

26
2e;



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

SEMINARIO - TALLER DEL LIBRO ALTERNATIVO

“ PENSAMIENTO PREHISPANICO ”
ANALISIS DEL PENSAMIENTO ANTIGUO EN MEXICO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

Presenta

HECTOR RAUL MORALES MEJIA

DIRECTOR DE TESIS

DANIEL MANZANO AGUILA



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

MEXICO, D. F.

JUNIO DE 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

INDICE

	Pág.
INTRODUCCION -----	6
 CAPITULO 1. EL LIBRO Y SU PRODUCCION.	
1. 1. El libro prehispánico-----	10
1. 2. La imprenta y producción de libros en México-----	18
1. 3. El libro: su función y su lenguaje como obra de arte-----	24
 CAPITULO 2. PENSAMIENTO ANTIGUO EN MEXICO.	
2. 1. Fuentes e investigadores del pensamiento náhuatl-----	29
2. 2. Espacio y tiempo míticos-----	37
2. 3. Concepción Dual del Universo-----	40
2. 4. Los trece cielos superpuestos y los nueve niveles del inframundo-----	44
2. 5. El Mito de los Soles-----	53
2. 6. El Mito del nacimiento de Huitzilopochtli-----	56
2. 7. Brujos y hechiceros en el pensamiento prehispánico-----	64
2. 8. Concepción náhuatl del arte-----	75

CAPITULO 3. CARACTER DE LA PROPUESTA GRAFICA.

3. 1. La técnica del buril en madera y metal----- 79

3. 2. Desarrollo del marco teórico----- 94

CONCLUSIONES----- 104

BIBLIOGRAFIA----- 105

**A todos aquellos hombres que forjaron con su conocimiento
un sentido mágico del tiempo y del espacio.**

INTRODUCCION

En el sistema de pensamiento universal del hombre moderno, existe un fenómeno que separa al hombre del total de su contexto humano; si por realidad entendemos únicamente lo que estamos viviendo y en esa realidad desempeñamos todos nuestros actos como seres sociales, nos olvidamos de que existe o ni siquiera lo advertimos, una contraparte a esa misma realidad cotidiana que está siempre presente en nuestras vidas, pero que no podemos o no queremos tomarla en cuenta ni advertir su veracidad debido a los moldes perceptivos que la misma sociedad impone. Nuestra educación está basada en cimentar en las nuevas generaciones esos patrones sociales que nos incorporan a la realidad en que vivimos. De esa manera el hombre moderno desarrolla su conocimiento.

El conocimiento humano tiene como punto de partida la socialización, el lenguaje, la historia, el arte y muchos otros aspectos que determinan la forma de vida y el quehacer humano en un nivel socio-cultural. La cosmovisión siempre responde a todos los aspectos sociales en todos sus sistemas, y está siempre presente en todas nuestras actividades cotidianas. Todo aquello implica emparentar nuestro modo de pensamiento dentro de nuestra comunidad, de tal forma que nuestros actos enfoquen sus objetivos siempre a sostener los cánones perceptivos que nuestro mismo grupo comunal establece.

Tal sistema de organización nos permite afirmar que la cosmogonía forma parte de la religión de los pueblos, pero esto no es totalmente cierto; religión es crear un mundo "ideal" que de respuesta a todas nuestras preguntas acerca del origen del universo, la vida, el destino y el significado de la muerte. Con su religión, el hombre responde a esas preguntas y cree en sus respuestas, aún cuando no exista en su mente racional una coherencia verídica que compruebe sus creencias y las cimente en un plano real.

El mito es entonces la única vía de acceso para llegar al conocimiento de lo inexplicable. ¿Qué tan válido puede ser para el hombre vivir en un pensamiento basado en su religión y saber que no existe en la realidad como algo palpable?; ¿Cómo sostiene su realidad social y su religión en un mundo imaginario?.

El hombre nutre su cosmogonía con religiones, filosofías y construcciones ideológicas que son aspectos abstractos con los que ordena su mundo, pero con los que no puede dar una razón lógica dentro de su validez, mucho menos explorarlo, pues el pensamiento es hasta cierto punto independiente de la percepción. Ejemplo de esto es hacer una visión comparativa de las variadas concepciones que se han hecho de la muerte y de la visión real del cuerpo que se pudre y es absorbido por la tierra; el cuerpo ya no camina por ahí por sí mismo, ya no contiene la esencia vital que lo hace moverse.

El mito contiene su propio espacio y tiempo a los que el hombre no puede acceder solamente creyendo, implorando o rezando. El espacio mítico mesoamericano representa un acceso real al mito, que trasciende los cánones de la socialización perceptiva. Todo vestigio arqueológico es ejemplo de esto.

La concepción prehispánica establece su propia realidad dentro del contexto social sin que ésta dependa de ello, ya que su realidad cotidiana no se encontraba ubicada como algo total e insustituible, sino que abarcaba una esfera mucho más amplia que la que nosotros, los hombres del presente hemos calificado de mítica, divina, religiosa, extrasensorial, etc., pero nunca como una realidad aparte.

En Tula, Hidalgo, se encuentra un interesante testimonio que relaciona el espacio natural terrestre y los puntos del trayecto de los astros con la ubicación de la zona arqueológica. Del lado norte de Tula, se encuentra un cerro en forma de seno llamado Xicoco, lo que hace suponer que fué el legendario Coatépec donde Huitzilopochtli venció a Coyolxauhqui y a los cuatrocientos surianos y donde los mexicas erigieron un templo en su honor, posiblemente la Tula misma (ver: el mito del nacimiento de Huitzilopochtli; pág. 56). Toda Mesoamérica está repleta de sitios así, donde la tierra podía ser utilizada para enlazar un acceso al inframundo (ver: los trece cielos superpuestos y los nueve niveles del inframundo; pág. 44) y donde la relación entre los mitos, la ubicación de las pirámides y su relación con los astros parece ser, a los ojos de los antropólogos e historiadores, una forma de representar sistemas de medición calendárica o sitios de alojamiento y de funciones políticas. Tales suposiciones son erróneas si tomamos en cuenta lo que hemos estado mencionando: que el mito es un espacio real en la cosmogonía prehispánica y que su función como elemento tangible es enlazar al hombre con el universo.

El México antiguo constituye una fuente inacabable de historia si tomamos en cuenta que tan sólo han transcurrido poco más de 500 años desde la llegada de los españoles a América y, de esa época hacia atrás, miles de años de los que desconocemos gran parte de su desarrollo. El México prehispánico inmediato a la conquista española, producto de una evolución de pensamiento perdida en el tiempo, es el que nos interesa en este momento y, más explícitamente, el que concierne a los nahuas (de lengua náhuatl) del Valle de México, quienes también son llamados aztecas (por provenir de Aztlán), tenochcas (por habitar en Tenochtitlan) y mexicas (por ser fundadores de México).

Debo señalar aquí la importancia que constituye el hecho de que la cosmogonía mexicana converja en innumerables puntos con otras concepciones mesoamericanas como un fenómeno de universalidad de pensamiento, similar a lo que sucede actualmente con el hombre moderno.

México-Tenochtitlan representa el punto culminante en el transcurso del pensamiento indígena; heredado, según las crónicas y los mitos, de los toltecas; pero más atrás de los toltecas se encuentra una etapa que constituye el origen del verdadero pensamiento indígena que, si lo ubicamos en términos de tiempo e historia, resultaría inconcebible para nuestro pensamiento.

Los estudios que se han hecho y se siguen haciendo acerca del pensamiento indígena reflejan claramente lo antes mencionado. No se busca una interpretación lo más apegada posible sino que se envuelve en un velo, a veces de ignorancia o suposición y otras por temor a defender la propias ideas ante un posible rechazo por parte de otros estudiosos.

Los métodos de investigación sobre el mundo prehispánico se han hecho recopilando los datos que otros autores o las mismas fuentes ofrecen (como lo he presentado al inicio del segundo capítulo) : u ofreciendo una propuesta de todo lo que uno cree acerca del tema. Así, estas páginas dan viva voz a los estudios que se han hecho sobre la cosmogonía prehispánica, reafirmando algunos, rechazando otros, proponiendo otra forma de descripción.

Las fuentes y lo que han escrito los investigadores constituyen un rico manantial para entender la cosmogonía indígena, pero lamentablemente los parámetros para su estudio siempre encajan dentro del epicentro del pensamiento occidental, haciendo imposible sumergirse en el propio contexto indígena.

Las fuentes son propiamente los testimonios originales que relatan el modo de pensamiento mexicana, generalmente redactados por los propios indígenas; estos testimonios pertenecen tanto al periodo anterior a la conquista como al posterior a ella, los cuales son: códices, manuscritos, pinturas, mapas y obras de arte.

El carácter de las fuentes pertenecientes al periodo inmediato a la conquista es una muy difícil esfera de estudio debido a la dificultad que presenta el tratar de interpretarlas, caso contrario resulta con las fuentes coloniales en las cuales se han basado en gran medida los investigadores, pues muestran ya una recopilación traducida al castellano por los españoles, aunque presentan el inconveniente de que pueden estar mal interpretadas o distorsionadas en su contenido original; estos últimos escritos fueron recopilados principalmente por los primeros frailes misioneros: Sahagún, Mendieta, Durán y Motolinía.

No he encontrado ninguna investigación de algún autor que desmienta el adjetivo que se le ha adjudicado al valor del mito en el pensamiento indígena, tanto prehispánico como actual; y esto se debe básicamente a que se desconoce en su totalidad una interpretación real acerca de la simbología y misticismo indígenas.

El presente libro responde a una propuesta de trabajo e investigación utilizada con fines de carácter artístico dentro de las artes plásticas, de tal forma que el trabajo de investigación no sea meramente una recopilación de datos bibliográficos, porque de esa manera perdería su carácter como propuesta artística.

Desarrollar una propuesta de trabajo para la obra artística requiere de un conocimiento directo con la técnica y el concepto. Los planteamientos que se han hecho, tanto en investigación como en obras plásticas han enriquecido el interés por las culturas prehispánicas y su pensamiento, principalmente la cultura náhuatl, aún cuando el carácter propositivo de tales planteamientos se basa casi siempre en teorías arbitrarias; y es lamentable saber que el artista plástico dependa de los investigadores para sus soluciones e incluso para adoptar los moldes conceptuales que interpretan un mundo equivocadamente. Es tarea difícil para el investigador del pensamiento prehispánico desarrollar un sentido de búsqueda que explique convincentemente una interpretación a todo esto, y lo es también para el artista plástico que desenvuelva su producción artística en torno al tema de lo prehispánico y que dependa de las afirmaciones de los investigadores sin tomarse la molestia de cuestionarlas o criticarlas; y es que un artista es también alguien que investiga y se cuestiona el conocimiento, buscando nuevos conceptos que se ajusten a su capacidad creadora.

De cualquier manera, es necesario primero establecer un conocimiento de lo que nos han dejado los testimonios, tanto en sus crónicas originales como en los planteamientos que han hecho algunos autores en sus estudios de cultura náhuatl, para así forjar nuestro propio criterio.

Finalmente, esta tesis, siendo desarrollada dentro del margen del libro de artista, contiene una semblanza del desarrollo de la imprenta y de la producción de libros. Es importante señalar en este punto el papel que ha desempeñado el libro como fuente de conocimiento desde su origen hasta nuestros días, en que el libro ha cobrado otro sentido. Ya no representa solo un compendio de ideas que se podían transmitir a un mayor número de personas, sino un objeto que puede ser valorado en términos creativos como objeto en sí.

El capítulo dedicado a la propuesta gráfica resalta la importancia de la técnica del grabado al buril, perdida en México desde hacía muchos años y utilizada actualmente por algunos artesanos, joyeros y grabadores de billetes, pero no como una herramienta de producción artística dentro del grabado actual. La complejidad en el manejo de esta técnica no representa una limitante para su desarrollo en nuestro país, ya que la gráfica moderna depende todavía de

las técnicas tradicionales, pero las tendencias artísticas exigen cada vez menos disciplina técnica.

Incorporar la talla dulce o buril a la gráfica moderna requiere un planteamiento vivo, que ilustre objetivamente su validez y los grabados que aparecen en el libro, y otros más que forman parte de mi producción artística, son parte de esa propuesta.

CAPITULO I.

EL LIBRO Y SU PRODUCCION

1.1. El libro prehispánico.

Antes de acercarnos a definir el carácter y las circunstancias del libro como objeto plástico, artístico y como libro de artista, es preciso definir la función que ha tenido el libro impreso desde su aparición en el siglo XV, ya que significó el surgimiento de no sólo un medio para difundir ideas, sino del lenguaje artístico que dió fuerza a todo lo concerniente a las artes gráficas.

Existían ya otras formas de escritura como el códice, el manuscrito, los mapas, etc., que puede decirse constituían el preámbulo del libro tal como lo conocemos ahora. Pero la aparición de la imprenta origina que los libros impresos constituyan la base fundamental de la preservación y difusión del conocimiento humano en todos los rincones del mundo.

En esta tesis nos referiremos únicamente al libro impreso y circunstancialmente a los papiros, tiras, tablillas, códices, etc., para hacer mención de los escritos de determinada época y lugar y que tengan relación con el libro tradicional, es decir, con el libro escrito, numerado y empastado.

El libro prehispánico o códice es analizado en este capítulo por estar íntimamente relacionado con el tema de la tesis y por ser parte de la historia del libro en México, ya que desemboca en la creación del libro colonial y el arribo de la imprenta; además de que trasciende directamente como testimonio del pensamiento del México Antiguo.

Dado que en general, el tema de la producción de libros es muy vasto para tratarse aquí, en éste capítulo nos concentraremos exclusivamente dentro del desarrollo histórico, surgimiento y evolución del libro en México.

Sus orígenes nos remiten al empleo de las pintaderas, sellos y códices prehispánicos, donde el lenguaje pictográfico se desarrolla con una fuerte carga simbólica que aún subsiste en algunos grupos indígenas, la cual se manifiesta en la cerámica, los tejidos y la decoración corporal, empleada en algunas fiestas de carácter ceremonial o simplemente se usa como ornamento decorativo en la producción artesanal étnica.



Algunos sellos prehispánicos que permiten la multirreproducción mediante el estampado.

El códice, que por su estructura se asemeja más con el libro occidental, se encuentra manufacturado de diversas maneras en cortezas de "amacahuitl" o amate, en hojas de maguey, higuera, pieles de animales y otros textiles.

