluye respecto a la aportación de Westheim:

*En suma, la estética de Westheim, no obstante sus bases históricas, no rebasa en definitiva el naturalismo, ni menos el psicologismo, y es, en parte, formalista. Pero ha llevado la interpretación a planos más altos y se encuentra ya no en el camino, sino en la puerta de lo que, me parece, debe ser una interpretación cabal y sin titubeos.<sup>38</sup>*

Como conclusión del proceso historiográfico hasta aquí expuesto, citaremos el siguiente párrafo, que resume el análisis de J. Fernández:

*Hemos visto, pues, un largo proceso crítico del arte indígena antiguo que va desde el siglo XVI hasta los principios del XX.*

*En ese proceso encontramos: admiración e incompreensión en el siglo XVI; apertura, gusto y curiosidad en el siglo XVII; reconocimiento en el siglo XVIII; negación y afirmación en el siglo XIX y un nuevo punto de partida para su comprensión, desde los supuestos mismos de las culturas y sus logros, a las puertas mismas del siglo XX....<sup>39</sup>*

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 99.

## B. LA PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA DE J. FERNÁNDEZ

En la amplia revisión historiográfica que el autor consigna en su ensayo, destacan los siguientes puntos:

a. Reprobación a la postura intolerante de los conquistadores y cronistas del siglo XVI.

b. Reconocimiento a los primeros intentos que concedieron algún valor al arte prehispánico durante el siglo XVII.

c. Aprobación a los estudios que afirmaron al arte prehispánico dentro del arte universal a lo largo del siglo XVIII.

d. Crítica a la incomprensión de las categorías propias del arte prehispánico durante el siglo XIX, y aplauso a quienes intentaron incorporarlo al arte universal, aunque haya sido a través de la comparación con otras culturas.

e. Admiración y reconocimiento hacia los teóricos e historiadores del S. XX que han generado marcos teóricos para la interpretación del arte prehispánico a partir de su propio contexto, destacándolo al mismo tiempo, como una de las mayores y más originales aportaciones plásticas de todos los tiempos.

La revisión historiográfica que J. Fernández nos presenta, destaca actitudes positivas y negativas hacia el arte prehispánico, tanto en los autores nacionales, como en los extranjeros, desde el siglo XVI hasta la actualidad.

En los autores nacionales, resulta notable la coincidencia entre la valoración positiva del arte prehispánico, y los períodos correspondientes al barroco: siglos XVII y XVIII. Esta aceptación del arte prehispánico durante el periodo Barroco se debe a la mayor apertura de este estilo, el cual afirma la libertad de expresión y la creatividad, frente a los cánones Clásicos y Neoclásicos, cuya normatividad impide la admisión de otras modalidades expresivas. Por otra parte, se ha identificado al Barroco como un estilo nacionalista, en tanto que incorpora elementos indígenas y mestizos a su expresión, con una libertad que trasciende el rigor clasicista y permite así la asimilación ecléctica de dichos elementos.

Así, por ejemplo, la columna clásica renacentista, cuyos elementos son: basa, fuste y capitel, se transforma gradualmente hasta fragmentar su fuste en el estípite churrigueresco, multiplicando de esa forma su división inicial, dando cabida a una infinita gama de variaciones ajenas a los cánones clásicos. Sería muy difícil adivinar en un apoyo estípite, el antecedente de una columna renacentista; esto demuestra la creatividad del barroco.

El estilo Barroco fue capaz de generar soluciones regionales, y de integrar, como de hecho lo hizo, elementos autóctonos y populares. Pensemos en los estucos de Santa María Tonanzintla, o en el Camarín de la Virgen en Tepetzotlán, cuyo colorido e imaginería distan tanto del barroco español y europeo.

No obstante, habría que revisar si dicha aceptación del siglo XVIII se refiere auténticamente al arte prehispánico, ya que el hecho de asimilar su riqueza y colorido, no implica la comprensión de las obras originales, cuyos valores expresivos son mucho más profundos. Lo indiscutible es que en este período se genera la conciencia de que el arte prehispánico es una herencia de primer orden.

El rechazo que se produce en el S. XVI es más ideológico que estético, pues resulta patente el reconocimiento de los conquistadores hacia la fuerza expresiva y el dominio técnico del arte indígena. Aun el horror que los frailes sintieron hacia los "ídolos", es una muestra de que el impacto emocional se lograba cabalmente, dentro de un ámbito de intensa comunicación.

La actitud ambivalente de aceptación y rechazo, que se produjo durante el siglo XIX, coincidió con la instauración del Neoclasicismo, en México; este estilo purista, rechazó todo elemento ajeno a su repertorio formal; la división de opiniones se ubicaba en el contexto de la confrontación del Neoclasicismo con las reminiscencias del barroco que nunca fue del todo sofocado. Hacia fines del siglo XIX, la irrupción del Romanticismo dirigió el interés artístico hacia la Edad Media y hacia la antigüedad no clásica, especialmente hacia las culturas "exóticas" o no occidentales. Tanto el rechazo como la aceptación del S. XIX, se realizan desde fuera, y son ajenos a los valores propios del arte prehispánico; en el caso del Neoclasicismo, el rechazo surge de la intransigencia, y en el caso del Romanticismo, la aceptación proviene de la proliferación de los "revaivals", y de la idealización de la cultura indígena.

El interés legítimo del siglo XX por el arte prehispánico, coincide con la comprensión de las formas y los sistemas de composición antiguos, estudiados ampliamente por el arte contemporáneo; en tal sentido fue determinante la investigación formal que realizaron los cubistas respecto al arte africano, considerado hasta entonces como primitivo, hasta que se rescatan sus valores de composición geométrica y estilización, ajenos al arte occidental.

Así, Picasso en su famoso cuadro de las *Damiselas de Avignon*, pasa de la representación figurativa, a una geometrización cada vez mayor del cuerpo humano, para desembocar en esa visión arcaizante que tanto nos recuerda las máscaras africanas, y nos retrae al mito como generador del arte. En la medida en que el arte contemporáneo rompió con el realismo como camino de expresión, el interés de los artistas se volvió hacia el arte antiguo, donde la abstracción y la expresión simbólica<sup>40</sup> tienen mayor relevancia.

---

<sup>40</sup> El símbolo es una configuración a la que se asigna un significado, de manera arbitraria y aislada. En general se relaciona con el mito.

Ya el Romanticismo había incorporado elementos exóticos al arte occidental, mas esa incorporación fue tan solo de elementos aislados, (mascarones, relieves), en contraste con las corrientes artísticas del siglo XX, tales como el cubismo y el arte abstracto, que han incorporado a nuestro tiempo, no sólo las apariencias, sino también la estructuración formal del arte antiguo.

En el siglo XX, la Historia del Arte ha pasado de la curiosidad al estudio; y la creación plástica ha ido, de la copia de elementos aislados, a su asimilación profunda.

Respecto al recuento de los autores extranjeros, revisaremos ciertos puntos a los que J. Fernández refiere su valoración historiográfica.

### **Relación con la Antigüedad:**

Resulta inadecuada, según el autor, la valoración del arte prehispánico en función de la aceptación que han alcanzado las artes de la antigüedad, tales como Egipto o Mesopotamia, ya que la calidad del arte prehispánico, debe ser suficiente para generar sus propias categorías de valoración.

Sin embargo, lo que ha aportado la historia del arte, respecto a los estudios de abstracción, monumentalidad y simetría, en aquellas culturas, es, a mi parecer, digno de tomarse en cuenta.

### **Relación con el clasicismo:**

La importancia que ha tenido el arte clásico como paradigma de belleza en el arte occidental, lo ha convertido inconscientemente, en referencia obligada para cualquier valoración artística.

Es por eso que historiadores como Humboldt<sup>41</sup> han deseado ver las esculturas mexicas junto a las esculturas griegas, ya que el valor de estas últimas resulta indiscutible, y por lo tanto, parecería legitimar cualquier manifestación que pueda equipararsele. Sin embargo, esta referencia obligada al paradigma clásico, ha dificultado grandemente, como sabemos, la emancipación de los estudios sobre arte prehispánico y sobre arte antiguo en general.

---

<sup>41</sup> Fernández, Op. Cit., p. 41.

### **Naturalismo vs. abstracción:**

Las primeras obras del arte prehispánico que han alcanzado un consenso de aceptación en el gran público, son aquellas que representan con mayor fidelidad los modelos naturales; estas obras son muy pocas, en comparación con aquellas cuyo lenguaje es abstracto o simbólico; a este último grupo pertenecen obras de la importancia del Calendario Azteca, Coyolxauhqui y la propia Coatlicue, las cuales quedarían fuera del interés del estudioso, si el criterio de valor estuviera en función del naturalismo.

El estudio del proceso de abstracción, como una expresión artística que data desde el Neolítico ha facilitado el cambio de perspectiva y de valoración del arte prehispánico, y del arte antiguo en general.<sup>42</sup>

### **Cuestiones ideológicas:**

El impacto que causa en los historiadores la cultura prehispánica, explicada siempre en relación a la cultura europea, y en especial el rechazo a los rituales de la religión náhuatl, tales como el sacrificio humano, es la causa de que muchos autores separen este arte de su contexto cultural, y valoren sus realizaciones a través de un formalismo superficial, como si los pueblos antiguos hubieran producido un arte por el arte, cuando en realidad, resulta una violencia separar arte y visión del mundo.

### **Historicismo vs. formalismo:**

La crítica que J. Fernández hace a la interpretación formal del arte, se debe a que, efectivamente, lo que él denomina "formalismo", es tan sólo una descripción superficial teñida de prejuicios ideológicos, que ignora deliberadamente las condiciones fundamentales de la cultura original y la manera como éstas se expresan a través de la obra de arte.

Desde este enfoque, resulta válido para él, optar por la interpretación historicista, basada en las fuentes documentales referidas de manera directa o indirecta a la obra en cuestión.

---

<sup>42</sup> Ver: Herbert Read, *Arte y sociedad* Capítulo I.

Aquí se habla del proceso mental que lleva al ser humano hacia la abstracción como una forma de comprender el mundo y apropiarse de sus leyes esenciales.

La interpretación que hace J. Fernández, siguiendo este criterio, constituye un gran avance en la interpretación de la obra artística, pero, esto no obsta para reconocer que en el aspecto de interpretación formal, el autor no profundiza lo suficiente, ya que, como veremos al tratar su descripción de Coatlicue, ésta es superficial e inexacta.

De lo anterior se desprenden algunas constantes que definen la posición crítica de J. Fernández respecto al tema de la historiografía nacional y extranjera que aborda el tema del arte indígena.

Se observa, en primer lugar, su rechazo hacia la cerrazón y hacia la intolerancia, que impiden al crítico y al historiador ver más allá de los horizontes que le marca la cultura en que se encuentra inmerso.

Acorde con este rechazo, se observa una crítica constante a la tendencia de valorar el arte prehispánico a través de criterios establecidos por culturas ajenas, en especial, destaca la crítica del autor hacia la preeminencia del arte occidental como paradigma de conceptualización y jerarquía artística.

Paralelamente a esta crítica, J. Fernández hace hincapié en la necesidad de generar sistemas propios de interpretación que emanen directamente de la cultura prehispánica, sin traicionar su esencia, y que nos permitan al mismo tiempo articularlo con el resto del mundo, como una aportación original.

Hay a lo largo de su disertación, una crítica manifiesta hacia el formalismo, al que considera ahistórico y poco profundo; para él, la obra de arte revela su sentido a través de su confrontación con los datos históricos, y su lenguaje se confirma como la expresión plástica de lo que sugieren las fuentes documentales y etnográficas.

De la postura estética de Justino Fernández, rescataremos su énfasis en la correspondencia del arte con la cultura que lo genera. Coincidimos con él en que no se puede hacer crítica de arte sin contar con la historia.

Sin embargo, de ahí a pensar que el mensaje informativo derivado de las fuentes documentales sea la clave para comprender una cultura, hay una gran distancia. En tal sentido, sólo los códices prehispánicos y los textos originales en náhuatl constituyen fuentes originales. Tanto textos como códices, participan de la condición artística, al estar configurados según ritmos, secuencias y leyes compositivas; entonces no pueden ser considerados como instrumentos para conocer el arte, puesto que ellos mismos son arte. Las crónicas y las traducciones son auxiliares que entran ya en el terreno de la lectura y la interpretación cultural.

Por otra parte, la comprensión de los textos y los códices prehispánicos implica necesariamente el análisis formal para penetrar en su significado profundo; no importa sólo lo que dicen, sino cómo lo dicen, aquí como en todo arte, la configuración y la composición son inseparables de la significación.<sup>43</sup>

Entonces vemos que el formalismo al que alude J. Fernández sólo es criticable cuando se separa de un análisis integral de la obra. Muy distinto es el caso del análisis formal integrado a los conocimientos históricos y etnográficos, pues resulta una herramienta indispensable para clarificar significados que serían inaccesibles, si atendiéramos solamente al mensaje informativo que las formas conllevan.

---

<sup>43</sup> Usamos aquí la palabra significación en el sentido de semiosis, que según Greimas, se interpreta como la unión de significante y significado o "como la relación de presuposición recíproca que define el signo constituido".

Ver: Greimas y Courtes, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Ed. Gredos, Madrid, 1982, p. 374.



### III. COATLICUE. ENSAYO DE JUSTINO FERNÁNDEZ.

#### A. OBJETIVOS Y ALCANCES DEL ENSAYO.

El objetivo que persigue J. Fernández, se expresa de la siguiente manera:

*Hace ya tiempo que mi empeño ha consistido, quizá ambiciosamente, en ver la obra de arte en toda la complejidad que en verdad presenta; no deteniéndome en el plano de la emoción, aunque ésta es indispensable y valiosa, el motor, tratándose del arte, sino profundizando en lo posible lo que se nos revela: un conjunto de intereses humanos, que hay que acabar dominando para redondear la visión de la obra de arte cabalmente y reafirmar las emociones con plena visión de conciencia y sentido, con sentido para la cultura de nuestro tiempo, y, en última instancia, para mí.<sup>44</sup>*

Una verdadera declaración de principios que merece discutirse a fondo por las implicaciones que tiene. Afirma J. Fernández que la emoción es el motor que nos impele a asimilar el arte, posteriormente se ponen en acción los mecanismos teóricos, pero es la emoción estética la que provee energía para que cualquier esfuerzo de interpretación rinda sus frutos, esa fascinación, por otra parte, pienso, jamás será agotada por la explicación teórica; de allí la riqueza inagotable de la obra de arte, susceptible de innumerables lecturas; aquí podemos apreciar los ecos de la fusión entre crítico e historiador, propuesta por J. Fernández, a raíz de que O'Gorman contrapuso las actitudes respectivas. Como se había apuntado en su oportunidad, no se puede hacer una separación tajante entre el crítico y el historiador, porque ambos encarnan dos posiciones complementarias. Para el autor, lo más importante es acceder al conjunto de intereses humanos que generan la obra de arte; para él lo importante es fundamentar una interpretación histórica a través del arte, según el enfoque de nuestro tiempo, en concordancia con su tendencia marcadamente historicista. Mediante este proceso de comprensión del mensaje artístico, se pretende reafirmar el vínculo emotivo con el arte; esto plantea una cuestión no del todo resuelta, pues es difícil afirmar la relación entre conocimiento y emoción, máxime cuando se pretende que un conocimiento ilumine a posteriori la emoción estética.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 111.

<sup>45</sup> Ibid., p. 79.

Dice Justino Fernández, al referirse al consejo de Vaillant, acerca de salir de nosotros mismos:

La emoción sobrecogedora que sentimos ante la contemplación de Coatlícue, es independiente de que sepamos, o no, lo que significa. El conocimiento favorece la actitud receptiva hacia la obra, e ilumina su valoración como legado cultural, más la emoción estética proviene de otro género de conocimiento, inseparable de su expresión formal.<sup>46</sup>

En otro apartado, el autor nos dice que la única manera de ser objetivos es siendo nosotros mismos, al interpretar el pasado desde nuestro presente para otorgarle así plena significación. En rigor, no cabe otra postura en el historiador, ya que el pasado de por sí, es inaccesible.

Cuando Justino Fernández se refiere a la interpretación del arte como una búsqueda de sentido, ésta termina siendo una búsqueda personal del historiador, avalada nuevamente por la fascinación inicial que ejerce el arte en el individuo, traspasando siglos y fronteras. Del rigor y la capacidad del historiador, depende que su interpretación se comparta y represente, en su momento, una visión vigente del pasado.

Antes de iniciar el análisis de Coatlícue, el autor fundamenta su elección, diciendo que una obra de tal categoría, bien puede representar a la cultura que le dio origen y revelarnos muchos de sus secretos; veamos como lo argumenta:

*Yo pretendo partir de una obra que me atrae por su belleza, que me parece significativa en sumo grado, para, digamos, arrancarle su secreto; tendré pues que aprender el lenguaje de sus formas y comprender lo que dice y como lo dice, o mejor dicho, lo que me parece que dijeron en ella los hombres que la crearon.*

*La he seleccionado porque se que es original, porque siento su potente belleza y porque he intuido que representa una síntesis de significaciones.<sup>47</sup>*

---

*¿Pero cómo descontar nuestros prejuicios? ¿Cómo dejar de ser lo que somos? Más bien se trata, digo yo, de abrimos a la comprensión posible, siendo...lo que somos.*

<sup>46</sup> Jakobson, al hablar de las funciones del lenguaje, distingue entre función referencial, emotiva, fática, conativa, metaligüística y poética. La función poética (estética) del lenguaje se centra en el mensaje mismo, por lo tanto, aquí la forma es inseparable del contenido. Ver: Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

<sup>47</sup> Fernández, Op. Cit., p. 112.

Destaca en este párrafo la diferencia que J. Fernández establece entre desentrañar el mensaje emanado de la obra, y develar el mensaje que otros hombres plasmaron en ella; lo que sucede con la obra de arte, es que el mensaje no es meramente informativo, no es un documento ni una crónica, es un mensaje encarnado estéticamente; forma y contenido son indisolubles: forma es mensaje; por tanto, lo que en realidad atrae, es ese conocimiento que trasciende todo concepto y que solo puede vivirse a través de una íntima relación con la forma; que esto pueda ser explicado teóricamente, depende de que seamos capaces de leer y traducir en palabras con la mayor adecuación posible, las estructuras formales y sus calidades, con lo cual tendremos una verdadera guía, anterior a toda explicación.<sup>48</sup>

Es aquí donde incide la aportación que pretende este trabajo, pues la descripción formal que nos proporciona J. Fernández puede enriquecerse considerablemente, incluso debe ir más allá que una mera descripción de elementos en busca de sus correlatos culturales; debe intentar establecer las relaciones formales a nivel de lenguaje plástico, con su léxico particular, su sintaxis, articulación, metáforas e imágenes; esta referencia a la lingüística es prácticamente inevitable, ya que es en este campo donde se han dado los mayores avances en el análisis estructural, y en la lectura de una obra como sistema total de signos.

---

<sup>48</sup> Jakobson sostiene, que la función poética (común a todo arte) *proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*. Ver: Jakobson Op. Cit., p. 360.

## B. CRITICA A LA INTERPRETACIÓN FORMAL DE J. FERNÁNDEZ.

Después de establecer los datos históricos referentes al hallazgo de la pieza, y a los primeros intentos por establecer su identidad como diosa madre, diosa de la tierra, diosa de la guerra, diosa de la muerte, o todo esto por igual,<sup>49</sup> pasemos con el autor a la descripción formal de esta escultura:

*Si se observa de frente y de manera totalizadora tiene la forma de una gran cruz, de recio tronco, cortos brazos y bien proporcionada cabeza... si se la observa por cualquiera de los costados, se descubre un cambio radical en la estructura, que ahora es piramidal... la gran masa queda inscrita, idealmente en un triángulo isósceles ese eje vertical que divide en dos triángulos rectángulos, el isósceles estructural, no divide asimismo la escultura, sino que, por el contrario toda su masa queda casi inscrita en uno de los triángulos rectángulos, mientras el otro, ideal, queda casi vacío.<sup>50</sup>*

Hay en esta descripción un intento muy somero de incorporar la geometría para entender las estructuras básicas de la forma; sin embargo, el intento dista de ser consistente, puesto que usa procedimientos distintos para referirse al frente y al perfil de la escultura; para el frente se vale de la silueta, la cual le resulta cruciforme; para las caras laterales utiliza la envolvente, la cual le resulta triangular. Resulta incongruente para una primera imagen unitaria, emplear distintos recursos geométricos: silueta para el frente y envolvente para el perfil.

J. Fernández duplica la envolvente del perfil, de una manera virtual para construir artificialmente lo que él llama triángulo "isósceles estructural". Para fundamentar tal procedimiento de duplicación perfil, no se acude a ninguna razón metodológica, pareciera que la intuición de relacionar a la escultura con los basamentos piramidales, fuera la razón que motivó dicha duplicación del perfil, como una justificación a posteriori de la interpretación previa.

<sup>49</sup> Ibid., pp. 113- 116.

La fecha en que Coatlicue volvió a ver la luz fue el 13 de agosto de 1790, aniversario número 269 de la caída de Tenochtitlan.

León y Gama la identifica como la diosa Teoyaomiqui, y sugiere que puede tratarse de la síntesis representativa de varios dioses, pues la escultura presenta los atributos de Huitzilopochtli; también intuyó León y Gama su relación con la guerra, pues Teoyaomiqui se interpreta como morir en la guerra sagrada.

Conviene recordar también el comentario del padre Garibay acerca de Coatlicue:

*Un sentido de maternidad mana de este monstruoso monolito, pero hay un dejo de guerra y de muerte, a través de aquellos corazones y aquellas serpientes.*

<sup>50</sup> Ibid., p. 117.

Respecto al orden de los elementos que componen a la escultura, y a las proporciones que le otorgan unidad, la explicación del autor es muy imprecisa:

*... los elementos que la componen están claramente limitados en sitios muy precisos; es dentro de estas formas proporcionadas donde se desarrollan las tallas para caracterizar cada elemento, todo en un orden perfecto.<sup>51</sup>*

Pero cuál es ese orden y cuáles son esas proporciones, no se nos aclara. Se revela en estas apreciaciones el ojo educado del crítico sensible, que percibe cada elemento en su lugar y en su justa dimensión, pero que no desentraña para nosotros el sistema en que este orden se sustenta. Aquí es donde se hace necesario un análisis formal más profundo que atienda a las leyes de la composición plástica, y las constantes numéricas y geométricas que la estructuran. Tal es la aportación que este trabajo pretende en su capítulo final.

Continuando con la descripción de J. Fernández hay alguna alusión suya que alude al ritmo:

*Las estructuras de Coatlicue y su carácter monumental significan para nosotros, a primera vista, un orden de sentido clásico, sin embargo, los perfiles laterales tienen un efecto dinámico, proveniente del plano inclinado y de las curvas de los brazos doblados... El escultor consiguió expresar a maravilla un mundo de formas dinámicas, pero dominado, limitado por las grandes estructuras fundamentales: la cruciforme y la "piramidal".*

Intuimos que el orden clásico que la descripción consigna, se refiere al carácter estático de la escultura contemplada de frente, y al predominio del cuadrado y de los ángulos rectos; mas esto se da por sabido, y no se aclara suficientemente. Además, tales consideraciones no son suficientes para afirmar el sentido clásico de la escultura, ya que el concepto de clásico implica la noción del ideal de belleza postulado por Winckelmann y encarnado en el arte greco latino, en un contexto totalmente ajeno al de Coatlicue.

Tampoco se explica en qué sentido la escultura tiene un carácter monumental, ya que, la gran escala no implica necesariamente monumentalidad, como veremos posteriormente, grande no es sinónimo de monumental. La dinámica de las formas se hace depender únicamente del hipotético plano inclinado de la vista lateral, y de las curvas de los brazos doblados, sin tomar en cuenta los ritmos internos producidos a base de relieves y contrastes, que son importantes generadores de dinámicas visuales, como se verá más adelante.

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 118.

De esta descripción seudo geométrica, se pasa a una descripción detallada de los elementos que conforman la escultura atendiendo a dos criterios: la intención antropomórfica de Coatlicue, que se da por sentada, y las formas aisladas de los elementos, según su colocación en la escultura, sin atender al juego de envolventes rectangulares y triangulares que los contienen, ni a los ejes virtuales que los relacionan.

Me pregunto si la interpretación antropomórfica de Coatlicue es obligada, porque a veces parece más un obstáculo que una base correcta de análisis; es innegable la estructuración del volumen en cabeza, tronco, miembros superiores e inferiores, al menos en sus caras anterior y posterior, pero, al mismo tiempo, la comparación de Coatlicue con un cuerpo humano resulta tan violenta, que las resistencias a vencer, pesan tanto como el paralelismo a considerar.

Para el propio J. Fernández, conforme avanza en su investigación, va teniendo cada vez menor validez este antropomorfismo, ya que Coatlicue se le revela cada vez más como un mito cosmogónico, síntesis plástica que agrupa multiplicidad de atributos de distintas deidades, y no como una diosa con falda de serpientes.

En los modernos estudios de la teoría de la percepción o Gestalt, se afirma que un mínimo dato formal con referencias antropológicas o biológicas tiene un gran impacto en la percepción<sup>52</sup> así, la menor coincidencia estructural con la figura humana, hará que la forma sea interpretada inmediatamente en sentido antropomórfico; es por esto que, aunque resulte violento unir serpientes colosales, garras de águila, corazones y manos cercenadas, para percibirlos como cuerpo humano, no podemos evitar, por lo menos el hecho de intentarlo.

La interpretación antropomórfica se refuerza en nosotros, debido a la formación occidental y cristiana que hemos heredado, y que nos lleva a interpretar lo divino en formas humanas, antes de leer aquello que la obra de arte nos dice a través de su lenguaje plástico. En el caso de Coatlicue, así como se sugiere un paralelismo antropomórfico, se produce al mismo tiempo una reacción que lo rechaza, tal vez con mayor fuerza. De ahí la insistencia en su carácter monstruoso, que se desarrollará en el capítulo correspondiente.

Respecto al análisis aislado del significado de cada elemento en la escultura: garras de águila, falda y cinturón de serpientes, plumas, cráneos, etc., equivale, como procedimiento, si empleamos un símil literario, a juzgar un poema en base al tema que desarrolla, a las palabras empleadas, y a la línea que ocupan dentro del texto, cuando sabemos que la expresividad encarna sobre todo, en las relaciones y sugerencias implícitas en su propia estructura sonora y visual, verdadero universo de ritmos y de imágenes.

---

<sup>52</sup> Rudolf Amheim, *Arte y percepción visual*, (Buenos Aires: EUDEBA, 1985) pp. 27-43.

Cierto que los elementos mencionados poseen en sí una connotación, proveniente de las convenciones de tipo religioso que orientan al arte prehispánico, mas conformarnos con esto, equivaldría a conformarnos con un análisis semántico, que no considera los aspectos de estructura y relación, tan relevantes en la interpretación estética.

Por otra parte, la interpretación que el autor propone en base a la numerología azteca es un gran acierto, pues las matemáticas tienen tanto rigor en la interpretación plástica como la geometría, ambas son esenciales al manejo formal y hablan por sí mismas.

### C. INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL. VALORACIÓN.

Es sin duda la interpretación documental el verdadero núcleo del ensayo de J. Fernández; tal como el autor lo indica, las principales fuentes que esclarecieron su pensamiento son las crónicas del siglo XVI, especialmente la obra de Fr. Bernardino de Sahagún<sup>53</sup>, y las traducciones de textos literarios náhuas realizadas por el padre Ángel Ma. Garibay K. y por Miguel León Portilla<sup>54</sup>

El desarrollo de esta interpretación parte de los himnos dedicados a los cuatro dioses principales, identificados con los cuatro puntos cardinales, referencia que toma como base Justino Fernández para fundamentar la estructura cruciforme de Coatlicue. Para fundamentar la estructura piramidal, el autor recurre a la tradición de los trece cielos escalonados, que a su vez explican la importancia que tuvieron los basamentos piramidales en la arquitectura.<sup>55</sup>

Siguiendo el orden propuesto en su análisis formal, el autor considera "la referencia al cuerpo humano, otra de las estructuras fundamentales de Coatlicue"<sup>56</sup>, modelo que cumple la función de relacionar el orden cósmico con las dimensiones de lo humano en su ciclo de vida y muerte.

De esta manera las tres estructuras fundamentales de Coatlicue, la cruciforme, la piramidal y la humana forman unidad indivisible, puesto que cada una de ellas es necesaria a las otras dos. Los cuatro rumbos sustentan la estructura cruciforme, y representan el plano horizontal o tlalticpac, donde se desarrolla la vida humana; la estructura piramidal representa los cielos, y alude al eje vertical que intersecta al plano horizontal de tlalticpac, precisamente en el punto ocupado por el ser humano, centro del orden cósmico en sus tres dimensiones, y encarnación de la dimensión temporal, que se define a través del ser humano y su conciencia de la muerte.

A partir de esta síntesis, se inicia el desglose de los elementos siguiendo a grandes rasgos la anatomía humana de los pies a la cabeza; en cada sección, el autor nos remite a los textos correspondientes, donde encontramos, efectivamente, los fundamentos de una interpretación múltiple que cada vez se vuelve más coherente, hasta llegar a la conclusión de que Coatlicue es algo mucho más complejo que la representación de una diosa.

---

<sup>53</sup> Fernández, Op. Cit., pp. 125-133.

<sup>54</sup> El autor se refiere a la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en la descripción de los rituales para las fiestas religiosas relacionadas con Coatlicue. En este sentido resulta clave la traducción de la obra *Los cantares a los dioses*, donde aparece un himno dedicado a Coatlicue.

<sup>55</sup> Véase, de Miguel León Portilla: *La filosofía náhuatl*, UNAM, 1959.

<sup>56</sup> Fernández, Op. Cit., p. 123.



Coatlícue se presenta como una síntesis de mitos cosmogónicos, donde la guerra y la ofrenda de la vida del guerrero, se convierten en sustento fundamental del equilibrio universal. Veamos lo que se nos dice al respecto:

*Era la belleza guerrera la que iluminaba un mundo espiritual angustiado en la vida, más asegurado por la muerte heroica del guerrero y de la madre encinta, quienes renacían en formas nuevas.*

El estudio documental del Dr. Justino Fernández constituye la verdadera aportación de su ensayo; las tesis que presenta son de una certera penetración en el significado cultural de la obra, ubicada en su momento histórico. Ya se discutirá en su momento, si las aportaciones que logre el presente trabajo entran o no en conflicto con esta interpretación que tanto aportó en su momento a la historia del arte mexicano.<sup>57</sup>

A diferencia del ensayo analizado, una de las hipótesis que propone este trabajo es descubrir la presencia de los significados culturales a través del lenguaje formal, concebido como sistema de signos y no como repertorio de conceptos traducido en formas plásticas; el arte no es otra forma de transmitir lo que dicen los textos; creemos que el lenguaje plástico es autónomo en su capacidad comunicativa, y que los conceptos sólo sirven para trasladar esos mensajes al meta-lenguaje más inclusivo de todos, que es el de la lengua.

---

<sup>57</sup> Ibid., pp. 124-139.

## IV. CUESTIONES METODOLÓGICAS.

### A. MARCO TEÓRICO GENERAL

Este capítulo tiene como objetivo insertar el presente estudio dentro de las tendencias contemporáneas que inciden en la interpretación de la obra de arte.