La función del códice para la transmisión y preservación del conocimiento y los testimonios históricos tenía semejantes objetivos a los del libro europeo, aún cuando el carácter de su uso se sostenía en el quehacer meramente sagrado.

Un gran número de códices fueron quemados durante la conquista:

"Los frailes encabezados por fray Juan de Zumárraga, viendo en los códices figuras del mal y para quitar la idolatría del pueblo, se apoderaron de los archivos de Tenochtitlan y Tlatelolco, encendiendo con ellos una hoguera del tamaño de un monte que arde por espacio de ocho días" (1). quedando así perdida una fuente riquísima del conocimiento del Mexico Antiguo.

Muchos de los códices que subsisten actualmente pertenecen a una etapa posterior a la conquista; algunos conservan, tanto en su contenido como en su forma, la esencia original del pensamiento indígena, otros, debido al sometimiento colonial se ven influenciados en gran medida por los cánones de representación europeo, incluso la manufactura de algunos de ellos es completamente europea.



Ejemplo de un códice de manufactura indígena con marcada influencia europea. Aparecen los rostros en tres cuartos y la figura humana con acentuado naturalismo. (Códice Tlatelolco).

Según Frias León y algunas fuentes coloniales citadas por ella misma, el contenido de los códices era de carácter histórico, genealógico, astronómico, calendárico y ritual, pero la mayoría de estos libros han sido interpretados equivocadamente o de una manera muy superflua que no muestra totalmente el sentido del códice. De ésta opinión excluyo los mapas y demás códices de carácter histórico (algunos) y narrativo.

(1). FRIAS León, Martha Alicia, El libro y las bibliotecas coloniales mexicanas, 1977, p. 30.

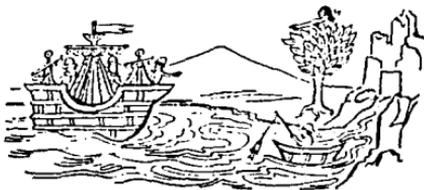
Dentro de los libros de carácter narrativo incluyo a todos aquellos que no se encuentran ligados con una función sacerdotal, pues cumplen únicamente con las necesidades del complejo social; pero debo también señalar que esto no es completamente cierto pues todas las actividades estaban ligadas a la cosmogonía mexicana. La confusión surge al querer clasificar en un orden conveniente el quehacer de los sacerdotes como algo aparte del común del pueblo: por ejemplo: la instrucción en el Calmécac recibida por los jóvenes que ingresaban a esa escuela implicaba el aprendizaje, la interpretación de algunos códices, lo que nos hace suponer que esos libros eran de carácter educativo, aún cuando también eran de carácter mítico y sacerdotal.

Otro tipo de libros serían los que eran de uso exclusivo de los sacerdotes, como los que contenían un significado astronómico, adivinatorio o ritual, como el Tonalámattl de Aubin (ver: 2.7. Brujos y hechiceros en el pensamiento prehispánico pág. 64).

Varios de los códices pertenecientes a la Colonia contenían el simbolismo indígena oculto entre ángeles y querubines como una forma de expresión del arraigo a su conocimiento antiguo; esto es también notorio en algunas fachadas de iglesias y pinturas murales de mano indígena.

Los artistas dedicados a la manufactura de los libros comprendían a los que se dedicaban a la realización del soporte, fuera éste papel, piel o textil; y los llamados **Tlacuilosques** (los que escriben), que dominaban el dibujo y los colores y debían, al mismo tiempo, conocer el contenido ideográfico, fonético y simbólico de las imágenes que iban a pintar.

"En varias comunidades indígenas los tlacuilos ejercían su profesión acompañando a los ejércitos en sus expediciones guerreras o a los comerciantes en sus viajes mercantiles. Esta función la siguen desempeñando a la llegada de los españoles. No hacen éstos más que desembarcar en tierras mexicanas, cuando ya los pintores de Moctezuma se aprestan a reproducir en sus lienzos la situación del campamento español: esto se sucede con toda la travesía hasta México-Tenochtitlan, y Moctezuma siempre se mantiene informado de los movimientos efectuados por los hombres barbados" (2).



(Códice Florentino).

Los gremios de pintores o escritores de libros llamados **tlacuiloan**, constituían castas de artistas dedicados a la producción de los libros en diferentes áreas, cuyos conocimientos eran transmitidos generalmente de generación en generación de padres a hijos.

En el arte de la escritura, los materiales y herramientas estaban constituídos de cañas o plumillas y pinceles. Los colores que más predominan en las imágenes, de origen vegetal y mineral, son el negro, rojo, verde, amarillo, violeta y blanco, reservando el negro para definir el contorno de las figuras.

"El amarillo se obtenía del almagre; de las flores de xochipalli cocidas en agua de nitró obtenían el anaranjado, el rojo del achioté, el azul del añil y combinándolo con el amarillo resultaba el verde; con el hollín del ocote sedimentado en vasijas de barro se lograba el negro, y el blanco era resultado de la calcinación de la piedra chimaltizatli, similar al yeso" (3).

La hechura de los códices, su correcta simbología e impecabilidad en su acabado era cuidadosamente dirigido por los **tlamatiniques**, que corregían los errores y la mala manufactura de los libros, destruyendo los que estaban mal pintados o hechos con pereza y ordenando que los repitieran de nuevo.

El pintor: la tinta negra y roja,
artista, creador de cosas con el agua negra.
Diseña las cosas con el carbón, las dibuja,
prepara el color negro, lo muele, lo aplica.

El buen pintor: entendido, Dios en su corazón.
diviniza con su corazón las cosas,
dialoga con su propio corazón.

Conoce los colores, los aplica, sombrea;
dibuja los pies, las caras,
traza las sombras, logra un perfecto acabado.

Todos los colores aplica a las cosas,
como si fuera un tolteca,
pinta los colores de todas las flores.

El mal pintor: corazón amortajado,
indignación de la gente, provoca fastidio,
engañador, siempre anda engañando.

No muestra el rostro de las cosas,
da muerte a sus colores,
mete a las cosas en la noche.

Pinta las cosas en vano,
sus creaciones son torpes, las hace al azar.
desfigura el rostro de las cosas (4).

Las casas donde se conservaban los libros, llamadas **Amoxcalli** se encontraban cerca de los conjuntos arquitectónicos ceremoniales, siendo las más importantes y con mayor acervo las de Tlatelolco, Tenochtitlan, Tezcoco y Cholula.

Acerca del Amoxcalli de Tezcoco, en los Cantares Mexicanos se describe su ubicación y organización de libros:

"Este recinto librario ocupaba varios aposentos de las casas reales de Nezahualpiltzintli. Contaba con un grupo de pintores tenidos en alta estima y ocupados exclusivamente en anotar los nuevos acontecimientos y reponer los manuscritos maltratados; así como con un grupo de especialistas dedicados a su interpretación y conservación" (5).

La forma más común de los códices según su hechura es en forma de biombo o de acordeón, que constituye la forma original del códice prehispánico de ordenar las páginas; se trata de una tira de papel plegado en planos del mismo tamaño con ritmos invertidos que al extenderse asemejan la forma de un acordeón.

Otros códices, principalmente los de manufactura posthispánica, presentan simplemente una sola hoja, sin dobleces; otros funcionan en conjunto como hojas separadas y otros tienen las hojas sostenidas de uno de sus extremos como un libro europeo; éstos últimos también pertenecen al periodo colonial.

Muchos de los códices que subsisten actualmente, cerca de 500, presentan rupturas en sus páginas y alteraciones en su contenido, y otros son copias de otros originales no existentes.

La mayoría de los códices que sobreviven fueron hechos después de la conquista y un total de 16 son de la época prehispánica.

Es fácilmente comprensible que muchos de los códices se encuentren en otros países, pues fueron víctimas de circunstancias adversas producto de la conquista; algunos fueron regalos y obsequios a personalidades de la época, o motivo de negociaciones en Europa; otros fueron robados junto con otros objetos del Nuevo Mundo cuando viajaban en naves españolas rumbo a Europa.

Del origen latino **codex, codicis**, que los estudiosos del siglo XIX empleaban para hablar de los libros hechos a mano durante la Edad Media, es también un término utilizado para designar los manuscritos antiguos.

El contenido de los códices mexicanos es todavía motivo de estudio, si recalcamos que el pensamiento prehispánico tiene mínimas convergencias con el pensamiento occidental. Se ha dado en clasificar los códices según su contenido, como religiosos, astronómicos, educativos, históricos, míticos, etc., por lo que algunos son más fácilmente comprensibles que otros; esta

(4). ANALES DE CUAVUITILAN.

(5). RAYON, Ignacio. Los Archivos de México, en Diccionario de Historia y Geografía, v. 5, México, 1854, p. 978.

diferencia radica en que los códices de contenido simbólico-mítico son prácticamente indescifrables por los estudiosos de la materia, mientras que los que muestran tan sólo aspectos ilustrativos de registro, clasificación, mapas y otras características narrativas no representan mayor problema, tal es el caso de la **Matrícula de Tributos** del Códice Mendocino (ver pág. 34).

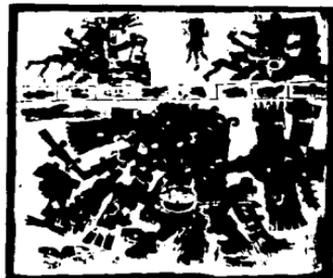
A continuación se muestran varios ejemplos de códices con una breve ficha descriptiva tomada de una publicación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (6), que indica las medidas, la época en que fueron elaborados y el soporte en que fueron hechos; tal descripción nos sirve para darnos una idea del material en que fueron manufacturados y las diferencias de solución plástica y de dibujo que resaltan la época de su realización.

CODICE BORBÓNICO



Procede de la Ciudad de México; primera mitad del siglo XVI.
Papel amate plegado en biombo, con 36 hojas de 39 x 39.5 cm.
Biblioteca de la Asamblea Nacional Francesa, París.

CODICE BORGIA



Procede de Tehuacán, Puebla o de Teotitlán del Camino, Oax.
Finales del siglo XV.
Piel plegada en biombo con 39 hojas de 27 x 26.5 cm.
Biblioteca Apostólica Vaticana.

(6). Los Códices de México. INAH, 1979.

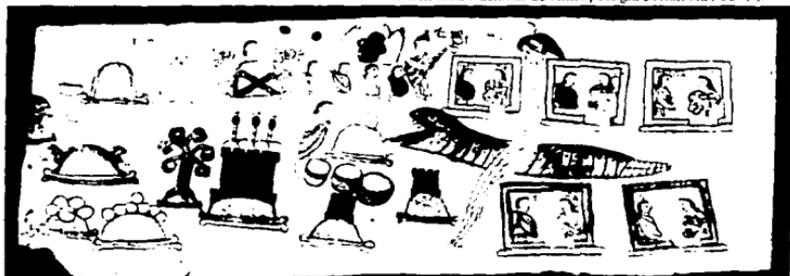
TONALAMATI DE AUBIN



Tonalama (), primera mitad del siglo XVI.
Papel de amaté, 18 hojas de 24 x 27 cm.
Biblioteca Nacional, Paris

CODICE BARANDA

Occidente de Oax., siglo XVII
Piel, 37 x 22.8 cm.
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (35-4)



GENEALOGÍA DE LA FAMILIA
MENDOZA MOCTEZUMA

Estado de Hidalgo, siglo XVI o XVII
Seis fragmentos de tela pintados al óleo, de 30 x 19 cm. c/u
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.



MAPA DE COTLANZINCO

Cotlanzinco, Tlaxcala, siglo XVIII
Óleo sobre tela de 74 x 54 cm.
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.



1.2. La imprenta y producción de libros en México.

La imprenta tuvo en México un desarrollo distinto que en Europa, pues a pesar de que la imprenta ya había tenido cierta evolución, vino a convertirse en una forma de evangelización más directa y trajo con sí un sinnúmero de cambios que produjeron en México un ambiente propicio para su desarrollo.

La Ciudad de México fue la primera en gozar en todo el Continente del beneficio de la imprenta; el primer impresor en arribar a México fue Esteban Martín, quien se supone llegó en octubre de 1534 junto con el regreso de España de fray Juan de Zumárraga. Es de suponer que el taller de Esteban Martín haya estado (en sus comienzos) constituido por una pequeña prensa de madera, un número limitado de tipos y otros accesorios tipográficos indispensables para imprimir pequeñas ediciones.

Existen documentos que muestran plenamente la existencia de una imprenta en México antes del 6 de mayo de 1538 y del impresor ya mencionado, Esteban Martín; sin embargo la mayoría de los autores destacan a Juan Pablos como el primer impresor en México y como editor del primer libro impreso en el Nuevo Mundo. La cuestión se resuelve porque Esteban Martín no firmaba sus impresos y Juan Pablos supuestamente se adjudicaba sus títulos; es por esa razón que los autores demandan a Juan Pablos como el primer impresor en México.

El primer libro que produjeron las prensas mexicanas y por tanto el primero que se imprimió en América fue la **Escala Espiritual** de San Juan Climaco, traducida al castellano por fray Juan Estrada o de la Magdalena e impreso en 1535.

Fray Juan de Zumárraga, a cuyos empeños se debe la introducción de la imprenta en México, continuó en unión con don Antonio de Mendoza sus gestiones para impulsar y desarrollar el arte tipográfico e ilustrativo, pues la estampa impresa era el medio ideal de propagación de ideas. Sobra por demás señalar que el objetivo de la edición de libros y textos tuvo en primer plano un carácter de evangelización, pues recién establecida la Colonia, ésta requería cierta independencia de España y así desarrollar un clima propicio para la educación española y criolla establecida en México, y para socavar todo vestigio del pensamiento indígena, que aún en esos tiempos se sostenía en pie a espaldas de la mirada de la inquisición.

Juan Cronberger, tipógrafo alemán establecido en Sevilla, intervino a fin de que se enviara a la capital de la Nueva España un taller de imprenta con los elementos suficientes para la publicación de toda clase de libros.

Cronberger eligió entre sus oficiales a Juan Pablos, natural de Brescia en Lombardia, para que se dirigiera a México a establecer y administrar la imprenta.

El taller fue instalado en la Casa de las Campanas, llamada así por haber sido ocupada anteriormente por una fundición de las mismas, situada frente al costado del que fuera el Palacio Arzobispal.



La Casa de las campanas. El primer taller de imprenta donde trabajó Juan Pablos.

Inmediatamente inició Pablos sus labores y en 1539 publicó la **Breve y más compendiosa Doctrina Christiana en Lengua Mexicana y Castellana**; es un opúsculo (7) de doce páginas, impreso por mandato de Zumárraga.

Muerto Cronberger en 1540, la imprenta de México pasó a manos de Juan Pablos, y a partir de 1546 ya pudo estampar su nombre en sus impresos. En vías de adquirir la imprenta, Pablos tomó la resolución de radicar definitivamente en México y tuvo tiempo suficiente para imprimir numerosas obras y opúsculos, algunos de verdadero mérito.

Muerto Juan Pablos en 1561 y con el auge material e intelectual que iba adquiriendo la Ciudad de México a mediados del siglo XVI, en que ya contaba con una Universidad y varios colegios, se ofrecía mayor campo para el desarrollo del arte tipográfico. Surgieron nuevas obras producto de nuevos autores, como Antonio Espinoza, que es considerado como el mayor tipógrafo del siglo XVI. De sus obras destacan: el **Missale Romanum**, impreso en 1561, que por su bellísima variedad y riqueza de tipos góticos en rojo y negro y por sus grabados y capitulares (8) es obra digna de verse. Otras de sus obras son: **Tvmulo Imperial de la gran Ciudad de México**, de 1560 y **Vocabulario en lengua castellana y mexicana** de 1571. Espinoza fué el primer impresor que usó escudo o marca tipográfica.



Tvmulo Imperial de la gran Ciudad de México de 1560 escrito por Cervantes Salazar y editado por Antonio de Espinoza.

(7). Obra literaria o científica muy pequeña.

(8). Los Capitulares son las letras mayúsculas que aparecen al principio de un capítulo.

Durante el siglo XVI la producción de libros se concentró en los temas dedicados a la instrucción y evangelización de los indios. Los textos aparecen en varias lenguas nativas: náhuatl, purépecha, otomí, mixteco, etc., que los misioneros transcribieron al alfabeto español, instruyendo a los indios en la escritura de su propia lengua.

Con el establecimiento de algunos colegios y de la Universidad, se propició aún más la producción tipográfica, editando obras de carácter civil, filosófico, físico, médico, entre otros, que actualmente y en un reducido número, se conservan en algunas bibliotecas y en manos de algunos bibliófilos.

Los textos se ilustraban con pequeños grabados en madera, que se repetían en ocasiones en otros impresos simplemente con un fin decorativo y ornamental: capitulares, iniciales, portadas y viñetas.

Las letras empleadas eran de estilo gótico, romano, aldino, o una mezcla de todas o intercaladas en una misma página.

No se conoce con precisión el número de ejemplares que se tiraba por edición, salvo algunos libros que los mencionan de manera muy particular, por esa razón son considerados como libros "raros" que, si se llegan a conseguir, se encuentran muy maltratados.

En el siglo XVII vió incrementarse la producción de libros debido a que se establecieron nuevos centros productivos, como Puebla, que fué el segundo sitio donde se estableció la imprenta. Aún se continuaron las labores evangelizadoras pero se amplió muchísimo más el carácter temático de los libros: se escribieron libros de teología, opúsculos, científicos, médicos, calendáricos, literarios, didácticos, y muchos otros.

Las obras eran auténticas producciones de la Nueva España, pero no faltaron las reproducciones de diversos géneros provenientes de Europa.

Se comenzaron a editar publicaciones de carácter noticioso como: relaciones, nuevas y gacetas.

El número de la producción tipográfica del siglo XVII fue ligeramente mayor al del siglo anterior; se introdujo el grabado en metal para la ilustración de los textos, creando obras de un gusto excepcional, aún cuando no poseían el refinamiento de los grabados europeos, que logró alcanzarse hasta el siglo posterior; pero el sabor que representa la estampa del grabado en metal, usualmente buril, es de una riqueza exquisita cuando se mira.



El grabado en metal, utilizado desde el siglo XVII y plenamente en el XVIII para la ilustración de libros. creó ediciones con grabados originales impresos.

A fines del siglo XVI y durante el XVII, el Santo Oficio condenaba a luteranos, judaizantes, calvinistas, mahometanos y por supuesto, a los indios que persistían en sus prácticas idólatras.

Entrado ya el siglo XVII, la inquisición perdió el vigor que mantuvo durante el siglo anterior; de esos sucesos, 1555 volúmenes, que se conservan en el Archivo General de la Nación de México y muchos otros dispersos en otros lugares, son testimonio de la persistente lucha contra las *cosas del demonio*.

El escudo protector de los indígenas, mitad español, mitad indígena, aparece desde su surgimiento en miles de estampas y luego será estandarte nacional de liberación en la lucha de Independencia; se trata de la imagen de la *Virgen de Guadalupe*.



Grabado de 1743 con una alegoría de la *Virgen de Guadalupe*
Buril sobre metal, 29.8 x 20.5 cm.

Otro santo de devoción: la *Virgen de la Macana*, muestra igualmente el sentimiento oculto de los indígenas por no desarraigarse de sus costumbres, encubriéndose bajo la máscara de sumisión ante la religión europea.

La producción bibliográfica aumentó considerablemente en el siglo XVIII; podría decirse que una vez establecida una identidad propia en la historia novohispana, la colonia adquirió cierta independencia de España, situación que aprovechó la imprenta para ampliar su repertorio: se editaron libros de historia novohispana y libros que describían sus antigüedades, su arte y su literatura.

El arte de la tipografía alcanzó en el siglo XVIII un nivel que fácilmente podía rivalizar con el desarrollado en Europa.

Libros, hojas volantes, periódicos y pequeños textos religiosos comenzaron con publicaciones, como la de Sigüenza y Góngora y su *Mercurio Volante*, que apareció en 1693. Por sobre todas estas ediciones destacan las gacetas. Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa inició en 1722 el primer periódico llamado *Gaceta de México y Noticias de Nueva España*, al que siguieron muchos otros.



Virgen de la Macana, 1761. Grabado en buril sobre metal, 10.5 x 7.5 cm.

Los libros pasan a segundo término y los impresos de carácter popular cobran mayor importancia como notas de difusión noticiosa: se relatan crímenes, ejecuciones, sucesos callejeros, acontecimientos insólitos y políticos con cierto sabor nacionalista.

Para fines del siglo XIX, el país, ahora independiente, expresa un nuevo lenguaje en sus imágenes, que pretende una identidad nacional propia; los ilustradores retratan las costumbres, los paisajes, los símbolos de la cultura popular que desembocarán con estrépito culminante en la obra de José Guadalupe Posada y de muchos otros que retrataron una época de cambios trascendentales: Manuel Manilla, Vicente Gahona, Jesús Alamilla, José María Villasana, Hipólito Salazar, Constantino Escalante, Ignacio Cumplido y Hesiquio Iriarte por mencionar algunos.



Lo popular en la obra de Posada.
 Un borracho hostigando a una persona débil, Cincografía.

La litografía, introducida en México por el italiano Claudio Linnati en 1826, se convierte ahora, junto con la cincografía y la historieta en el lenguaje ilustrativo de la época.

Posada no es considerado revolucionario de la imagen del pueblo sino hasta después de terminada la Revolución Mexicana. Su obra, pequeña en formato pero monumental en número y contenido social, fué fruto de inspiración en los años veintes del presente siglo para los artistas plásticos que surgían en ese momento.

La imprenta, la letra, la imagen y los sucesos han sido pues, el retrato de diferentes momentos en la historia de México.



Homenaje a Posada. Grabado en linóleo de Leopoldo Méndez.

1.3. El libro: su función y su lenguaje como obra de arte.

Actualmente, el concepto de libro engloba un sinnúmero de posibilidades representativas, muy independientes del libro tradicional; los libros de artista, libros alternativos, gráficos, híbridos, objeto y otros, cumplen más con una función meramente artística en el sentido plástico, tanto por su contenido como por la forma en que están hechos, siendo ésta última la que nos muestra diversas soluciones *creativas*. Tal vez sea ésta la razón por la que los artistas plásticos se ven atraídos a manifestar su expresión en un libro.

El libro tradicional, enfocado con un carácter artístico dentro de los parámetros tipográficos, puede ser en sí una obra de arte si se cumple con el objetivo fundamental de su creación: llevar al espectador con sus imágenes, texto y materia al interior de su propio contexto.

En nuestro tiempo, infinidad de "medios" que se han adoptado como recursos expresivos han caído, según creo yo, en un lenguaje hostil, debido a que el lenguaje con que se tratan de expresar determinadas ideas no es claro o no refleja directamente el contenido de la obra.

Ulises Carrión dice que el libro es una secuencia de espacios, y que cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente (9). Sería completamente absurdo para la gente del siglo XVII concebir lo que ahora es un libro-instalación como un libro. Cada momento histórico en el arte contiene su propio contexto, de acuerdo a la época y a los moldes de representación que se ajustan a su momento.

Es indispensable señalar también la diferencia entre "medios" o recursos expresivos y los elementos que hacen posible su ejecución y su aplicación a los moldes conceptuales de la época: los medios que se manejan actualmente, tales como el video, la computadora, la instalación y el performance son elementos que engloban recursos expresivos excelentes si **son bien manejados**, para proyectar una obra de arte, pero es bien sabido que, al igual que existen malos resultados que no pueden calificarse como obras de arte en las soluciones tradicionales de pintura, escultura o gráfica, también suceden en los medios o técnicas mencionados.

El medio para lograr una obra de arte no es tan importante como la obra en sí, ya terminada. Fernando Zamora dice, acerca de una exposición del libro alternativo del Taller de Producción de la ENAP en 1994, que existe una diferencia radical entre los libros tradicionales y los **otros libros**: "ya no se trata de sentarse cómodamente a leer, para que el cuerpo nos distraiga con demandas, para que lo olvidemos y podamos utilizar únicamente nuestras capacidades intelectuales. Ahora por el contrario, el cuerpo interviene con la lectura: se requiere de brazos y piernas para levantar esos libros, se necesita desplegar una fuerza física para hojearlos". Se trata tan sólo de otra manera de abordar los recursos para lograr una obra que diga algo, aunque se nos pasa por alto el elemento sustancial que niega a fin de cuentas a todos esos medios lo que existe sólo en la mente del artista; la creación, la expresión y la disciplina.

Los libros antiguos, tales como manuscritos, códices, pergaminos, etc. son considerados libros de artista más que nada por su valor gráfico y su manufactura, pero el concepto de libro de artista es prácticamente nuevo.

(9) . Ulises Carrión. El arte nuevo de hacer libros. 1988.

El arte objeto, conceptual y no objetual considera sus obras como libros, según los propios artistas y algunos críticos, pero el carácter de un libro, como ya vimos, es que es palpable, tiene ciertas reglas, que no son muy precisas y que ya no son aplicables al libro tradicional solamente, pero que nos llevan a cuestionar qué es y qué no es un libro; más explícitamente:

¿porqué o para qué se apropian los artistas de términos que ya no encajan con los moldes productivos?. El performance está más ligado con la expresión teatral pero no les interesa tanto a los actores sino a los artistas plásticos; el arte conceptual corresponde más con la esfera del pensamiento y la filosofía; la instalación con la arquitectura y la escultura por su manejo del espacio tridimensional; el video o video-arte, así como el uso de la computadora están más ligados al cine por su movimiento y manejo del espacio virtual. Cada vertiente tiene maneras propicias de resolver su contenido, viven independientes; entonces, ¿cómo hacer un libro con video, o llamarle libro a un acto de performance?. Es tan sólo una confusión de términos que surgen de la necesidad de buscar otros caminos hacia la obra de arte.

Hace poco escuché a una persona que decía estar haciendo grabado con computadora, que "las imágenes las imprimía en la pantalla misma de la computadora"; me pareció una aberración innegable, pero aceptar esta propuesta como algo válido no sería aberración alguna desde el punto de vista subjetivo: el que nos dice que la imagen no trasciende tangible, tal como lo hace la pintura con sus colores y formas, creando sensaciones visuales en quien las ve. El concepto concretiza la imagen porque, tal como hace el libro escrito, penetra en el pensamiento, describe, narra, de tal forma que vista y pensamiento se fusionan en uno sólo, cristalizando el concepto, a veces para su mejor comprensión y otras creando reflexión o confusión, si eso es lo que busca el artista.

Un ejemplo claro de lo que representa la ambición por nuevas formas de expresión, más elaboradas y complejas pero pobres en esencia, son algunos libros que se han hecho dentro del Taller del Libro Alternativo de la ENAP, que presentan formas de solución innovadoras, hechas con diversos materiales y con soluciones propositivas pero con grabados que demeritan su calidad.



Javier Peralta. *La mano del muerto*, 1994.

Ejemplo de libro-objeto que pretende una solución provechosa pero con grabados de mala calidad.

Ciertas circunstancias determinantes en el desarrollo del arte de este siglo han provocado que se busquen otros "medios" de expresión, pero se desvirtúa el carácter de la obra porque no se considera al arte como una acto de admiración por el ámbito que rodea al hombre y su pensamiento, sino como una falsa idea egocéntrica donde hombre y creación son lo mismo.

Ahora bien, considerando lo anterior mencionado y lo que constituye el carácter de la obra plástica, el libro debe ser compacto en concepto, claro y preciso en sus ideas, ya que debe invitar a la gente a verlo, a hojearlo, a leerlo, a tocarlo. El esquema del libro tradicional puede ser manejado en los libros de artista de manera conveniente: con ésto me refiero por ejemplo, a que cuando vamos a la librería nos vemos atraídos por la forma del libro, por su portada, color, ilustraciones y claridad en el lenguaje escrito. Los bibliófilos y conocedores de libros le dan una importancia diferente a la forma del libro, se interesan por su antigüedad, número de ejemplares tirados, originales o facsímiles; andan en busca de ejemplares *raros*. Si los bibliófilos hicieran un libro de artista, tendrían todos los elementos para darle a su obra un contenido bastante rico y un contexto plástico muy interesante.

El libro de artista constituye un lenguaje que puede ser manejado de manera provechosa y no debe llevar necesariamente una parte escrita, aunque bien puede enriquecer el contenido del libro.