En tal sentido se analizarán los enfoques y alcances de los principales sistemas de pensamiento, y las aportaciones particulares de las distintas disciplinas que han enriquecido la interpretación de las artes visuales.

En primer término se presentan los enfoques totalizadores que rebasan el terreno del arte, para constituirse en sistemas de interpretación de la cultura; tales sistemas son, a nuestro juicio: el Historicismo, el Estructuralismo y la Semiótica. Estas corrientes se constituyen en sistemas que pretenden una interpretación global de la cultura, donde el arte es una de las manifestaciones más trascendentes.

#### 1. EL HISTORICISMO

En contraste con el enfoque cartesiano, que consagra como método de conocimiento al que utilizan las ciencias exactas y las ciencias naturales, aparece, con la *Ciencia Nueva* de Gianbattista Vico, el planteamiento de un sistema de conocimiento que postula el carácter histórico de la civilización y del pensamiento humano, exaltando al mito y a la poesía como primeras formas de conocimiento.<sup>58</sup>

En su *Idea de la Historia*, Collinwood define la concepción moderna de esta disciplina en los siguientes términos:

*...estudio, al mismo tiempo crítico y constructivo cuyo campo es el pasado humano en su integridad y cuyo método es la reconstrucción de ese pasado a partir de los documentos escritos y no escritos, críticamente analizados e interpretados.*<sup>59</sup>

Según Collinwood la Historia es la ciencia que indaga sobre el desarrollo del pensamiento que se traduce en acciones, a través del tiempo; es ese sentido, todo conocimiento es histórico, al ser producto de la mente humana, en continua transformación.

<sup>58</sup> Gianbattista Vico, *Ciencia Nueva*, Ed. Aguilar, México, 1973.

<sup>59</sup> R.G. Collinwood, *Idea de la Historia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 201-319.

Esto implica que no hay una naturaleza humana absoluta, que se pueda establecer como una constante en diferentes épocas y culturas. Lo que permanece constante en el ser humano son sus necesidades fisiológicas, las cuales, como fenómenos de la especie, deben ser estudiadas por las ciencias naturales, y no por las ciencias humanas. La realidad de lo humano es el producto del pensamiento que se expresa en la acción, siempre cambiante.

En este sentido, los acontecimientos históricos no pueden estudiarse de la misma manera que los fenómenos físicos. Para el historiador es tan importante la observación externa como interna del hecho; es decir, que detrás de la información que consigna el hecho histórico, el historiador indaga acerca de los motivos que lo produjeron; a diferencia del científico, quien estudia el fenómeno como punto de partida de donde extrae los datos, a fin de establecer sus relaciones con otros fenómenos y así poner a prueba o deducir, en su caso, las leyes generales de la naturaleza. El historiador, en cambio, no se conforma con estudiar el hecho en sí, para el historiador, lo importante es ver a través del acontecimiento, explicarse el por qué del suceso, y establecer una hipótesis para fundamentarla a través del método inductivo que valida dicha hipótesis, o bien, la refuta. La demostración, en el sentido de las ciencias físico matemáticas, no se da en las ciencias humanas, pero esto no es un defecto, es consecuencia de las peculiaridades de su objeto de estudio, y de su propia metodología.

Si para las ciencias físico matemáticas el procedimiento de inferencia es deductivo, para las ciencias humanas es inductivo. Las ciencias naturales pretenden la generalización de una ley, a diferencia de las ciencias humanas, que buscan el esclarecimiento de un hecho en particular, y sus conexiones con el pensamiento que lo generó.

Para las ciencias naturales, la conclusión aparece como necesaria, siguiendo un proceso lógico; para las ciencias humanas, las conclusiones aparecen como factibles, y la argumentación conduce sólo a o permitir la aceptación de las hipótesis, como posibles interpretaciones. Esto es así, porque la historia es un proceso de lecturas sucesivas del pasado, en relación al presente del historiador.

Lo importante de este criterio historicista, es que ha puesto e acento en que es imposible el conocimiento objetivo, si no se conoce a fondo la mente humana, origen de la cultura.

La influencia de la mente en el conocimiento, se ha visto comprobada recientemente por la física cuántica; el llamado "efecto observador" ha revelado que los resultados del experimento están determinados por las condiciones de la observación. Así, por ejemplo, la luz se comporta alternativamente como fenómeno corpuscular u ondulatorio según el experimento que se realice.

Por otra parte, la teoría de la relatividad ha demostrado que las leyes universales de la física newtoniana no son absolutas, cuando se trata de aceleraciones cercanas a la velocidad de la luz. La transformación de materia en energía según la famosa ecuación  $E = mc^2$ , ha cambiado por completo nuestra visión del mundo.

Estos cambios en la física, han reforzado la importancia de la interpretación historicista de la cultura, como clave irrenunciable para comprender al ser humano en su temporalidad, y, a partir de esa comprensión, interpretar, incluso las teorías científicas, como productos culturales que son.

## 2. EL ESTRUCTURALISMO

El Estructuralismo nace como un estudio acerca de las relaciones de equivalencia y oposición (ejes sintagmático y paradigmático) que organizan al sistema de la lengua, aplicadas a la conformación y desarrollo de los mitos y las relaciones sociales. Como sistema de pensamiento, puede aplicarse a cualquier manifestación de la cultura, ya que su pretensión última es encontrar las leyes que determinan la estructura más general del universo, como el fundamento que interrelaciona las manifestaciones humanas.<sup>60</sup>

La definición de estructura, según Greimas, es la siguiente:

*... una unidad autónoma de relaciones internas, constituidas en jerarquías.*<sup>61</sup>

Entonces, la estructura implica la prioridad de las relaciones en detrimento de los elementos constitutivos, la estructura es, en principio, una red relacional. Como red relacional, en cuanto jerarquía puede descomponerse en partes que se relacionan entre sí y con el todo que ellas constituyen. La estructura mantiene vínculos de dependencia y de interdependencia respecto al conjunto más extenso, del que forma parte. La estructura tiene una organización interna que le es propia.

Según Émile Benveniste, una estructura debe satisfacer dos condiciones:

- 1) *Aislar los elementos distintivos de un conjunto finito.*
- 2) *Establecer las leyes de combinación de estos elementos.*<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Claude Levi-Strauss, *Antropología estructural*, Siglo XXI editores, México, 1991. p.113.

Se lee lo siguiente:

*...La estructura no tiene contenido distinto: es el contenido mismo, aprehendido en una organización lógica concebida como propiedad de lo real.*

<sup>61</sup> Greimas y Courtes, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid, 1982. p. 158.

<sup>62</sup> Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, Ed. Siglo XXI, México, 1983. p. 36.

El estructuralismo acepta, al igual que las ciencias naturales en la actualidad, que la realidad, la "cosa en sí", queda fuera del campo epistemológico. Lo que se conoce son sus propiedades, las cuales se expresan según valores de diferencia y semejanza, tal como el lenguaje hablado lo hace a través de los ejes sintagmático y paradigmático.<sup>63</sup>

A diferencia del historicismo, el estructuralismo procede en forma análoga a las ciencias naturales, aislando el hecho a observar y considerándolo como un microuniverso de estudio.

El estructuralismo observa los hechos humanos con el rigor que ha desarrollado la Lingüística, que es la más científica de las ciencias humanas. Según apunta Lévi-Strauss:

*... en el conjunto de las ciencias sociales y humanas, sólo la lingüística puede ser puesta en pie de igualdad con las ciencias exactas y naturales.*<sup>64</sup>

En esta observación se manifiesta la importancia que el estructuralismo da a las ciencias exactas y a las ciencias naturales; para Lévi-Strauss, las ciencias humanas no tienen propiamente el estatus de ciencias, privativo de aquellas que trabajan con el método científico.

Veamos los siguientes comentarios:

*Hay dos enfoques, de los cuales nada más uno es científico por su espíritu: el de las ciencias exactas y naturales que estudian al mundo, y en el que las ciencias humanas procuran inspirarse cuando estudian al hombre en tanto que es del mundo.*<sup>65</sup>

....  
*Existe sólo un mundo físico, nunca ha existido otro...en tanto que...no han dejado de desaparecer millares de mundos humanos.*<sup>66</sup>

<sup>63</sup> Greimas Op. Cit., p. 159.

El eje sintagmático alude a las reglas de construcción del lenguaje como proceso, constituye el eje de la combinación, y su relación lógica se da a través de la conjunción <<y...y >>

El eje paradigmático se refiere a la lengua como sistema, constituye el eje de la selección, y su relación lógica se da a través de la disyunción <<...o>>

<sup>64</sup> Lévi Strauss, Op. Cit., p. 283.

<sup>65</sup> Ibid., p. 291.

<sup>66</sup> Ibid., p. 293.

Si consideramos las implicaciones que tiene el afirmar que las ciencias naturales estudien al mundo, y que éste es el mismo a través del tiempo, veremos que se trata de una afirmación cercana al realismo ingenuo, pues, como ya dijimos, lo que es cognoscible son las propiedades del mundo, siempre a través de una lectura, inmersa a su vez en un contexto cultural.

El mundo físico que estudiaba la física newtoniana, no es de ninguna manera el mismo que estudia la física cuántica; y la teoría de la relatividad ha roto las barreras entre el espacio y el tiempo, revelándonos que nuestra vida sucede en cuatro dimensiones: tres espaciales, y una temporal. La realidad que estudia la ciencia es también una construcción histórica y cultural.

Esta división tajante entre el mundo físico, como una constante, y el mundo humano, como una continua variable, hace perder al estructuralismo la perspectiva histórica, pues como ya vimos, al hablar de historicismo, es imposible hablar de la interpretación del mundo sin contar con la realidad humana, y es imposible concebir ésta, sin la historia.

### 3. LA SEMIÓTICA

La otra corriente totalizadora es la Semiótica, cuyo origen como disciplina que estudia los sistemas de signos, proviene del *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure<sup>67</sup>.

El signo, para Saussure, es la unión de un significante con un significado, en la semiosis lingüística. Aunque ambos términos son inseparables en el proceso de la significación, tal como el anverso y el reverso de una hoja de papel, por significante entendemos la "imagen acústica" del elemento mínimo de significación; por significado entendemos el concepto inherente al signo.

Ducrot y Todorov, definen al signo como:

*...una entidad que 1) puede hacerse sensible, y 2) para un grupo definido de usuarios señala una ausencia en sí misma.*<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Levi - Strauss, Op. Cit., p. 14.

Levi-Strauss identifica la semiótica, con la antropología social, basándose en la definición de Saussure: *la semiología tiene como objeto de estudio: la vida de los signos en el seno de la vida social.*

<sup>68</sup> Ducrot y Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ed. Siglo XXI, México, 1983, p. 122.

Esta definición implica, en primera instancia, el carácter potencial del signo, que se actualiza mediante el proceso de significación, entendida esta como la transmisión de un sentido, a través de un significante, que deviene en significado.

El segundo punto alude al carácter institucional del signo, que funciona para una comunidad determinada y excluye a otras, ya que, su captación no puede generalizarse automáticamente; el signo, para ser captado, requiere ser compartido sobre las mismas bases de interpretación que una comunidad establece.

Para Ducrot, no existen los signos naturales, tales como el humo que indica fuego: el humo es un fenómeno físico asociado al fuego y sólo puede convertirse en signo, cuando una comunidad así lo determina. Al aislar ambas manifestaciones, se asigna al humo el significado de fuego, aunque el fuego no esté presente.<sup>69</sup>

La noción de signo suele confundirse con la de símbolo, cuando, en realidad, el símbolo no puede generar un sistema de significación por oposición y equivalencia, porque el símbolo corresponde a una convención aislada y arbitraria, tal como la balanza que representa la justicia o el búho que representa la sabiduría. No hay un animal contrario al búho que represente la estulicia, ni aves afines que representen la astucia o la prudencia. La carencia de un sistema de articulación hace que el símbolo no pueda ser considerado estrictamente como signo.

Algunos autores, como Charles Sanders Peirce, han hecho hincapié en el carácter icónico del signo, el cual manifiesta una correspondencia de apariencia o estructura con aquello que representa. El mundo "real", al que aluden las palabras, es conocido como referente.<sup>70</sup> Actualmente se discute el carácter referencial de la comunicación, ya que el mundo físico, como hemos visto, no es un parámetro fijo, pues, lo que conocemos de él es también una interpretación.

Aunque Saussure, en su famoso curso, sólo desarrolló su sistema de signos en el terreno de la lengua, previó, sin embargo, la extensión de la Semiología o Semiótica a cualquier manifestación de la cultura. Denominada de uno u otro modo, esta disciplina se desarrolló hacia 1960, a través del estructuralismo francés. Con el tiempo ha predominado la denominación de Semiótica sobre la de Semiología, que se usa ocasionalmente para designar a los sistemas de signos no lingüísticos.

<sup>69</sup> Peirce llamaba índices a estas manifestaciones, y Eco la denomina señales. Para Peirce, existen tres clases de signos: los índices, los iconos y los símbolos; son estos últimos los que se sustentan puramente en convenciones sociales.

<sup>70</sup> Greimas no considera al referente como un objeto real, sino como un lenguaje natural que hace perceptible el mundo. El problema del referente se reduce entonces, a la correlación entre dos semióticas: la semiótica de la lengua, y la semiótica del mundo natural.

La contribución del estructuralismo a la semiótica ha sido fundamental; de él ha tomado el rigor que la caracteriza como disciplina capaz de sistematizar las ciencias humanas. Su principal diferencia con el estructuralismo es que a la semiótica sí le interesa el sentido de la comunicación y no solamente su sistema.

La semiótica se preocupa por el mensaje, y no sólo por las relaciones que lo hacen posible. Su grado de generalidad ha llegado al punto de concebir a la cultura en su totalidad como un sistema de signos en continua transformación, cuya dinámica depende de los cambios en los códigos de comunicación.

Por código entendemos, con Greimas:

*... no solamente un conjunto limitado de signos o de unidades (dependientes de un morfología), sino también los procedimientos de su disposición (su organización sintáctica); la articulación de estos dos componentes permite la producción de mensajes.<sup>71</sup>*

Si a la noción de código integramos la de historicidad, tendremos un marco muy completo para ubicar la producción y recepción de signos.

---

<sup>71</sup> Greimas, Op., Cit. p. 57.



## B. DISCUSIÓN Y ENFOQUE HACIA LAS ARTES VISUALES.

Historicismo, estructuralismo y semiótica se revelan como enfoques, complementarios entre sí, que han enriquecido grandemente el estudio de las artes visuales, el análisis interdisciplinario de estos sistemas redundará en una mejor comprensión del fenómeno artístico como una estructura significativa que cambia a través del tiempo.

La visión histórica, como hemos dicho resulta imprescindible en la interpretación de la cultura. Pensamos que a la historia le corresponde recoger en su conjunto las aportaciones tanto de la semiótica como del estructuralismo.

La diferencia básica entre Estructuralismo y Semiótica, radica en que el primero tiene una visión sincrónica de la cultura, y la segunda, adopta un enfoque diacrónico de la misma.

La crítica que la Semiótica dirige al Estructuralismo se da en relación a su tentativa esencialista y ontológica que presupone una estructura constante y general a todos los fenómenos, sin admitir que el devenir histórico del signo genera sus propias estructuras y configuraciones<sup>72</sup>.

Según Benveniste, el estructuralismo es un sistema eminentemente formal, que atiende a las relaciones, y no se ocupa de la significación de los elementos; a diferencia del estructuralismo, la significación o semiosis es cuestión esencial para la semiótica.<sup>73</sup>

Sin embargo, es necesario admitir que la Semiótica aplica en todos sus análisis, los hallazgos sistemáticos del análisis estructuralista.

Al incorporarse en el análisis semiótico el concepto de código, la semiótica ha podido incorporar en su sistema las nociones históricas y sociológicas propias de la antropología, y, de esa manera, se presenta más que como una teoría, como un sistema de análisis interdisciplinario de la cultura.<sup>74</sup>

Ya en el terreno particular del análisis plástico, tanto el estructuralismo como la semiótica han aplicado criterios lingüísticos en la interpretación, ya que, según sabemos, la lengua es el sistema de comunicación mejor codificado. Levi-Strauss sostiene al respecto:

---

<sup>72</sup> Umberto Eco, *La Estructura ausente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1978. p. 400. La cita que nos interesa, respecto al Estructuralismo, dice:

*El método científicamente legítimo se confunde con el método empíricamente adecuado. Si al investigador le va mejor pensar que está descubriendo constantes estructurales comunes a todas las lenguas (y a todos los fenómenos) tanto mejor para él, si esta opinión lo ayuda en la investigación.*

<sup>73</sup> Benveniste, Op., Cit. p. 37.

<sup>74</sup> Eco, Op. Cit., pp. 16-28.

*...Nuestro método se reduce a postular una analogía de estructura entre diversos órdenes de hechos sociales y el lenguaje, que constituye el hecho social por excelencia<sup>75</sup>*

La aportación del estructuralismo ha sido fundamental en el planteamiento analítico de la obra plástica, ya que, según las nociones de equivalencia, oposición y complementariedad, ha aclarado el valor relacional de la estructura en el lenguaje plástico. El problema que la visión estructural no aborda es el significado de la obra plástica, el cual requiere de la interpretación semiótica e histórica, para cobrar sentido.

La Semiótica, por su parte, al enfrentarse a la codificación ambigua, cambiante y subjetiva de la obra de arte, se ha detenido largamente en la discusión acerca de la validez del carácter icónico de la imagen<sup>76</sup>.

La inquietud parte de preguntarse si hay una correspondencia entre el referente, el significado y el significante, o por el contrario, la semiosis se basa en una convención social arbitraria.

En tal sentido, tenemos argumentaciones de fondo en grandes exponentes de la semiótica. Peirce defiende el carácter icónico de la imagen, en cambio, Eco y Greimas defienden su carácter convencional a través de la codificación social del signo.

Ninguna de las dos tendencias: (icónica y convencional) está plenamente demostrada, pues, a nuestro juicio, esta demostración corresponde a un campo experimental que el desarrollo de la psicología de la percepción tiende a esclarecer.

Si pensamos, con Greimas, en la abolición de la noción referencial, la iconicidad se transforma en la correspondencia entre dos o más sistemas semióticos.

---

Ver pag. 18:

*Una de las hipótesis de la semiótica es la de que esta existe bajo cualquier proceso de comunicación, y se apoya en una convención cultural*

<sup>75</sup> Lévi-Strauss, Op. Cit., p.87.

<sup>76</sup> Eco refuta la iconicidad de los mensajes visuales, cuyo significado depende, según él, de los códigos culturales. Ver: La estructura ausente, pp. 235-252.

Según Peirce, en cambio:

*Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente, o ley es un icono de alguna otra cosa ; en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella.*

Esta afirmación echaría por tierra los binomios:  
arte figurativo - arte abstracto  
impresionismo - expresionismo  
naturalismo - geometrismo

Al abolirse el concepto referencial, todo es lenguaje, y no cabría hablar de naturalismo, ni figurativismo; todo arte sería abstracto y expresivo en la medida en que es creación, y todo arte estaría sujeto al proceso de codificación y decodificación que caracteriza al signo.

## C. APORTACIONES A LA HISTORIA DEL ARTE

La Historia del arte se ha enriquecido en los últimos años, con aportaciones diversas a partir de disciplinas afines, como la antropología, la iconografía y la psicología. A partir de estos enfoques, cada una de las disciplinas ha aportado elementos fundamentales, y de allí han surgido las tendencias correspondientes, que, al privilegiar determinados aspectos de la interpretación, conducen al historiador de arte, por el camino que indica cada una de las disciplinas en cuestión.

Entre las principales tendencias destacan: la interpretación antropológica, la interpretación iconográfica y la interpretación gestáltica.

### 1. INTERPRETACIÓN ANTROPOLÓGICA.

El enfoque antropológico, coordina e interrelaciona las aportaciones de las ciencias sociales para interpretar los hechos humanos; dentro de este gran conjunto, el arte se ve influido por las condiciones económicas, políticas, sociales y tecnológicas de la sociedad en cuestión.

Algunos historiadores generan su interpretación destacando alguno de estos factores; así, encontramos enfoques economicistas que explican el arte en función de las relaciones de producción y consumo; existen también las interpretaciones sociológicas del arte, que lo explican en función de la lucha de clases; la interpretación política hace aparecer al arte como un producto persuasivo para legitimar el discurso del poder.

Estos enfoques, difícilmente abordan las cuestiones específicamente estéticas, tales como estilo, forma, etc.<sup>77</sup>. Existen, sin embargo antropólogos que integran estos conceptos estéticos a su análisis, produciendo aportaciones muy valiosas, tales como la de José Alcina Franch, en su libro *Arte y antropología*.

### 2. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA.

La interpretación iconográfica, es aquella que centra el mensaje artístico en la codificación cultural de las imágenes, referidas a los significados que cada cultura les asigna según sus convenciones específicas. Este tipo de interpretación, presupone una investigación histórica previa que fije los atributos y jerarquías de las distintas configuraciones formales.

<sup>77</sup> José Alcina Franch, *Arte y antropología*, Col Allanza Forma, Alianza editorial, Madrid, 1982. Ver Capítulos 3 a 5.

En el libro titulado Meaning in the visual Arts, Erwin Panofsky propone una serie de pasos consecutivos para lograr la interpretación de la obra de arte. Panofsky considera insuficiente la interpretación formalista del arte, piensa que si bien es valiosa la aportación de críticos como Wolfflin; una historia del arte en base al proceso de cambio de las formas, es una visión parcial del fenómeno artístico.

La posición estética de Panofsky se inserta más bien en la corriente de la Psicohistoria, que entiende el arte como la manifestación expresiva de las más profundas pulsiones humanas, modeladas por los imperativos de una cultura determinada. La atención de Panofsky se dirige especialmente a las conexiones entre fenómenos históricos, dentro del campo estilístico y significativo; por lo tanto, historia y forma son para él, un binomio inseparable, y a la luz de estas ideas se propone una posible lectura de la historia, a través de la dinámica de las formas plásticas.

Panofsky sintetiza su modelo de interpretación en un cuadro sinóptico, el cual constituye una base muy clara para la discusión de su teoría. (Consultar cuadro en sección gráfica).

Básicamente, se proponen tres pasos para llegar a la interpretación profunda de la obra de arte:

Primero: Configuración formal o descripción pre iconográfica.

Segundo: Análisis iconográfico o significación convencional.

Tercero: Interpretación iconológica o significado intrínseco.

La interpretación iconográfica participa tanto del historicismo, como del estructuralismo.

El estructuralismo ha propiciado grandes avances en la interpretación iconográfica, al buscar una correspondencia entre las disposiciones formales (geometría, espacio, jerarquización dimensional, secuencia, etc) y la relación existente entre contenidos culturales. La interpretación iconográfica presupone estructuras comunes al arte y a los contenidos culturales que lo generan.

La iconografía puede auxiliarse de la semiótica en lo que se refiere a la interpretación codificada de la imagen, sin embargo, la interpretación iconográfica carece del enfoque diacrónico correspondiente al proceso semiótico, el cual se refiere, tanto al código original - si es posible rescatarlo-, como al código vigente en la época de la lectura.

Por ejemplo, sin un criterio histórico, si el triángulo se relaciona con la trinidad cristiana, esta interpretación tenderá a aplicarse a configuraciones que son ajenas a este concepto. El historiador deberá estar alerta para no falsear la interpretación, influido por su momento histórico; de allí la importancia del último punto que señala Panofsky.

Recordemos que toda investigación del pasado cobra sentido en el presente, y está condicionada por los valores culturales e intereses del historiador. Si esto se toma en cuenta, se tiene mayor conciencia de los logros y las limitaciones de la interpretación.

### 3. INTERPRETACIÓN GESTÁLTICA.

Los antecedentes de este enfoque se encuentran en los avances de la psicología de la percepción, la cual ha experimentado, sobre todo, con las particularidades de la percepción visual. La teoría de la Gestalt ha descubierto que, la función integradora del cerebro está presente en toda percepción de forma e imagen. Pareciera que esta organización de formas, en unidades completas y significantes, es una constante de la mente humana. La percepción misma, previa a la descripción, es una configuración de imágenes: percibir es una primera forma de interpretar.<sup>78</sup>

En este sentido conviene recordar las aportaciones que se han hecho desde la psicología de la Gestalt y la teoría de la percepción, en especial el trabajo de Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*<sup>79</sup>, que será fundamental en los análisis formales que realice este trabajo.

Para Arnheim, la percepción obedece a leyes estructurales que interpretan la imagen desde su mera captación visual; él pretende que las relaciones geométricas fundamentales y las formas pregnantes, como el cuadrado, el círculo y el triángulo, son percibidas universalmente, porque corresponden a la estructura de organización fundamental en el cerebro humano. La construcción de estas unidades perceptivas en imágenes, depende de las leyes geométricas inherentes a la forma misma, considerada como estructura de relaciones visuales, según la teoría gestáltica.

Jacobo Grinberg, físico y neurofisiólogo experimental, ha propuesto una teoría acerca de la experiencia como creación, a la cual denomina *Teoría Sintérgica*. En términos generales esta teoría postula que existe una red fundamental llamada lattice del espacio tiempo. Esta lattice es capaz de asumir cualquier configuración, pues cada uno de sus puntos contiene la información de la totalidad del sistema, a la manera de un holograma.

<sup>78</sup> Octavio Paz nos dice:

*...imaginemos lo imposible: una filosofía dueña de un lenguaje simbólico o matemático sin referencia a las palabras. El hombre y sus problemas -tema esencial de toda filosofía- no tendría cabida en ella.*

Véase : Octavio Paz, *El arco y la lira*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.p. 30.

<sup>79</sup> Arnheim, *Hacia una psicología del arte*, pp. 1- 64.

Grinberg ofrece un modelo acorde a la Gestalt, apoyado con experimentos de percepción visual, para esclarecer el proceso de configuración de la imagen. Se concibe al cerebro humano como un modelo semejante a la red básica del espacio tiempo, el cual, al interactuar con ella, mediante su infinita capacidad vibracional, crea la percepción del mundo. Esta interpretación concuerda tanto con el estructuralismo como con la semiótica. La historia, en este modelo, sería el proceso de creación de la experiencia humana, capaz de abrir siempre nuevas posibilidades de interacción con lo desconocido.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Ver: Jacobo Grinberg - Zilberbaum, *Creation of experience*, INPEC, México, 1988.

## D . VISIÓN CRÍTICA Y APORTACIÓN METODOLÓGICA.

### 1. INTEGRACIÓN MULTIDISCIPLINARIA.

Tal como se ha anunciado, la aportación de este trabajo consistirá en una nueva aproximación formal a la presencia de Coatlicue, que nos revele su mensaje profundo.

Para conseguir este objetivo, será necesario articular las aportaciones pertinentes, a partir de las investigaciones realizadas por otras disciplinas, cuya incidencia en la obra de arte hemos esbozado anteriormente.

Los planteamientos: historicista, estructuralista y semiótico resultan fundamentales, pues se presentan como sistemas capaces de complementarse para interpretar a la cultura en su totalidad.

Del historicismo tomaremos el método crítico de investigación a partir de las fuentes, para aproximarnos lo más posible al significado original de la obra de arte. Como hemos visto, es la historia la que nos proporciona el enfoque diacrónico, clave para una visión articulada de la cultura.

Para Justino Fernández, y, en general para la interpretación histórica, la interpretación formal, como punto de partida, es igual a una descripción, sin considerar que toda descripción implica una lectura según modelos preconcebidos.

Recordemos que cuando se realiza el descubrimiento de Coatlicue el reporte inicial se refiere a ella como "la Estatua de piedra"; León y Gama, acertadamente, no le otorga un nombre definitivo, dada la significación múltiple que la escultura sugiere en su relación con varios dioses y tradiciones míticas; el padre Garibay vuelve a llamarla "monstruoso monolito", y hoy, todos la conocemos como Coatlicue, la de la falda de serpientes, por ser ese elemento el que se ha privilegiado en la percepción de la forma. Su designación como Coatlicue implica ya una lectura perceptiva y cultural de la obra; los significados que se han privilegiado con este nombre son: lo femenino, y la serpiente. Resulta sorprendente la relación con el Viejo Testamento, y la conexión que se establece entre la mujer, la serpiente y el mal; nombrar Coatlicue a esta escultura, es reaccionar ante su "monstruosidad", adjudicándole dos conceptos que han sido dignos del anatema de la iglesia a través de los siglos; al designar a Coatlicue, no estuvimos lejos de la mentalidad del siglo XVI, con su satanización de la religión náhuatl.



Para comprender la importancia del acto de nombrar, recordemos a Octavio Paz, en su libro *El arco y la lira*:

*No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla.*

....  
*El hombre es un ser de palabras.*<sup>81</sup>

Y las palabras, como toda obra humana son históricas. Esta discusión se ampliará en el capítulo correspondiente, titulado: La apariencia y el nombre.

Del estructuralismo tomaremos, como base para nuestro análisis, el establecimiento de las unidades de significación que vinculan a los distintos elementos en un sistema de relaciones, articulándolos en una red coherente, basada en los conceptos de equivalencia, complementariedad y oposición. El análisis estructural de la obra plástica puede auxiliarse con los métodos filológicos, que proceden a base de análisis comparativos para determinar constantes y variables en la lengua; este proceso es aun más complejo en las artes visuales, ya que ningún elemento posee un valor fijo de significación independiente del sistema de relaciones formales. En arte, las relaciones implican significados; es por lo tanto imposible fijar elementos que pudieran funcionar como unidades mínimas de discurso, tal como en la lengua lo son: vocablos, morfemas y fonemas.

Del enfoque semiótico nos valdremos para esclarecer los principales códigos que a nivel formal expresan a una cultura determinada, en este caso, la cultura náhuatl. En este punto, se vuelve imperativa una investigación más amplia de los códigos visuales que estructuran a los signos en unidades simples y complejas según los fines expresivos de cada obra artística. Aquí retomaremos a Panofsky, cuando se refiere a la necesidad de conocer a fondo el sistema de símbolos que rige la expresión de cada cultura.

Habría que distinguir dos pasos en la definición preliminar de la obra: los que contestan a las preguntas "qué es" y "cómo es" aquella realidad concreta que se nos presenta. Contestar a la primera pregunta es nombrar, hacer una primera síntesis, según los modelos que nos proporciona nuestra propia cultura; en la respuesta "es una escultura" va implícita una clasificación de orden estético emanada de la cultura occidental, la cual puede no tener vigencia en el universo prehispánico, tal como acertadamente lo han apuntado tanto O'Gorman como Justino Fernández. Para decir "cómo es" la obra, comprometidos con la obra misma, es necesaria una educación visual que nos permita entender esa "visión creadora" que la ha generado.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

En cuanto a la experiencia práctica de la confrontación visual con la obra, habría que distinguir entre distintas formas de ver. Existen en este aspecto dos tendencias fundamentales: una es ver en función de transcribir significados en palabras, antes de haber captado las estructuras visuales, esto equivale a responder a una primera impresión, siempre influenciada por los prejuicios de quien contempla; la otra, que me parece más válida, es confrontar la obra como sistema de relaciones geométricas, rítmicas, de contrastes, alternancias y complementariedades, manejados como signos visuales, para pasar de allí a la palabra, que en este caso es un metalenguaje: un sistema de signos verbales que van a dar cuenta de un lenguaje no verbal. Greimas en este sentido, se refiere a la intertextualidad, como una confrontación entre distintas semióticas, en este caso, la semiótica de la lengua, con la semiótica de la escultura.