Apuntes de artistas antiguos que conciernen a dibujos, esquemas y proyectos, son ahora considerados libros de artista, tal es el caso de los apuntes de Leonardo Da Vinci de sus inventos y sus estudios anatómicos.



Dos hojas del los *Cuadernos de Anatomía* de Leonardo Da Vinci dibujadas a mano y con texto manuscrito.
Izq. (Vol. III, Fol. 7 r.).
Der. (Vol. V, Fol. 22 r, Colección Real de Windsor).

En un principio, el libro fue resguardado en Europa en los Monasterios; los monjes eran expertos pendolistas o calígrafos e ilustradores, con lo que cada original se convertía en pieza única de gran belleza y admiración; las miniaturas que ilustraban los libros, pintadas con gran cuidado, con letras de hoja de oro y bellos capitulares, constituyen ahora piezas de gran valor artístico.

Con la invención de la imprenta y del tipo movable en el siglo XV, los impresores de libros adquieren el oficio de tipógrafos, ilustradores, dibujantes, grabadores, diseñadores e impresores, que en un principio eran oficios que correspondían a personas dedicadas a cada especialidad.

Especial interés encontramos en los llamados ilustradores, pues gran parte de ellos fueron grabadores, tomando en cuenta que la imprenta y el grabado han tenido un desarrollo paralelo en la producción de libros. Muchos de los capitulares, portadas e ilustraciones fueron creación de grabadores; el grabado ha tenido especial vinculación con la creación literaria, sobreviviendo ambos hasta nuestros días como dos oficios inseparables. Buen ejemplo de esto son los grabados de Gustavo Doré que retoman obras de la literatura para sus imágenes, tales como: *La Divina Comedia*, *La Biblia* y *Don Quijote de la Mancha*, donde es evidente la forma de producción del libro ilustrado por diferentes artesanos u oficianes: Doré se encargaba de tazar el dibujo y la composición primaria, y un tallista grababa las placas de madera, a eso se debe que en los grabados de Doré aparezcan dos firmas al pie de la imagen, una correspondía al dibujante y otra al tallista.



Grabado de Gustavo Doré en una pasaje de *La Divina Comedia*.
La firma de Doré aparece a la izquierda y la del tallista a la derecha.



Una grabado en madera de pie de Francisco Moreno Capdevila que ilustra el libro de Salomón de la Selva: *Ilustre Familia*.

Es posible afirmar que el libro ilustrado haya sido el origen de los libros de artista, ya que en un principio contenían básicamente textos escritos, a los cuales se les añadieron posteriormente imágenes.

Las imágenes que los ilustraban surgieron simplemente como un ornamento y complemento de la lectura. La evolución de la escritura y los aspectos pictográficos y simbólicos de diferentes culturas contribuyeron también al origen de la imagen funcional, que no necesita de texto.

Los libros de artistas, bajo éste concepto, comenzaron a aparecer en el siglo XX con artistas como Picasso, Kandinsky, Matisse y otros más.

Los **otros libros**, como suele llamarseles a los libros no tradicionales, están contruidos con o sin texto, y manufacturados con diversos materiales; otros ni siquiera llevan materiales, pues son poesía hablada o movimientos corporales.

El libro tradicional contiene textos de diferentes tipos: histórico, filosófico, ensayístico, literario, etc. El libro de artista es ilegible, contiene mayor sustancia conceptual que objetual, no pertenece a ningún género pero lo abarca todos.

Los libros ilegibles, según dice Bruno Munari (10), aparecieron por vez primera en 1950; eran experimentaciones sobre las posibilidades visuales y táctiles del libro como objeto.

Vemos pues, que los libros de artistas son una vía alterna de solución creativa que, aunque en algunos casos nada tiene que ver con los libros de pasta y papel, sus soluciones pueden abarcar aspectos que los libros de librero no pueden.

(10). Bruno Munari. Los libros ilegibles.

CAPITULO 2.

PENSAMIENTO ANTIGUO EN MEXICO

2.1. Fuentes e investigadores del pensamiento náhuatl.

Está claro que el tema de esta tesis es el estudio del pensamiento náhuatl. Para su estudio, apoyándome en las investigaciones de Miguel León Portilla presentadas en *La Filosofía Náhuatl* (1), he recurrido a las fuentes mismas, al testimonio descrito y narrado por los *tlamatinime* o viejos sabios nahuas, y por otras fuentes que describen detalladamente el pensamiento antiguo de aquellos hombres que habitaron la Cuenca del Valle de México, herederos de esa tradición cultivada por los toltecas, y que vino a ser parte de la esencia misma de los nahuas.



El Valle de México en 1519

Visión de los vencidos.

Su educación, organización social, arte y concepción del universo han quedado plasmados en esos testimonios, recopilados por hombres que o bien fueron frailes misioneros o investigadores, pero que de alguna manera estaban interesados por ese pensamiento y por dar testimonio de él.

(1). LEON Portilla, Miguel, La filosofía náhuatl, UNAM, 1893.

Invaluables son los textos en náhuatl recogidos por Sahagún a partir de 1547 en Tepepulco (Tezcoco) (2), Tlatelolco y México, de labios de los indios viejos que habían vivido el drama de la Conquista y parte del período anterior a ella; así pues, relatan la memoria de lo que aprendieron y enseñaban en sus escuelas: el Calmécac y el Tepolcochcalli.

Sahagún dió principio a sus investigaciones a partir de 1547. Habían transcurrido entonces sólo 26 años desde la toma de Tenochtitlan; de esta manera le fué posible encontrar hombres que podían relatarle la forma de vida que habían tenido, su educación y doctrina.

Cabe añadir que dadas las circunstancias que obligaron a los indígenas a renunciar a su antiguo pensamiento y a adoptar el de la "verdadera fe", fue difícil para Sahagún dar una buena razón a sus investigaciones, que parece ser reflejan fielmente la cultura intelectual de los nahuas, por lo que algunos frailes empezaron a ver en esto el peligro de revivir las viejas creencias, aún cuando Sahagún califica de idolátricas las prácticas realizadas por los indígenas:

"...menester es saber como las usaban en tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos; y dicen algunos, excusándonos, que son boberías y niñerías, por ignorar la raíz de donde salen que es mera idolatría, y los confesores ni se preguntan ni piensan que hay tal cosa, ni saben el lenguaje para se las preguntar, ni aún lo entenderán aunque se lo digan. Pues porque los ministros del Evangelio que sucederán a los que primero vinieron, en la cultura de esta nueva viña del Señor no tengan ocasión de quejarse de los primeros, por haber dejado a oscuras las cosas de estos naturales de esta Nueva España" (3).

Sahagún hizo una copia de sus textos, por lo que se salvaron de la destrucción total que pretendían otros frailes. Lo que se conserva de la documentación recogida por él se encuentra actualmente en Madrid y Florencia. Los textos más antiguos, fruto de sus investigaciones en Tepepulco y Tlatelolco, se hallan en los dos **Códices Matritenses**, uno en **La real Academia de Historia (4)** y otro en la **Biblioteca del Real Palacio de Madrid (5)**.

Otros aspectos de la vida de los nahuas que pasaron inadvertidos a los conquistadores fueron descubiertos por los primeros frailes misioneros, principalmente por Olmos, Motolinía, Durán, Medietta y, por supuesto, Sahagún. Otros complementaron aún más la investigación de

- (2) Tanto la pronunciación como la forma de escribir las palabras en náhuatl se vieron afectadas y transformadas por los españoles, quienes buscaban una forma más cómoda de pronunciación. Así, vemos que la mayoría de las palabras en náhuatl que subsisten actualmente han sido cambiadas de su forma original por ese motivo. En la pronunciación de las palabras en náhuatl, las vocales se pronuncian igual que en español, al igual que las consonantes, salvo por algunas diferencias:

- La c y la z, como la s del español de México.
- La h es ligeramente aspirada.
- La ll como la l.
- La ll representa un sólo fonema
- La tz también representa un sólo fonema
- La x se pronuncia como la sh en inglés: Xálotl (Shólotl)

El acento prosódico cae generalmente sobre la penúltima sílaba, como Tenochtitlan. Después de la Conquista se acentuaron numerosos vocablos, acentuándose en la última sílaba: Tenochtitlan.

- (3) SAHAGUN, fray Bernardino de, **Historia General de las Cosas de Nueva España**, Edit. Porrúa, México, 1985, p. 17.
 (4) **CÓDICE MATRITENSE DE LA REAL ACADEMIA DE HISTORIA**, (textos en náhuatl de los informantes indígenas de Sahagún), de facs. de Paso y Troncoso, vol. III, Madrid, fototipia de Hauser y Menet, 1907.
 (5) **CÓDICE MATRITENSE DEL REAL PALACIO**, 1 textos en náhuatl de los informantes de Sahagún), ed. facs. de Paso y Troncoso, vols. VI (2a parte) y VII, Madrid, fototipia de Hauser y Menet, 1906.

Sahagún. Fray Juan de Torquemada, basándose en Mendieta la enriquece. Juan Bautista Pomar (6) y Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (7) nos hablan más ampliamente en sus **Relaciones e Historias de Texcoco**; Diego Muñoz Camargo de la **Historia de Tlaxcala** (8) y Hernando Alvarado Tezozómoc, en sus dos Crónicas: **La Mexicana** (9) y **la Mexicáyotl** (10).



Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590).

Asimismo es de destacar la existencia de genuinas obras literarias en lengua náhuatl, de las cuales Angel Ma. Garibay K. ha dado ha conocer en sus estudios algunos de los mejores y más representativos ejemplos. Su **Historia de la Literatura Náhuatl** (11) es obra fundamental y punto de partida para toda investigación en ese tema.

-
- (6). POMAR, Juan Bautista, Relación de Texcoco, en Nueva Colección de Documentos para la Historia de México, J. García Icazbalceta, México, 1891.
- (7). IXTLILXÓCHITL, Fernando de Alva, Obras Históricas, 2 vols; México, 1891- 1892.
- (8). MUÑOZ Camargo, Diego, Historia de Tlaxcala, Ed. Cuavero, México, 1892.
- (9). TEZOZOMOC F. Alvarado, Crónica Mexicana, Ed. de Virgil, reimpreso por la Ed. Leyenda, México, 1944.
- (10). TEZOZOMOC F. Alvarado, Crónica Mexicana, paleografía y versión al español de Adrián León, Imprenta Universitaria, México, 1949.
- (11). GARIBAY K., Angel Ma., Historia de la Literatura Náhuatl, Ed Porrúa, 2 vols., México, 1953-1954.

Otra fuente importante de investigación es *El libro de los Coloquios de los Doce*, cuyo título completo es: *Colloquios y Doctrina Christiana con los Doze Frayles de San Francisco enbiados por el Papa Adriano Sesto y por el Emperador Carlos Quinto convirtieron a los indios de la Nueva España, en lengua Mexicana y Española* (12). El valor de esta obra radica en mostrar la última actuación de los sabios nahuas en 1524, que defienden sus opiniones y creencias ante los misioneros; se da testimonio de varias clases o rangos de *Tlamatinime* (13) entre los antiguos nahuas, a la vez que presenta las discusiones y alegatos de los indios, quienes también defienden su manera de ver el mundo ante los frailes y su evangelización.

La colección de *Cantares Mexicanos* (14) que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México data del séptimo decenio del siglo XVI, y parece ser una copia de una colección más antigua. Es en esos cantares donde se manifiestan profundas ideas de carácter filosófico. En ellos se repite un fenómeno paralelo al del pensamiento filosófico de la India y de China: el sabio se expresa en verso, se sirve de la metáfora y la poesía para traducir así lo que ha descubierto en su meditación.

Los *Huehuetlatolli* o pláticas de los viejos son textos provenientes de diversas fuentes, que comprenden pláticas didácticas o exhortaciones dirigidas a inculcar ideas, principios morales y en sí la base de la educación de los antiguos nahuas. Cabe señalar la importancia de la información contenida en los *huehuetlatolli*, pues nos muestran de manera directa la estructura social del México Antiguo y la rigidez de la enseñanza en el Calmécac y el Telpochealli.

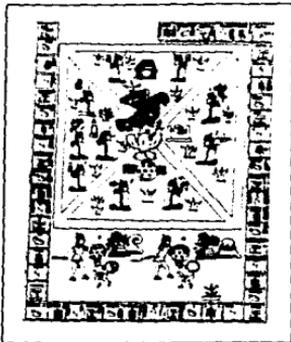
La Historia Eclesiástica Indiana (15) de Fray Gerónimo de Mendieta, donde aparecen los conceptos acerca de la crianza de los antiguos nahuas y los discursos admonitorios que en ese texto se reproducen, corresponden a una temprana tradición franciscana.

- (12). El manuscrito original fué mutilado (sólo quedan 14 Capítulos de 30) y descubierto en el Archivo secreto del Vaticano en 1924, por el Padre Pascual Saura. Fué publicado por vez primera por el Padre Pou y Martí en el vol III de la Miscelánea Fr. Ehrle, pp. 281-333, bajo los auspicios del célebre Duque de Loubat. En 1927 la sra. Zelia Nuttall publicó una edición xilográfica de los Coloquios en la Rev. Mexicana de Estudios Históricos, apéndice al tomo I pp. 101 y ss.
- En 1944 se hizo una edición de la parte en español. *Coloquios y Doctrina Cristiana*. Biblioteca Aportación Histórica, México, 1944.
- En 1949 la Biblioteca Latinoamericana de Berlín hizo una edición de los textos originales paleografiados por el Dr. Walter Lehman.
- (13). Tlamatinime es designación plural de tlamatini, los viejos sabios nahuas, a quienes Sahagún llamó "philosophos".
- (14). En 1904 dados a conocer por don Antonio Peñafiel, quien hizo una edición fototípica de ellos.
- PEÑAFIEL, Antonio. *Cantares Mexicanos*. Ms. de la Biblioteca Nacional. Copia fotográfica. México, 1904.
- El texto debe su origen y autenticidad a Angel Ma. Garigay K. por ser el primero en traducir y estudiar críticamente los Cantares.
- (15). MENDIETA, fray Gerónimo de. *Historia Eclesiástica Indiana*. México, 1870, reimpreso por Chávez Hayhoe, México, 1945.

En la obra de Fray Diego Durán: *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*(16), pueden notarse dos tipos de dedicación a los templos a los que acudían los jóvenes en edad de asistir. Por una parte la de los jóvenes dedicados a Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, y, por otra, los dedicados a Huitzilopochtli.

En lo concerniente a la educación de los nahuas, destacan los textos de Juan Bautista Pomar en su *Relación de las Antigüedades políticas y religiosas de las indias*(17), que enviara en 1582 a Felipe II. Pomar era nieto por línea materna del Tlatoani Nezahualpilli, e hijo de un español. Por otro lado, se encuentran las láminas del *Códice Mendocino* o *Códice Mendoza* (18), que abarcan y describen la vida de los mexicas anterior a la conquista, desde el nacimiento del individuo hasta la edad en que las leyes, tolerantes con los ancianos, les permitían embriagarse. Este códice es la tercera parte de un documento producido entre 1541 y 1549 por orden del primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza, quien deseó enterar gráficamente a la corte española de la historia, la organización política y las costumbres de los conquistados; de ahí el nombre del códice.

El códice está dividido en tres parte: la primera corresponde a una Historia de México-Tenochtitlan, en forma de Anales, en las que destacan las distintas conquistas de los distintos Tlatoques o gobernantes. Inicia con el momento de la fundación de Tenochtitlan, incluido el emblema del águila que se posa sobre el nopal, y llega hasta la época de Motecuhzoma Xocoyotzin.



La fundación de México-Tenochtitlan, la división de la ciudad en cuatro barrios y las primeras conquistas (Códice Mendocino).

(16). DURAN, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. 2 vols., y Atlas, publicado por José F. Ramírez, México, 1867-1880.

(17). Pomar, Op. cit.

(18). *CÓDICE MENDOCINO O CÓDICE MENDOZA*. Manuscrito mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, ed. José Ignacio Echegaray, prefacio de Ernesto de la Torre Villar, México, 1979.

La segunda parte es conocida como **Matricula de Tributos**, donde puede apreciarse el tributo en pago que estaban obligados a entregar los pueblos sometidos por los mexicas(19). La tercera parte se refiere, como se ha dicho, a la vida cotidiana del individuo; la educación, tanto familiar como en los templos-escuelas; la educación guerrera y los ascensos jerárquicos por méritos militares y los severos castigos a quienes rompían con las normas o cometían una falta en los templos y en la guerra.

El Códice Mendocino tiene, como otros códices pintados por los mismos indígenas, un texto en español que acompaña las imágenes pictográficas a fin de explicarlas. El documento original está escrito y pintado en 71 hojas de papel europeo, y se encuentra actualmente en Inglaterra, en la Biblioteca Bodleiana de Oxford.



Matricula de Tributos del Códice Mendocino.

Las fuentes, como hemos visto, son muy poco conocidas y lo que se ha escrito sobre el pensamiento filosófico de los antiguos nahuas es también muy reducido. En los siglos XVI y XVII el pensamiento prehispánico fue retomado tan sólo por los citados frailes y cronistas, y es hasta principios del siglo XVIII que comienza una nueva etapa de investigación, que inicia con el bibliógrafo mexicano Dr. Juan José Eguiara y Egurén (1696-1763).

En 1755 publica **Biblioteca Mexicana** (20), de los que son prólogo los **Anteloquía**, y donde resalta el valor de la cultura prehispánica:

- (19). Los mexicas mantenían alianza con los pueblos vecinos de Tlacopan (Tacuba) y Tezcoco, y juntos cultivaban guerras contra otras provincias a fin de someterlos a pagar tributo y expandir su dominio. Esto lo describe con detalle Sahagún: "habiendo hecho la victoria y sujetado aquella provincia contra que iban. luego contaban los cautivos que habían tomado, y los que habían sido muertos de los suyos" ... y también daban relación de los que habían hecho alguna cosa notable en el combate, para que fuesen remunerados". Y en acabando la guerra, luego se hacía inquisición en todo el campo de los que habían traspasado los mandamientos, y luego los mataban". Sahagún, Op. cit. p. 470.
- (20). EGUIARA Y EGUREN, Dr. Juan José. Prólogos a la Biblioteca Mexicana. Nota preliminar por Federico Gomez de Orozco. Versión española anotada con un estudio biográfico y la bibliografía del autor por Agustín Millares. Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

"No conocieron los indios ciertamente el empleo de las letras, no por esto debe decirse que eran rudos e incultos, carentes de toda ciencia, sin códices ni libros". "... los mexicanos cultivaron la historia y la poesía, las artes retóricas, la aritmética, la astronomía y todas las ciencias de las que han quedado pruebas tan evidentes" (21).

Menciona los códices coleccionados por Sigüenza y Góngora, en los que se contienen los anales de los indígenas, sus leyes, su cronología, sus ceremonias, etc. Acumula también citas de quienes han mencionado o aprovechado el contenido de los códices: Torquemada, Betancourt, Gómara, Solís, Acosta, Enrico Martínez, Gemelli, etc.

La obra de Egurén es poco conocida, pero ofrece por vez primera y en detalle la cultura intelectual de los antiguos mexicanos: sus conocimientos físicos, teológicos y medicinales.

Otro de los investigadores que nos interesa mencionar y que fue contemporáneo de Eguiara y Egurén es el italiano Lorenzo Boturini Benaducci, quien llegando a la Nueva España en 1736, logró reunir una rica colección de manuscritos y códices, uno de los cuales lleva su nombre.

Su obra fundamental: **Idea de una nueva Historia General de la América Septentrional** (22) no trata directamente el tema de la filosofía de los mexicanos, pero sí muestra varias alusiones sobre el carácter de su pensamiento.

El jesuita Francisco Javier Clavijero (1731-1787) tiene un significado mayor en el estudio del pensamiento náhuatl; su obra principal: **Historia Antigua de México** (23), iniciada en México, tuvo que ser publicada en Italia durante su destierro en Bolonia, a raíz de la expulsión de los jesuitas en 1767.

La obra de Clavijero, ilustrada con litografías, es parecida a la de Sahagún en cuanto a su estructura, pero posee un carácter diferente dado su contenido, donde se refiere a la descripción de los primeros cronistas e historiadores que relatan las ideas de los indígenas: su concepción de un ser supremo, su cronología, cosmogonía, discursos y sistema educativo.

Es de suponer que existe una gran diferencia entre las crónicas de los frailes y autores del siglo XVI o inmediatas a la conquista y las de investigadores muy posteriores, de los siglos XVII y XIX. La descripción de los frailes es más acertada, pues recién conquistado el Nuevo Mundo, y ya en la época colonial, las ideas de los indígenas aún perduraban tras la máscara de sumisión.

Los textos más recientes hechos por autores del siglo XVIII y posteriores a él, ya venían con un velo de prejuicios que cubrían las ideas nahuas de su forma original, y algunas veces resultaban arbitrarias sus conclusiones, hasta el punto de comparar el pensamiento prehispánico con el pensamiento occidental a pesar de que muchos de los textos recogidos de los labios de los indios no se descubrieron ni se dieron a conocer sino hasta finales del siglo XIX.

(21). Ibid., pp. 61-62.

(22). BOTURINI Benaducci, Lorenzo. Idea de una Historia General de la América Septentrional, Madrid, 1978.

(23). CLAVIJERO, Francisco Javier. Historia Antigua de México. Colección de Escritores Mexicanos, 4 vols., Porrúa, México, 1945.

Con todo lo anterior, me parece justo mencionar, aunque sea superficialmente, a algunos de los investigadores pertenecientes al siglo XIX y principios del XX, entre los que destacan: Manuel Orozco y Berra, Alfredo Chavero, Emeterio Valverde Tellez, Portirio Parra, Francisco del Paso y Troncoso, Eduard Seler, y Lehman y Beyer. Muchos de ellos contribuyeron a ensanchar el camino de la comprensión de los textos antiguos, descubriendo nuevos y haciendo hincapié en el lenguaje simbólico de los antiguos mexicanos.

Finalmente, es indispensable mencionar que las piezas de arte prehispánico son también fuentes de conocimiento, pues encierran en carne viva el pensamiento indígena.

Investigadores como: Salvador Toscano, Alfonso Caso, Eulalia Guzmán, Paul Westheim y Justino Fernández han encontrado un rico contenido ideológico simbólicamente expresado en códices, esculturas, pinturas, mosaicos, piezas de orfebrería y otras obras de arte que por su valor plástico y su belleza, representan ya una fuente de estudio.

Más recientemente, autores como: Miguel León Portilla, Alfredo López Austin y Carlos Castaneda, han dado al conocimiento de "lo indígena" un panorama que expresa un sentido de sobriedad frente a lo que constituye el conocimiento de nuestra época.

Así pues, para acercarnos a comprender el pensamiento indígena, es necesario empaparse de él, conocer sus antecedentes, sus mitos y su pensamiento filosófico, y ver con otros ojos esas piezas en los museos y esas pirámides y estructuras que simbolizan algo más que el reflejo de una cultura.

2.2. Espacio y tiempo míticos.

Tener que hablar de concepciones es tener que hablar de estructura social y modos de pensamiento colectivo. Las concepciones de tiempo y espacio no son universales y menos aún entre una época y otra; pero sí podemos afirmar que existe un patrón que es aplicable a un pensamiento homogéneo e independiente del marco social, es decir, que las ideas que el hombre desarrolla para explicar su presencia física en el mundo y su estancia de vida en determinado tiempo no tienen validez alguna si están basadas en el raciocinio; por eso el hombre recurre al mito, que asienta el pensamiento humano en términos más espirituales.

El espacio y tiempo míticos encierran no sólo todo lo que concierne al pensamiento indígena prehispánico, sino una forma de ver el mundo que correspondía en términos generales a toda Mesoamérica; es decir, que la concepción de un tiempo y un espacio sagrados eran parte esencial del mundo precolombino, acorde a su tiempo y a su época.

El desarrollo de un conocimiento sagrado implica una forma completamente diferente de percibir el mundo. A nosotros, herederos del conocimiento occidental, nos es sumamente difícil comprender siquiera que entre los indios se desarrollara un conocimiento plétórico de misticismo y de magia, y aún nos es más difícil aceptar que ese conocimiento como conocimiento existiera o existe, pues lo calificamos de religioso y ficticio.

Aplicar nuestros moldes sociales y de conocimiento a un mundo totalmente ajeno al nuestro es, en verdad, una forma de resaltar nuestra incapacidad de abrirnos al mundo.

El tiempo y espacio sagrado de los antiguos mexicanos no se desarrollan como nosotros entendemos esos conceptos: el tiempo no es algo que puede medirse con un reloj, sino que es algo divino, los sucesos no transcurren con el tiempo sino que el tiempo establece por sí mismo su propio inventario, regido por **Ometéotl** (ver: Concepción Dual del Universo p. 40).

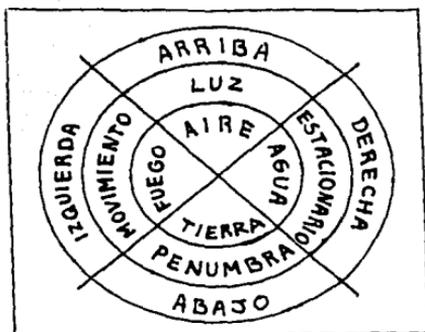
El nivel alcanzado por los mexicas en su estructura social no sólo pertenece al transcurso de los acontecimientos históricos que lo hicieron posible, desde su partida de Aztlán hasta su llegada al encuentro con el águila sobre el nopal, sino una marcada influencia de lo que ellos concebían como el mito: lo impalpable, lo que se inventa a sí mismo, lo abstracto, un espejo que no refleja nada.

Así pues, el espacio mítico y sagrado de los mexicas se encuentra inmerso en ese mismo mito, que representa algo más que una serpiente devorada por un águila: es la encarnación misma de sus deidades.

Concebir un espacio y un tiempo como realidad mítica no responde a términos religiosos; el valor del mito es algo que no sólo es real, sino que construye, ordena y conserva la realidad misma del hombre y todo cuanto existe.

El tiempo y el espacio son conceptos abstractos en nuestro pensamiento, pero aún así palpables y perceptibles en nuestro mundo. Estos conceptos mexicas no transcurren de manera lineal: el aquí y el allá son el aquí y el aquí, y el pasado y el presente se encuentran inmersos en un círculo con un mismo centro, mientras que el futuro no tiene valor alguno, pues es algo que no existe.

La relación entre el hombre y el mito es intrínseca; existe una fuerza superior que ordena, altera, mantiene estable o en movimiento el universo.



La relación entre las fuerzas de la energía creadora que ordenan y alteran el movimiento del universo.

El **Omeyotl** representa esa fuerza de energía creadora, y que constituye una ambivalencia femenina y masculina en igual intensidad, representada de diferentes maneras en las fuerzas de la naturaleza: arriba - abajo

- derecha - izquierda
- luz - penumbra
- aire - tierra
- agua - fuego
- movimiento - estacionario

En toda Mesoamérica existen vestigios arquitectónicos, imágenes "vivas" de ese tiempo y espacio sagrados, que erróneamente se han interpretado como ciudades, construcciones habitacionales para la vida cotidiana.

La ubicación arquitectónica de pirámides y construcciones se relacionan íntimamente con lo sagrado: La posición geográfica de esas estructuras de piedra convergen con el trayecto solar, lunar y otras constelaciones no como un sistema de cálculo astrológico y cronológico, sino como un establecer de los lugares elegidos por las deidades míticas y como sitios de confluencia de energías.

Las personas dedicadas a los templos y la instrucción y prácticas que se ejecutaban en ellos distan mucho de ser adoratorios. Por ser sitios específicos para el almacenamiento de ese conocimiento, los sacerdotes cumplían su función, según su rango, como vínculo entre el universo y el hombre.

Muchos hemos tenido la oportunidad de visitar algunos de esos sitios arqueológicos y podemos observar que nada tienen que ver con las funciones normales de una habitación: cocinar, comer, dormir, etc., sino que eran lugares consignados para las prácticas que vinculaban al hombre con el mito. El mito no es concebido en el pensamiento prehispánico como tal, sino como una realidad abstracta, visible y no visible, presente en todas las cosas.