Las interpretaciones antropológica, iconográfica y gestáltica, constituyen aproximaciones valiosas a la obra de arte; la pertinencia de sus aportaciones deberá juzgarse según el grado en que sean capaces de revelar el mensaje profundo de la obra, de acuerdo a su contexto original, y de acuerdo al contexto en que se da la interpretación, analizando las relaciones estructurales que obra presenta en su realización formal.

Es indudable que estos enfoques han aportado un mayor rigor metodológico a la interpretación de la obra artística.

La visión antropológica ha permitido relacionar las manifestaciones artísticas con el contexto económico, social y político. Así, la interpretación de la obra de arte se presenta como clave para entender el sentido de la cultura como sistema de significaciones, susceptible de continuas lecturas.

La iconografía ha aportado esquemas simbólicos y jerárquicos que fundamentan la interpretación, precisando los códigos originales. Es en este terreno de la lectura del mensaje, donde resultan relevantes las investigaciones de la iconografía, como estudio de los significados convencionales de la forma; y de la Gestalt, como determinante de las leyes perceptivas de la imagen. A través del estudio de ambas disciplinas será posible otorgar rigor a la interpretación de códigos formales en culturas ajenas a la nuestra.

Para alcanzar el significado intrínseco de la obra, el historiador deberá apoyarse en una intuición sintética, después de familiarizarse con las "tendencias esenciales de la mente humana condicionadas por la psicología y la visión del mundo",<sup>83</sup> donde se encuentra implícita la visión histórica.

---

<sup>82</sup> Psicología de la visión creadora, es el subtítulo del libro de Amheim: *Arte y percepción visual*.

<sup>83</sup> Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts* (New York: Doubleday Anchor Books 1955) p. 52.

La interpretación gestáltica ha resultado fundamental para vislumbrar una posible gramática de las formas visuales, a través de sus propios elementos y categorías, que son distintos a los de orden lingüístico<sup>84</sup>

En cuanto a la psicología, mucho se ha avanzado en la teoría de la percepción, y, efectivamente, se han descubierto tendencias fundamentales en la organización de los estímulos visuales, tendencias que son comunes a los miembros de cualquier cultura, pues dependen de respuestas a nivel de la retina las cuales provocan las mismas reacciones a nivel de corteza cerebral; estas afirmaciones están aun hoy en día, en proceso experimental.<sup>85</sup>

Estos descubrimientos implican la existencia de tendencias fundamentales en la mente humana que tienden a la universalidad, al menos, potencialmente.

## 2. DISCUSIÓN Y ESTRATEGIA DE ANÁLISIS

Con estas reflexiones se pretende hacer conciencia de la necesidad de abordar con mayor rigor, la mal llamada interpretación formal, que no ha sido otra cosa, en la mayoría de los casos, que una simple aceptación de definiciones ideologizantes, y una descripción superficial que no pone en tela de juicio los códigos culturales vigentes, ni el proceso mismo de la lectura de imágenes.

Uno de los supuestos en que se basa la falsa interpretación formal, es la noción de estilo, concebido como parámetro definido de constantes y variables de forma y significado. Habría que revisar lo que se entiende por historia del estilo; manejar este aspecto no solamente supone el conocimiento extenso de las manifestaciones artísticas, sino una teoría que las articule; esto cuestiona la pre existencia de la definición; así, resulta difícil clasificar las obras llamadas de transición, ya que ellas ponen en tela de juicio los límites prefijados por determinado estilo, y replantean el sistema de clasificación estilística. Paul Frankl, en su libro Principios fundamentales de la historia de la arquitectura, nos dice, respecto al estilo:

*... Aparece tal estilo como la nebulosa vislumbre de un determinado tipo de uniformidad que anhela toda una época, sin poder alcanzarla nunca del todo... La idea de estilo coincide con la expresiva imagen de su proceso orgánico.*<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Véase: Amheim, Hacia una Psicología del arte, Alianza Forma, Madrid, 1982.

<sup>85</sup> Amheim, Op. Cit., pp. 20-21.

Leemos al respecto:

" En psicología, los teorizantes de la Gestalt han llegado a la conclusión de que todo campo psicológico tiende a la organización más simple, más equilibrada, y más regular posible".

Esto implica que el estilo no es una noción fija, sino que, en la continuidad del quehacer artístico encontramos cambios de dirección y puntos de ruptura, los cuales aportan los criterios necesarios para fundamentar la crítica estilística. Según el propio Frankl, cada obra de arte es una combinación entre lo heredado y aquello que nunca se ha hecho; cuando el estilo madura, predomina el valor de lo que ya se ha encontrado, y se generaliza; cuando el estilo está en formación o en decadencia, predomina la búsqueda de nuevas formas. El análisis de este proceso es, para Frankl, la tarea final de la Historia del Arte.

Más que la historia del estilo, lo que resulta esclarecedor en la interpretación a nivel formal, es el análisis de las obras clave por sus similitudes y diferencias; esto nos proporciona un marco de referencia suficientemente amplio y flexible; en esto hay que darle la razón a Justino Fernández cuando apunta que esa sería su metodología para la historia del arte.<sup>87</sup>

En el caso del arte prehispánico, ignoramos cuales eran los códigos de significación convencional, y debemos inferirlos a partir de fuentes fragmentarias como las crónicas, los códices y la literatura, hasta armar una unidad coherente de significación que corresponda a lo que formalmente esta expresado.

Así lo hace Justino Fernández, según hemos visto; el problema es que él parte de las fuentes documentales para entender la forma, cuando en realidad es el entendimiento profundo de la forma el que lleva a la búsqueda de las fuentes correspondientes, cuando estas son necesarias. Este camino, está sembrado de obstáculos, pues a la escasez de las fuentes originales, hay que agregar el problema de la deformación cultural que necesariamente norma la visión de los cronistas, y aun de los informantes una vez consumada la conquista; en el caso del texto literario hay que considerar el problema de la traducción.

El considerar los enfoques de interpretación como peldaños sucesivos, por los que se asciende para alcanzar la comprensión cabal de la obra, según sugiere Panofsky, no deja de ser una visión lineal del proceso. Se corre el riesgo de perder de vista la confrontación que se da entre los diversos enfoques, y el enriquecimiento que conlleva.

Así, a partir de un profundo análisis formal, en los términos que hemos propuesto, se esclarece la dinámica del pensamiento de la cultura en cuestión. Tomemos por caso el concepto de centralismo en el imperio romano; nada podría darnos una idea más clara de su importancia, que la planta y el volumen del Panteón de Agripa.

---

<sup>86</sup> Paul Frankl, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Ed. Gustavo Gill, Barcelona, 1981. pp. 26-27.

<sup>87</sup> Fernández, Op. Cit., p. 112.  
Resulta pertinente la siguiente cita:

"Seleccionar obras bellas y significativas de diversas culturas, estudiarlas desde el punto de vista del arte y de la estética, y relacionarlas entre sí. .. (permitiría) tener el desarrollo histórico completo.

Respecto al arte prehispánico, al contar con tan escasas fuentes escritas, resultaría difícil aproximarse a esta cultura, cuyas claves, en su mayoría se han perdido; las lagunas serían insalvables, si no fuera posible la retroalimentación y el salto de un estrato a otro en la interpretación. Este salto resulta a veces indispensable, como en el caso de la arquitectura prehispánica, cuyas funciones de habitabilidad desconocemos en muchos casos, y tenemos que ir las deduciendo hipotéticamente a través del análisis de formas, dimensiones, orientaciones, iluminación, ventilación, relaciones espaciales, etc. Este proceso va del análisis formal y parcialmente funcional y técnico, hacia la interpretación total de la obra, no obstante la carencia de fuentes documentales.

Es por esto que la obra plástica resulta privilegiada, pues es un testimonio verdaderamente original de aquella cultura, y su mensaje auténtico no se nubla por las innumerables lecturas de que ha sido objeto; cierto que las interpretaciones anteriores sustentan a las subsecuentes, pero siempre existe la apasionante posibilidad de la revelación en cada nuevo intento.

Será necesario, entonces, delimitar sucesivos campos para avanzar en el análisis de los códigos formales; en este caso, el campo más próximo a la obra son las otras representaciones de Coatlicue en la cultura mexicana; después se puede pasar al análisis de la representación de otras deidades en la escultura exenta, y como último grado, a la escultura mexicana en general.

Para establecer conclusiones válidas acerca de los códigos de configuración, deberá prevalecer la congruencia del sistema de signos en el micro universo de la obra artística. Más importantes que las conclusiones generales, inferidas a través de otras observaciones, son las que cada obra genera, las cuales tienden, ya sea a confirmar el sistema de interpretación, o bien a replantear sus logros. De ninguna manera puede imponerse a priori un criterio de investigación a una obra determinada; la metodología deberá emanar de la obra misma.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Tal es el método de análisis que propone Dámaso Alonso en su libro Poesía española, Madrid, Gredos, 1981.

## V. DESARROLLO DE LA INTERPRETACIÓN PROPUESTA

### A. PLANTEAMIENTO GENERAL.

El análisis formal es mucho más que una descripción de apariencias y detalles, para convertirse en el instrumento más poderoso de aproximación a la obra artística, pues el lenguaje formal constituye la esencia de la obra de arte. Entender la sintaxis de este lenguaje; sus leyes de equivalencia y oposición, sus ritmos, sus contrastes, sus estructuras unitarias, es el objetivo al que pretendo hacer algunas aportaciones.

La referencia primordial para mí es y ha sido la contemplación de la obra; sus envolventes virtuales, su escala, los trazos reguladores que la modulan, sus ritmos y contrastes, en fin, sus contradicciones duales resueltas en una síntesis plétorica de tensión. Algo me dice que el secreto está allí, hablándole a mis ojos en primera instancia, traspasando las fronteras del espacio y el tiempo; sus claves son geométricas y estructurales; comprender la "gramática" de ese lenguaje es poder leer el mundo con los ojos de quienes la crearon y la vivieron como realidad integrada a su experiencia más profunda.

Así, haciendo una comparación entre la lengua náhuatl y la plástica, podemos comparar la superposición de advocaciones y la combinación de insignias de diferentes dioses, con la conformación de la lengua náhuatl, cuyos vocablos al superponerse logran comunicar un nuevo significado. Por ejemplo: *in atl* (agua), *in tepetl* (monte); si juntamos las palabras, tenemos un nuevo significado: *in atl in tepetl*: ciudad. De la misma manera, las formas plásticas, al superponerse, generan nuevas configuraciones y nuevos significados. En el arte, un conjunto es más que la suma de sus partes; por ello resulta pertinente establecer la interrelación formal de los distintos elementos que configuran la escultura de Coatlicue, en vez de realizar un análisis aislado de los mismos, como lo hace Justino Fernández.

Esto no quiere decir que las estructuras formales sean equivalentes a las lingüísticas, este sería un enfoque reduccionista del problema; la lingüística y la plástica son campos muy distintos, y cada uno forma su propio universo. Éste ha sido el problema esencial de las semióticas visuales, que ha pesado demasiado sobre ellas el avance lingüístico; es necesario, entonces generar modelos autónomos de análisis para las artes plásticas, emanados estrictamente de la visualidad.

Es claro que estos análisis tendrán que expresarse a través de la lengua, único sistema capaz de contener a todos los otros lenguajes, ya que la lengua es el metalenguaje más inclusivo, capaz, incluso de analizarse a sí mismo a través de la gramática y de la lingüística.

En la psicología de la Gestalt se examinan las condiciones límite para la percepción de formas, y se investigan sus constantes de estructuración; conceptos como equilibrio, contraste, direccionalidad, simplicidad, simetría, interpenetración, escala y perspectiva, se presentan como categorías visuales que nos permiten estructurar la imagen.<sup>89</sup>

Según esta corriente, la percepción implica el reconocimiento de estructuras fundamentales en un material irregular y amorfo; por ejemplo, acerca del paisaje; Rudolf Arnheim nos dice:

*Y sólo en la medida en que el panorama confuso sea visto como una configuración de direcciones claramente definidas, tamaños, formas geométricas y colores, puede decirse que se lo percibe realmente.*

Y concluye:

*... el proceso visual, ... parece llenar las condiciones de la formulación de conceptos. La visión actúa sobre el material en bruto de la experiencia, creando un patrón correlativo de formas generales que se aplican no solo al caso individual concreto, sino también a un número infinito de otros casos.*

Los más recientes descubrimientos en este campo indican que la necesidad de claridad y orden tienen su origen en el cerebro, ya que la percepción se construye a través de algoritmos. Un algoritmo es un patrón o una fórmula capaz de contener una gran cantidad de información codificada; por ejemplo, el ADN es el algoritmo que contiene la información genética total de un organismo, que al decodificarse produce el individuo correspondiente. Su forma armónica de doble helicoide, resulta determinante en sus propiedades; en otras palabras, aquí, forma es función, tal como sucede en la ingeniería, donde coinciden forma y estructura.<sup>90</sup> Pensemos en los puentes, cuyo cálculo de esfuerzos produce una forma bella, generada exclusivamente por las necesidades estructurales.

---

<sup>89</sup> Arnheim, Op. Cit., pp. 27-84.

<sup>90</sup> Grinberg, *Psicofisiología del poder*, INPEC, México, 1988. pp. 89-95.

Un algoritmo visual, o imagen, implica, entonces, la estructuración gestáltica de los estímulos luminosos que conforman la imagen visual en el cerebro. La percepción de dicha imagen es una creación de nuestra conciencia, en respuesta a estímulos externos, sujetos a un proceso de ordenamiento y organización estructurada. Cuanto más complejo es un algoritmo, mayor tiempo tarda en integrarse como percepción en el cerebro.

Así, Grinberg<sup>91</sup> ha investigado que se requieren cincuenta microsegundos para que el estímulo retiniano se perciba como imagen visual unificada, mientras que se necesitan sólo treinta microsegundos para que el estímulo auditivo se perciba como sonido. Si además se le pide al sujeto del experimento que interprete la imagen, por ejemplo, que decida si el signo "1" es una ele o es un uno, el tiempo requerido para percibirlo de una u otra forma son ciento cincuenta microsegundos. Si aplicamos esto a la contemplación de Coatlicue, al confrontar su gran complejidad y preguntarnos qué es, nos explicaremos el desconcierto que nos produce.

Hay una tendencia en la naturaleza para obtener un mayor rendimiento con menor gasto de energía; esto nos lleva a entender por qué las formas geométricas simples son los esquemas donde tratamos de contener la inmensa variedad de objetos irregulares y caprichosos en su forma, que recogemos en la experiencia. Esto se ha demostrado experimentalmente al presentar al observador una serie de figuras geométricas que se aproximan al cuadrado o al círculo; si se le pide que elija una de ellas, elegirá la que más de aproxime al círculo o al cuadrado perfectos.

Según la Gestalt, un estímulo armonioso y equilibrado, a partir de la forma observada, proyecta un campo energético bien integrado a nivel cortical en el cerebro; esto explicaría la preferencia constante hacia las estructuras claramente definidas o sujetas a leyes, y justificaría la elección privilegiada de figuras pregantadas por su geometría simple, como el cuadrado, el triángulo y el círculo, que se toman como directrices o envolventes virtuales de las composiciones plásticas, con la recurrencia de ciertas proporciones armónicas como la proporción áurea, en cuanto al manejo de los ejes principales que dirigen la atención del espectador hacia los temas principales.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Jacobo Grinberg es un neurofisiólogo con conocimientos de física cuántica, que ha investigado el proceso de la percepción como una proyección de la conciencia sobre el universo. Tiene publicados más de veinte libros sobre el tema.

<sup>92</sup> Arnheim, "La proporción a examen", *Hacia una psicología del arte* (Madrid: Alianza Forma, 1986) pp. 101-116.



Más que postular el reflejo armonioso de la geometría en la corteza cerebral, creemos, con Grinberg, que la preferencia hacia las formas geométricas simples, se debe a las pocas variables que manejan, lo cual redundaría en una percepción que pone en juego menor gasto energético. Al contener pocas variables, su algoritmo se construye más fácilmente.

Matila C. Ghyka demuestra, a lo largo de su obra, que las proporciones recurrentes en la naturaleza, sobre todo en los seres vivos, obedecen a la sección áurea, la cual resulta de dividir una magnitud en su media y extrema razón, de tal modo que el valor que se obtiene al dividir la magnitud total entre el segmento mayor, sea igual al valor que se obtiene al dividir el segmento mayor entre el menor. Cuando se cumple esta condición, el cociente de ambas razones es una constante, llamada número de oro, o número phi, cuyo valor es 1.618. Esta constante se presenta en el crecimiento de las plantas, en las espirales de los caracoles marinos y en las proporciones del cuerpo humano. La recurrencia de esta proporción es evidente en las artes plásticas, que, consciente o inconscientemente la utilizan. El conocimiento de sus leyes y cualidades fue desarrollado por los griegos y corresponde al paradigma del arte clásico, renacentista y neoclásico.

El arte clásico busca la síntesis, el orden y la claridad; formas integradas por los elementos esenciales de su estructura tectónica.

Los estilos que se alejan de esta claridad y de estos cánones, responden a otra búsqueda artística, que responde a otras inquietudes de la conciencia. Si bien en la naturaleza existe una tendencia a la integración ordenada de elementos, también es cierto que el orden geométrico jamás coincide con la percepción real; nadie ha visto en el orden natural un triángulo equilátero o un cuadrado perfecto. La naturaleza parece resistirse a los patrones que pretendemos imponerle; siempre hay algo más, ese algo desborda nuestras fórmulas y nos sugiere el camino contrario, orientado hacia la multiplicidad, la complejidad, la confusión, que desembocan en vértigo y en pánico. Tal es el paradigma del arte barroco y romántico.

En Coaticue veremos equilibrarse estas tendencias contrarias de estructuración, de lo simple de sus envolventes a lo complejo de su abigarramiento, en un equilibrio, cuya tensión se mantiene en el umbral de lo insostenible.

## B. DESARROLLO ANALÍTICO.

Dentro de un marco general de análisis, cada obra artística en particular nos sugiere los puntos a tratar según sean pertinentes.

Para el caso de Coatlicue, haremos en primer término una exposición de tipo histórico para postular su posible ubicación y culto.

En una aproximación de análisis estructuralista, trataremos los siguientes aspectos:

- Su definición volumétrica y envolventes generales;
- el carácter monumental de su escala ;
- su composición geométrica y trazos reguladores;
- la discusión acerca de su frontalidad y desdoblamiento.
- la expresión del material;
- su dinámica y ritmos internos;
- su articulación constructiva
- su articulación orgánica.
- las relaciones entre ambos tipos de articulación.
- la integración de dualidades contrarias en el sistema unitario que es la obra.

Respecto a una interpretación semiótica, en lo que se refiere a la relación entre significante y significado, se discutirán los siguientes aspectos:

- La apariencia y el nombre.
- La monstruosidad y lo sagrado.
- Dualidad, guerra y orden cósmico.

## 1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

### a. CULTO Y UBICACIÓN

Como sabemos, el año civil mexica estaba dividido en dieciocho meses de veinte días cada uno, los cuales suman trescientos sesenta, más cinco días nefastos, llamados *nemontemi*.

Paralelamente al calendario civil, que marcaba las principales fiestas, corría el calendario ritual o *Tonallamatl*, dividido en trecenas.

Según León y Gama, la decimoquinta trecena, que va del diez al veintidós de julio, estaba dentro del mes denominado *Hueytecuilhuitl*, y estaba dedicada a honrar a los grandes señores, muertos en la guerra. Las deidades que protegían esta trecena eran precisamente *Teoyaomiqui* y *Teoyaotlatohua*. *Teoyaomiqui*, como deidad de la muerte en la guerra; *Teoyaotlatohua*, como la deidad que convoca y anuncia la guerra.

Veamos lo que dice León y Gama al respecto:

*... mes Hueymicailhuitl, esto es que en él daban nombres de divinos a sus reyes difuntos y a todas aquellas personas señaladas que habían muerto en poder de sus enemigos y les hacían sus ídolos, y los colocaban con sus dioses, diciendo que habían ido al lugar de sus deities y pasatiempos en compañía de otros dioses.*<sup>93</sup>

Esta gran fiesta de los señores: *Huey Tecuilhuitl*, o *Hueymicailhuitl*, era la octava fiesta del calendario civil, y se celebraba el 18 de julio, en honor de la diosa *Cihuacóatl*.

Según asienta Fr. Diego Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, el culto a la diosa *Cihuacóatl* se realizaba en un recinto sagrado llamado *Tliltlan*, que significa tenebroso, y cuyas medidas eran veintitrés por diez metros.

Durán comenta de este recinto, lo siguiente:

*...arrimados a las paredes de toda esta pieza estaban todos los ídolos de la tierra, de ellos grandes y de ellos chicos, a los cuales llamaron Tecuacuiltin, que es lo mismo que decir "imagen de piedra o de bulto".*<sup>94</sup>

<sup>93</sup> León y Gama, Op., Cit. pp. 41-42.

<sup>94</sup> Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. Ed. Porrúa, México, 1987.

Si pensamos en las descripciones de los dioses que dan Sahagún y Durán, veremos que la mayoría de las imágenes a las que se refieren son de madera, y se usan para ataviarlas el día de la festividad que les corresponde. En ninguna de las descripciones de los cronistas se encuentra nada parecido a la imagen de Coatlicue, o de *Yolotlicue*, esculturas que presenta las mismas características, con la variación de que en el caso de *Yolotlicue*, la cabeza está mutilada, y la falda está formada por corazones en lugar de serpientes. La descripción que hace Durán, del *Tillan*, con la diosa *Cihuacóatl*, rodeada de estatuas de piedra, nos hace pensar en la posibilidad de que estas esculturas de Coatlicue y *Yolotlicue*, estuvieran allí, por estar ambas relacionadas con la guerra, y por el hecho de que coincide la decimoquinta treceña, bajo el signo de *Teoyaomiqui* y *Teoyaotlatohua*, con la festividad de *Cihuacóatl*, diosa hermana de *Huitzilopochtli*, relacionada por ello, con la guerra.

Según Durán, en esta fiesta de *Cihuacóatl* se elegía para el sacrificio a una india, a la que se daba en nombre de *Xilonen*; se le agasajaba previamente, y se le vestía con los atavíos de la diosa *Cihuacóatl*. Narra Durán que para este sacrificio se encendía una gran hoguera, tal como se hacía en la fiesta de *Xócotl*, el décimo mes, dedicada a *Xiuhtecutli*, dios del fuego. Entre los tlaxcaltecas esta fiesta se llamaba *miccaihuiltl*, gran fiesta de los muertos. Resulta interesante la relación entre la fiesta de los muertos, y esta fiesta de los grandes señores, muertos en la guerra, ambas marcadas por el signo del fuego.

Pues bien, en esa gran hoguera se arrojaba a cuatro prisioneros, y, antes de que murieran quemados, se les extraía el corazón para ofrendarlo a *Cihuacóatl*; se colocaban los cuatro cadáveres juntos en el suelo, y a esto se le llamaba "el estrado de los presos de la diosa"; sobre ellos era degollada la mujer que representaba a la diosa *Cihuacóatl*. Narra Durán que este sacrificio se efectuaba en un espacio contiguo a la sala donde estaba la diosa, porque a ésta nadie la debía ver, excepto los sacerdotes más viejos, dedicados a su culto. En ese espacio, contiguo al *Tillan*, era donde los familiares de los señores, muertos en la guerra realizaban sus ofrendas, sin entrar nunca al recinto de la diosa.<sup>95</sup>

Esta prohibición explica el hecho de que en las crónicas no existan descripciones de estas importantes esculturas de piedra, puesto que los informantes, aunque hubieran estado presentes en la caída de Tenochtitlan, no las habían visto, y si alguna vez las vieron, ignoraban su significado.

Respecto a la ubicación del *Tillan*, Durán comenta:

*El lugar donde estaba este templo era donde antiguamente los muchachos llamaban casa del diablo...las cuales son las que están pared y medio de las de Acebedo, en la encrucijada de Don Luis de Castilla.*

<sup>95</sup> Durán, Op., Cit. pp. 125-133.

En el capítulo LVIII de su obra, Durán comenta que, existía otro edificio dedicado al culto de diversos dioses, *Coateocalli*, el cual "se edificó contenido con el de *Huitzilopochtli*, en el lugar que son ahora las casas de Acebedo". Se estrenó dicho templo en tiempos de Moctezuma, con un sacrificio masivo de dos mil trescientos hombres.

De lo anterior se infiere que el *Tiillan* y el *Coateocalli* se encontraban próximos el uno al otro, según la referencia común de las casas de Acebedo; además, ambos templos estaban en relación con el templo de *Huitzilopochtli*.

Por lo dicho acerca del culto a *Teoyaomiqui*, resulta que su ubicación probable pudo ser en alguno de estos dos templos, ya sea en el *Tiillan*, en relación con la diosa *Cihuacóatl*, o en el *Coateocalli* en relación con el sacrificio de los guerreros.

Según Alfredo Chavero, el templo de *Tezcatlipoca* estaba en los terrenos del Arzobispado, e inmediato a él y contiguo al gran teocalli se encontraba el *Tiillan* o templo de *Cihuacóatl*. Sin embargo, el croquis del Templo Mayor, que presenta Chavero, tiene el grave error de considerar al gran teocalli orientado de norte a sur, en vez de oriente a poniente como es en realidad.<sup>96</sup> ( Ver lámina 1 )

Para saber la ubicación real del *Tiillan* y del *Coateocalli* habría que localizar exactamente los predios de las casas de Acebedo, ya que, según Chavero estaban entre el Arzobispado y Santa Teresa, y en cambio, para Ignacio Marquina, cuyo croquis del Templo Mayor tanto se ha popularizado, dichas casas de Acebedo se encontraban en el cruce de Argentina y Donceles, donde no tendrían ninguna relación con el templo de *Huitzilopochtli*; por esto, nos parece más fundada la ubicación que propone Chavero, haciendo, desde luego la corrección de orientación para el gran *Teocalli*.

Si atendemos a los sitios donde fueron halladas esculturas tan similares como *Coatlícue* y *Yolotlícue*, vemos que se encontraron muy distantes una de otra; *Coatlícue*, según reporta León y Gama, cinco varas al norte de la Acequia y treinta y siete al poniente del Real Palacio, frente a lo que sería el Departamento Central. *Yolotlícue*, se encontró mutilada, en la esquina noreste de Seminario y Guatemala, frente al Templo Mayor. ( Ver lámina 2 )

La similitud entre estas esculturas, nos hace pensar en una posible tipología o modelo con ligeras variantes, en relación con el culto de los que morían en la guerra, o eran sacrificados como prisioneros. Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que el arqueólogo Matos Moctezuma ha encontrado seis representaciones de *Coyolxauhqui*, dos de ellas fragmentadas y similares al gran disco de piedra que se encontró a las pies de la escalinata del teocalli de *Huitzilopochtli*.

<sup>96</sup> Ver: *México a través de los siglos*, Tomo II, pp. 333-335

Resulta lógico pensar que las esculturas de Coatlicue y Yolotlicue se encontraran originalmente en el mismo recinto, o en la misma zona, debido al culto similar que su forma sugiere. La ubicación tan distante, de hallazgos tan semejantes, nos hace pensar que ambas fueron trasladadas y enterradas. Tal vez Coatlicue se salvó de la mutilación por haber sido trasladada más hacia el sur, alejada de la zona de los templos. Recordemos también los comentarios de Durán acerca de que estas esculturas de piedra, en su carácter sagrado, no debían ser vistas por el pueblo, menos aun por los invasores. Respecto a que los mexica eran capaces de trasladar enormes piedras a través de grandes distancias, consta también en la obra de Durán, quien narra el fracaso que hubo, al trasladar a la ciudad una gran piedra, la cual terminó por hundirse en el lago, en tiempos de Moctezuma, circunstancia que fue interpretada por el emperador, como un pésimo augurio.

Creemos por lo tanto, que Coatlicue y Yolotlicue se encontraban dedicadas a un mismo culto, en una zona cercana al templo de *Huitzilopochtli*, que bien pudiera ser el *Tillan* o el *Coateocalli*, y que de allí intentaron los sacerdotes alejarlas de la destrucción inminente por parte de los conquistadores, quienes ya habían dado muestra de su ferocidad al destruir los ídolos de los templos que caían en su poder.

Al terminar su capítulo referente a la fiesta de *Hueytecuilhuitl*, Durán hace referencia a la importancia que tenían los sueños en la religión náhuatl, y advierte sabiamente a los sacerdotes católicos que partan de la realidad de estas costumbres, escuchando los sueños de quienes se confiesan, para lograr una verdadera catequesis. Critica Durán a aquellos que les hablan en latín y con referencias bíblicas que los indígenas no entienden. Según da a entender Durán, los sueños para el indígena son tanto o más importantes que la vigilia, pues son inspirados por poderes trascendentes, y constituyen revelaciones esenciales para el soñante.

En la obra de *Grinberg, Los chamanes de México*, se revela la importancia de los sueños en las predicciones y en las curaciones chamánicas. En el tomo VII, se alude a la proyección de el doble, como un cuerpo energético que puede actuar en otro plano de realidad, mientras el sujeto está dormido o inconsciente. Un ejemplo contemporáneo de ello es el caso de Don Panchito, anciano sabio maya, quien contemplaba largamente el cielo nocturno antes de dormir, y, de acuerdo al mensaje de sus sueños, efectuaba diagnósticos y predicciones, de manera siempre acertada. Sabemos que el manejo y la interpretación de los sueños ha sido muy importante en todas las civilizaciones, y, según se infiere de lo dicho por Durán, los sacerdotes más sabios se dedicaban a la meditación y al manejo de los sueños; sabemos, por ejemplo, que a la llegada de los españoles, ya los augurios habían puesto sobreaviso a Moctezuma.

Pensemos que para estos sacerdotes, dedicados a la contemplación y lectura de augurios, una síntesis formal como Coatlicue, debía constituir un objeto de gran poder, en relación con la predicción y el manejo de los sueños, más que una obra artística en el sentido actual. La contemplación elitista de estas esculturas debió constituir un estímulo invaluable para el cultivo de la atención y el desarrollo de las facultades superiores de la casta sacerdotal, centrada en el control del cuerpo físico y en desarrollo de la conciencia, tanto en la vigilia como en el sueño.

Por esto, nos parece natural el deseo de preservar estas obras, por parte de quienes las crearon, y el hecho de trasladarlas y enterrarlas, parece la única opción que tuvieron. En la obra de Sahagún nos damos cuenta de la importancia que tenían la magia y los augurios, al grado de que ciertos objetos y animales eran considerados invariablemente de buena o de mala suerte. El hecho de preservar esculturas tan importantes como Coatlicue, plenas de simbolismo, coincide con la intención de que su fuerza siguiera actuando más allá de la derrota material de su pueblo.

## 2. ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y FORMAL

### a. DEFINICIÓN VOLUMÉTRICA Y ENVOLVENTES GENERALES.

Siguiendo los postulados de la metodología propuesta, más que una descripción de Coatlicue, intentaremos una definición geométrica lo más pura posible, sin recurrir a interpretaciones a priori, tales como la interpretación antropomórfica, que en su momento se discutirá.