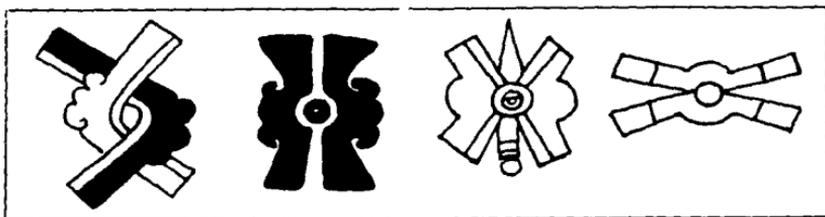
El espacio mítico no corresponde solamente al espacio físico donde se mueve nuestro cuerpo, es también toda extensión circundante que presupone el hombre dentro de lo impalpable, lo mágico y lo sagrado, a que tienen acceso los sacerdotes y los brujos, pero que sin embargo está vedado para el común del pueblo, que no duda de su presencia por ver su espacio como reflejo del propio mito.

Actos tales como fiestas y rituales son practicados por el común del pueblo, pero el vínculo con el mito es directamente con los sacerdotes, quienes desde niños eran inculcados en lo concerniente a los templos; y es aquí donde surge la pregunta de si el espacio y el tiempo sagrados eran concebidos como tales o eran tan sólo un acto de fe y credo para el común del pueblo. Las ceremonias y ritos practicados tenían siempre como vínculo de conexión con el mito a los sacerdotes que sí podían acceder a él, lo que nos hace pensar que el papel que éstos desempeñaban estaba dentro del marco social, aún cuando no fuera accesible a la gente común.

México-Tenochtitlan es el centro ceremonial más importante de Mesoamérica y representa uno de los muchos espacios dedicados a la edificación de templos y pirámides. Lógicamente los sitios que circundaban estas construcciones cumplían ciertamente su función habitacional normal, pero lo que quiero señalar es que el significado que adquieren el espacio y tiempo sagrados son primordiales para el desarrollo de todas las actividades: literatura, saber medicinal, artes, cronología, sentido de la historia, economía, educación, política, etc. En la actualidad no podemos concebir una estructura social tan compleja cuyo centro de movimiento sea el mito y la concepción del universo en un sentido mágico. ¿No es acaso inverosímil que la realidad del hombre establezca un orden a todo cuanto hace sin la presencia del mito?

2.3. Concepción Dual del Universo.

Existía entre los nahuas una profunda inquietud por establecer un orden concreto a todo cuanto existe en el mundo: el origen del hombre, el significado de la muerte, el movimiento del universo; ir a la fuente misma de su origen. Este fluir en consonancia tiene su expresión en infinitas manifestaciones perfectas, que engranan la maquinaria del universo de una forma estable y equilibrada.



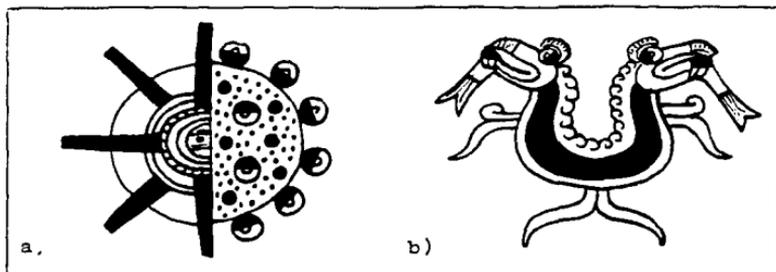
Diferentes representaciones de Ollin (movimiento), los ciclos eternos, lo que mantiene en armonía el universo.

El conocimiento transmitido por sacerdotes y viejos sabios indígenas engloba el pensamiento milenario de una entidad dual que rige el Cosmos. En la existencia, la dualidad es básica, nada es pisible sin ella, ya que nada puede concebirse por uno sólo.

Toda unidad comprende dos tipos fundamentales de fuerzas, complementarias u opuestas, semejantes e invertidas, que se ven reflejadas en la naturaleza de diferentes formas: el día y la noche, el sol y la luna, la vida y la muerte, el cielo y la tierra, etc.

En la cosmogonía náhuatl, el Omeyotl (ome-dos, yotl-ser) es el símbolo dual como energía creadora.

Así, **Ometéotl** es el creador dual, representación masculina y femenina que crea el movimiento del Universo: **Ometecuhtli** su lado masculino y **Omecihuatl** su lado femenino. Se les llama también **Tonacatecuhtli** y **Tonacacihuatl** (Señor y Señora de nuestra carne).



Dos representaciones de la Dualidad.

a) Símbolo del día y de la noche

b) Serpiente bicéfala

(ambos del Códice Borbónico).

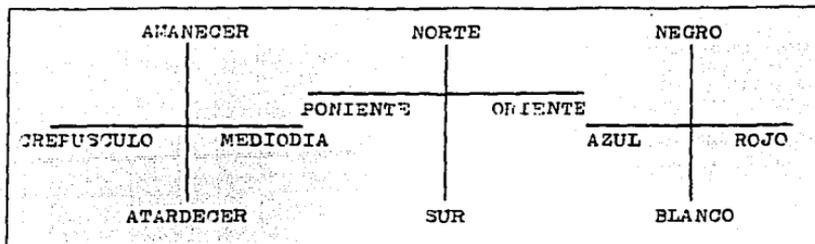
Existen también diferentes designaciones de Ometéotl relacionadas con todo lo que existe en **Tlaltipac** (sobre la tierra), así, los nombres de Ometéotl son:

Yohualli-ehécatl (que Sahagún traduce como "invisible e impalpable"); in **Tloque in Nahuaque** (El dueño del cerca y del junto); **Ipalmemohuani** (Aquel por quien se vive); **Totecuio in Ihuicahua in Tlaltipacque in Mictlanc** (Nuestro Señor, dueño del cielo, de la tierra y de la región de los muertos); y **Moyocoyani** (El que se inventa a sí mismo).

Es así que la representación dual se encuentra en todo cuanto existe en el mundo, incluso la simetría corporal del hombre y la ubicación de los diferentes órganos del cuerpo y su relación con el Universo.

Tezcatlanextia (Espejo que hace aparecer las cosas), es otra denominación de la dualidad, cuya contraparte es **Tezcatlipoca** (Espejo que humea), y éste último representa el desdoblamiento de Ometéotl hacia los cuatro rumbos del Universo: Tezcatlipoca rojo del oriente, Tezcatlipoca negro del norte, Tezcatlipoca blanco del poniente y Tezcatlipoca azul del sur.

El espacio horizontal expresado en los cuatro rumbos del Universo, indica un sentido posicional con respecto a la trayectoria solar, desde su nacimiento por el horizonte del oriente, hasta su muerte en el ocaso poniente. Cada punto cardinal representado por los cuatro Tezcatlipocas es regido por **Ehécatl**, deidad del viento, quien también desdobra su apariencia hacia los cuatro rumbos del Universo, en cuatro vientos distintos que corresponden también con las cuatro fases del trayecto solar: el viento del amanecer, el viento del mediodía, el viento de la tarde y el viento del crepúsculo.

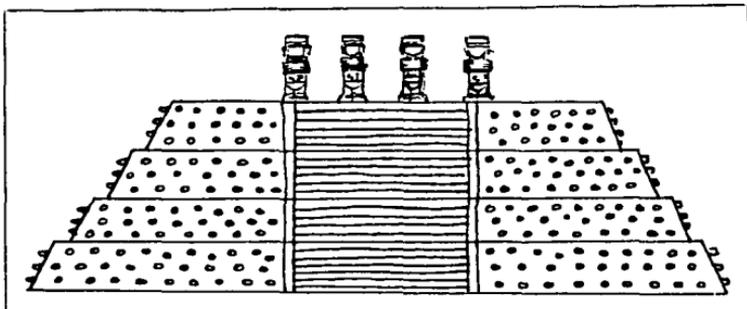


Las contrapartes de Tezcatlipoca expresadas en los cuatro rumbos del Universo y su relación con las cuatro fases del trayecto solar.



Tezcatlipoca (Códice Telleriano Remensis).

La concepción de una dualidad no era exclusiva de los mexicas, todas las culturas mesoamericanas compartían ese pensamiento, pero las diferentes denominaciones a este concepto responden más bien a un fenómeno histórico-social; pero lo que hace que los conceptos de diversos grupos prehispánicos converjan en un mismo punto es algo que no podemos conocer, y atrevernos a hacer una afirmación en este punto sería demasiado osado.

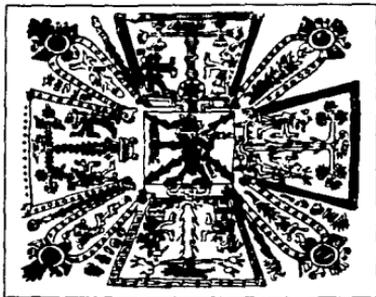


Pirámide de Tlahuiscalpantecuhtli en Tula, Hidalgo.

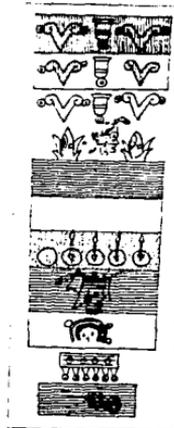
Observamos en ésta construcción la relación dual que existe entre Ometéotl, representado por el basamento piramidal dividido en cuatro taludes superpuestos, y los cuatro Tezcatlipocas o cuatro vientos alineados de pie en forma de figuras humanas.

2.4. Los trece cielos superpuestos y los nueve niveles del inframundo.

Hemos mencionado que la visión espacial se desdobra hacia los cuatro rumbos del Universo sobre el plano horizontal de la tierra y que se realaciona con la visión planteada anteriormente de los cuatro Tezcatlipocas. Esta visión del espacio ha sido interpretada de manera muy superflua ya que el concepto de los cuatro rumbos del Universo, además de ser una descripción del espacio físico sobre la tierra contiene un significado mítico desentrañable, por lo que quiero recalcar que los niveles espaciales horizontales y verticales descritos aquí no tienen relación alguna con significados del bien y del mal, sino con el manejo de las fuerzas de la naturaleza en el espacio y tiempo sagrados. Decir que había niveles hacia arriba denominados cielos y niveles hacia abajo como inframundo es una manera de hacer el espacio mítico más comprensible. "Conviene decir que concebían los nahuas estos (cielos) a modo de regiones cósmicas superpuestas y separadas entre sí por una especie de travesaños"(24).



Los rumbos del Universo
(Códice Fejérváry Mayer).



Los trece cielos superpuestos
(Códice Vaticano).

(24). LEON Portilla. Op. cit., p. 114.

La representación del espacio vertical hacia arriba se encuentra en el Códice Vaticano y muestra los diferentes niveles de los cielos en el siguiente orden:

- 1.- El primer nivel se encuentra en la parte inferior y corresponde al lugar de la luna y las nubes. Su nombre es **ILHUICATL METZTLI**.
- 2.- El segundo nivel es el lugar de las estrellas. Su nombre es **CITLALCO**. Las estrellas eran concebidas como el faldellín luminoso de Omecihuatl; y se dividen en dos grupos: **CENTZON MIMIXCOA** (las 400 estrellas del norte), y **CENTZON HUITZNAHUA** (las 400 estrellas del sur).
Algunos otros grupos de estrellas nombrados por los nahuas son:
 - La Osa Mayor: el tigre Tezcatlipoca.
 - La Osa Menor: **CITLALXONECUILLI**, por la semejanza a cierto pan en forma de "S" que representa a los relámpagos, ofrecido a Macuixóchitl.
 - La Constelación de Escorpión: **COLOTL**, que significa alacrán.
 - Las estrellas que forman la cabeza de Tauro: **MAMALHUAZTLI** (nombre de los palos con que se encendía el Fuego Nuevo).
 - Las Pléyades: **TIANQUIZTLI**.
- 3.- El tercer nivel pertenece a la travesía solar, por donde atraviesa Tonatiuh en su rumbo a occidente. Su nombre es: **ILHUICATL TONATIUH**.
- 4.- El cuarto nivel: **ILHUICATL HUITZTLAN**, en que se mira Venus, llamada en náhuatl **CITLALPOL** o **HUEYCITLALIN**; relacionado éste con Quetzalcóatl porque al ponerse Venus en las movientes aguas del Pacífico, su reflejo semeja una serpiente de escamas y plumas brillantes.
- 5.- El quinto nivel corresponde a los cometas o estrellas humeantes: **CITLALIN POPOCA** o **ILHUICATL MAMALOACO**.
- 6.- El sexto nivel es el cielo de la noche: **ILHUICATL YAYAUHCO**.
- 7.- El séptimo nivel es el cielo del día: **ILHUICATL XOXOUHCO**.
- 8.- El octavo nivel es el de las Tempestades.

Los tres siguientes niveles corresponden a la morada de las deidades (Teteocan):

- 9.- **TEOIZTAC**: Blanco.
- 10.- **TEOCOZAHUCO**: Amarillo.
- 11.- **TEOTLAUHCO**: Dios rojo del Fuego.

Los últimos tres niveles constituían el lugar de la fuente misma de todo: el **OMEYOCAN**, lugar de la Dualidad (Ometecuhtli y Omecihuatl).

Los niveles descendentes representados en la misma página del Códice Vaticano, muestran los nueve parajes conocidos como los "Nueve Inframundos".

Según la forma en que morían los individuos, su destino los llevaba al **Mictlán** (lugar de muertos); o al **Aimoayan** (lugar donde se encuentran los descarnados).

Los nueve inframundos, denominados así porque supuestamente representan las etapas que atraviesan los muertos, son espacios míticos que pueden ser alcanzados únicamente por los sacerdotes y obligatoriamente por las personas que morían de determinada manera, así, al

Tlalocan llegaban los que habían muerto en cualquier forma relacionada con el agua: los ahogados, los que habían caído fulminados por el rayo, así como los hidrópicos y los gotosos.

Al **Cihuatlampa** iban las mujeres muertas en parto y los guerreros muertos en guerra; éstos últimos acompañaban al sol en su travesía desde su salida hasta el cenit del mediodía; y las mujeres Cihuateteo lo acompañaban hasta el ocaso.

Al **Chichihuahuaheo** (lugar del árbol de la nodriza) iban los niños que morían sin haber alcanzado uso de razón.