En estricta geometría, el volumen de la escultura Coatlicue, es un prisma triangular; las envolventes de sus caras laterales son triángulos rectángulos; sus envolventes anterior y posterior son rectangulares, lo mismo que la envolvente de la base o cara donde se apoya. El prisma triangular se forma, entonces, de dos caras triangulares laterales, y tres caras rectangulares adyacentes y perpendiculares a los triángulos rectángulos laterales, estas caras son: la base, el frente y la cara posterior.

Ha resultado difícil abstraer la verdadera volumetría de esta escultura, porque el prisma triangular que la contiene está apoyado sobre una de las caras rectangulares, y no sobre alguno de los dos triángulos rectángulos que generalmente se conciben como bases del prisma, y que, en este caso, se presentan como caras laterales de la escultura, en vez de ser las bases de la misma. Podemos considerar a Coatlicue como un volumen inscrito en un prisma triangular que se apoya en una de sus caras cuadrangulares, perpendicular a los dos triángulos rectángulos. De allí el contraste que observa Justino Fernández entre los rectángulos anteroposteriores, y los triángulos laterales. ( **Ver lámina 3** )

Más que con una pirámide, el volumen lateral de Coatlicue, tiene similitud con una escalinata que se desprendera del basamento. La envolvente de su perfil tiene forma de triángulo rectángulo.

Como escultura exenta, presenta cuatro caras; dos de ellas paralelas entre si: los triángulos rectángulos laterales; un rectángulo perpendicular al plano horizontal de apoyo: la cara considerada como frontal, y un rectángulo inclinado en sentido ascendente: la cara considerada como posterior. De aquí en adelante, llamaremos cara A a la cara frontal; cara B a la posterior; y cara C a la cara lateral izquierda, y cara D a la cara lateral derecha.



El volumen tiene un carácter hermético, y se impone como un gran bloque visual; la apreciación cruciforme de Justino Fernández no convence del todo, porque predomina claramente la estructuración del volumen a la largo del eje vertical; si nos colocamos frente a las caras anterior o posterior de Coatlicue, caras A o B, los volúmenes salientes a uno y otro lado de las caras laterales, provocan una articulación horizontal muy débil, además no continúan marcándose a lo ancho de la escultura, y de ninguna manera conforman una franja horizontal que justifique la interpretación cruciforme; el eje vertical, en cambio, se acentúa por la simetría bilateral, y predomina claramente sobre el eje horizontal, constituido por el cinturón de serpiente.

Podría hablarse más bien de un núcleo central prismático, cercano a la proporción del cubo, al que se adosan cuatro volúmenes prismáticos: el bloque de las serpientes superiores; los dos bloques de las serpientes laterales y el bloque inferior, formado por las garras y la cola de serpiente que sustentan la escultura. Estos bloques se adosan al núcleo central, formado por el torso y la falda de serpientes, atraídos por una fuerza centrípeta muy poderosa que parece concentrarse y emanar de los cráneos anteroposteriores, unidos entre sí por la serpiente que rodea a la escultura a modo de cinturón.<sup>97</sup> Podemos percibir en el volumen una tensión de fuerzas centrípetas y ascendentes en constante equilibrio. Las fuerzas ascendentes obedecen al sentido ascensional del plano posterior, y a la ondulación que sugiere el ascenso de la gran serpiente frontal, que surge desde la base, y se oculta bajo el tejido de serpientes, hasta emerger, bifurcándose en las colosales serpientes que se enfrentan en la parte superior.

( Ver lámina 4 )

Los ejes principales que estructuran el volumen se generan a partir de tres planos horizontales y tres planos verticales que se cortan ortogonalmente. Los tres planos horizontales corresponden al borde inferior de la falda, al cinturón de serpientes y a la intersección entre las dos serpientes superiores y el cuerpo de la escultura; los tres planos verticales corresponden a las uniones izquierda y derecha de las dos serpientes laterales con el tronco, y al eje central que divide las dos grandes serpientes superiores. Es notable la sucesión de planos horizontales que recuerda los cuerpos sucesivos de los basamentos piramidales. Si omitimos las salientes que sobresalen a izquierda y derecha de las caras anterior y posterior, tenemos cuatro prismas que se superponen: el inferior, formado por las garras y la cola de serpiente; el segundo, formado por el tejido de serpientes; el tercero, que ostenta manos y corazones; y el superior, formado por las dos enormes cabezas de serpiente. ( Ver lámina 5 )

---

<sup>97</sup> La "cabeza", los "brazos" y las "piernas" están adosados al "tronco" sin ninguna articulación y cierran así el volumen prismático.

Aunque predominan los ángulos rectos, también aparecen ángulos agudos, en los colgajos que penden de los cráneos. La líneas curvas aparecen en los "brazos flexionados" y en el collar de corazones y de manos; si somos rigurosos, en Coatlícue no aparecen más rectas que las sugeridas por los ejes, y en los planos inferiores de los "brazos". Fuera de esto, la escultura no presenta aristas vivas, sino redondeadas orgánicamente.

## b. CUESTIONES DE ESCALA. MONUMENTALIDAD.

La escala, según el diccionario, es una serie ordenada, según el grado de intensidad, de cierta cualidad o aspecto común a todos los elementos. En arte, si no se especifica otro módulo como base para hablar de escala, se da por sabido, que el módulo es el ser humano.

José Villagrán, arquitecto y teórico de la arquitectura, considera la escala artística como una proporción de tipo psicológico que relaciona a la obra plástica con su entorno; si esta relación es armónica, se dice que la obra esta a escala, si la relación no es armónica, se dice que esta fuera de escala.<sup>98</sup>

El entorno puede ser natural, urbano o arquitectónico según el caso. Los grandes conjuntos prehispánicos están en íntima relación con el medio natural; la escultura urbana, como su nombre lo indica, está en relación con el contexto urbano, y la decoración, la escultura y la pintura de interiores están en relación con el espacio arquitectónico. En relación a estos contextos se valora la escala de un objeto.

Por ejemplo, el conjunto de Teotihuacan está a escala con el paisaje, porque sus volúmenes y extensión corresponden en forma y dimensiones a las montañas y planicies que lo rodean. Una maqueta de Teotihuacan, que no incluyera el paisaje, daría una idea muy pobre de este conjunto. Si hablamos de escala humana en el conjunto, veremos que el ser humano, como individuo, se pierde en la grandiosidad de calzadas y plazas; aun las multitudes se ven minimizadas en tan vastas dimensiones espacios abiertos y basamentos monumentales.

---

<sup>98</sup> Villagrán en su obra *Teoría de la arquitectura*, pone el siguiente ejemplo:

La Pirámide del Sol en Teotihuacan, está perfectamente a escala con el medio que la rodea; más si nos la imaginamos contenida en el espacio de la Plaza de la Constitución, el efecto sería aplastante, y estaría, definitivamente, fuera de escala.

Cuando en arquitectura se habla de escala humana, se hace referencia a la relación dimensional que hay entre la medida física del ser humano y su hábitat; así, un edificio puede estar bien proporcionado en cuanto se refiere a las relaciones de sus elementos, y esto no implica que esté a escala humana. El ejemplo típico, en este sentido, es la comparación de escala entre un templo egipcio y un templo griego; del primero se dice que tiene una escala monumental, y del segundo se dice que está a escala humana; el concepto es muy claro, porque al incluir al ser humano en esos espacios, nos damos cuenta de que la dimensión humana armoniza con el templo griego, porque es significativa y cuenta dentro del conjunto; en cambio, la escala humana se pierde en el templo egipcio, insignificante ante las grandes alturas, y asfixiada entre los bosques de columnas de las salas hipóstilas. ( Ver lámina 6 )

Hay edificios construidos a la "manera grande", como la llamaron los artistas italianos del siglo XVI,<sup>99</sup> los cuales manejan alturas gigantes en sus fachadas, y cuya apariencia no siempre corresponde a la disposición de entresijos interiores; así, a dos entresijos interiores, corresponde la altura de una columna en fachada, con lo que el edificio aparenta tener un entresijo, cuando en realidad tiene dos, o más que sólo se reconocen al interior del mismo; en cuanto a los pretilos, si están proporcionados a la fachada, resultan enormes para la estatura humana; alguien que quiera asomarse por ellos, tendrá que subir varios escalones para poder hacerlo.

Villagrán apunta:

*Un recurso obligado - para dar escala - es aprovechar las dimensiones invariables de ciertos elementos ligados estrechamente con las dimensiones humanas, como los escalones, las balaustradas, las rejas, etc....*

Sin embargo, veremos que el concepto de monumentalidad resulta algo más complejo que la simple diferencia de tamaños, Villagrán se introduce en el tema, sin llegar a verdaderas conclusiones :

*Con las dimensiones descomunales de la Basílica de San Pedro, en Roma, por ejemplo, se produce un efecto de dimensiones corrientes a un templo grande y con las dimensiones menores de nuestra Catedral, se obtiene un efecto de cosa grande...*

---

<sup>99</sup> Por ejemplo, en la Basílica de San Pedro, los visitantes tienen que subirse a una plataforma para poder asomarse por las gigantescas balaustradas, las cuales, sin embargo, están proporcionadas con el resto del edificio, todo él dentro de este orden gigantesco.

*...el efecto al ver el interior de la basílica sampetrina, no impone según su dimensión pudiera haberlo logrado, en virtud de que la escala arquitectónica esta manejada sin tomar en cuenta el efecto dimensional...<sup>100</sup>*

Entonces, la monumentalidad no depende del tamaño, sino de ciertas relaciones dimensionales y perspectivas; de ciertos contrastes, y de ciertos ritmos, calculados para ser percibidos por el ser humano, como referencia obligada. Una catedral gótica resulta monumental, independientemente de sus dimensiones, por la tensión vertical de su estructura, que se eleva hasta los límites que permite la esbeltez de los elementos; esta esbeltez se acentúa aún más a través de las nervaduras que ascienden desde las columnas, creando ritmos vertiginosos que nos hacen sentir la desmesura de su elevación. Las perspectivas hacia la verticalidad y hacia la profundidad, están proyectadas para impactar al ser humano que accede al interior, tomando en cuenta su punto de vista y los efectos visuales de aceleración hacia los puntos de fuga, en altura y profundidad.

Otro de los estilos monumentales por excelencia, es el bizantino. Ya Bruno Zevi lo advierte en su libro *Saber ver la arquitectura*, cuando habla del carácter expansivo de las cúpulas, que al apoyarse en sólo cuatro puntos, parecen expandirse y elevarse en el espacio; la concatenación de varias cúpulas refuerza este efecto expansivo, fundamental para conseguir el efecto de monumentalidad. El efecto monumental no depende, en estos casos, de la dimensión, sino de la dinámica del manejo espacial.

Si aplicamos lo dicho sobre escala urbana y arquitectónica al caso de Coatlícue, carecemos de una referencia concreta del lugar donde se encontraba, e ignoramos cuáles eran los elementos arquitectónicos que conformaban su entorno; sin embargo, si consideramos que estaba en el Templo Mayor, nos damos cuenta de que está en perfecta escala con la grandiosidad de los edificios y plazas mexicas.

La escala humana ya es otro problema; la escultura de Coatlícue nos parece monumental, indiscutiblemente, más habría que preguntarnos si esta monumentalidad se da sólo en razón de su tamaño o si existen otros recursos formales y dimensionales que contribuyan a tal efecto. Si atendemos a las observaciones anteriores y buscamos las relaciones dimensionales de la escultura con elementos inequívocamente humanos, tenemos que los cráneos, los corazones y las manos están proporcionados en la escultura; de ese tamaño sería un corazón para ese tórax, y de ese tamaño serían las manos; esto acentúa el carácter monumental de la misma, al comparar, en primera instancia, su estatura con la estatura humana.

---

<sup>100</sup> Villagrán, Op. Cit., p. 359.

Aquello que sin duda produce un efecto inquietante, por su dimensión, son las enormes serpientes y garras que magnifican el ser de esta imagen como algo sobrenatural; el efecto se intensifica por el tamaño "real" de las serpientes que forman la falda, cuyo calibre es el de las serpientes normales, estas sí, a escala humana, en dramático contraste con las serpientes gigantes que forman el verdadero cuerpo de la escultura, partiendo de la base, hasta bifurcarse en las enormes serpientes superiores. Las serpientes laterales, adosadas al núcleo central, son también gigantes, aunque de menor tamaño que las serpientes superiores.

Habría que investigar más a fondo el problema de la monumentalidad, pues además de las relaciones dimensionales entre distintos elementos, existe una cualidad intrínseca de la forma que la hace monumental; pensemos en las figuras olmecas, que aun siendo pequeñas tienen ese carácter monumental; pensemos en las pirámides, que por más que se miniaturicen, siguen pareciendo monumentales. Pienso que los factores clave para la impresión de monumentalidad son:

#### **La simplicidad del volumen unitario.**

Esta característica se presenta en los sólidos geométricos de fácil aprehensión; estas formas, al carecer de fragmentación y divisiones, hacen que se pierda la referencia de escala; las pirámides egipcias en miniatura son un ejemplo de ello, ya que podemos suponerlas de cualquier magnitud, sin que pierdan su magnificencia intrínseca.

#### **La plenitud de las formas cubica y esférica.**

Estas formas: la esfera y el cubo son capaces de alojar el mayor volumen contenido en la menor superficie circundante, estos sólidos geométricos representan la mayor plenitud que puede alcanzar la forma tridimensional, y producen una impresión expansiva en el espectador, el cual queda impactado por un sentimiento de grandeza del volumen o del espacio en cuestión. Recordemos, en arquitectura, las cúpulas romanas que representan el centralismo del imperio, y las bizantinas, que materializan la expansión del cristianismo. En escultura, el ejemplo más contundente lo proporcionan las cabezas olmecas de La Venta y San Lorenzo, cuyo volumen pétreo, casi esférico, acentúa la impresión monumental de su escala. ( Ver lámina 7 )

En la plástica actual, este efecto de plenitud es desarrollado al máximo por artistas de fama mundial, como es el caso de Botero.

### **La tensión ascensional.**

Este fenómeno visual acentúa el efecto dinámico del punto de fuga sobre el eje vertical, produciendo una impresión que proyecta la vista hacia el infinito. Tomemos como ejemplo de esto las famosas torres de Satélite, de Mathias Goeritz. Estas torres tienen forma de prismas triangulares muy esbeltos, que al ser contemplados desde el punto de vista del peatón o del automovilista, dan la impresión de flechas que se disparan hacia el cielo. La altura que sugiere su trayectoria sobrepasa en mucho su dimensión real.

Efectos similares se observan en los rascacielos de Nueva York: prismas muy esbeltos, que al ser contemplados, desde calles y plazas, estrechas en relación a las grandes alturas, provocan este mismo efecto de dinámica ascensional. Recordemos lo dicho acerca de Gótico y sus contrastes dimensionales que se debaten entre la tensión vertical, y la sollicitación visual en profundidad. Este mismo fenómeno, pero en un contexto urbano, se da también en las calles de Nueva York, cuya perspectiva de profundidad resalta el ritmo de las grandes alturas de los edificios. ( Ver lámina 8 )

### **Deformaciones perspectivas integradas a la forma plástica.**

Como sabemos, las deformaciones perspectivas se deben a las dimensiones del objeto observado, y a la colocación del observador respecto a dicho objeto. Si un volumen es muy alto, será importante la deformación debida al tercer punto de fuga, que corresponde a las verticales paralelas que tienden a fugarse hacia dicho punto. Si dicho objeto, por ejemplo, un edificio prismático, es observado desde el suelo, las líneas verticales tenderán a juntarse hacia arriba y la azotea parecerá más pequeña que la base; si observamos el edificio desde la azotea, las verticales tenderán a juntarse hacia abajo, y la base parecerá más pequeña que la azotea.

Si estas deformaciones perspectivas se plasman en un volumen escultórico, este parecerá gigantesco, independientemente de sus dimensiones reales. Pensemos en la mayoría de las esculturas olmecas de pequeñas dimensiones; si las vemos fotografiadas en un libro, sin referencia a la escala humana, pensamos que son esculturas monumentales; el motivo es que integran a su forma estas deformaciones perspectivas.

En algunos casos, la cabeza se adelgaza en su parte superior, como si las esculturas fueran muy grandes y las contempláramos desde muy abajo; en otros casos sucede lo contrario: la cabeza aparece muy grande y el cuerpo se adelgaza hacia abajo, como si contempláramos la escultura desde un avión, o desde lo alto de un cerro; para que se presente este efecto perspectivo, la escultura debe ser gigantesca. Estos efectos han sido magistralmente aprovechados por artistas como José Luis Cuevas, quien consigue un efecto excepcional de monumentalidad en su reciente escultura La Giganta.

( Ver lámina 9 )

### c. COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA Y TRAZOS REGULADORES.

Entendemos por componer, en artes plásticas, "aquella acción que permite disponer armoniosamente, conciliar entre sí y equilibrar las diversas partes de una obra"<sup>101</sup>. La composición, así entendida, implica el concepto de unidad, y dicha unidad implica orden, organización y jerarquía.

Desde los tiempos más remotos el ser humano ha admirado la belleza y el orden intrínseco de las formas geométricas: el triángulo, el cuadrado, el pentágono, el círculo; y entre los sólidos, el tetraedro, el cubo, el prisma, la pirámide, el cilindro, la esfera, han gozado de la preferencia de teóricos y artistas, la razón para ello estriba en su equilibrio y en su claridad para ser percibidos, ya que su forma está sujeta a leyes. Así, el círculo, por ejemplo, se define como el lugar geométrico de los puntos que se conservan equidistantes a un punto fijo. Llamado centro.

Para comprender la esencia de lo geométrico, Paul Valéry, en su obra *Eupalinos o el arquitecto*, nos dice:

*LLamo "geométricas" a las figuras que son huellas de esos movimientos que podemos expresar con pocas palabras.*<sup>102</sup>

Cuando Valéry relaciona a la geometría con la palabra, quiere decir que la geometría es la forma imbuida por el logos, cuando "ya no queda del pensamiento más que sus actos puros... Extrae al fin de sus tinieblas el juego completo de sus operaciones".

Y "he aquí que el lenguaje es constructor" afirma el poeta y "entre las palabras, los números son las palabras más sencillas"

Según Valéry, hay una diferencia radical entre el camino que sigue la naturaleza para producir sus creaciones, y la forma en que el ser humano produce las suyas.

En la naturaleza, sustancia, forma y función están ligados de manera indisoluble. Todo crece en el sentido del mejor aprovechamiento de los recursos para obtener el óptimo resultado de vitalidad y adaptación; pensemos en la forma en que crecen las ramas de los árboles en busca de la luz.

---

<sup>101</sup> Definición de composición tomada del diccionario enciclopédico Salvat.

<sup>102</sup> Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, Ed. UNAM, 1991. p. 37.

La naturaleza crea conjuntos complejos combinando elementos más sencillos; así, las células más sencillas se agrupan para formar un órgano de mayor complejidad; y los órganos, al coordinar sus funciones, generan un organismo, que es un sistema más complejo que la suma de los órganos. El nivel de complejidad del conjunto es mayor o igual al de los elementos constitutivos, pero nunca es menor.

En cambio, en las construcciones humanas, el proceso que las lleva a cumplir una función, deja de lado muchas de las características de la sustancia que las constituye: por ejemplo, una mesa, en su forma, no toma en cuenta la disposición microscópica de las fibras de la madera.

La construcción del mundo humano, incluyendo al arte, se presenta así, como una forma de violentar las leyes de la naturaleza. Ya que la acción humana desordena el orden natural, la geometría revierte este proceso, prestando al ser humano el instrumento de un orden, que emana del pensamiento mismo.

Para Valéry, creación humana es igual a construcción, y construcción implica simplificación y ordenación de lo diverso y lo confuso. Él piensa que la naturaleza produce sus criaturas orientándose a la diversidad y la complejidad; y que la creación humana, por el contrario, sintetiza y simplifica: ordena según las leyes de su pensamiento, que para Valéry son las leyes de la razón. Siguiendo este criterio, sólo el arte clásico tendría validez, según sus cánones de síntesis racional. Los poemas de Valéry se distinguen por su acendrado rigor técnico y conceptual, y son como verdaderas gemas, talladas sin escatimar esfuerzo, hasta encontrar la imagen que se expresa en su forma más pura. El número desempeña, desde luego un papel primordial en este proceso; recordemos que el poeta, en la introducción a su Cementerio Marino, nos habla de un ritmo primordial, sujeto a métrica y rima, el cual genera, tanto la tipología del verso, como la de la estrofa y, en fin, la totalidad del poema. Esta exigencia formal absoluta hizo que el poema fuera corregido innumerables ocasiones, de manera obsesiva por su autor, en busca de la inalcanzable perfección.

Se han tomado las ideas de Valéry como punto de partida para explicar las relaciones que existen entre geometría y creación artística, puesto que, para él, esta relación es indisoluble.

Sin embargo, habría que hacer ciertas precisiones.

El considerar a la geometría como instrumento de orden y armonía, no implica que toda obra artística se sirva conscientemente de este instrumento, ni que toda geometría tienda a la síntesis y a la simplificación, en el sentido en que Valéry lo sugiere.



Estilos como el rococo, por ejemplo, luchan continuamente por romper los moldes simples de la geometría euclídeana, e integran a su expresión las nociones de progresión infinita y cálculo infinitesimal. Estos estilos avanzan por caminos intrincados de expresión, los cuales son igualmente válidos como opción para las artes plásticas,

Habría que hacer una distinción entre las distintas geometrías; la más elemental es la geometría euclídeana, basada en la línea recta, las superficies planas y los volúmenes regulares, pero existen otras geometrías más complejas, donde las formas fluyen, sin fijarse en modelos privilegiados, tales como el círculo y el cuadrado; estas otras geometrías están basadas en las nociones del cálculo infinitesimal y los conceptos de límite e integral; tal concepción geométrica es la que corresponde al barroco, en su fluir continuo de formas.

( Ver lámina 10 )

Actualmente, con la teoría de la relatividad se han generado distintas geometrías, donde no existen la recta ni el plano, porque el modelo del universo es curvo, y la noción de espacio se encuentra integrada inseparablemente al tiempo, en un continuo que abarca, ya no tres, sino cuatro dimensiones.

Ahora preguntamos : ¿A qué geometría responde la escultura de Coatlicue? Es innegable su rigor formal, su simetría y el orden de su composición, si entendemos por composición el procedimiento para conseguir la unidad a partir de lo diverso en una estructura formal.

Al hablar de sus envolventes virtuales, vemos el predominio de los bloques prismáticos, y la claridad con que se marcan los ejes de estructuración, tanto verticales, como horizontales. Sin embargo, este sistema de ordenación geométrica, esta muy lejos de los modelos clásicos en el sentido occidental.

Hablar de geometría en un sentido profundo, como una creación de formas que materializan proporciones y sentimientos, es ir más allá de la descripción, y es penetrar en la esencia del lenguaje formal.

Cuando Valéry pone en labios del ausente arquitecto Eupalinos, la explicación del móvil que motivó la creación de su maravilloso templo, nos enteramos de que dicho templo, *"es la imagen matemática de una hija de Corinto...reproduce fielmente sus proporciones particulares"*. Con esta cita nos damos cuenta de cuán lejos está nuestra Coatlicue de estas fuentes de inspiración. Sin embargo, comprendemos que es posible trasladar un ideal de belleza, humana en el caso de Eupalinos a otro sistema de formas, en ese caso, arquitectónicas.

En Coatlicue, detrás de la estructuración geométrica está la concepción del mundo náhuatl; conceptos como la dualidad, el desdoblamiento a izquierda y a derecha, los cuatro rumbos del universo, el enfrentamiento de realidades contrarias, son los motivos que originan esa geometría materializada en piedra.

Para comprender el lenguaje geométrico de Coatlicue, abordaremos el tema de los ejes de composición y de los trazos reguladores, entendidos ambos, como recursos formales de organización y ordenamiento visual. Los ejes ortogonales ya han sido analizados en la definición volumétrica, pues responden a la conformación prismática fundamental de la obra; coexisten con estos ejes primarios, otros ejes inclinados que generan triángulos virtuales en la composición y ligan entre sí las divisiones verticales y horizontales, contrarrestando la rigidez de los ángulos rectos.

En la cara A (frontal), se observan dos triángulos, que comparten como vértice el cráneo central; el triángulo superior queda comprendido entre los corazones y manos, y el triángulo inferior lo forman las serpientes que cuelgan del cinturón. El trazo de estos triángulos, sugiere la disposición diagonal de los cuatro rumbos del espacio, según aparecen en el Códice *Fiervary - Mayer*.

En la cara B (posterior), hay un gran triángulo, dividido en dos secciones, el cual pende del cráneo posterior, y abarca más de la mitad de la altura total. Son en realidad dos triángulos truncados, que sugieren la vista frontal de los basamentos piramidales, rematados por el cráneo, en el lugar del templo. Esta configuración triangular, con el cráneo central como remate, integra las dos secciones prismáticas inferiores, desde las garras de águila hasta la cintura.

En las caras C y D (lateral izquierda y derecha), hemos visto que la envolvente es un triángulo rectángulo truncado, que presenta secciones horizontales de la misma manera en que se estructuran los cuerpos de basamentos piramidales; el perfil de las serpientes superiores, tiene la colocación y la proporción de un templo respecto al basamento, a la manera tolteca. Los miembros superiores que se doblan, rematados por serpientes, forman también un triángulo, semejante al que contiene la silueta lateral de la escultura, pero en sentido inverso, con el ángulo más agudo viendo hacia abajo. El ojo que aparece al centro de dicho triángulo, ocupa el centro de gravedad del volumen lateral, y coincide, en altura, con la mandíbula inferior de los cráneos anteroposteriores. ( Ver lámina 11 )

Veamos ahora los trazos reguladores. Estos constituyen redes virtuales de composición, acordes a determinados sistemas de armonía y proporción, que permiten modular las obras plásticas; su concepto ha sido muy polémico hasta la fecha, pues algunos críticos consideran que son una limitación y una red impuesta, que frena la libertad de los artistas; lo que sucede es que el artista llega a la forma, como un hallazgo de la expresión, y los trazos reguladores simplemente afinan esa armonía, que está implícita en el orden que el artista concibe intuitivamente.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> En el estudio de Arnheim, antes citado: "La proporción a examen", se postula:

El conocimiento de estos recursos compositivos ha llevado a los creadores a recurrir conscientemente a ellos en determinados períodos artísticos; por ejemplo, en la arquitectura y la escultura griega, el Partenón y el Canon de Policleto están basados en la proporción áurea. En el Renacimiento, maestros como Leonardo da Vinci, solían partir del triángulo equilátero para estructurar un cuadro tan perfecto como *La Virgen de las rocas*.

Cuando no se parte de figuras geométricas para la composición, una vez que se conocen los cánones, estos sólo sirven para hacer ajustes y pequeñas correcciones. No se puede partir de trazos reguladores para lograr una composición plástica, ya que sólo son moldes, cuya efectividad dependerá siempre del talento del artista; no garantizan calidad estética, y, en la mayoría de los casos, sólo pueden observarse a posteriori. Es el crítico quien descubre su presencia, en obras cuyos autores nunca manifestaron su adhesión a dichos trazos. Esto se explica por una tendencia intuitiva de la percepción para ajustarse a dichos cánones.

Entre todos los trazos reguladores, ocupa un lugar privilegiado la llamada proporción áurea, basada en la constante del número de oro,  $\phi$ ,  $\phi = 1.618^{104}$ , resultante de dividir un segmento de tal manera que se equilibren su media y su extrema razón; el punto en el que esta condición se cumple se llama punto phi, y divide el segmento en dos secciones, de tal manera que la medida de la mayor entre la medida de la menor da 1.618; y si dividimos la medida del segmento total entre la medida de la sección mayor, el resultado será también 1.618, el número de oro.<sup>105</sup> ( Ver lámina 12 )

Al hablar de la armonía, Platón decía que ésta reside en que la relación que existe entre el todo y las partes, sea la misma que la relación de las partes entre sí. Esta condición se cumple, en cuanto a dimensiones, en la proporción áurea, con el número de oro. La recurrencia de esta proporción se ha observado, como hemos dicho, en numerosos casos de la naturaleza, según lo demuestra Matila C. Ghyka en su libro *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*.

---

" Mientras la mente calculadora puede tan sólo aproximarse a la Gestalt, estableciendo una red de relaciones, la mente perceptiva puede captarla plenamente tomando por base el campo mismo de fuerzas interactuantes.

<sup>104</sup> El número de oro es un número irracional como pi, cuya serie de decimales es infinita; su problema fundamental en el uso práctico, es que no permite la modulación. Le Corbusier trató de resolver este problema con El Modulor.  
Véase: Arnheim, Hacia una psicología del arte, pp. 104-107.

<sup>105</sup> Ver: Santos Balmori, *Áurea Medida* (México: UNAM, 1978) pp. 25-31.

Tradicionalmente se ha considerado al número de oro, exclusivo de la cultura occidental, emanado del ritual iniciático de los pitagóricos<sup>106</sup>, mas, para sorpresa nuestra, la inquietante y misteriosa Coatlicue está estructurada en base a la más rigurosa sección áurea. Las envolventes de sus caras A y B, son nada menos que el rectángulo de oro:

Si trazamos los ejes centrales, vertical y horizontal, coincidentes con el cinturón y con la división entre las dos serpientes superiores, se forman cuatro rectángulos áureos que convergen en el cráneo central que los unifica: el número cuatro, privilegiado en la numerología náhuatl, por ser la dualidad de la dualidad ( $2 \times 2 = 4$ ), los cuatro rumbos a los que aluden los textos traducidos por el padre Garibay citados por J. Fernández, modulados además por la ley de la perfecta armonía. ( **Ver lámina 13** )

La simetría de la Coatlicue monumental, está reflejada perfectamente, en el siguiente fragmento del poema que se refiere a los cuatro rumbos, tomado del Códice de Cuauhtitlán, y traducido por Ángel Ma. Garibay K.:

*Irís hacia el rumbo de donde la luz procede (oriente)*

.....

*Irís hacia el mundo de donde la muerte viene (norte)*

.....

*Y luego irís hacia la región de sementeras sagradas (poniente)*

.....

*Y luego irís hacia la región de espinas (sur)<sup>107</sup>*

El poema es simétrico en la construcción de sus cuatro versos, la única variante en los mismos es el predicado que describe al lugar característico de los distintos puntos cardinales. Si pensamos en el eje vertical de Coatlicue, como un plano vertical que la divide en dos mitades, tendremos dos mitades anteriores, y dos mitades posteriores, que suman cuatro imágenes simétricas, que son el realidad, la duplicación del dos, el número de la dualidad y de .

Las cuatro regiones del espacio, contenidas en cuatro rectángulos de oro, según aparece en la lámina, se unen horizontal y verticalmente por los cráneos anteroposteriores, y pueden interpretarse también como los cuatro soles de la creación anterior a la era actual, unidos por el hombre que vive y muere, representado en los cráneos centrales.

<sup>106</sup> Véase: Matyla C. Ghyka, *El número de oro* ( Barcelona: Ed. Poseidón, 1978).

<sup>107</sup> Ángel Ma. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, Ed. Pomúa, México, 1953.

Según insiste O'Gorman, la condición del ser humano es su "moribundez"; esta conciencia lúcida de la fatalidad de la muerte, es lo que lo distingue de otros animales; recordemos que uno de los primeros rasgos de civilización es el culto funerario.

La recurrencia del número cuatro es acorde con la concepción que se tenía de la división del espacio y de los cuatro *Tezcatlipoca* originales.<sup>108</sup> Estos cuatro *Tezcatlipoca* representan el primer desdoblamiento de *Ometéotl*, pareja divina o deidad de la dualidad; ellos son: el primero, *Tlaltlauhqui Tezcatlipoca*, o *Camaxtle*, asociado al color rojo; el segundo, *Yayauhqui Tezcatlipoca*, asociado al color negro; el tercero, *Yohualli Ehécatl* o *Quetzalcoatl*, asociado al color blanco, y el cuarto, llamado *Omitéotl*, o *Huitzilopochtli*, asociado al color azul.

Si volvemos a la sección áurea, veremos que el rectángulo de oro se compone de un cuadrado y de otro rectángulo de oro, de menores dimensiones, y de este se pueden obtener a su vez un cuadrado y un rectángulo áureo menores, y así sucesivamente en una serie gnomónica.<sup>109</sup> Si descomponemos los cuatro rectángulos áureos que marcamos en las caras A y B de *Coatlícue*, en el cuadrado y el rectángulo que los conforman, vemos que el cuadrado es la figura privilegiada en la composición de *Coatlícue*, pues marca puntos tan importantes como la tangente que roza la parte superior del cráneo central, y es el módulo básico que repetido cuatro veces, nos da la dimensión frontal de los miembros superiores; las serpientes superiores, tienen cada una, proporción cuadrada. Las garras inferiores se pueden contener en un rectángulo formado por otros cuatro cuadrados, y los elementos bajo la falda, constituyen un rectángulo formado a su vez por dos cuadrados. ( Ver lámina 14 )

Respecto a la vista lateral de la escultura, J. Fernández llama la atención acerca de su forma triangular, mas no nos habla de sus proporciones, las cuales resultan coincidir con la mitad del "triángulo sublime", de los pitagóricos, quienes descubrieron que el triángulo sublime surge espontáneamente del pentágono, figura privilegiada, generadora de relaciones áureas. Al unir, por medio de una línea, cada uno de los vértices con el lado opuesto del pentágono, se forman los triángulos sublimes. Al unir todos los vértices entre sí, se forma la estrella de cinco puntas, que contiene un pentágono en el centro. Por lo tanto, el triángulo sublime es el gnomón del pentágono, y sus lados están proporcionados en sección áurea.

Los triángulos frontales y posteriores a los que ya hicimos referencia, tienen la proporción de dicho triángulo sublime. ( Ver lámina 15 )

<sup>108</sup> León Portilla, Op. Cit., pp. 94-95.

<sup>109</sup> Ver : Santos Balmori, *Áurea medida*, Ed. UNAM, México, 1978, p. 56  
Un gnomón se define como toda figura, cuya yuxtaposición a una figura dada produce una figura resultante semejante a la figura inicial.

El perfil de Coatllicue, puede verse inscrito en el triángulo rectángulo que divide en dos al triángulo sublime, de allí su sentido ascensional al que J. Fernández relaciona con los trece cielos; el número trece puede descomponerse en ocho más cinco, razón que dentro de la serie de Fibonacci, es la primera en aproximarse al número de oro.<sup>110</sup> Esta serie de Fibonacci es una serie de números enteros, que se construye a partir del número uno, y cuya condición es que cada elemento sucesivo de la serie, se forme de la suma de los dos anteriores.

Así tenemos:  $1; 1 + 1 = 2; 2 + 1 = 3; 3 + 2 = 5; 5 + 3 = 8; 8 + 5 = 13; 13 + 8 = 21; 21 + 13 = 34; 34 + 21 = 55$ , y así sucesivamente; lo interesante, es que a partir de la aparición del número 13, la razón que se forma entre los números sucesivos de la serie se aproxima a 1.618, y se mantiene constante a partir de 55/34.

Veamos:  $8/5 = 1.6; 13/8 = 1.625; 21/13 = 1.615; 34/21 = 1.619; 55/34 = 1.1767; 89/55 = 1.618; 144/89 = 1.6179$ , etc. ( Ver lámina 16 )

Sorprende que los primeros números de la serie de Fibonacci sean tan importantes en el mundo náhuatl:

1: *Tloque Nahuaque*, señor del cerca y del junto, dios en su unidad y en su ubicuidad;

2: *Ometéotl*, el señor dual, textualmente, el dios dos;

3: *Yohualli-ehecatl*, nombre de *Quetzalcoatl* como tercer *Tezcatlipoca*;

5: el punto central del quince, que indica la posición del eje vertical dirigido hacia los cielos en sentido ascendente, y hacia el inframundo en su sentido descendente; este punto central del quince integra también a su alrededor a los cuatro puntos cardinales.

8: dualidad de cuatro, ocho son los pasos variables en las danzas guerreras mexicas;

13: los trece cielos, en el último de los cuales se encuentra *Ometéotl*.

<sup>110</sup> Esta serie la postuló Leonardo de Pisa hacia 1202; consiste en que cada número de la serie se obtiene sumando los dos números precedentes:

2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc.

Lo extraordinario es que a partir de 55/34 la constante de las razones es 1.618.

Si acudimos a Santos Balmori<sup>111</sup> vemos que el pentágono y el triángulo sublime son las directrices en el trazo de gran cantidad de espirales de caracoles marinos; Coatlicue está adornada en su parte posterior por trece caracoles, los cuales penden precisamente del colgaje triangular, que también adopta la forma del triángulo sublime. ( **Ver lámina 17** )

Cabría lanzar la hipótesis de que el aprecio que se tuvo en Mesoamérica por los caracoles y las conchas no es meramente ornamental, sino que se conocían las propiedades geométricas de sus espirales, relacionadas con el viento y con el ritmo de la armonía cósmica.

Se ha comprobado que el movimiento en espiral rige la formación de las galaxias y de los sistemas solares; el agua, fluido esencial para la vida, también se mueve en espiral.

Los caracoles fueron objetos preciosos en toda Mesoamérica, y su comercio marca las principales rutas de intercambio cultural. Aun fuera de Mesoamérica, en Paquimé y Casas Grandes se han encontrado edificios enteros dedicados al corte y labrado de conchas y caracoles. Los caracoles forman parte de las ofrendas funerarias y de los objetos rituales. ( **Ver lámina 18** )

El caracol, como atavío de los dioses, se consigna en los siguientes casos:

*Atavíos de Quetzalcoatl.* <sup>112</sup>

Tiene puesta en la cabeza una diadema de piel de tigre.  
 Con rayas negras en su cara y en todo su cuerpo.  
 Atavíos propios de Ehécatl: envuelto en varias ropas,  
sus orejeras de oro torcidas en espiral,  
su collar en forma de caracoles marinos de oro.  
 Lleva a cuestras su insignia de plumas de guacamaya,  
 su ropaje de labio rojo con que ciñe sus caderas.  
 En sus piernas hay campanillas atadas con piel de tigre,  
 sus sandalias blancas.  
Su escudo con la joya de espiral del viento,  
 en una mano tiene su bastón de medio codo.

<sup>111</sup> Balmori, Op. Cit., pp. 43-45.

<sup>112</sup> Ver: Miguel León Portilla, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, Ed. UNAM, México, 1992.

Quetzalcoatl, en su advocación de Ehécatl, es un dios del movimiento cósmico; el viento, dentro de esta concepción cósmica, impulsaba no sólo las nubes y las mareas, sino también los movimientos estelares; la espiral que lo representaba aludía a ese poder de impulso y transformación. La joya de espiral del viento, no es otra cosa que un caracol marino cortado transversalmente. Esta sección del caracol presenta una estrella de cinco puntas, tal como se genera a través del pentágono, pero en este caso, los vértices de la estrella están unidos por curvas, tal como sucede en un corte de caracol. ( Ver lámina 19 )

Formalmente, esta joya de la espiral del viento es una estrella que contiene a una espiral, lo cual implica una comprensión de los patrones que rigen el movimiento cósmico. Recordemos las galaxias y nebulosas que aparecen, vistas al telescopio, en forma de espiral.

Atavíos de *Teteuynan*, la madre de los dioses

Tiene sus labios abultados con hule,  
en sus mejillas (figurado) un agujero,  
tiene su florón de algodón.

Sus orejeras de azulejo,  
su borlón hecho de palma.

Su faldellín de caracol,  
que se llama su faldellín de estrellas,

su camisa con flecos,

su falda blanca,

sus sandalias.

Su escudo de oro perforado.

Su escoba.

La explicación de que el faldellín de caracol se llama faldellín de estrellas confirma la relación que hay entre el viento, los movimientos astrales y la espiral del caracol marino. Ya vimos que un corte transversal de caracol nos presenta la estrella y la espiral indisolublemente unidas.

Como ejemplos contemporáneos de la intuición estética que relaciona a la espiral con las estrellas, tenemos el famoso cuadro de Van Gogh *Noche estrellada*, donde el cielo nocturno aparece poblado de espirales, que con sus múltiples líneas energéticas rodean la luz estelar.

Atavíos de *Yáutl*, ( *Tezcatlipoca* ) en la casa de las flechas.

Su máscara muy adornada,  
sus piernas veteadas de negro,  
lleva su bezote largo como paja,  
sus orejeras de oro.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Su tocado largo en forma de caña,  
 su partididor de plumas de garza con penacho de quetzal.  
 Su manto de cuerdas con orilla de color rojo.

Su collar de caracoles.

sus campanillas, sus sandalias blancas.  
 Su escudo con pinturas de papel  
 y en una mano su mirador.

Sabemos que *Tezcatlipoca* era llamado *Yoalli Ehécatl*, Noche Viento, aludiendo a sus atributos como invisible e impalpable. Si *Tezcatlipoca* es el viento de la noche, es por eso que porta su collar de caracoles, como emblema del viento y del cielo estrellado.

En relación a la espiral, aparecen las orejeras en forma de espiral, dentro de los atavíos de *Tezcatlipoca* :

*Atavíos de Tezcatlipoca*

Sobre su cabeza un tocado de pedernales,  
 tiene rayas a la altura de los ojos,  
sus orejeras de oro torcidas en espiral.  
 Lleva a cuestas una olla hecha de plumas de quetzal,  
 sus brazaletes de pedernal.

Tiene rayadas sus piernas con franjas negras,  
 tiene en sus piernas campanillas, cascabeles, cascabeles redondos,  
 sandalias color de obsidiana.

Tiene en su brazo su escudo con fleco de plumas y con su bandera de papel,  
 el mirador perforado en una mano, con el que mira a la gente.

La relación entre el sonido, el viento y la espiral del oído llegan aquí a una poderosa metáfora visual: el viento se mueve en forma de espiral en el interior del caracol, y produce sonido; el sonido se escucha a través del oído, que tiene su propio caracol interno. Incluso exteriormente, es común la comparación entre la oreja y el caracol o la concha. Recordemos a Xavier Villaurrutia, quien habla de la rosa, flor espiral por excelencia, en estos términos:

*Es la rosa moldura del oído,  
 la rosa oreja,  
 la espiral del ruido,  
 la rosa concha siempre abandonada  
 en la más alta espuma de la almohada.<sup>113</sup>*

<sup>113</sup> Xavier Villaurrutia, poema *Nocturna rosa*. Ver en: *Xavier Villaurrutia, 15 poemas*, Material de lectura, UNAM, Poesía moderna, No. 15.

#### d. FRONTALIDAD Y DESDOBLAMIENTO.

Entenderemos por frontalidad, la característica de la escultura cuyos mayores valores expresivos se proyectan significativamente en uno o varios planos. Quien acuñó este término para la historia del arte fue el danés Lange, en 1995;<sup>114</sup> el concepto original de frontalidad fue aplicado a la escultura egipcia, y se refería a la posición estrictamente frontal y simétrica de dicha escultura, donde es suficiente la contemplación frontal de la estatua de un faraón, entre la XI y la XII dinastía, para sentir el hieratismo de esos seres altamente idealizados que nos confrontan con la eternidad.

En los inicios del arte griego tenemos también ejemplos de frontalidad en la escultura; pensemos en los arcaicos *kúroi*, esculturas de jóvenes atletas, rígidas y simétricas, hechas para ser percibidas de frente, ya desde estos ejemplos se nota la intención griega de romper la rigidez, al representar al joven con una de las rodillas flexionada, adelantando la pierna, como si estuviera a punto de dar un paso; comparemos estas expresiones con las del arte helenístico, tales como el grupo de Laocoonte o la Afrodita acucillada, ambos en el Museo Vaticano; estas esculturas tienen tal dinamismo, que nos parece insuficiente cualquier plano para contener su riqueza expresiva; aquí todos los ángulos de visión aportan una nueva imagen, tan rica como la anterior y complementaria, de tal manera que se vuelve indispensable girar trescientos sesenta grados al rededor de la escultura, a fin de captarla en su totalidad. ( Ver lámina 20 )

Entre estos dos extremos: la absoluta frontalidad del arte egipcio, y la total movilidad del arte helenístico, Coaticue se aproxima claramente al concepto de frontalidad, aunque en su caso, la frontalidad no corresponde a un sólo plano, sino a los cuatro planos de conforman su volumen prismático.

Si, como hemos propuesto, suspendemos la interpretación antropomórfica y femenina, vemos que pierde sentido hablar de cara anterior y posterior; ambas caras cobran significado propio, cada una de ellas funciona como un posible frente de la escultura, a la vez que resultan complementarias entre sí.

Al ser contempladas frontalmente, las caras anterior y posterior muestran una unidad tan perfecta que bien podrían contemplarse cada una como una configuración autónoma.

---

<sup>114</sup> Sobre la ley de la frontalidad, ver *Le Chat, Une loi de la statuaire primitive*, Revista de las universidades del Mediodía

Esto no significa que las cuatro caras no sean necesarias para formar la unidad; lo que sucede es que las caras A y B, al ser casi equivalentes, nos llevan a discriminar sus diferencias con todo cuidado, y hacen inevitable la comparación entre una y otra, agudizando grandemente nuestra atención. Aquí no se trata de integrar imágenes parciales sucesivas en un todo orgánico, como en el caso del Laocoonte; se pretende retar al observador para que perciba a un mismo tiempo en anverso y el reverso de una imagen definitiva y ambivalente; recordemos el concepto de *Omeéotl*: dos que son uno.

Cosa muy distinta sucede con las caras laterales C y D, pues parecen necesitarse una a la otra para conseguir la simetría, apremiante por su rigor en las caras principales; si nos imaginamos que pudieran enfrentarse dichas caras laterales, mediante un giro de noventa grados hacia el eje central, veríamos la repetición de las cabezas de serpiente, una frente a la otra, tal como sucede en las caras A y B, y la imagen que dan estas dos caras laterales al enfrentarse, recuerda de manera contundente la silueta del gran teocalli del Templo Mayor, con su templo doble. ( Ver lámina 21 )

Esto sugiere que el plano frontal, del llamado torso, con los corazones y manos cercenadas, es posible verlo, gracias a un abatimiento hacia afuera, de estas otras dos serpientes, (brazos) que en principio pudieran estar adosadas al frente, en la misma disposición que las serpientes superiores, formando, otra vez, un conjunto de cuatro, que pudieran representar a los cuatro *Tezcatlipoca* originales.

En Coatlícue hay de hecho tres caras distintas: la vista lateral que se repite en las caras C y D, y las otras dos caras, A y B, que nos atrevemos a llamar frontales, en razón de lo antes dicho; si realizáramos la unión hipotética de las caras laterales, entonces tendríamos tres frentes con ligeras variantes formales. Es la dualidad a punto de crear una tercera entidad. Es la tercera imagen de Coatlícue, sus caras laterales a punto de integrarse como creación realizada por la dualidad, "a su imagen y semejanza". Recordamos aquí la intuición de Bonifaz Nuño cuando dice :

*... siempre que algo se produce o tiene origen, interviene, además de los principios que antagonizan entre sí, un tercer elemento que, fecundando y transmutando a aquellos, esto es al positivo y al negativo, al masculino y al femenino, hace posible que su enfrentamiento se convierta en alianza productora.... Solo así puede cobrar sentido el encuentro de dos contrarios: con la intervención de un elemento neutro que constituya, juntándose con ellos, una triada fecunda.<sup>115</sup>*

<sup>115</sup> El triángulo sublime es aquel cuyos lados están en relación 1.618. Es un triángulo isósceles que se genera dentro del pentágono, su base es cualquiera de los lados de éste, y sus lados convergen en el vértice opuesto. Rubén Bonifaz Nuño, *Imagen de Tlaloc* ( México: UNAM, 1986) pp. 138-139.

y agrega:

*En ese instante prodigioso, los tres elementos se constituyen en unidad, en la unidad del poder supremo, de la suprema potencia en el umbral mismo del acto universal; en el origen de una suerte de estallido que de la máxima concentración engendrará la extensa totalidad del mundo.*<sup>116</sup>

Los desdoblamientos de planos son comunes en el arte mexica; recordemos la representación de los cuatro rumbos del universo que aparece en el Códice *Fier-vary - Mayer*; esta representación planimétrica, corresponde a un basamento piramidal, el cual, mediante la separación de sus aristas redujera su volumen, de tres a dos dimensiones, coincidiendo con el plano.

Si observamos el relieve que aparece en la base de Coatlicue, veremos el mismo fenómeno de desdoblamiento; este relieve fue fotografiado por Justino Fernández en 1964, cuando la escultura se trasladó al actual Museo de Antropología. Independientemente de la deidad que este relieve represente, podemos describirlo como una figura antropomórfica, sentada, con los miembros inferiores y superiores flexionados y desplegados hacia izquierda y derecha del eje vertical, hasta coincidir con el plano que contiene a la figura, en una posición humanamente imposible de ejecutar, porque las articulaciones, sobre todo las de los miembros inferiores, no permiten tales giros. ( Ver lámina 22 )

Atados a dichas articulaciones aparecen cuatro cráneos de perfil, dos viendo hacia la izquierda y hacia a arriba y abajo respectivamente, y los otros dos viendo hacia la derecha, y hacia arriba y hacia abajo respectivamente; los cuatro cráneos están dispuestos en rigurosa simetría biaxial. La violencia postural de la figura, hace pensar que en un posible giro contrario de los cuatro miembros, que al replegarse hacia el punto central, harían que las cuatro secciones craneales se unificaran, sintetizando así las cuatro posibles orientaciones plasmadas en el quince. Para entender esta imagen pensemos en la acción de abrir y cerrar un libro en ambos sentidos, perpendicularmente, según los ejes longitudinal y transversal, simultáneamente, cosa imposible de realizar en el mundo físico.

La figura se sugiere, entonces como el resultado de un desdoblamiento biaxial, según el eje longitudinal, y según el eje transversal. Si giramos noventa grados, según el eje longitudinal, los miembros inferiores y superiores del relieve, vemos que su posición sería equivalente a la de Coatlicue, excepto porque ella está de pie; podríamos pensar entonces en otro desdoblamiento dimensional que le permitiera a la figura de la base extender los miembros inferiores y ponerse de pie.

---

<sup>116</sup> Bonifaz, Op. Cit., pp. 43-45.

Las extremidades superiores del relieve de la base rematan con garras que sostienen otros dos cráneos, apoyados en posición occipital. Si suponemos un giro concéntrico de noventa grados, tendríamos la misma posición que ocupan los miembros superiores de Coatlicue; la posición de las serpientes que proyectan sus fauces hacia adelante, se lograría al girar hacia el frente, también noventa grados, la articulación de las garras, entonces, los cráneos presentarían la posición de las serpientes laterales de Coatlicue. Recordemos que noventa grados representan un cuadrante, la cuarta parte de un círculo; y que esto también está indicado en el quincunce, cuyas cuatro esquinas presentan cuartos de círculo, cuya área equivale a la del círculo central.

J. Fernández se refiere al siguiente fragmento de la *Épica Náhuatl*, traducido por Ángel Ma. Garibay, en estos términos:

*...Por el agua iba y venía el gran monstruo de la tierra. Cuando la vieron los dioses, uno a otro dijeron: Es necesario dar a la tierra su forma. Entonces se transformaron en dos enormes serpientes. La primera asió al gran Monstruo de la Tierra desde su mano derecha hasta su pie izquierdo, en tanto que la otra serpiente, en la que el otro dios se había mudado, la trababa desde su mano izquierda hasta su pie derecho. Una vez que la han enlazado, la aprietan... con tal empuje y violencia, que al fin en dos partes se rompe...<sup>117</sup>*

Aquí se observa claramente la escisión que se conseguiría al tensionar al máximo una figura en sentido de sus dos diagonales: D1 y D2, el resultado sería la ruptura en dos partes, según el eje transversal E, F. ( Ver lámina 23 )

Siguiendo con la base de Coatlicue, la parte central, que correspondería al tronco de la figura, está ocupada por un círculo con un cuadrado inscrito; en este cuadrado se representa el quincunce, el cual esquematiza la disposición del espacio, antes descrita, en cuatro rumbos, que rodean al punto central.

En la parte inferior del círculo, aparece una figura trapezoidal, que recuerda el colgaje posterior de Coatlicue, rematado, en este caso por el círculo y el quincunce, en lugar del cráneo que está sobre el colgaje. El círculo central de la base está rodeado por un anillo repleto de franjas paralelas y curvas, que parecen girar de izquierda a derecha, tal como se hace en la danza mexicana, cuyos giros se inician siempre hacia la izquierda. Esta configuración circular concéntrica nos recuerda a un escudo o *chimalli*, rodeado de plumas.

---

<sup>117</sup> Fernández, Op. Cit., p. 129.

Si retomamos la representación planimétrica de la pirámide truncada, veremos que el trapecio es el alzado de dicha pirámide, y el cuadrado es su planta, circundada en este caso, por el anillo solar, imbuido del movimiento cósmico, de izquierda a derecha. Esta representación simultánea de plantas y alzados, corresponde con los desdoblamientos de las figuras, desplegadas sobre el plano, y susceptibles de integrarse volumétricamente en distintas configuraciones, mediante giros, dirigidos según los ejes de composición, y de acuerdo a la *numerología*, donde el dos y el cuatro resultan privilegiados. Al cuatro corresponderían giros de noventa grados, al dos corresponderían giros de ciento ochenta grados.

Esta visión de los múltiples desdoblamientos en los que Coatlicue se despliega responden a una intuición holográfica del universo, concepto que hasta ahora se ha llegado a concretar científicamente, a través del holograma, fotografía sin lentes, que registra en película, directamente, los patrones de interferencia de la luz, que posteriormente reproducen los rayos láser, después de atravesar un objeto. Al reflejarse en un espejo, los patrones resultantes son estructuras virtuales, que al proyectarse, reconstruyen la imagen incorpórea, tridimensional del objeto en cuestión.<sup>118</sup>

Es claro que en Coatlicue no se puede hablar de un registro holográfico en sentido estricto, pero los desdoblamientos que traducen los volúmenes en superficies de dos dimensiones, y la sugerencia de los giros que pliegan y despliegan los miembros de la escultura, responden a un sistema de codificación similar al de los hologramas, donde cada uno de los puntos contiene información acerca de la totalidad.

Dentro de las más modernas interpretaciones del modelo del universo físico, está la que David Bohm <sup>119</sup>denomina el orden implicado. Este consiste en concebir los fenómenos como manifestaciones de un holomovimiento que interrelaciona todo cuanto existe; este holomovimiento consiste en un continuo plegamiento y despliegue, a través del cual, las propiedades de las cosas se manifiestan o se ocultan. Para entender este modelo relacional del universo, Bohm pone el ejemplo de una gota de tinta que se desplegara en un recipiente con un líquido denso, al cual diéramos varias vueltas: la gota se convertiría en un filamento de tinta que seguiría distintas direcciones; si volviéramos a dar las mismas vueltas al fluido, pero, esta vez en sentido contrario, la gota de tinta volvería a formarse, pero si damos una vuelta más, la gota empezaría a desintegrarse de nuevo. Imaginemos

---

<sup>118</sup> Denis Gabor descubrió en 1947 el principio de la holografía, cuando propuso un sistema para lograr imágenes más precisas en microscopio electrónico. El proponía hacer pasar un rayo de luz directamente a través del tejido a observar, para registrar esas impresiones, directamente en la placa, obteniéndose así una imagen de la estructura de dicho objeto. Esta posibilidad se pudo concretar hasta los años sesenta, con el uso del rayo láser.

<sup>119</sup> David Bohm, "El universo plegado-desplegado", en El paradigma holográfico, Ed. Kairos, Argentina, 1993, pp. 65-141.

que vertimos dos gotas en diferente momento; al dar vueltas al fluido en un sentido y en otro, llegaría un momento que una de las gotas se reintegraría, y no así la otra: jamás podrían coincidir otra vez como dos gotas al mismo tiempo. Esto explica la noción de universo plegado y desplegado, y aclara la noción de holomovimiento.

Así, en Coatlicue, con los giros que su forma sugiere, está presente de manera intuitiva, esta noción de un orden implicado y de un universo que se pliega y se despliega, dando distintas imágenes de una misma esencia.

Veamos lo que dice Octavio Paz respecto al pliegue del universo:

*... el pliegue universal. El doblez que, al desdoblarse, revela no la unidad sino la dualidad, no la esencia sino la contradicción... el pliegue, al descubrir lo que oculta, esconde lo que descubre... el pliegue es su doblez, su doble, su asesino, su complemento. El pliegue es lo que une a los opuestos sin jamás fundirlos, a igual distancia de la unidad y de la pluralidad.<sup>120</sup>*

Esta visión reconoce el hecho de que en toda presencia está contenida una ausencia; en caso de Coatlicue, al desplegarse de manera dual todas las posibles imágenes, se presenta un caso de plenitud y presencia inconcebible.

Todos los despliegues de la forma están contenidos y codificados desde el relieve de su base, y desde la síntesis propuesta para sus caras laterales.

Coatlicue es ese instante límite en que toda presencia es manifiesta

## e. EXPRESIÓN DEL MATERIAL

Sería inconcebible la escultura de Coatlicue en otro material que no fuera piedra, ¿por qué? Estamos de nuevo ante un problema complejo de percepción visual.<sup>121</sup> Cada material genera las formas que le son afines, según su resistencia, peso, dureza, elasticidad, maleabilidad, densidad, etc. Estas características del material inducen al empleo de una técnica determinada en cada caso; por ejemplo, los instrumentos que se usan para tallar la piedra son muy distintos a los que se usan para tallar madera, y el efecto visual que se obtiene depende, tanto de la devastación del material, como de la huella de los instrumentos que le imprimen la forma. El conocimiento profundo de las potencialidades del material es inherente a todo buen escultor, recordemos la leyenda acerca de que Miguel Ángel veía la escultura contenida en el bloque sin labrar, antes de realizarla, como le sucedió al encontrar el bloque donde esculpió el famoso David.

<sup>120</sup> Octavio Paz, Prólogo a la poesía de Xavier Villaurrutia, Material de Lectura, UNAM, 1977.

<sup>121</sup> Véase: Sven Hesselgren, El lenguaje de la arquitectura, Ed. EUDEBA, Buenos Aires, 1973. pp. 123-127.

Si bien, es cierto que la escultura mexicana se hallaba estucada y pintada, al igual que la arquitectura, este acabado no anula lo dicho anteriormente respecto a la dureza y densidad del material, que sigue siendo manifiesta. La experiencia cotidiana con los materiales de la arquitectura, nos hace entender que el estuco es una protección y una forma de expresión cromática, que se añade a la forma estructural. Si vemos un muro enyesado, nunca suponemos que el espesor del muro sea de yeso; lo suponemos de piedra, de concreto o de ladrillo, evidentemente, recubierto con el estuco.

En Coatlícue, las cualidades de la piedra, tales como peso, densidad, energía concentrada, están intensamente expresadas en la forma misma, que hace aparecer al material en su auténtica expresión. Si pensamos en las formas que adquiere la piedra, como resultado de las erupciones volcánicas, veremos que es común la conformación de enormes bloques con texturas abruptas, similares a las Coatlícue. La propia lava se mueve, reptando a manera de serpiente. Es innegable el fuerte impacto visual del pedregal en la región del Altiplano, que, aunado al miedo de posibles erupciones debió influir sin duda en la concepción plástica mexicana.

Cierto que cada cultura genera distintas formas de expresión en los materiales; pensemos por ejemplo en las esculturas góticas que también son de piedra y tienen una expresión radicalmente distinta; aquí la piedra parece desmaterializarse, en formas tan esbeltas que anulan visualmente su peso; lo que sucede en estos casos, es que el escultor puede proponerse como reto, plegar el material a sus necesidades expresivas y hacer de ello un alarde técnico.

Se trata de dos caminos igualmente válidos; uno conduce a la forma a través del material, en el caso de Coatlícue; el otro produce la forma a pesar del material, en el caso de la escultura gótica. Ambos caminos producen un resultado estético, si logran que el material y la composición expresen su propósito cabalmente.

Al hablar de composición volumétrica se sugirió la aglomeración de partes al rededor de un núcleo central, generador de una gran fuerza centrípeta, la cual expresa la intensidad gravitatoria característica de la piedra, en relación a su densidad, ya que la gravedad es una fuerza directamente proporcional a la masa, e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia. La tensión que se percibe en Coatlícue se genera básicamente por la oposición entre dos sistemas de fuerzas:

La primera, es esta fuerza gravitacional centrípeta; la segunda, es el impulso vertical marcado por el eje de simetría, cuya verticalidad se relaciona con el impulso ascensional de la piedra en los movimientos telúricos y en las erupciones volcánicas. Estas dos fuerzas en equilibrio provocan la tensión esencial presente en la escultura. Son de nuevo los principios contrarios que luchan por desbordar la unidad inicial, del centro, modelando un tercer elemento que es la elevación humana hacia lo sagrado. ( Ver lámina 24 )



## f. DINÁMICA Y RITMOS INTERNOS.

A fin de analizar este tema, recurriremos a la denominación convencional de brazos, piernas, falda, torso, espalda, cabeza; elementos reconocibles en la escultura de Coatlicue, sin que esto implique aceptar la interpretación antropomórfica que hemos puesto en tela de juicio, y que discutiremos posteriormente.

Dentro del estatismo dominante en Coatlicue existen diferentes ritmos dinámicos; estos ritmos están asociados estrechamente al manejo de los relieves, en contraste con los paramentos lisos. La dinámica interna de Coatlicue, está determinada a través de las direcciones marcadas por los ejes secundarios.

En las cuatro caras de Coatlicue se percibe el predominio del relieve sobre la superficie lisa, la cual sólo se observa en el torso de la escultura, en las caras A y B; en los prismas que cuelgan de los brazos en la cara A, y en los brazos flexionados, visibles en las caras B, C y D.

Los relieves marcan una frecuencia, una vibración visual que va desde el vertiginoso movimiento de las serpientes entretejidas, hasta el plano neutro que recubre el torso, y el tratamiento liso de los prismas frontales. El equilibrio que se consigue, alternando estas zonas de relieves contrastantes, es perfecto. El contraste más radical se da entre el abigarramiento de la falda y la superficie pulida del torso; flanqueando la falda aparecen los mencionados prismas, verdaderas secciones de trabe, totalmente prismáticas y lisas, que contrastan vivamente con los relieves de la falda serpentina.

Esto denota la sensibilidad del artista que consigue la valoración de cada elemento mediante la variedad y el contraste.