El orden de los Nueve Inframundos se encuentra estructurado de la siguiente manera:

- 1.- **APANOHUAIA** (pasar a alguien sobre una corriente de agua), que hace referencia al río que debían cruzar los muertos a lomo de perro (25).
- 2.- **TEPECTLI MONANAMICTIA**: "Lugar donde los muertos debían atravesar entre cerros que chocaban entre sí".
- 3.- **ITZTEPETL**: "Cerro de navajas".
- 4.- **ITZTECAYAN**: "Lugar donde sopla el viento de navajas".
- 5.- **PANIEHECATLACAYAN**: "Lugar donde los cuerpos flotan como banderas".
- 6.- **TEMIMINALOYAN**: "Lugar donde flechan".
- 7.- **TECOYICUALOYA**: "Lugar donde las bestias devoran el corazón".
- 8.- **IZMICTLANAPOCHCALOY**: "Lugar donde se ennegrece el camino de la niebla".
- 9.- **CHICONAUMICTLAN**: "Lugar del silencio" (26).



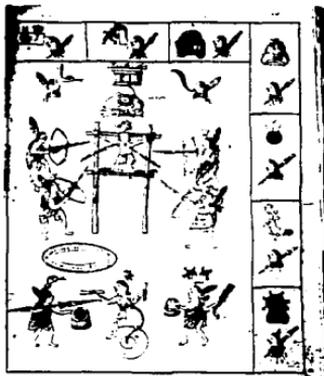
Los nueve inframundos
(Códice Vaticano).

- (25) La versión de Sahagún del 3er libro del Capítulo 1 menciona el traslado de los muertos: "... hacían al difunto llevar consigo un perrito bermejo, y al pescuezo le ponían hilo flojo de algodón; decían que los difuntos nadaban encima del perrillo cuando pasaban un río del infierno que se nombra Chiconahuapan".
- (26) En el Capítulo 1 del 3er libro, Sahagún menciona el nombre donde los muertos encontraban el noveno inframundo: "Solamente el perro de pelo bermejo podía bien pasar a cuevas a los difuntos, y así en este lugar del infierno que se llama Chiconaumictlan, se acababan y fenecían los difuntos".

Esta visión del espacio horizontal y vertical no es más que el palteamiento de los niveles a que podían acceder los sacerdotes en su camino a Tamoanchan. Los niveles del inframundo, según se vió antes, corresponden a las etapas sucesivas que conducen al lugar de los muertos, pero son también etapas simbólicas que determinan el grado que podían alcanzar los sacerdotes en su disciplina de ayuno, celibato, cansancio, sueño, por la ingestión de algún psicotrópico o por su propia muerte.

Los niveles del inframundo parecen más obstáculos a superar que etapas de transición. El sexto nivel llamado Temiminaloyan o lugar donde flechan tiene una visión comparativa con los guerreros que eran sacrificados a saetazos en el Cuauhtzatzaztli o marco de madera en que se ataban las víctimas; y con el rodete de piedra Cuauhtemalácatl donde se amarraban los guerreros y los prisioneros (uauantin) y luchaban a muerte con otros mejor armados a manera de prueba ritual:

"Y en Cholollan, al llegar con sus prisioneros, luego colocaron su Cuauhtzatzaztli allí en Chalchiuhtepec, allí sacrificaron por flechamiento a Cuauhtzitzimitl; los tlatoque sacrificadores fueron Moquiúix y Tecpatzin, complemento de lexicouatl y Quetzalteuycac. Y allí también luego colocaron su Cuauhtemalácatl y allí rayaron a Tlazotli, Tzonpantli, Yauhtlicuiluhqui, los tlatoque que rayaron fueron Aquiyauatl, Teuhetlecozahqui y Cuauhçital (27).



Guerrero sacrificado a flechazos en el Cuauhtzatzaztli o marco de madera; y abajo, guerrero atado al Cuauhtemalácatl de piedra para la lucha con uno o varios guerreros mejor armados. (Historia Tolteca-Chichimeca F. 28r Ms 46-50). Esta forma de sacrificio representa tal vez el camino para acceder al inframundo por medio del dolor y la muerte, alcanzando estados supremos de conciencia, donde el cuerpo sin vida cae y el nahualli desciende a las profundidades.

(27). HISTORIA TOLTECA-CHICHIMECA, F. 28r Ms 46-50 p. 15. Edición facs. del Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Similar comparación podemos hacer con el descenso al inframundo en otras dos páginas de la Historia Tolteca-Chichimeca: Colhuacatepec Chicomoztoc (que Kirchoff, 1961, identifica con el cerro de Culiacán próximo a San Isidro Culiacán, en el actual estado de Guanajuato), donde aparece una orda de sacerdotes que descienden a una cueva, lo que se ha dado en denominar el lugar de las siete cuevas por estar dividida ésta en siete partes hacia diferentes direcciones. El texto narra en ésta página la llegada a Chicomoztoc, menciona los nombres de los sacerdotes y la forma en que bajaron al inframundo:

"En el día 13 xóchitl, Iexicouatl y Quetzalteueyac partieron a Xalpantzinco para llegar a Colhuacatepec Chicomoztoc donde estaban los tlatoque, los tepilhuan chichimeca: los quauhtinchantlaca, los moquiuxca, los totomiuaque, los acolchichimeca, los tzauhteca, los zacateca, los texcalteca y los malpantlaca.

He aquí el Colihquitepetl ycatcan, el Atlxoxouhqui ymancan, el Iztaactollin ymancan, el Iztaacatl ymancan, el Iztaeuxtli yhicayan, el Iztaaxali ymancan, el Tlapapallichatl yyonocan, el Tlapapalatlacuetzonan yyonocan, el Nahuallachtli yyonocan, el Zaquanmiztli ymancan.

He aquí el Colihquitepetl.

Y cuando llegaron a Colhuacatepec, en el día 13 xóchitl, Iexicouatl y Quetzalteueyac, ya los dos dicen:

- Pilli mio, Iexicouatl, tlatouani, hemos llegado aquí a Colhuacatepec.

¿ Acaso será aquí ? A ver tiente (28).

Le dijo:

- Así sea, pilli mio.

Y luego ya tiente, dizque era muy caliente,

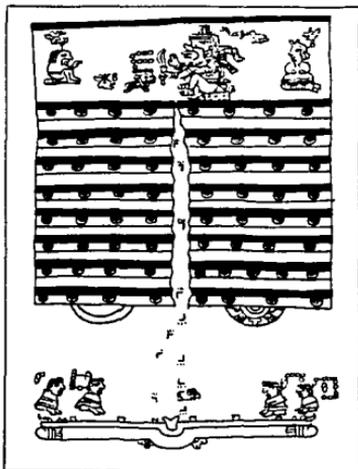
luego ledijo:

- Aquí es, pilli mio, donde están los tepilhuan chichimeca.

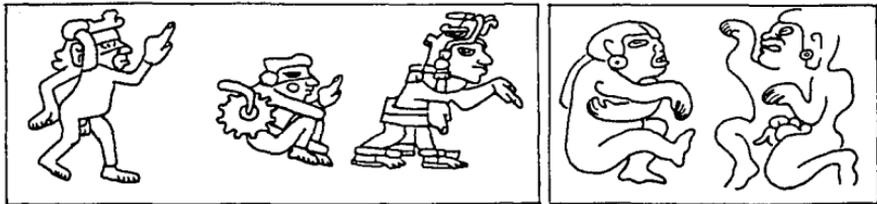
Allí Iexicouatl tomó el nombre de Mapachi. Y esto aconteció por la tarde.

En una página del palimpsesto Códice Selden puede apreciarse otra imagen del inframundo o mundo de las profundidades de la tierra, donde aparecen los nueve niveles hacia abajo y una grieta en el centro abierta por el hombre. En la entrada, un sacerdote barbado y un hombre y una mujer a cada extremo. Después del último nivel aparecen cuatro hombres sobre las fauces de una serpiente.

(28) En varios códices aparece la figura humana en posición de avanzar y con los dedos de las manos extendidos, apuntando al frente y hacia abajo, lo que hace suponer que de esta manera identificaban los sacerdotes el lugar de asentamiento.



Los niveles de las profundidades hacia abajo, la grieta entre los mundos y el descenso de los sacerdotes (Códice Selden).



Diferentes posiciones de las palmas y los dedos de las manos que indican la ubicación de los "huecos" en la tierra hacia el inframundo. (Códice Nutall y Lozas de piedra de Monte Albán, Oaxaca).

Y luego ahí se sentaron a hacer sus ritos invocando a su creador e inventor, que estaban con aflicción en Colhuacatepec.

En el día 1 cipactli, al segundo día, ya otra vez se dicen:

- Pilli mio, Quetzalteueyac, "adelgaza".

- Así sea, pilli mio.

Luego ya Quetzalteueyac adelgaza. Allí Quetzalteueyac tomó el nombre de Tlacanauhqui (el que adelgaza, el que cambia de forma).

por segunda vez le dice lexicouatl:

- Pilli mio, lexicouatl, tlatouani, a ver, escucha.

Le respondió:

- Así sea

Y luego ya se agachan a escuchar, escucha al xicotli y al pepeyolli, que para hablar gruñen (29); su pelo, por escuchar, allí se torció. lexicouatl entonces tomó el nombre de Tzoncolli (cabello torcido).

Y luego le dice a Quetzalteueyac:

- Mi pilli, hablan los tepilhuan chichimeca. Ya es aquí. Pon atención, sirve y haz tu labor.

Allí se pusieron a orar.

Y por segunda vez le dijo a Quetzalteueyac:

- Mi pilli, tlatouani Quetzalteueyac, a ver, golpea la cueva, al Coihuitepec. ¡Ea! ¡Cumplamos con nuestra labor! Hacemos sufrir a nuestro creador y hacedor.

Luego ya Quetzalteueyac golpea la cueva, al cerro: por lo cual se rompió el borde de la cueva. Quetzalteueyac toma por segundo nombre el de Uitec (golpeador). Y esto aconteció los dos días y medio de estar en Colhuacatepec (30).



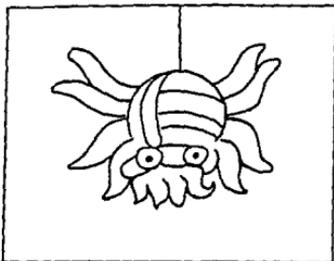
El rompimiento de la cueva en el cerro de Colhuacatepec y el descenso de los sacerdotes al inframundo por la grieta sagrada. (Historia Tolteca-Chichimeca) F. 16r Ms 51-53.

(29). Xicotli-jicote y peyolli-gusano. Alude al nahualli de los sacerdotes, que habiéndose transformado, para hablar gruñían como insectos.

(30). Historia Tolteca-Chichimeca. Op. cit.

Diversos son los "huecos" en la tierra por donde pueden bajar los sacerdotes al inframundo: cuevas, barrancas, manantiales, ojos de agua y por el fuego; los muertos descienden en un viaje sin retorno; los sacerdotes bajan a las profundidades sostenidos del ombligo por otros sacerdotes.

En otra página de la Historia Tolteca-Chichimeca se aprecia otro sitio sagrado que muestra un manantial u ojo de agua y otro de fuego; la espiral en movimiento, la corriente de fuego y la de agua: vías de acceso al inframundo.

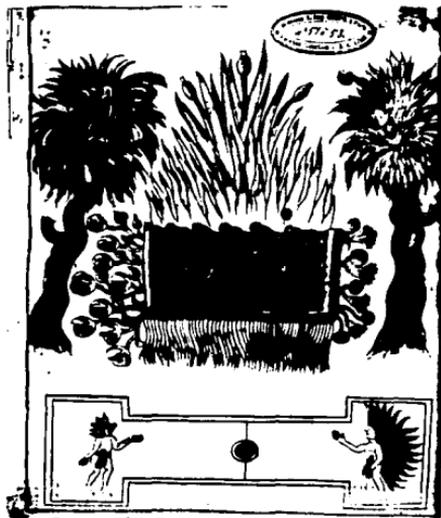


Los sacerdotes descienden al inframundo sostenidos del ombligo.
De su abdomen la araña despliega su hilo en su descenso.
(Códice Borbónico).

A los extremos de la página, dos árboles de yuca que actúan como los postes del umbral al inframundo. A los lados de cada espiral se encuentran dos plantas, cuya presencia representa una relación más directa con el inframundo por estar arraigadas a la tierra y sus raíces penetrando en su interior; una de las plantas es algodón, que se menciona en los Anales de Cuauhtitlán en un fragmento del Mito de Quetzalcóatl:

Y se refiere, se dice
que Quetzalcóatl, invocaba, hacia su dios algo
en el interior del cielo,
a la derecha del faldellín de estrellas, al que hace lucir las cosas;
Señora de nuestra carne, Señor de nuestra carne;
la que está vestida de negro, el que está vestido de rojo;
la que ofrece suelo a la tierra,
el que la cubre de algodón.
Y hacia allá dirigía sus voces, así se sabía,
hacia el lugar de la Dualidad, el de los nuave
travesaños con que consiste el cielo... (31).

(31). ANALES DE CUAUHTITLÁN, en Códice Chimalpopoca. Tomado de León Portilla, Op. cit. p. 90.



El umbral sagrado al inframundo: dos árboles del desierto como postes de entrada y las plantas asociadas con las corrientes de fuego y agua, representadas como espirales (Historia Tolteca-Chichimeca, F. 16v Ms. 51-53.).

En el Mito de Quetzalcóatl hay un fragmento que relata su descenso al inframundo y su retorno a la superficie:

Quetzalcóatl baja al Chiconauhtlan para recuperar los huesos de sus antepasados: Mictlantecuhtli le permite el paso sólo si hace sonar el caracol. Quetzalcóatl no puede tocarlo porque no tiene hoyos; entonces llama a los gusanos a que lo perforen y a las abejas a que lo hagan sonar. Mictlantecuhtli, sorprendido, arroja en forma traicionera a Quetzalcóatl en un agujero, donde cae muerto. Al levantarse de nuevo, pregunta a su nahual qué hacer con el bulto de huesos rotos en la caída. El nahual sugiere que los lleve a Tamoanchan, donde Cihuacóatl los muele y los pone en una vasija. Quetzalcóatl se sangra el pene y con la sangre hace una mezcla con los huesos, de donde nace el hombre. Posteriormente, en el inframundo, Quetzalcóatl toma la montaña de maíz para llevarse la como comida al hombre, pero no la puede mover y la deja ahí (32).

(32). Davidoff Mirschi, Alberto. Arqueologías del espejo. Danzig Monastir, México, 1996, pp. 55 y 58.