En la cara B, el triángulo debajo del cráneo esta construido a base de rectas, las cuales contrastan con las curvas de la falda de serpientes. Aquí también se da el contraste entre el relieve de la falda y la el plano liso de la "espalda".

Si nos colocamos frente a esta cara posterior, tenemos la impresión de que el volumen prismático del tórax emerge como un altorelieve, desde el plano de un macizo de serpientes, que en la parte delantera, constituyen los brazos y las manos flexionados. Aquí, nuevamente la textura lisa de la piel se ve rodeada por la textura rugosa de las serpientes, y rematada en la parte superior por el collar de manos y corazones.

En las caras C y D, el criterio es similar, pues los "brazos doblados" que son la parte lisa, están rodeados de relieves pronunciados. Cerca de la base, debajo de las plumas y cascabeles bajo la falda, hay superficies lisas, para equilibrar los relieves accidentados.

Una dinámica ascendente se advierte en toda la composición, desde la gran serpiente ondulante de la parte inferior, hasta el tremendo choque de las dos cabezas superiores, el cual cierra el ascenso y remarca el predominio del eje vertical de simetría. Este movimiento recuerda al vórtice esférico, cuya forma es la del toro geométrico, (la forma de una dona) y cuyo movimiento es el de una espiral continua que transcurre en el eje y en la periferia, en sentidos contrarios, sugiriendo un movimiento en espiral sin fin, pero, al mismo tiempo, contenido. Sólo en esta forma se realiza una síntesis entre el movimiento abierto de espiral y su confinación en un volumen. En este modelo encajan las ideas de un universo, en continua expansión, y, al mismo tiempo, limitado.<sup>122</sup> ( Ver lámina 25 )

#### g. ARTICULACIÓN CONSTRUCTIVA.

Decimos que Coatlicue presenta una articulación constructiva, porque su volumen se integra a partir de la concatenación de bloques prismáticos, tal como, en arquitectura, los cuerpos formados por taludes y tableros conforman las estructuras de los basamentos piramidales; dichos cuerpos, al unirse producen la estructuración volumétrica tanto de la arquitectura, como de la escultura; en este caso, evidentemente geométrica, y de carácter tectónico.

Esta articulación constructiva se da a base de bloques superpuestos horizontalmente; cuatro de estos bloques se marcan en las caras A y B: el primero, de la base al borde de la falda; el segundo, de allí al cinturón; el tercero, de allí al arranque de las grandes serpientes superiores, y el cuarto, formado por las serpientes mismas.

Este procedimiento de superponer estructuras tectónicas obedece a una concepción gnomónica del universo, según la cual, una estructura genera su crecimiento a través de gnomones, que son figuras semejantes que conservan la configuración de la estructura original.

Así puede explicarse la superposición de estructuras en los basamentos prehispánicos, concebidos como una manifestación viviente del dinamismo de una cultura que genera su propio crecimiento, a partir del desarrollo inmediato anterior.

---

<sup>122</sup> Ver: *The mystic spiral*, Jill Purce, Ed. Thames and Hudson, Singapur, 1992. pp. 7- 19.

Respecto a la geometría, las espirales logarítmicas, trazadas a partir del pentágono y del triángulo sublime, son el típico ejemplo de este tipo de crecimiento, y su forma coincide con la espiral de los caracoles, tan apreciados en estas culturas, tal como hemos visto; en el caso de Coatlicue, el gnomón del rectángulo de oro es el cuadrado, el cual a su vez se descompone en otro rectángulo áureo y otro cuadrado. Ya vimos, al hablar de los trazos reguladores, la importancia del cuadrado y del rectángulo de oro en la escultura que nos ocupa.

En las caras C y D hay sólo dos divisiones horizontales, y por lo tanto, tres bloques: el primero, de la base a la orilla de la falda; el segundo, que contiene casi todo el peso de la escultura, va de allí hasta la cabeza de las serpientes laterales, el tercero es el perfil de las grandes serpientes superiores.

En estas caras C y D, la articulación constructiva es más compleja, por la presencia de las curvas que interrumpen la horizontal a la altura del cinturón y acentúan el sentido ascensional del triángulo que circunscribe la silueta.

Tanto en las caras principales como en las laterales, la composición remata con cabezas de serpiente dobladas sobre sí mismas conformando grandes bloques pétreos.

Si tomamos el núcleo central de la escultura, desde el borde inferior de la falda, hasta las serpientes que rematan los brazos, observamos un juego de diagonales, desde las fauces de cada una de las serpientes, hasta el forde contrario de la falda; ambas diagonales se cruzan en el cráneo central. Esta disposición recuerda nuevamente a la representación de los cuatro rumbos, que aparece en el Códice *Fiervary - Mayer*.

En resumen, la articulación constructiva de Coatlicue es contundente, a base de líneas rectas, como si se tratara de una estructura arquitectónica claramente jerarquizada, donde los planos inclinados de la falda y las serpientes que rematan los brazos, forman el equivalente de los taludes arquitectónicos, en contraste con los planos verticales, equivalentes a los tableros. Desde luego que la alterancia de estos elementos, constante en la arquitectura, no se repite en la escultura, que está sujeta a sus propias leyes expresivas. Eso se analizará en el siguiente punto, referente a la articulación orgánica.

Si, como propusimos al hablar de la frontalidad, enfrentamos las dos caras laterales de Coatlicue, tendremos como resultado la silueta de un basamento piramidal, donde las cabezas de serpiente, en la parte superior, ocupan el lugar de los templos dobles, característicos de la arquitectura mexicana. ( Ver lámina 26 )

## h. ARTICULACIÓN ORGÁNICA.

Entendemos por articulación orgánica, esa trama dinámica que mantiene unidos entre sí los elementos tan disímbolos que conforman esta escultura. La llamamos orgánica porque se da a través de elementos animales y humanos, tales como corazones, manos, serpientes, garras, plumas, etc.

Coatlicue se articula de manera orgánica según el eje vertical, a través del cual se despliega una serpiente colosal, cuya cola aparece entre las garras de la base, y que asciende ondulante hasta quedar oculta bajo la falda de serpientes, y bajo la piel del tórax, para reaparecer transmutada en dos serpientes simétricas que se enfrentan y rematan la composición en la parte superior. Cómo se lleva a cabo esta transmutación, es un proceso que permanece oculto para los ojos de quienes ven sólo las apariencias. Recordemos que la paradoja central de la religión Náhuatl, es *Ometéotl*, el dios que es dos en uno; los principios contrarios que se enfrentan produciendo el gran estallido de energía que es la creación.

En la falda, las serpientes se entretajan, sugiriendo un movimiento orgánico, tal como si estuvieran vivas, y conforman una red unitaria a partir de la pluralidad; el tejido acentúa el sentido ascensional de la composición, venciendo trabajosamente la tensión horizontal que es muy fuerte en cada nudo serpentino que adquiere la forma de un ollín, signo de movimiento. En la cara B, el sentido ascensional está dado por el triángulo sublime que forman los adornos colgantes.

El cinturón limita el movimiento, tanto de la falda serpentina, como del triángulo posterior; es un cinturón continuo, y está formado por dos serpientes que se ensartan en forma alterna, a través de las sienas perforadas de los dos cráneos anteroposteriores, que concentran la atención en dos puntos inmóviles y cargados de energía los cuales parecen concentrar una fuerza gravitacional llevada a sus límites, a punto de estallar.

Del cinturón hacia arriba, la energía parece liberarse en el espacio, generando una fuerza centrífuga, la cual esparce los elementos desmembrados, controlados todavía por la fuerza de gravedad central ejercida por los cráneos; estos efectos de fuerzas en equilibrio se perciben en la ordenación parabólica del llamado collar de corazones y de manos, los cuales, se alternan, ensartados por una serpiente, que se anuda en la cara posterior. Esos corazones y manos, unidos entre sí, rodean la escultura; este collar, y el cinturón son los únicos elementos continuos que la circundan y mantienen su cohesión en sentido volumétrico; observemos que el desmembramiento se sugiere también hacia arriba del cráneo central, como consecuencia de la liberación de energía, que parece dispersar los elementos.

Si equiparamos el bajo vientre con la animalidad, la falda de serpientes representaría esta esfera de lo instintivo, y sugiere además, en su trama, la aglomeración intestinal.

Este aspecto de evisceración y desmembramiento es el que produce una violencia recurrente en la contemplación de Coatlicue. En esta falda serpentina, la energía se equilibra en la tensión de un tejido simétrico, antinatural, sin desviación posible.

En el torso, la energía mantiene su equilibrio y asciende a través del collar de manos y corazones, que se ofrecen a los dioses, cuyas cabezas serpentinas flanquean y confinan esta ofrenda sagrada dirigiendo sus fauces hacia el frente (son las llamadas manos en la interpretación antropomórfica); así el destino humano ligado a lo sagrado es sacrificio en la guerra o en las fiestas consagradas a los dioses.

Sobre el collar y el torso surgen, imponentes, las enormes cabezas de serpiente que han ascendido desde su unidad inferior desdoblándose a través de lo creado para enfrentarse como opuestos a lo largo de su creación, que al fin y al cabo es un desdoblamiento; la ruptura de la unidad original; podríamos hablar de la intuición del "big bang" o podríamos intuir poéticamente con Gorostiza:

*Un minuto quizá que se enardece  
hasta la incandescencia,  
que alarga el arrebató de su brasa,  
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo  
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.<sup>123</sup>*

Esto se refiere a la expansión original del ser, que se confronta y se observa a sí mismo a través de la creación, desbordando, en su copiosa cadena de actos, las infinitas potencialidades, antes absortas en un reposo inmemorial. Y es que la energía cósmica busca ser contemplada, como si la conciencia fuera su más alto destino; de esta energía, materializada en agua, Gorostiza nos dice:

*Mas no le basta ser un puro salmo,  
un ardoroso incienso de sonido;  
quiere, además, oírse.  
Ni le basta tener sólo reflejos  
- briznas de espuma -  
para el ala de luz que en ella anida;  
quiere además un tálamo de sombra,  
un ojo,  
para mirar el ojo que la mira.<sup>124</sup>*

<sup>123</sup> José Gorostiza, *Muerte sin fin*, Material de lectura, Poesía Moderna, No. 17, UNAM,

La primera ruptura de la unidad se da cuando el ser absoluto decide salir de sí mismo para contemplarse, e iniciar así el despliegue universal de la creación. En ese momento, de la primera observación y del primer desdoblamiento, surge la dualidad. En este sentido, la dualidad prehispánica alude a ese instante de transición, generador y destructor por excelencia. El dos es la transición entre el origen: como absoluto primigenio (el número uno); y su resultado: la nueva síntesis (el número tres). En contraste con esto, a la cultura occidental le interesan más los momentos aparentemente estáticos y reconocibles, simbolizados en la concepción de Dios, como uno y trino.

### I. RELACIÓN ENTRE AMBOS TIPOS DE ARTICULACIÓN.

*En la red de cristal que la estrangula,  
el agua toma forma.*

José Gorostiza.

La articulación orgánica y la articulación constructiva, son contrarias; ambas coexisten en Coatlicue, y se integran en un equilibrio pleno de tensión; la claridad planimétrica delimita sin ambigüedades el movimiento abigarrado de la falda de serpientes y contiene cual una urna hermética la expansión de las manos y corazones cercenados. La delimitación total del bloque a la altura de los hombros contribuye al efecto espectacular de las serpientes que emergen y se confrontan.

Si observamos con cuidado, vemos que casi todo lo que Coatlicue nos muestra al exterior es orgánico: las garras, ojos, caracoles, serpientes, plumas, cráneos, manos y corazones.

Todos estos elementos orgánicos están regidos por los ejes de composición que hemos detallado; su ordenación geométrica está sujeta a trazos reguladores, y choca con esta vitalidad-mortalidad, que se desbordaría, de no estar contenida por el rigor constructivo.

Los elementos inorgánicos son escasos en el conjunto; únicamente las cuerdas del collar, los colgajos triangulares y los cascabeles, mínimos elementos en relación con lo vital que palpita en ella; es grande la violencia que se hace al contener este tumulto en potencia, dentro de cánones constructivos tan rigurosos; de allí el dramatismo que tanto se ha enfatizado, acudiendo tan solo a los relatos cruentos de las crónicas, externos al verdadero dramatismo encarnado en forma estética con una fuerza insuperable.

---

<sup>124</sup> Ibid., pp. 18-19.

En Coatlicue hay un manejo de lo oculto que se presiente debajo de la piel y de la falda; en ese interior visceral suceden todas las luchas y transiciones entre vida y muerte; recordemos el orden implicado, que revela y oculta al mismo tiempo. Toda esa lucha cósmica, de continuas transformaciones y distintas apariencias, se sintetiza y emerge en dos principios indemes y contrarios: las dos grandes serpientes que coronan el universo en guerra.

## **j. INTEGRACIÓN ESTRUCTURAL DE DUALIDADES CONTRARIAS.**

La composición de Coatlicue tiene como constante el equilibrio entre tendencias contrarias.

El primer par analizado es la combinación entre el cuadrado, y el triángulo sublime; el cuadrado como estructura centralizada; el triángulo sublime como figura ascensional; la transición entre ambos es el rectángulo áureo, sujeto a la misma proporción que el triángulo sublime y unificador de ambas tendencias: la centrípeta y la ascensional.

Respecto a los ejes vertical y horizontal, tenemos que la simetría absoluta que marca el eje central, se ve compensada por las repetidas divisiones horizontales que van creando recuadros más o menos autónomos en las caras principales. Así verticalidad y horizontalidad equilibran sus tendencias contrarias.

El conflicto entre frontalidad y espacio circundante, vimos que se resuelve sugiriendo tres frentes simultáneos que deben integrarse y complementarse entre sí, dos a dos.

Ya se habló de una pugna entre fuerza centrípeta (gravedad) y fuerza centrifuga (expansión); esta tensión culmina como dije, en la concentración máxima de energía a nivel de los cráneos, donde se recoge toda la energía telúrica del tejido de serpientes; esta tensión se resuelve en una liberación de fuerzas en el espacio mucho más etéreo, celeste, donde manos y corazones penden en catenaria.

Las grandes serpientes que rematan la escultura presentan un movimiento inicial hacia afuera, y se flexionan sobre sí mismas hacia el centro, para cerrar el sistema de fuerzas en equilibrio, recordando la estructura continua que logra cerrar un movimiento en espiral, llamada vórtice esférico. <sup>125</sup> ( Ver lámina 27 )

El contraste entre relieves y superficies lisas crea un ritmo pleno de contrastes, los cuales se resuelven en unidad a través de conciliar la pluralidad.

La articulación orgánica se norma dentro de una articulación constructiva ; ya hemos visto como ambas se integran y aclaran mutuamente.

---

<sup>125</sup> Ver : Jill Purse, Op. Cit. pp. 10-11.

## 2. CONSIDERACIONES SEMIÓTICAS

### a. LA APARIENCIA Y EL NOMBRE

*Los nombres medran y se multiplican, las cosas se mueren para que vivan los nombres.*

Octavio Paz.

En la descripción de Coatlícue es innegable la referencia implícita hacia el cuerpo humano; los elementos que la conforman se han interpretado en forma recurrente como cabeza, tronco y extremidades, debido a la posición que ocupan en el conjunto y a la relación que guardan entre sí, condiciones que, por analogía nos conducen a una interpretación antropomórfica.

Sin embargo, esta interpretación ha tenido sus excepciones. Cuando uno de los trabajadores que descubrieron la escultura de Coatlícue la describió, dijo que se trataba de una escultura femenina, con garras y falda de serpientes, pero sin cabeza. León y Gama por su parte, al dar cuenta del descubrimiento del Calendario y de Coatlícue, se refiere a ellos como las dos piedras.<sup>126</sup> Discutamos paso a paso la descripción que hace León y Gama:

*Todo el cuerpo de la estatua forma dos figuras semejantes, y estrechamente unidas, que no se distinguen sino en algunas divisas particulares.*

Nótese que para León y Gama fue evidente la bifrontalidad de Coatlícue.

*La principal, que representa la Fig. 1 es un cuerpo de mujer, cuyos pechos están manifestando su sexo. Sobre ellos tiene asentadas cuatro manos, con las palmas para afuera, a distinción de la que representa la Fig. 2 que es la grabada en la espalda; en la cual no aparecen pechos; ni se ven más que dos manos vueltas; y los dedos pulgares de otras que aparecen sobre los hombros; y en medio de ellas un lazo.*

---

<sup>126</sup> El trabajo de León y Gama se titula: Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la Plaza Principal de México, se hallaron en ella el año de 1790, etcétera.



Veamos que la descripción de ambas caras se trata de manera independiente, y no como frente y espalda de una diosa. Es notorio también que para este autor los únicos elementos significativos a primera vista, son las manos que aparecen tanto en frente como en la cara posterior de la estatua; en ningún momento percibe que su disposición sea la de un collar de manos y corazones, anudado en la parte posterior.

*Cubre los rostros de ambos cuerpos una máscara, o sean dos semejantes; por variar muy poco sus figuras, las cuales parecen estar unidas por las cintas que las atraviesan por la parte superior y por los lados.*

Resulta por demás interesante, que para León y Gama, las impresionantes cabezas de serpiente se interpreten como dos máscaras, una anterior y otra posterior unidas por cintas. Esto nos demuestra claramente que toda descripción encierra una lectura condicionada por el contexto en que se vive; seguramente a fines de siglo XVIII eran más familiares para la sociedad las más extravagantes máscaras, que la representación mexicana de la serpiente con sus fauces entreabiertas. Para el autor, la textura del cuerpo de las serpientes, es una especie de red que mantiene unidas las dos máscaras. Resulta sorprendente que la división vertical entre ambas cabezas, y su enfrentamiento, pasen de tal manera desapercibidas.

*Arriba de las manos, en una y otra figura se ven unos sacos o bolsas en forma de calabazas, que según Alvarado Tezozómoc, eran unas bolsas tejidas de nequén o ixtlí de color azul, nombradas toxicalli que llenaban de copal...*

Estas bolsas de copal que menciona León y Gama, no son otra cosa que los corazones cercenados que se alternan con las manos cortadas, en el collar de ofrendas guerreras que rodea la escultura. Justino Fernández, basándose en Chavero, asocia dichas bolsas de copal a los bloques prismáticos que cuelgan de frente bajo los brazos doblados. Ignoramos el por qué de esta interpretación, puesto que la rigidez de estos bloques hace pensar más bien en vigas de madera o piedra sin labrar.

*En la cintura tiene atadas dos cabezas de hombres muertos, una por delante y otra por detrás; la una mayor que la otra... En el original se distingue bien una cinta con que están atadas, que entra por los conductos de oído, y en la Fig. 1 continúa atando esta cinta las manos y bolsas, así las de adelante como las de atrás, hasta rematar en el lazo, formando un collar de todas ellas; pero en la Fig. 2 está la cabeza atada separadamente en la cintura.*

En primer lugar, León y Gama no emplea la palabra cráneo, y en este caso, su definición es más acertada, puesto que en realidad se trata de cabezas de cadáver. El autor advierte que estas cabezas están atadas, pero no percibe la perforación que se practicaba en los cráneos de las víctimas, antes de colocarlos en el tzonpantli; estas perforaciones, las llama conductos del oído. En la descripción se asienta que la misma cinta que amarra los cráneos, amarra las manos y las "bolsas de copal", al frente, para rematar con un nudo en la parte posterior.

Esta interpretación es incorrecta, pues el cinturón de serpiente es independiente del collar, esto se descubre cuando comparamos la textura de dicho cinturón con la textura de la cinta que anuda el collar en la parte posterior, ambas texturas son totalmente distintas.

A través de esta descripción de León y Gama nos damos cuenta hasta qué grado puede influir el contexto en que se vive, y el desconocimiento del arte prehispánico, para condicionar la percepción de una escultura como Coatlicue. Vemos, a partir de la anterior descripción, que la interpretación antropológica de esta escultura no ha sido ni automática, ni generalizada.

Existen en Coatlicue solicitaciones visuales igualmente poderosas, tanto para aceptar su interpretación antropomórfica, como para rechazarla. Para aceptarla, contamos con la disposición básica de su estructura, en cabeza, tronco y extremidades; para rechazarla, tenemos la inaceptable síntesis que la estatua propone, entre descomunales garras de águila, falda de serpientes, tronco humano, y manos y cabeza sustituidas por serpientes gigantes. Esta contradicción no se origina para resolverse; está deliberadamente calculada para provocar el pasmado ante lo innombrable.

Si volvemos la atención nuevamente sobre el acto de nombrar, vemos que éste obedece en primera instancia a la incorporación del nuevo objeto por nombrar, al sistema lingüístico preexistente, ubicándolo por afinidad y diferencia, en un proceso de comparación implícita; así, por ejemplo, se generan las denominaciones de: león marino, árbol de la vida, anticristo, etc.

En este sentido, el nombre de Coatlicue se ha impuesto sobre otros, tales como *Teoyaomiqui*, deidad de la guerra y de la muerte, cuyo significado, por ser más abstracto y complejo, ha perdido terreno frente al de *la que tiene falda de serpientes*, denominación más simple y descriptiva que, en razón de ello, se ha generalizado.

Existe, sin embargo, otra forma de nombrar, revelando relaciones inéditas que recrean el sistema de la lengua, hasta generar nuevas significaciones; esta forma de nombrar es la forma poética; la metáfora y la imagen desempeñan esta función renovadora del lenguaje.

Cuando se dice, por ejemplo *el tambor del llano*<sup>127</sup>, la metáfora nos lleva a una connotación distinta de la llanura, en este caso asociada al galope sobre una superficie tensa y sonora. Si comparamos la denominación de Coatlicue con la complejidad de su apariencia y connotaciones, nos damos cuenta de que ese nombre es demasiado simple, y que no aporta mayores elementos para su comprensión.

Si observamos los nombres de los dioses en la lengua náhuatl, vemos que en cada una de las múltiples acepciones se encierra una metáfora de apretada síntesis conceptual, que alude a las características distintivas del dios en cuestión. Así, por ejemplo, *Tezcatlipoca* es el espejo humeante, y al mismo tiempo es *Né-coc Yaotl* (enemigo de sí mismo); *Titlacahuan* (aquel para quien fueron creados los hombres); *Moyocoyatzin* (el que se crea a sí mismo); *Yohualli Ehécatl* (Noche viento); *Moquequeloa* (el que se burla), *Telpochtli*, (el joven apuesto). Si acumulamos e interrelacionamos todos estos atributos, muchos de ellos, contradictorios, tendremos una imagen aproximada de su esencia, que no es una imagen fija, sino móvil y cambiante.

Así, para Coatlicue, habría que encontrar tantos nombres, como atributos presenta, y lo más importante, habría que abandonar la noción personalista de una sola diosa para denominarla, pues en el mundo náhuatl, las entidades son plurales y de ninguna manera, unívocas. Según viene estudiando Miguel León Portilla, en su nueva versión de los *Huehuettlatolli*, resulta artificioso adjudicar en forma privativa un atributo a determinada entidad, puesto que este atributo puede ser compartido por muchas otras, y tomar diferentes matices en relación a otros atributos; por lo tanto, el detener el flujo de significados, en aquello que nosotros llamamos sustantivo, es algo ajeno al mundo náhuatl. En la dinámica continua del olin, la identidad es algo circunstancial, relativo al instante y a la punto de vista del observador. Hoy en día, por efecto de la física cuántica, con su principio de incertidumbre y sus lecturas duales de los fenómenos subatómicos, nos acercamos comprender esta visión dualista del universo, donde la paradoja entre ser o no ser, como disyuntiva, se resuelve en ser y no ser, como conjunción de alternativas que coexisten en forma complementaria, dentro de un sistema más vasto, cuyos principios desconocemos.

Precisamente, esta dificultad para definir a Coatlicue, nos conduce a la esencia de su mensaje estético: aquello que por su complejidad, y en razón de su continua confrontación entre contrarios, resulta innombrable.

---

<sup>127</sup> Imagen de García Lorca en el *Romancero Gitano*.

## b. LA MONSTRUOSIDAD Y LO SAGRADO

*Toda aparición implica una ruptura del tiempo o del espacio: la tierra se abre, el tiempo se escinde, por la herida o abertura vemos "el otro lado del ser".*

Octavio Paz.

Vimos que para Kant, *monstruoso es un objeto que por su magnitud, niega la fin que constituye su propio concepto*. Tratemos de explicar esta noción. Una ventana que excediera las dimensiones de un edificio, sería monstruosa; así como es monstruosa esa nariz superlativa del poema satírico de Quevedo (*érase un hombre a una nariz pegado*). Según la definición kantiana, entonces, la monstruosidad sería, esencialmente una cuestión de proporciones.

Esta noción se relaciona con el concepto de lo sublime en la teoría kantiana. Para Kant lo sublime es aquello cuya grandiosidad excede toda medida, y cuya contemplación despierta en el espíritu un sentimiento de exaltación ante lo incommensurable, que es en el fondo una de las formas de lo incomprensible. En lo monstruoso no es la medida en sí lo que impresiona, sino la contradicción entre la definición convencional de un objeto, y su apariencia, la cual evoca la definición inicial, en algunas de sus características, pero la niega violentamente en otras; aquí lo monstruoso coincide con lo sublime en cuanto ambos son manifestaciones de lo incomprensible; en lo sublime predomina la grandiosidad, y en lo monstruoso la contradicción.

Sin embargo, si acudimos a la definición de lo monstruoso en su etimología, monstruo viene de *mónstruum*: prodigio; de *monere*: avisar, pues se creía que los monstruos eran avisos de la divinidad, por encontrarse fuera del orden natural; de allí que monstruo haya pasado a ser sinónimo de malformación y deformidad, como transgresión de las leyes naturales.

Al exceder, según Kant, el fin que constituye su propio concepto, y al salirse del orden natural, según la etimología, el monstruo deviene en aquella porción excepcional de la realidad, para la cual no encontramos nombre. El monstruo no tiene género ni especie, pues rebasa el sistema de clasificación que la razón humana ha impuesto al mundo, en forma de lenguaje, por ello es que ante el monstruo nos quedamos absortos, sin palabras, suspensos ante la presencia del misterio.

Esta conmoción, que se produce en el espíritu ante la presencia de lo monstruoso es la clave para salir de uno mismo, y para dar cabida a nuevos horizontes en la experiencia y en el pensamiento

Si enlazamos estas ideas acerca de lo monstruoso con la idea de la otredad que maneja Octavio Paz, vemos entre ellas grandes coincidencias. Paz, basándose en las ideas del filósofo alemán Rodolfo Otto, relaciona la otredad con el misterio de lo sagrado, cuya presencia produce en nosotros un sentimiento de asombro, de horror y de parálisis anímica. Según Paz, *el horror es asombro ante una totalidad henchida e inaccesible*. Este sentimiento de conmoción ante lo extraño tiene una doble connotación: el terror y la fascinación que produce el contemplar una presencia absoluta, una aparición que no podemos conceptualizar; en otras palabras, el mismo sentimiento de atracción y repulsión que sentimos ante la presencia de Coatlicue.

Otra de las coincidencias entre lo monstruoso y la otredad, es el horror que se produce ante lo múltiple e incommensurable. Cuando, en el *Baghavat Gita*, el dios Krisna se manifiesta ante el guerrero Arjuna, aparece como un monstruo con multitud de ojos, de bocas y de vientres, ante cuyas órdenes, el guerrero no es más que una herramienta pasiva que ejecuta los designios de un poder irresistible.

Esta multiplicidad, este abigarramiento de presencias, característico de lo monstruoso, se encuentra indudablemente en Coatlicue, pero en ella, la causa del terror sagrado está en la simultaneidad con que reúne a los contrarios excluyentes: vida y muerte; piel y evisceración; águilas y serpientes. Esta visión simultánea de los opuestos violenta el orden de la lógica occidental, basada en las sentencias de Parménides, donde el ser y el no ser son estados contrarios y excluyentes.

La dualidad esencial de la cosmovisión náhuatl trasciende esta dicotomía, y postula que la verdadera totalidad se integra a través de esta síntesis de opuestos, cuyo choque genera la dinámica universal. La intuición de lo sagrado se da cuando somos capaces de asimilar la presencia total en cada instante, cuando el ser y el no ser se manifiestan en lo posible y en lo real; cuando somos conscientes de que aquello que somos es la cara visible de aquello que no somos, y que también forma parte de nosotros, como la cara oculta de una totalidad, donde la vida y la muerte luchan y dialogan, mostrándose en el instante del prodigio.

Tal, el significado de la presencia de Coatlicue, cuya pretendida monstruosidad, no es más que la síntesis de lo humano, con la otredad de lo sagrado.

### c. GUERRA, DUALIDAD Y ORDEN CÓSMICO.

*Mas nada ocurre, no, sólo este sueño  
desorbitado  
que se mira sí mismo en plena marcha.*

José Gorostiza.

Más que la lucha, es la confrontación la que genera el cambio. Al romperse la unidad primigenia se produce el *big bang*, como el gran estallido que genera el despliegue del espacio y del tiempo. El absoluto original, uno y solo en sí mismo, se desdobla en un antes y un después; un aquí y un allá; de la unidad se pasa a la dualidad; el ser absoluto transita y se transmuta para ser capaz de contemplarse a sí mismo. Este desdoblamiento es *Ometéotl*, el primer paso del ser hacia la consciencia de sí mismo. No en vano, al hablar de *Ometéotl* se le llama *Tezcatlipoca* y *Tezcatlanextia*<sup>128</sup>; nótese que en ambos nombres se encuentra la raíz *tezcatl*, espejo. Cuando el dios único coloca frente a sí un espejo, es decir, cuando se observa a sí mismo, surge su contraparte, su opuesto complementario, su otra imagen; así pasamos de la unidad a la dualidad, como primera forma de creación. La idea del espejo implica también confrontación, colocarse frente a uno mismo, para generar así una nueva realidad.

Recordemos la oposición frontal de las cabezas de serpiente en Coatlicue, las cuales parecen reflejarse y confrontarse a uno y otro lado del espejo, que marcaría el eje longitudinal del primer desdoblamiento. Esta oposición frontal se presenta también, como hemos visto, en el relieve de la base, donde los cráneos se oponen dos a dos, según los ejes longitudinal y transversal, respectivamente.

Esta confrontación de la unidad consigo misma provoca el surgimiento de una tercera entidad que trasciende tanto a la unidad como a la dualidad, y es una nueva síntesis de verdadera creación. Así, el rostro frontal y posterior de Coatlicue es una imagen nueva, que surge del enfrentamiento de los dos perfiles serpentinos.

---

<sup>128</sup> En *La filosofía Náhuatl*, León Portilla postula que tanto Tezcatlipoca como su contraparte, Tezcatlanextia, son, respectivamente, las caras nocturna y diurna de Ometéotl. Ver capítulo III pp. 129-178.

En este rostro bifronte se alternan la unidad y la dualidad, de tal manera que si tratamos de integrar los dos perfiles en un rostro con dos ojos y una enorme boca, inmediatamente recordamos que se trata de dos perfiles, y vuelve a presentarse la tentación de unirlos, y así alternativamente pasamos de una a otra posibilidad sin poder establecer ninguna como definitiva; y de qué otra forma podría encarnar plásticamente la noción del ollin, movimiento perpetuo a través de la lucha dinámica de los contrarios complementarios. Tal es una de las lecciones presentes en Coatlicue. Contemplando ese rostro comprendemos el sentido de la guerra sagrada.

## VI. CONCLUSIONES.

Hemos visto que el análisis formal, es mucho más complejo que el mero registro de los datos sensibles y la descripción geométrica de la obra a nivel general. Un análisis formal realizado a conciencia, permite la comprensión del lenguaje plástico, y permite orientar debidamente la interpretación hacia la búsqueda de los apoyos documentales que resulten pertinentes, y no a la inversa, tratando de encontrar en la obra plástica los contenidos de documentos de la época en cuestión, cuya lectura está sujeta a una interpretación según el contexto actual, y que corresponden al universo semiótico de la lengua y no de la forma visual.

En el caso de la interpretación de Justino Fernández, vemos que los documentos son los que realmente aportan lo principal en su análisis, pues él relaciona los elementos que aparecen en la escultura, con los mitos y atributos correspondientes a varios dioses, para poder finalmente sintetizar su significado, de manera acorde con la cosmovisión azteca. La principal deficiencia en su análisis, es que no atiende a la articulación de los elementos, ni a sus relaciones estructurales; tarea, que sólo se puede hacer a partir de un análisis formal profundo, como se ha demostrado a lo largo de este trabajo.

Sin embargo, la coincidencia entre los resultados del análisis formal, y la interpretación de Justino Fernández, es sorprendente, veamos como ejemplo la siguiente cita:

*El 13 era el número supremo del calendario y tenía el sentido de embarazo y diríase que, de alumbramiento...eran 20 los signos que se repetían 13 veces hasta completar los 260 días; o sea el año divinadorio o Tonalámatl la superposición de dioses esta calcada de la sucesión de los días y el 13 expresa tanto el conjunto de espacios como el conjunto de tiempos.*

Recordemos que en el capítulo correspondiente a los trazos reguladores, se vio la importancia del número 13, que en razón de 8 a 5 es el primero de la serie de Fibonacci que se aproxima a  $\phi = 1.618$ , el número de oro.

Otras de las interpretaciones de J. Fernández no me parecen fundamentadas, como por ejemplo, el hecho de que las serpientes de la falda representen al género humano, sujeto por Ometecuhtli y Omecíhuatl, dualidad representada en el cinturón; si así fuera, no habría razón para representar a la misma pareja divina como dos serpientes preciosas en el nivel superior; esta necesidad de darle a cada elemento un significado textual, es producto de una lectura aditiva, y no estructural de la escultura.



Este análisis estructural nos revela, que bien podría interpretarse la falda de serpientes como el nivel terrestre del mundo, cargado de energía telúrica, o como el nivel instintivo y animal del ser humano; el torso representaría, por oposición, el nivel celeste y espiritual, por su expresión despejada y de menor peso visual. Veamos que en esta interpretación se aplican los conceptos de oposición y contrariedad, presentes en el cuadro semiótico de Greimas.

Recordemos el mito de la separación entre la tierra y el cielo, traducido por el padre Garibay, y transcrito por Justino Fernández,<sup>129</sup> el cual confirma esta interpretación semiótica.

Otra de las interpretaciones que me parece forzada en J. Fernández es la de que las serpientes que coronan los brazos sean representaciones de *Quetzalcoatl* y *Xólotl*, estrellas matutina y vespertina, ambos, como advocaciones de *Venus*; esta interpretación me parece excesivamente literaria y carente de bases firmes; más bien podría decirse que estas serpientes corresponden al primer desdoblamiento de *Ometeotl*, en los cuatro *Tezcatlipocas*, al iniciarse la creación, pues formalmente, están en una relación jerárquica y complementaria con las dos colosales serpientes superiores. Es la dualidad que choca frontalmente, y se desdobra en otras dos formas de existencia, mediante un giro de noventa grados a izquierda y derecha, respecto al eje central. Aquí, los textos que apoyan esta visión plástica son los referentes a los cuatro *Tezcatlipoca*.

Cuando J. Fernández concluye que el ser de la belleza de *Coatlícue* es el ser guerrero, se refiere a la guerra entre los hombres y al sacrificio de los prisioneros; ya hemos visto que este sentido de guerra, es más bien una lucha de carácter abstracto y general: una lucha entre fuerzas contrarias, que da origen a la creación, no sólo en el sentido de génesis original, sino en el sentido de toda creación, cósmica y humana. Vimos que esto se desprende del análisis de fuerzas presentes en *Coatlícue* a nivel plástico. Bonifaz Nuño con su atenta observación y su intuición certera de poeta, lo vio con toda claridad, más no lo relacionó debidamente con el lenguaje formal que hace posible tal mensaje.

Este trabajo fundamenta dicha interpretación, al tratar las sucesivas oposiciones entre distintos pares de elementos: constructivo vs. orgánico; relieve vs. superficie lisa, etc. tal como se desarrolló en el capítulo correspondiente.

En cuanto a la ubicación original de *Coatlícue*, vemos que Justino Fernández la considera irrelevante; por el contrario, pensamos que dicha ubicación es fundamental para comprender su culto y los dioses con los que estaba relacionada. Hemos visto las contradicciones en que incurren los distintos autores respecto a la ubicación de los templos; queda claro que por su relación con la muerte en la guerra, y por la treceña que le corresponde, como *Teoyaumiqui*.

<sup>129</sup> Fernández, Op. Cit., p. 129.

Es probable que por su culto y ubicación estuviera en relación con Cihuacóatl, diosa hermana de Huitzilopochtli, la cual era adorada en el Tlillan, cuya ubicación se marca en los predios de las casas de Acebedo, cerca de lo que actualmente es el palacio del Arzobispado. Sin embargo, el sitio donde se encontró a Coatllicue no aporta datos para suponer esa ubicación, ya que está demasiado lejos del templo de Huitzilopochtli.

El hecho de que se encontrara una escultura muy parecida a Coatllicue, llamada Yolotlicue, nos ilustra acerca de que el arte mexica llegó a cierta tipología de la que se hacían distintas versiones, tal como lo corroboran los hallazgos de Matos Moctezuma, quien ha encontrado varias representaciones de Coyolxauhqui, con pequeñas variaciones.

Respecto al análisis formal, como parte medular de este trabajo, vimos que la forma geométrica del volumen de Coatllicue, como prisma triangular rectángulo, no había sido captada en la multitud de estudios que se han hecho al respecto; esto revela que esculturas como ella constituyen un verdadero reto para la atención y la capacidad de abstracción de quienes las contemplan.

Respecto a su escala, hemos esclarecido que el concepto de monumentalidad no se debe sólo al tamaño, sino que depende de la forma y las deformaciones perspectivas; este análisis es aplicable, no sólo a Coatllicue, sino a muchos otros casos de la escultura prehispánica, entre ellos, particularmente, a la escultura olmeca.

Hemos visto a través del análisis formal, que en el mundo prehispánico se encuentran las mismas constantes universales de armonía postuladas por los pitagóricos, y aparentemente tan ajenas al mundo mexica, tales como la proporción áurea y el número de oro. Esta coincidencia se debe a que el arte comparte universalmente nociones de armonía y unidad que son universales, pues están basadas en la percepción misma.

Así, el empleo de los gnomones, que conocemos a través de la tradición pitagórica nos aclara un concepto como la superposición de estructuras, hecho tratado siempre superficialmente, como un simple afán de dominio y ahorro de materiales. Hoy, la Biología nos enseña que de ese modo se produce la evolución y el crecimiento de los órganos en los seres vivos. Esto nos proporciona un nuevo enfoque para abordar dicho fenómeno de la superposición en la arquitectura prehispánica.

El estudio de la frontalidad y de los posibles pliegues y desdoblamientos, tanto en la base, como en el volumen de Coatlicue nos ha revelado una nueva dimensión de análisis, al aplicar teorías emanadas de las nuevas corrientes de la ciencia. Con la visión que nos ha aportado la nueva Física se nos revelan intenciones inéditas en Coatlicue, y en general, en toda la plástica prehispánica; así vemos que la teoría del holomovimiento y el orden implicado nos aclaran las posturas imposibles de manos y pies, y los giros implícitos en tales posiciones.

A través de estas ideas podemos aproximarnos a síntesis tan complejas como el monstruo de la tierra, o el hombre-pájaro-serpiente. También se nos aclara la representación simultánea de plantas y alzados que se observa en los planos de los basamentos. ( Ver lámina 28 )

Vemos también que la interpretación gestáltica de la forma nos ha permitido su captación activa y nos ha hecho copartícipes en su gestación, rompiendo así su aislamiento y logrando que el arte de otro tiempo nos hable por sí mismo con mayor claridad que los textos que lo han acompañado a través de la historia.

Respecto a la monstruosidad, la hemos relacionado con el concepto de sublimidad de la filosofía kantiana, y con la noción de horror a lo sagrado, desarrollada por Octavio Paz.

En cuanto a la apariencia y el nombre, hemos visto que toda descripción encierra una lectura implícita de aquello que se describe con pretensiones de objetividad, y que por lo tanto, el acto de nombrar implica siempre una operación semiótica compleja, y hemos aplicado estos conceptos al caso de Coatlicue, realizando un análisis detallado de su nombre.

El concepto de la guerra como confrontación cósmica, presente en Coatlicue, nos ha hecho profundizar en el significado profundo de la dualidad, como el momento tenso de la creación o de la destrucción inminentes.

A través de este análisis, postulamos que las tendencias universales de la mente humana, de las que habla Panofsky, encarnan en distintas cosmovisiones y símbolos, según leyes comunes de armonía y composición, cuyo "sentido común" a la manera kantiana, nos permite legitimar el estudio de la Historia del Arte en las distintas épocas, y valorar sus aportaciones a las ciencias humanas.

## BIBLIOGRAFÍA

Alcina Franch, José

Arte y antropología. ( Madrid: Col. Alianza Forma) 1982.

Alonso, Dámaso

Poesía española. ( Madrid: Ed. Gredos) 1981. 672 pp.

Arnheim, Rudolf

Arte y percepción visual. (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires) 1985. 410 pp.

Arnheim, Rudolf

Hacia una psicología del arte. Arte y entropía.( Madrid: Alianza Editorial) 1986. 393 pp.

Balmori, Santos

Áurea medida. ( México: Universidad Nacional Autónoma de México) 1978. 189 pp.

Benveniste, Émile

Problemas de lingüística general. (México: Ed. Siglo XXI) 1983. 282 pp.

Bonifaz Nuño, Rubén

Imagen de Tláloc. (México: Universidad Nacional Autónoma de México) Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1986. 187 pp.

Capra, Fritjof

El punto crucial. ( Argentina: Editorial Estaciones) 1992. 514 pp.

Collingwood, C. R.

Idea de la Historia ( México: Ed. Fondo de Cultura Económica ) 1990.  
323 pp.

Díaz del Castillo, Bernal

Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. (México: Promociones Editoriales mexicanas) 1979. Tomo I pp. 319

Ducrot, Oswald  
Todorov, Tzvetan

Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. (México: Ed. Siglo XXI)  
1983. 421 pp.

Durán, Diego

Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme. ( México: Ed. Porrúa) 1967. Tomo I

Eco, Umberto,

La estructura ausente. (Barcelona: Ed. Lumen) 1978. 510 pp.

.....

La definición del arte. (México: Ediciones Martínez Roca) 1990. 285 pp.

.....

Tratado de Semiótica General. (México: Ed. Nueva Imagen + Lumen) 1980.  
512 pp.

Fernández, Justino

Estética del arte mexicano. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas) 1990. 592 pp.

Frankl, Paul

Principios fundamentales de historia de la arquitectura ( México: Ed. Gustavo Gili) 1981. 280 pp.

Ghyka, Matila C.

El número de Oro. Los ritmos. Los ritos. (Barcelona: Ed. Poseidón) 1978. 218 pp; 210 pp.

.....  
Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes. (Barcelona: Ed. Poseidón) 1977.

Greimas A. J. y Courtes J.

Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje ( Madrid: Ed. Gredos) 1982. 464 pp.

Grinberg - Zilberbaum, Jacobo

Creation of experience. ( México: Ed. Instituto Nacional para el Estudio de la Conciencia) 1988. 257 pp.

.....  
La teoría sintérgica. ( México: Ed. Instituto Nacional para el Estudio de la Conciencia) 1991. 98 pp.

.....  
Los chamanes de México. ( México: Ed. INPEC ) 1987-1990. VII volúmenes.

.....  
Psicofisiología del poder ( México: Ed. INPEC) 1988. 102 pp.

Gorostiza, José

Muerte sin fin. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Material de lectura) No. 17. 32 pp.

Jakobson, Roman

Ojeada al desarrollo de la Semiótica. Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, Milán, 1974 (Gran Bretaña: Ed. Mouton Publishers) 1974.

.....

Ensayos de lingüística general. ( Barcelona : Ed. Seix Barral) 1981. pp 406.

Lévi-Strauss, Claude

Antropología estructural ( México: Siglo XXI editores) 1991. 339 pp.

León y Gama, Antonio

Descripción cronológica de las dos piedras... ( México: Ed. INAH ),1990.

León Portilla, Miguel

La filosofía náhuatl. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas) 1974. 411 pp.

.....

Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses. ( México: UNAM, Fuentes indígenas de la cultura Náhuatl) 1992. 173 pp.

Hesselgren, Sven

El lenguaje de la arquitectura ( Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires ) 1973. 447 pp.

Panofsky, Erwin

Meaning in the visual arts. (New York: Ed. Doubleday Anchor Books, Garden City) 1955.

.....

Estudios sobre iconología. ( Madrid: Alianza Editorial) 1972.

Peirce, Charles Sanders

Collected papers of Charles Sanders Peirce ( Cambridge: Harvard University Press) 1931-1935

Purce, Jill

The mystic spiral. ( Singapur: Ed. Thames and Hudson ) 1993. 128 pp.

Paz, Octavio

El arco y la lira. ( México: Ed. Fondo de Cultura Económica) 1981. 305 pp.

.....

Poemas. (México: Ed. Seix Barral) 1984. 719 pp.

Sahagún, Bernardino

Historia de las cosas de la Nueva España. ( México: Ed. Porrúa ) 1990.

Saussure, Ferdinand de

Curso de Lingüística General. ( México: Nuevo Mar ) 1982. 319 pp.

Sejourne, Laurette

Pensamiento y religión en el México Antiquo. (México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios No. 128) 1975. 220 pp.



Sypher, Wylie

Art History. An anthology of Modern Criticism (New York: Vintage Books, Random House ) 1963. 428 pp.

Valery, Paul

Eupalinos o el arquitecto (México: Ed. UNAM, Fac. de Arquitectura) 1992.

Vico, Gianbattista

Ciencia nueva. ( Argentina: Ed. Aguilar) 1983. Cuatro tomos.

Villagrán, José

Teoría de la arquitectura ( México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México) 1990. 540 pp.

Villaurrutia, Javier

15 poemas. ( México: UNAM) 1977. 34 pp.

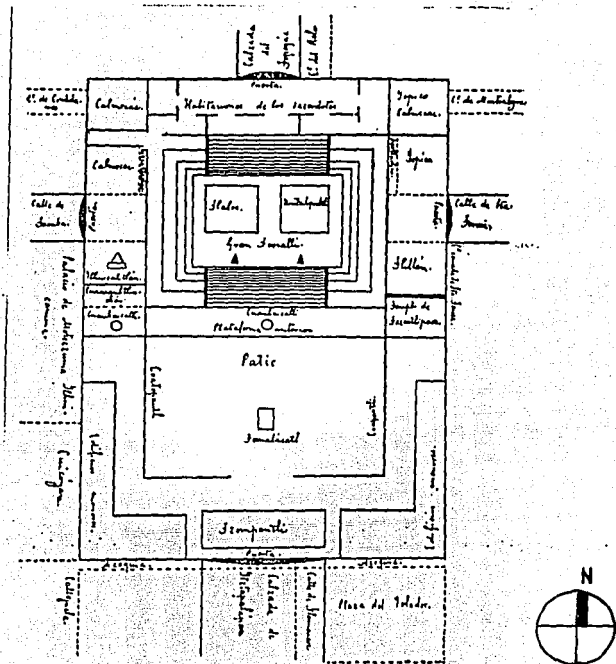
Wilver, Ken

El paradigma holográfico. ( Argentina: Ed. Kairos) 1992. 351 pp.

Zevi, Bruno

Saber ver la arquitectura. (Buenos Aires: Ed. Poseidón) 1979. 350 pp.



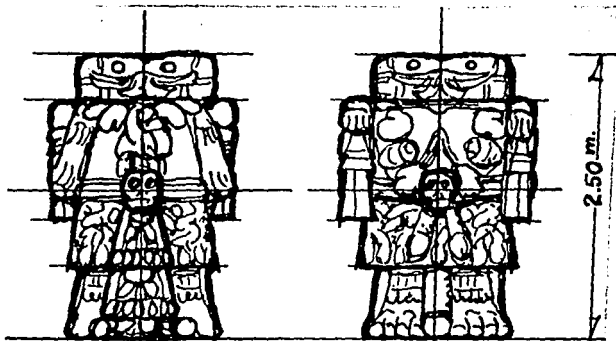


Recinto sagrado del Gran Teocalli de México

Templo Mayor según Chavero

Lámina N° 1



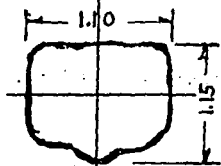


POSTERIOR

ANTERIOR

2.50 m.

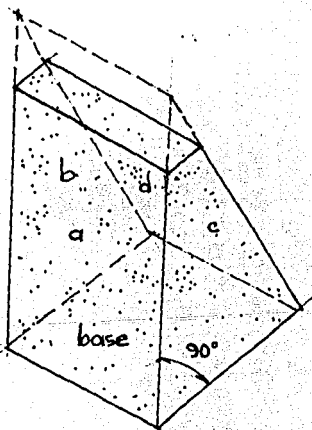
1.60 m.



PLANTA

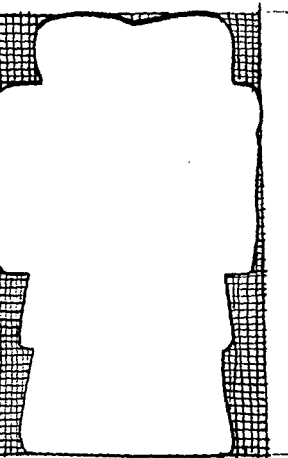


DE ARRIBA



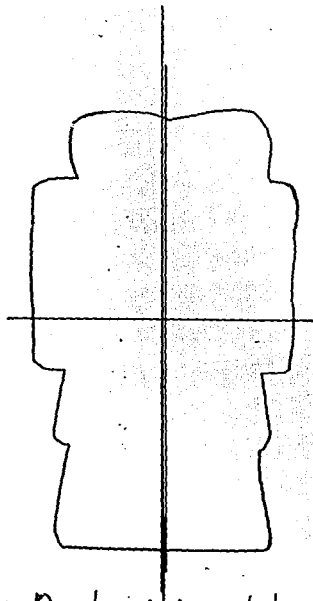
### Envolvente Coatlicue

prisma triangular apoyado en uno de sus lados rectangulares y cuyas bases triangulares son las caras laterales de Coatlicue

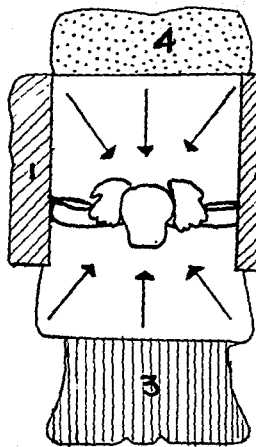


Articulación débil  
predominio del  
bloque

no se justifica la  
interpretación  
"cruziforme").

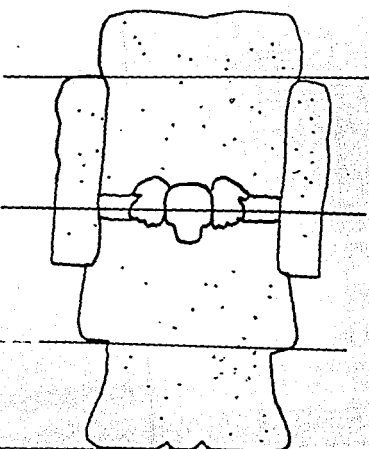


Predominio del  
Eje Vertical

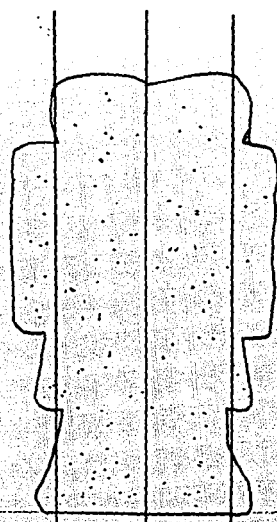


Fuerza centríp  
núcleo central  
se adosan volú  
prismáticos

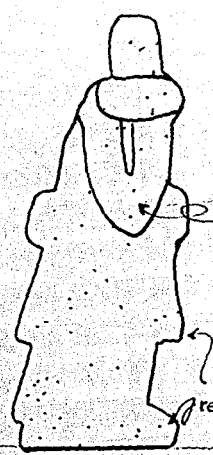
Lámina ne



Ejes horizontales  
superposición  
de prismas

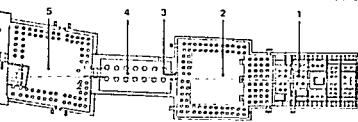
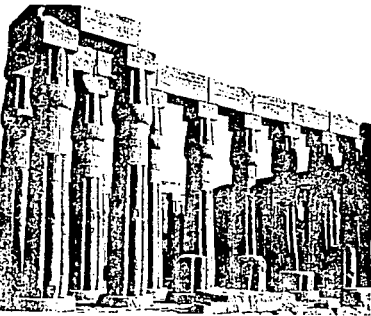


Ejes verticales  
sentido  
ascensional



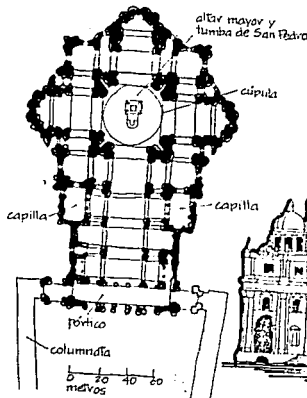
Corra lateral  
bordes redonda  
y curvas

Lámina nº



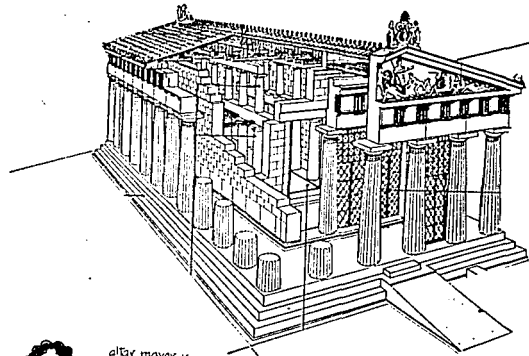
Templo Egipcio  
grandes dimensiones  
escala monumental

Basilica  
San Pedro  
confluencia entre escala  
escala aparente

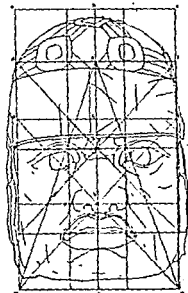


Templo Griego

menor dimensión  
escala humana



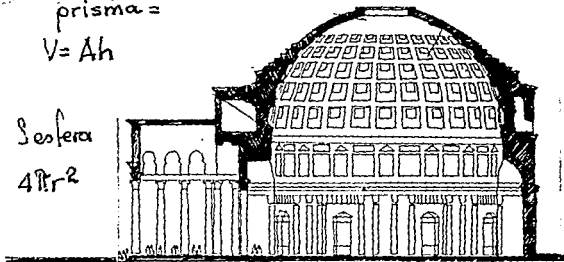




42. Cabeza Colosal e.  
Monumento 17  
de San Lorenzo

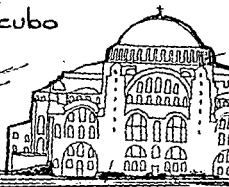
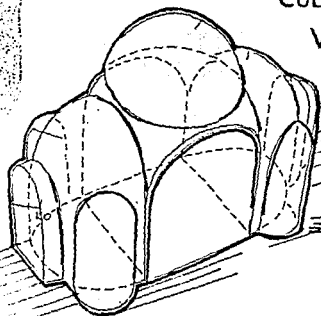
prisma =  
 $V = Ah$

S esfera  
 $4\pi r^2$



$V = \frac{4\pi r^3}{3}$       Spir  $A = \frac{Pa}{2} + B$        $V_{pirámide} =$

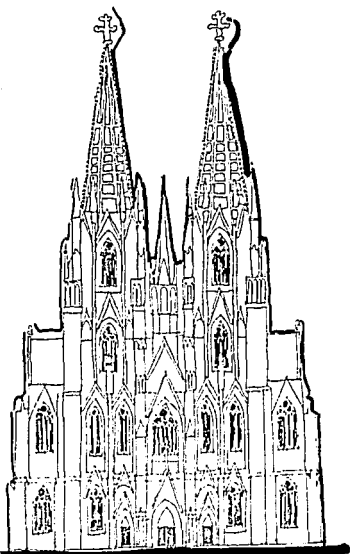
Cubo  $S = 6a^2$   
 $V = l^3$   
cubo



$S_{prisma} = Ph + 2b$

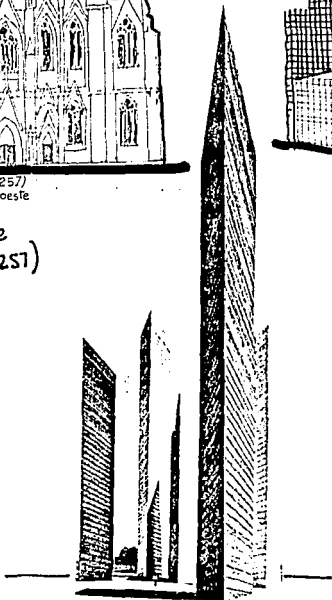
Carácter Monumental  
esfera y cubo

Lámina



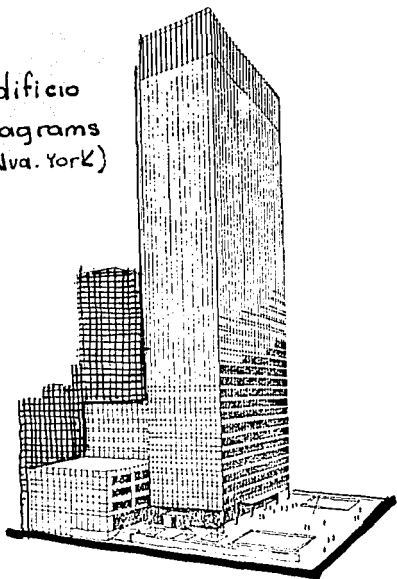
Catedral de Colonia (1257)  
la monumental fachada oeste

Catedral de  
Colonia (1257)



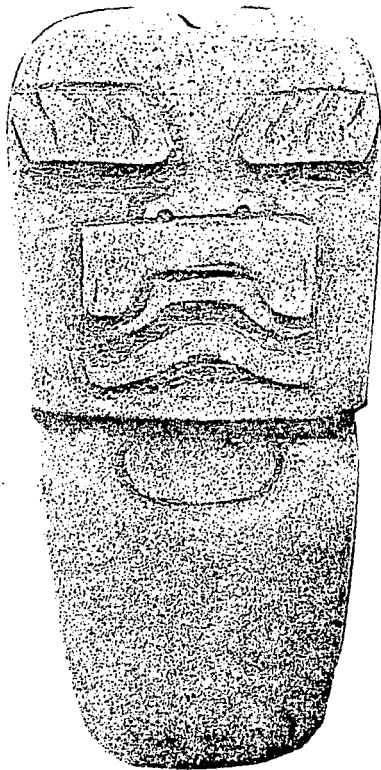
Torres de Satélite

Edificio  
Seagrams  
(Nva. York)



Monumentalidad  
por  
Deformación  
Perspectiva  
tensión ascensional

Lámina 8



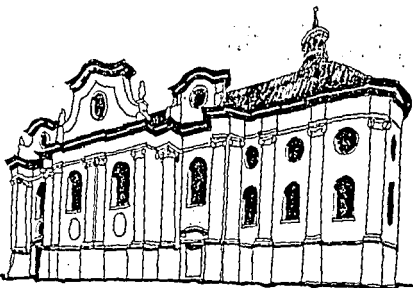
Deformación perspectiva integrada a la forma

lámina nº 9

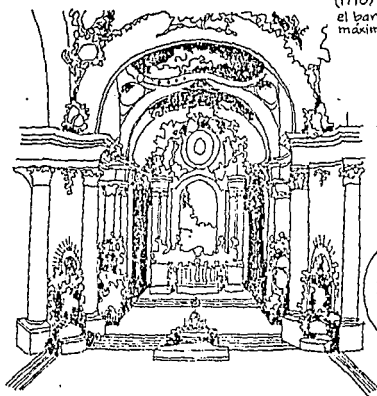
**Barroco  
centro europeo**



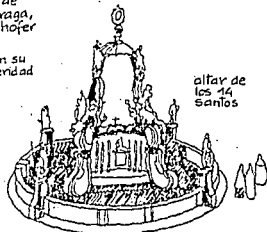
monasterio de Melk  
Austria, obra de  
Prandtauer  
(1702)  
"se eleva sobre la roca... como  
una visión de gloria celestial"



monasterio de  
Brevnov Praga,  
de Dientzenhofer  
(1710)  
el barroco en su  
máxima severidad

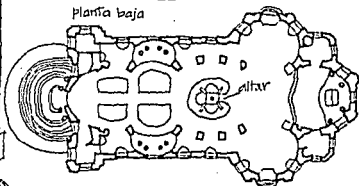


iglesia abacial de  
Ottobeuren en Baviera,  
de J. M. Fischer  
(1748)  
la decoración sirve como  
elemento unificador

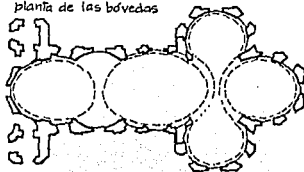


altar de  
los 4  
santos

planta baja



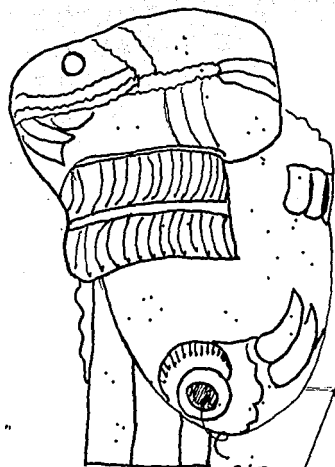
planta de las bóvedas



Iglesia de peregrinación  
de los Cuatro Santos  
Vierzehnheiligen  
en Baviera,  
obra de Neumann (1744)

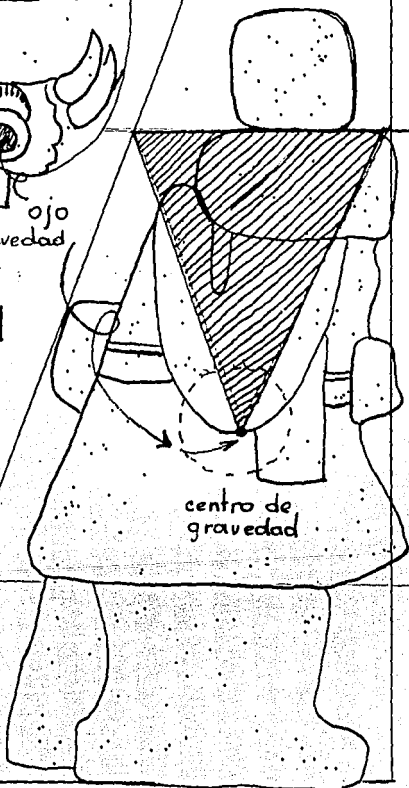
**lámina 10**

0 10 20 30 40 50  
metros



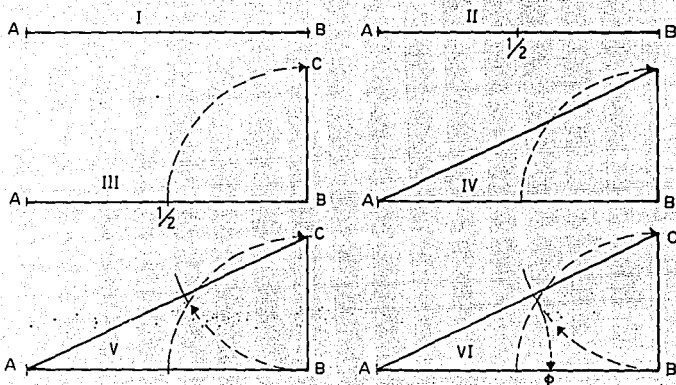
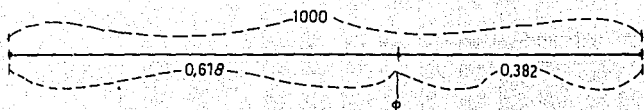
ojo  
centro gravedad

Cara lateral  
triángulos



centro de  
gravedad

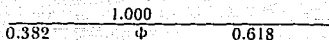
Lámina II



FIGURAS 19 y 20.

En otras palabras: se trata de dividir una línea cualquiera en dos partes desiguales, de manera que el trazo más corto sea, en comparación al mayor, igual que éste es en comparación al total (fig. 19).

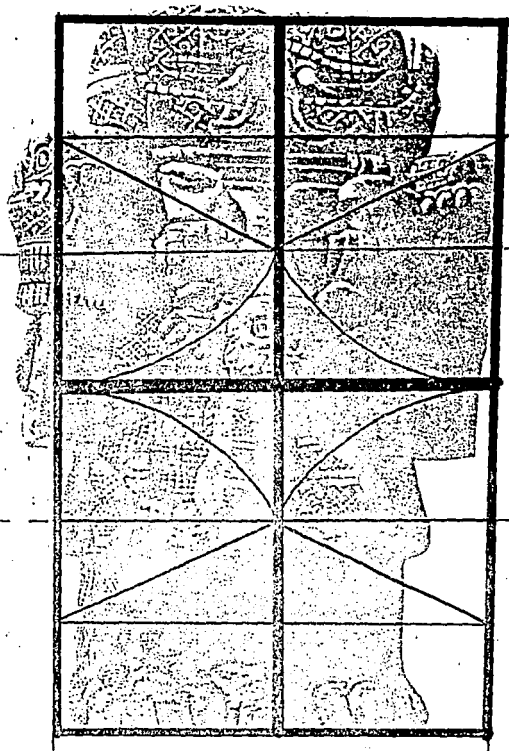
Si asignáramos la cifra 1.000 a la longitud total de la línea que queremos seccionar, correspondería la cifra 0.382 para el trazo menor, y por consiguiente la cifra 0.618 para el trazo más largo; éste sumado al anterior daría la cifra 1.000 del total.



En el punto preciso de la división colocaríamos la letra  $\Phi$  símbolo de la Sección de oro.

División segmento en Sección Aurea .

Lámina n.º 12



División Coatlícue en 4  
rectángulos en sección áurea

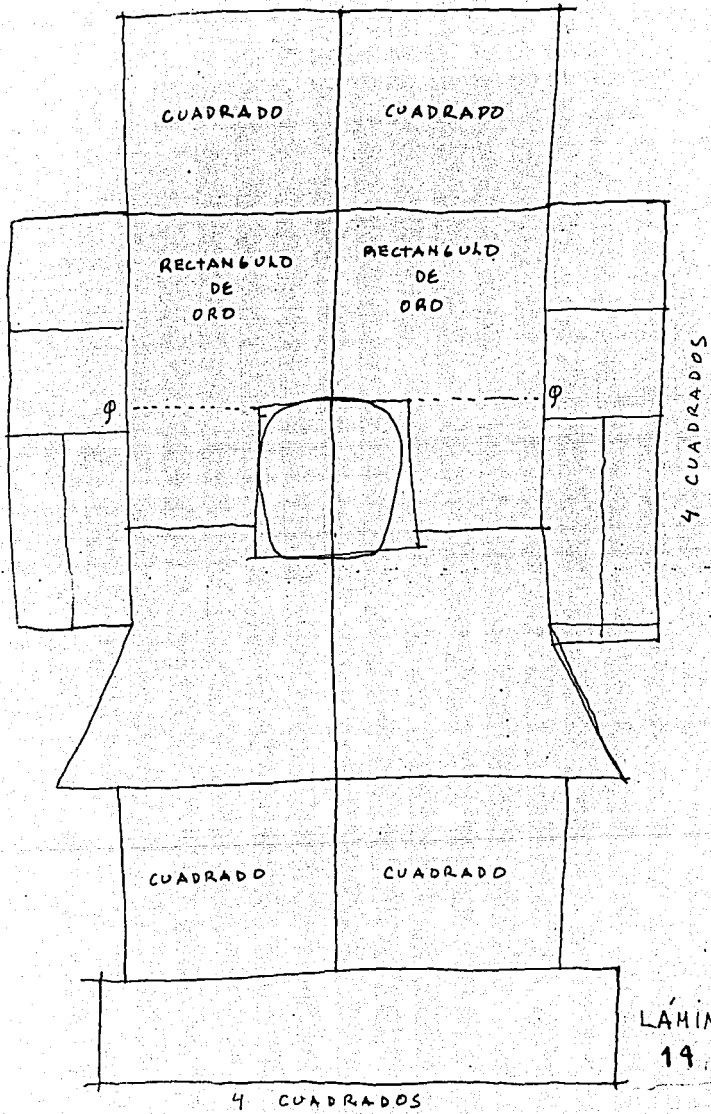


LÁMINA  
14



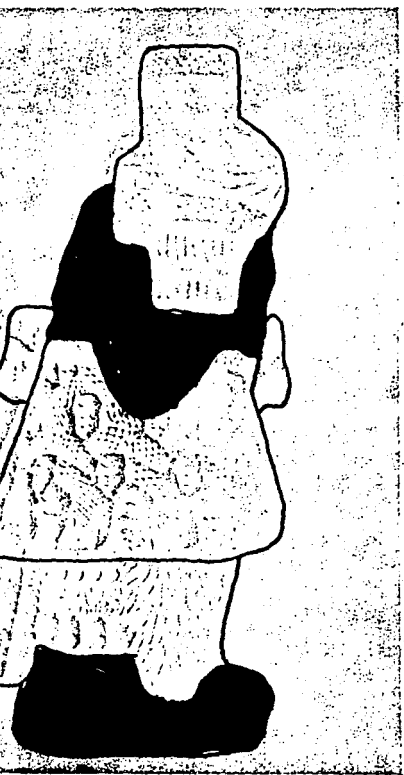


LÁMINA 1

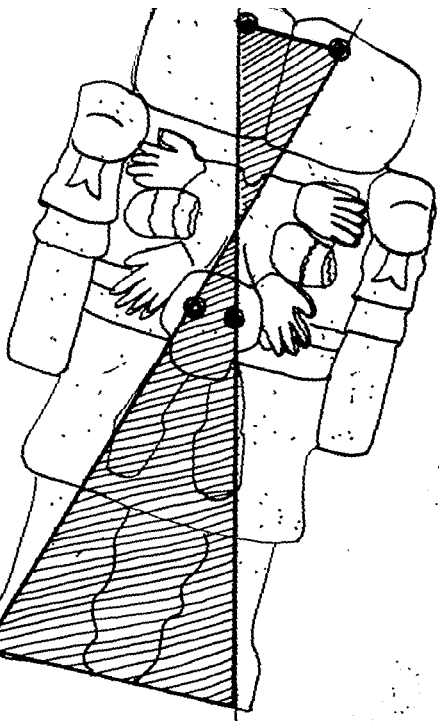
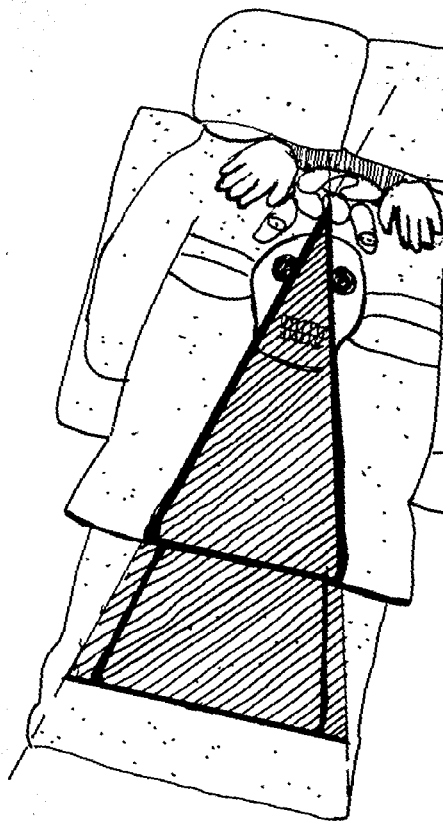
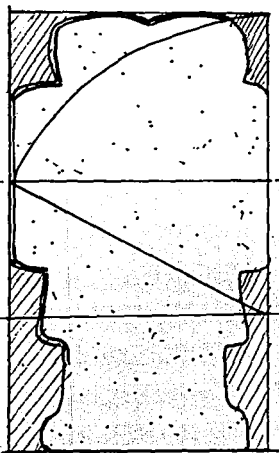
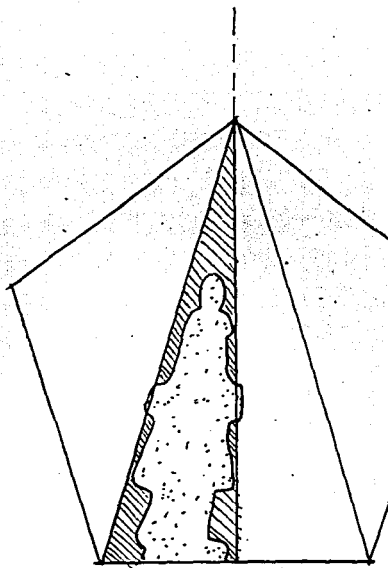


lámina 15

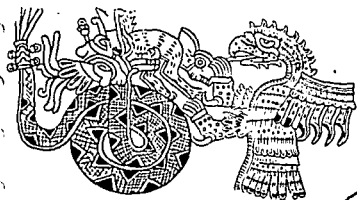




Envolvente Frontal  
rectángulos en  
sección aurea



Envolvente Lateral  
triángulo sublime



Espiral  
generada en el  
Triángulo "Sublime"

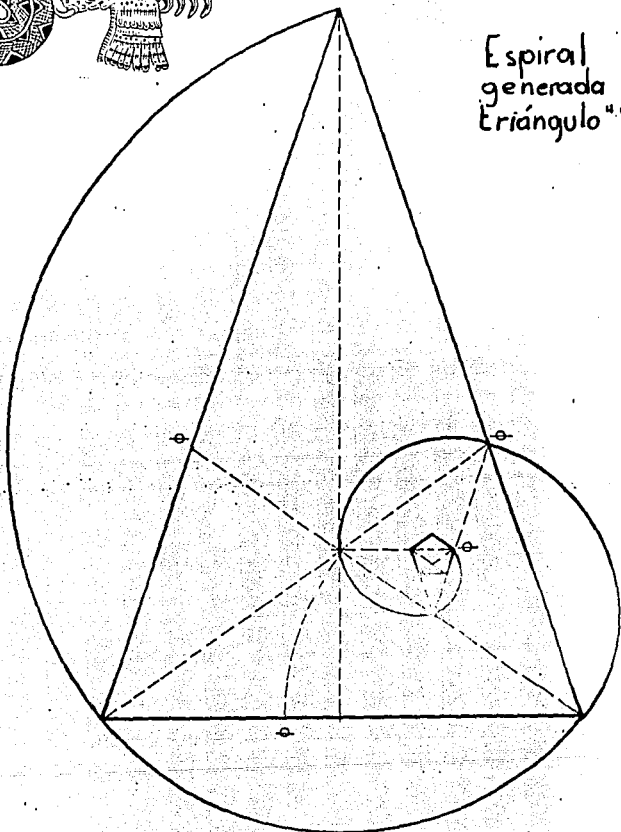


FIG. 38. Espiral generada en el triángulo "sublime".

# JOYA DE LA ESPIRAL DEL VIENTO

ESPIRAL DEL PENTAGONO REGULAR

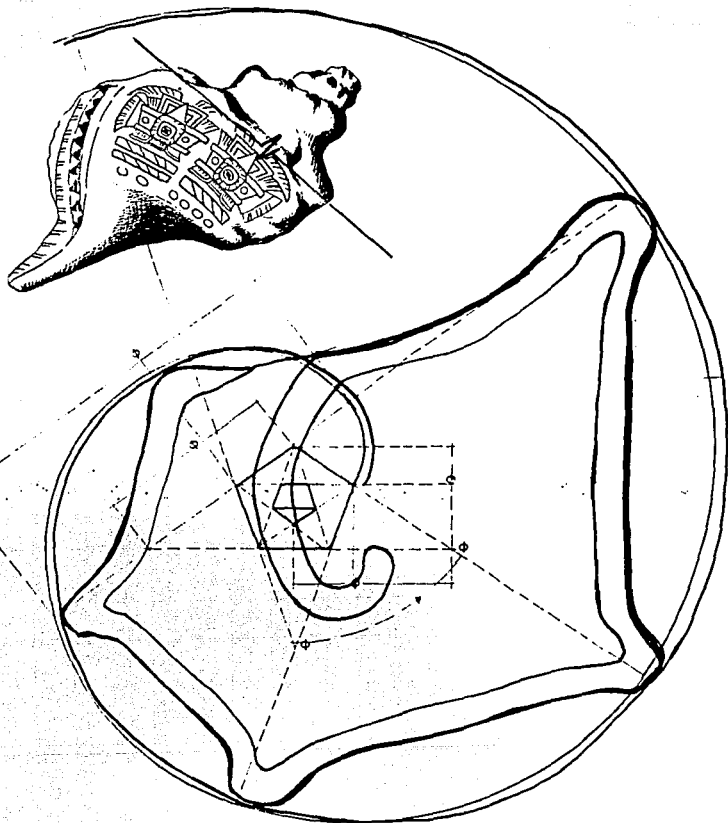
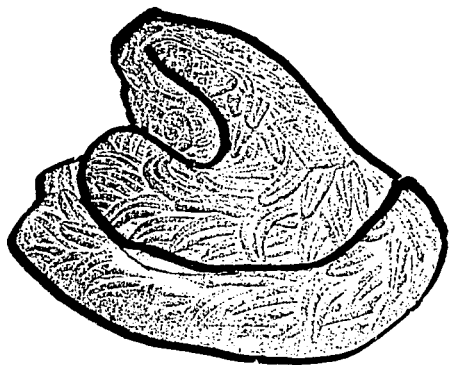
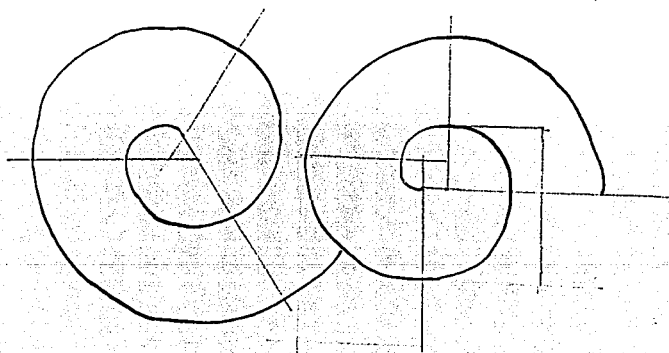


FIGURA 33.

ESPIRAL A PARTIR DEL PENTAGONO



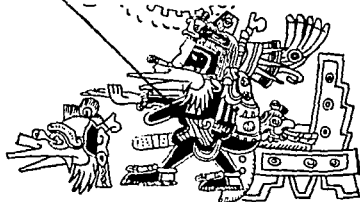
ESPIRAL Y SERPIENTE EN EL MUNDO NAHUATL







JOYOTE DE LA ESPIRAL  
DEL VIENTO







FRONTALIDAD EGIPCIA



FRONTALIDAD GRIEGA



ESPACIALIDAD  
HELENÍSTICA

Perfiles enfrentados  
en forma de basamento  
piramidal

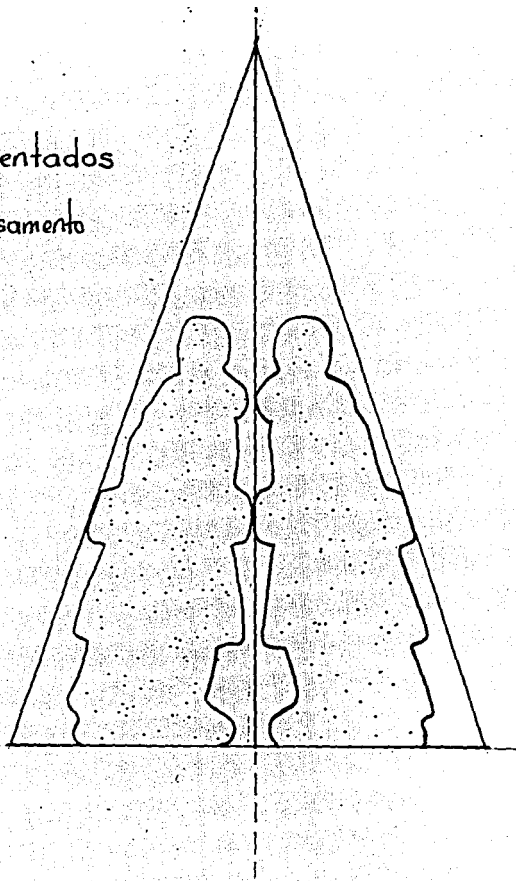
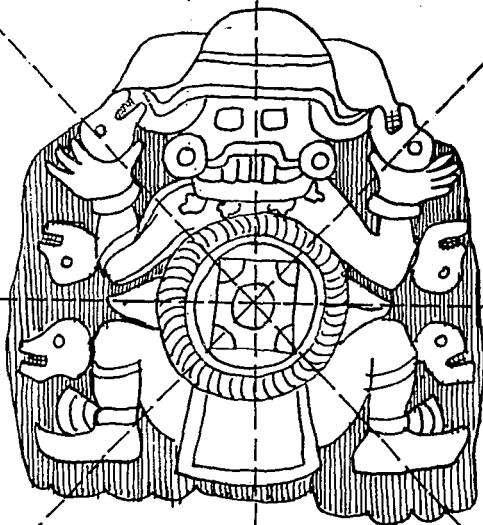
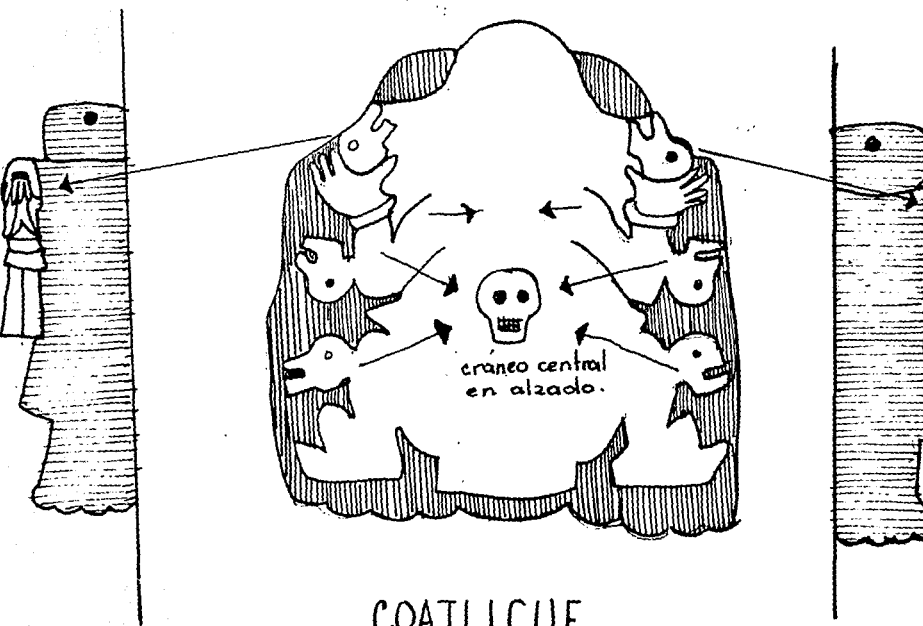


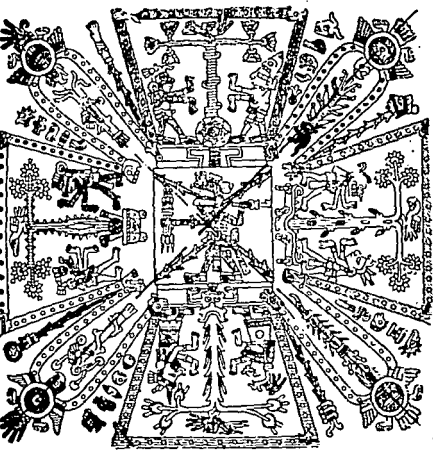
Lámina E



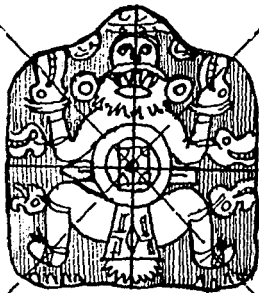
Lóimíní 22



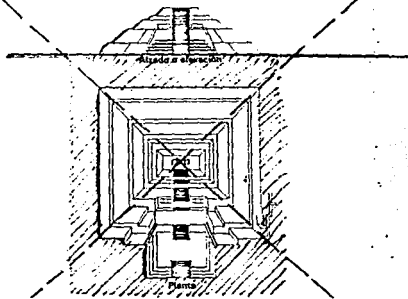
COATLICUE  
pliegues y desolblamientos



Los rumbos del universo y sus divinidades (Códex Fejérváry Mayer)

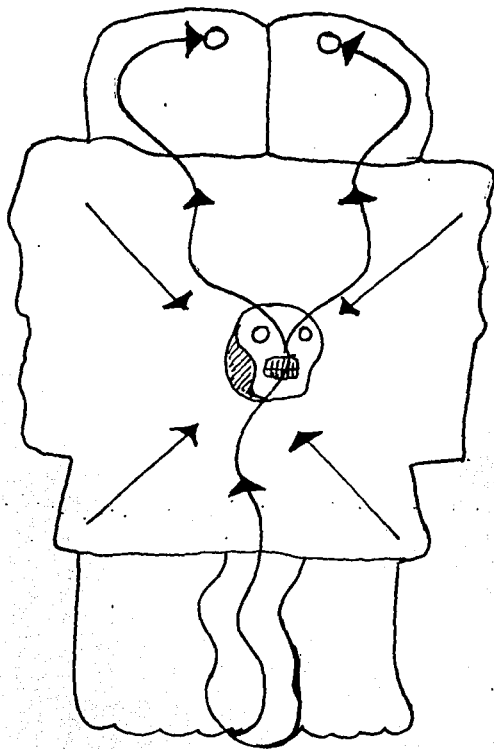


códigos comunes  
en  
plantas y animales



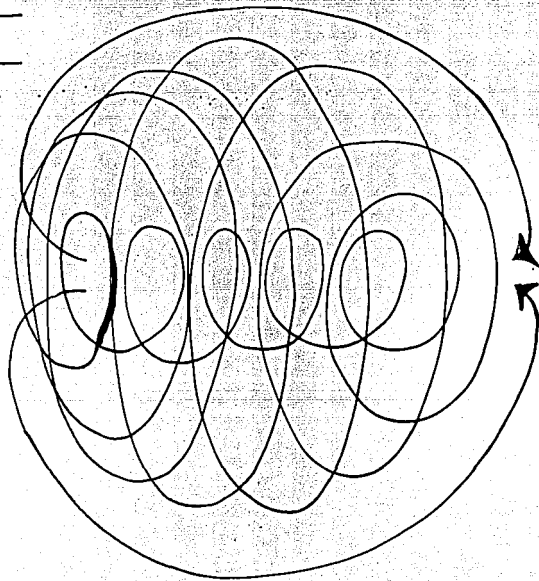
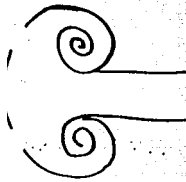
Aspectos holográficos  
en el Arte Prehispánico

Lamina 23

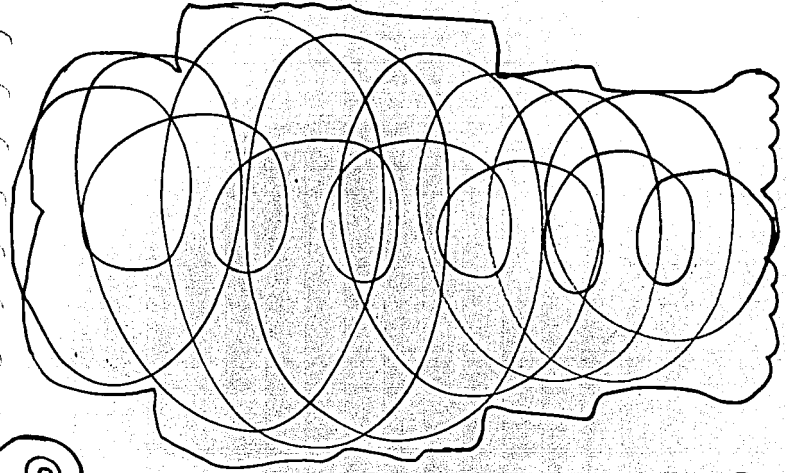


EQUILIBRIO FUERZAS CENTRIPETA-ASCENDENTE

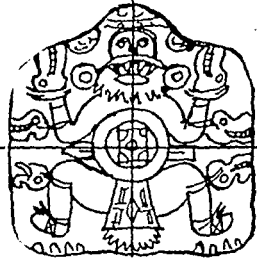
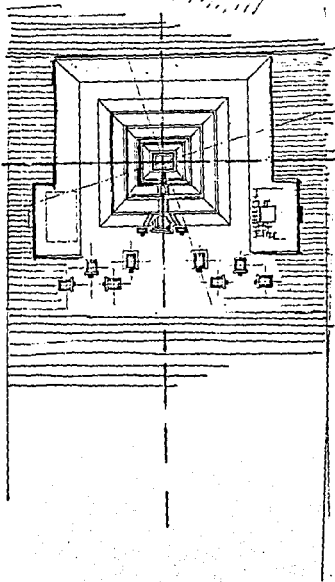
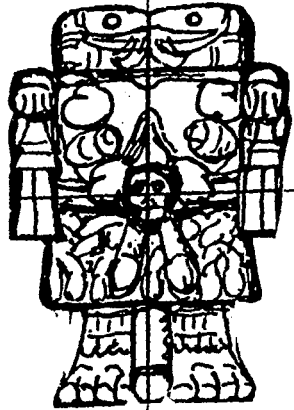
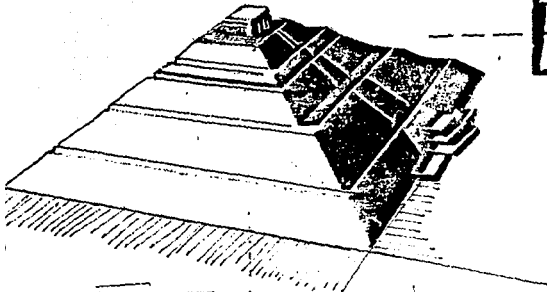
lámina 24



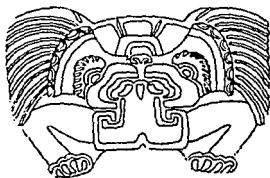
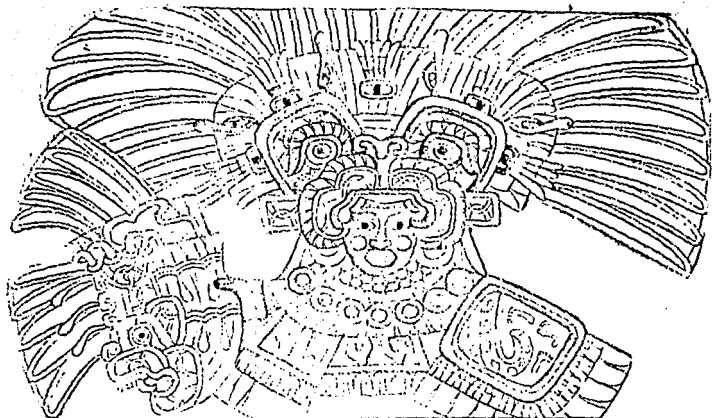
RELACIÓN COATLICHE - VÓRTICE ESFÉRICO



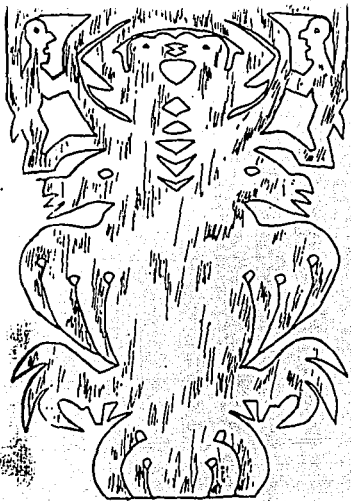
Relación COATLICUE  
con basamentos  
prehispánicos





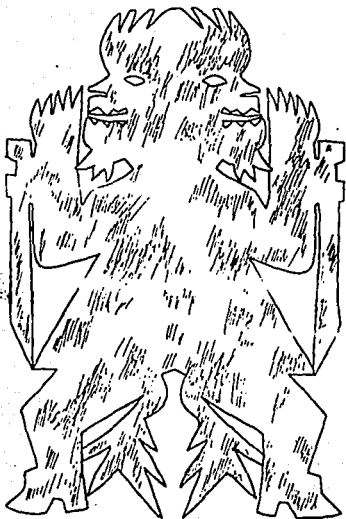


HOMBRE - PAJARO - SERPIENTE



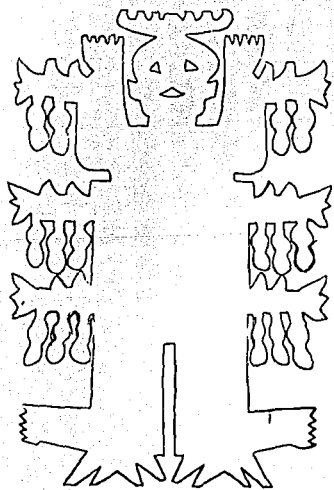
0 5 cm

Aguila bicéfala y su alter ego humano  
(San Pablito, Pue.)



0 5 cm.

El Señor del Monte  
San Pablito, Pue.



DUALIDAD Y DESDOBLAMIENTO  
UNIVERSO PLEGADO Y DESPLEGADO

Lámina 26 b