2.5. El Mito de los Soles.

Se ha supuesto que las divinidades a que alude la cosmogonía náhuatl son de carácter religioso, y en función de eso se le ha adjudicado al mito un valor inapropiado, como lo hemos visto en la visión que tenían de una fuerza superior en la naturaleza que rige el Cosmos. Los diferentes "dioses" constituyen el organismo impalpable de la cosmogonía náhuatl, y el camino para una estructura de pensamiento acorde con el mito sólo es viable a través de su propio pensamiento.

El Mito de los Soles es tal vez el que más revierte sobre el pensamiento náhuatl, pues engloba el espacio y tiempo sagrados con la creación del Universo y del hombre, ubicando al sol (Tonatiuh) como la fuerza que sustenta la tierra en cada etapa de creación, las cuales terminan con un cataclismo y retornan a la vida tras las cimientos del ciclo anterior, como lo hace la línea espiral al volver al mismo punto pero con una aberturra mayor.

El mito habla de una deidad superior (aunque no la menciona) que creó el cielo y la tierra, y cómo las fuerzas del viento, el agua y el fuego terminan con cada ciclo. El último Sol, llamado 4-movimiento pertenece a la era actual y se dice que terminará con terremotos.

Se ha hecho una adaptación del Mito de los Soles con la simbología de la Piedra del Sol y se ha encontrado que en su disco central se encuentran representadas las cuatro eras de la creación que ha presenciado el hombre.

Este mito se encuentra pintado y explicado en el Códice Vaticano o Códice Ríos, y escrito en otros textos indígenas y en obras de autores posteriores a la Conquista.

El texto que aquí se transcribe proviene de una antigua recopilación de los Anales de Cuauhtitlán:



Nahui Ollin (Cuatro Movimiento) con las cuatro eras cósmicas, representadas en los cuatro brazos. Al centro aparece el Sol Cuatro Movimiento de la era actual.

Piedra del Sol (Museo Nacional de Antropología, México).

Se refería, se decía
que así hubo ya antes cuatro vidas,
y que ésta era la quinta edad.

Como lo sabían los viejos, en el año 1 Conejo
se cimentó la tierra y el cielo.
Y así lo sabían,
que cuando se cimentó la tierra y el cielo,
habían existido ya cuatro clases de hombres,
cuatro clases de vidas.
Sabían igualmente que cada una de ellas
había existido en un Sol (una edad).

Y decían que a los primeros hombres
su dios los hizo, los forjó de ceniza.
Esto lo atribuían a Quetzalcóatl,
cuyo signo es 7 Viento,
él los hizo, él los inventó.
El primer Sol que fue cimentado,
su signo fue 4 Agua,
se llamó Sol de Agua.
En él sucedió que todo se lo llevó
el agua.
Las gentes se convirtieron en peces.

Se cimentó luego el segundo Sol.
Su signo era 4 Tigre
Se llamaba Sol de Tigre.
En él sucedió que se oprimió el cielo,
el sol no seguía su camino.
Al llegar el sol al mediodía
luego se hacía de noche
y cuando ya se oscurecía,
los tigres se comían a la gente.
Y en este Sol vivían los gigantes.
Decían los viejos
que los gigantes así se saludaban:
"no se caiga usted",
porque quien se caía,
se caía para siempre.

Se cimentó luego el tercer Sol.
Su signo era 4 Lluvia.
Se decía Sol de Lluvia (de fuego).
Sucedió que durante él llovió fuego,
los que en él vivían se quemaron.
Y durante él llovió también arena.
Y decían que en él
llovieron las piedrezuelas que vemos,
que hirvió la piedra tezontle
y que entonces se enrojicieron los peñascos.

Su signo era 4 Viento,
 Se cimentó luego el cuarto Sol.
 Se decía Sol de Viento,
 Durante él todo fue llevado por el viento.
 Todos se volvieron monos.
 Por los montes se esparcieron,
 se fueron a vivir los hombres monos.

El quinto Sol:
 4 Movimiento su signo.
 Se llama Sol de Movimiento,
 porque se mueve, sigue su camino.
 Y como andan diciendo los viejos,
 en él habrá movimientos de tierra,
 habrá hambre
 y así pereceremos.
 En el año 13 Caña,
 se dice que vino a existir
 nació el Sol que ahora existe.

Entonces fué cuando iluminó,
 cuando amaneció,
 el Sol de Movimiento que ahora existe.
 4 Movimiento es su signo.
 Es éste el quinto Sol que se cimentó,
 en él habrá movimientos de tierra,
 en él habrá hambres (33).



El Sol de Viento, segundo periodo de tiempo
 (Códice Vaticano).

(33). Anales de Cuauhtitlán, Op. cit.

2.6. El Mito del nacimiento de Huitzilopochtli.

El origen del nacimiento de Huitzilopochtli es el nacimiento de los mexicas, desde su largo peregrinar en tierras lejanas, es Huitzilopochtli quien, aconsejado por Tetzauhtéotl, guía a los mexicas hacia el lugar sagrado del espejo de agua (una laguna) en lo que se convertiría en la gran ciudad de México-Tenochtitlan.

Existen diversas versiones acerca del origen de los mexicas y su peregrinar, así como del nacimiento del dios tutelar Huitzilopochtli; aquí sólo mencionaré brevemente dos: la versión de Alvarado Tezozómoc y la de los informantes de Sahagún, comenzando con la primera:

Se dice que Aztlán Chicomóztoc es el lugar de origen de los mexitin(mexicas), donde sufrieron las penurias del sometimiento de los señores de Chicomóztoc; en ese lugar permanecieron y estaban obligados a pagar tributo.

Según los códices y crónicas, el guía tutelar de los mexitin era Huitzilopochtli(Huitzilcolibrí, Opochnaye-de mano zurda), y su principal deidad de entonces: Tetzauhtéotl(hacedor de portentos) transmitió su propia imagen a Huitzilopochtli, haciéndose éste a semejanza de aquel para que pudiera guiar a los mexitin al lugar sagrado.

En su largo peregrinar, el sacerdote Huitzilopochtli conoce por medio de Tetzauhtéotl el lugar sagrado donde culminará su viaje; y por él mismo sabrá cual será su destino: bajará a la región de los muertos por cinco días y luego retornará a su pueblo. En sus huesos volverá a cobrar la vida, Tetzauhtéotl entrará en su cráneo y por medio de él seguirá hablando a los mexitin, convirtiéndose en uno sólo, en la dualidad Huitzilopochtli-Tetzauhtéotl.

Segun el mito, Huitzilopochtli tenía una hermana hechicera que se llamaba Teyolocuani (comedora de corazones de hombres) o Teixcuepani (embaucadora de gentes), quien molestaba sobremanera a los mexitin en su peregrinaje. Cansado Huitzilopochtli, la obligó a quedarse en Pátzcuaro, Michoacán, ya que por ese sitio habían pasado los mexicas. Esa hermana también era llamada Malinalxóchitl, que después en el mismo texto de Tezozómoc viene a ser nombrada Coyolxauhqui y ya no aparece como su hermana sino como su madre.

El mito, en sus diversas versiones, narra los diversos lugares de asentamiento de los mexicas antes de llegar al espejo de agua que sería después México-Tenochtitlan, pero creo de mayor importancia mencionar tan sólo el sitio donde Huitzilopochtli derrota a Coyolxauhqui y a los cuatrocientos surianos:

En su llegada a Coatepec, cerca de Tula, Malinalxóchitl previamente se había ido a establecer ahí para impedir el avance de los peregrinos, junto con sus cuatrocientos hermanos, conocidos como Centzon Huitznahua (cuatrocientos surianos). Tezozómoc relata la llegada y asentamiento de los mexicas en Coatepec de la siguiente manera:

Ellos, los mexicanos, luego alzan ya su templo, la casa de Huitzilopochtli, luego ya ponen allá el cuauhxicalli y a los dioses de los capullí de Yopico, Tlacochalco, Huitznáhuac, Tlacatepan, Tzomolco, Atempan, Tezcaóac, Tlamatzinco, Molocotilla, Nonoalco, Cihuatepan, Izquitan, Milnáhuac, Cōatl Xoxouhean y Atitpac.

Y él, Huitzilopochtli, luego planta ya su juego de pelota, luego ya coloca su tzompantli; luego ya por esto obstruyen el barranco, la cuesta empinada, allá se junta, se represa el agua, y luego les dijo a sus padres, a ellos, a los mexicanos: ¡ oh, mis padres ! pues ya se represó el agua, palntad, sembrad sauce, ahuehuete, caña, tule, flor de atlacuezonalli (34).



Cohuatépetl, la montaña de la Serpiente
(Códice Aubin).

Coatépéc era el lugar de asentamiento de los mexicas, donde pretendieron los Centzon Huitznahua, junto con Malinalxóchitl, ahora llamada Coyoixauhqui, establecer en definitiva el lugar donde habría de existir la ciudad sagrada, en contra de lo determinado por Huitzilopochtli. Este espacio no era el determinado por la deidad tutelar de los mexitin, por lo que tenía que ser destruido:

Cuando de aprestó para la guerra Huitzilopochtli, luego viene ya, viene a destruirlos, viene a matarlos, a los Centzon Huitznahua, allá en Teotlacheo (el lugar del juego de pelota) se come a sus tíos, y a ella, a su madre, que habia tomado por madre, la de nombre Coyoixauhqui, luego primeramente con ella empezó, cuando la mató allá en Teotlacheo, allá come el corazón de Coyoixauhqui, Huitzilopochtli (35).

Habiendo decapitado a los cuatrocientos surianos y devorado el corazón de Cotoixauhqui, los mexicas prosiguen su camino, dejando abandonada Coatépéc.

Según Miguel León Portilla, el triunfo de Huitzilopochtli representa un paralelismo con el concepto astral del juego de pelota, donde Huitzilopochtli (el sol), derrota a Coyoixauhqui (la luna) y a los Cuatrocientos Surianos (las estrellas) en una batalla donde, una vez victorioso Huitzilopochtli, se apropia de la esencia de sus enemigos.

(34). Alvarado Tezozómoc, Op. cit.

(35). Ibidem.

Tal interpretación del triunfo de Huitzilopochtli y de todo lo que encierra el mito, contiene un motivo ulterior dentro de la cosmogonía náhuatl, cuyo concepto representa ese complejo sistema que enlaza al hombre con el universo.



Huitzilopochtli (Códice Borgia).

Existe otra versión diferente a la de Tezozómoc, que difiere en algunas partes y se observa, como consecuencia de su comparación, que el relato del nacimiento de Huitzilopochtli contiene en su interior la visión cosmogónica del mundo prehispánico náhuatl, su origen y su contexto en el ámbito mágico. Esta otra versión se encuentra en el Códice Matritense y debe su origen al testimonio de los informantes de Sahagún:

Mucho honraban los mexicas a Huitzilopochtli
sabían ellos que su origen, su principio
fue de esta manera:

En Coatépéc, por el rumbo de Tula,
había estado viviendo,
allí habitaba una mujer
de nombre Coatlicue.

Era madre de los Cuatrocientos Surianos
y de una hermana de éstos
de nombre Coyolxauhqui.

Y esta Coatlicue allí hacía penitencia,
barría, tenía a su cargo barrer,
así hacía penitencia,
en Coatépéc, la Montaña de la Serpiente.

Y una vez,
cuando barría Coatlicue,
sobre ella bajó un plumaje,
como una bola de plumas finas.

En seguida la recogió Coatlicue,
lo colocó en su seno.

Cuando terminó de barrer,
buscó la pluma, que había colocado en su seno,
pero nada vio allí.

En ese momento quedó encinta.

Al ver los Cuatrocientos Surianos
que su madre estaba encinta,
mucho se enojaron, dijeron:

- ¿Quién le ha hecho esto?
¿quién la dejó encinta?
Nos afrenta, nos deshonra.

Y su hermana Coyolxauhqui
les dijo:

- Hermanos, ella nos ha deshonrado,
hemos de matar a nuestra madre,
la perversa que se encuentra ya encinta.
¿Quién le hizo lo que lleva en el seno?

Cuando supo esto Coatlicue,
mucho se espantó,
mucho se entristeció.
Pero su hijo Huitzilopochtli, que estaba en su seno,
la confortaba, le decía:

- No temas,
yo sé lo que tengo que hacer.
Habiendo oído Coatlicue
las palabras de su hijo,
mucho se consoló,
se calmó su corazón,
se sintió tranquila.

Y entretanto, los Cuatrocientos Surianos
se juntaron para tomar acuerdo,
y determinaron a una
dar muerte a su madre,
porque ella los había infamado.

Estaban muy enojados,
estaban muy irritados,
como si su corazón se les fuera a salir.

Coyolxauhqui mucho los incitaba,
avivaba la ira de sus hermanos,
para que mataran a su madre.

Y los Cuatrocientos Surianos
se aprestaron,
se ataviaron para la guerra.

Y estos Cuatrocientos Surianos,
eran como capitanes,
torcían y enredaban sus cabellos,
como guerreros arreglaban su cabellera.

Pero uno llamado Cuahuitlicac
era falso en sus palabras.

Lo que decían los Cuatrocientos Surianos,
enseguida iba a decirselo,
iba a comunicárselo a Huitzilopochtli.

Y Huitzilopochtli le respondía:

- Ten cuidado, está vigilante,
tío mío, bien sé lo que tengo que hacer.

Y cuando finalmente estuvieron de acuerdo,
estuvieron resueltos los Cuatrocientos Surianos
a matar, a acabar con su madre,
luego se pusieron en movimiento,
los guiaba Coyolxauhqui.

Iban robustecidos, ataviados,
guarnecidos para la guerra,
se distribuyeron entre sí sus vestidos de papel,
su anecúyotl, sus ortigas,
sus colgajos de papel pintado,
se ataron campanillas en sus pantorrillas,
las campanillas llamadas oyohualli.

Sus flechas tenían puntas barbadas.

Luego se pusieron en movimiento,
iban en orden, en fila,
en ordenado escuadrón,
los guiaba Coyolxauhqui.

Pero Cuahuitlicac subió enseguida a la montaña,
para hablar desde allí a Huitzilopochtli,
le dijo:

- Ya vienen.

Huitzilopochtli le respondió:
- Mira bien por donde vienen.

Dijo entonces Cuauhuitlicac:
- Vienen ya por Tzompantitlan.

Y una vez más le dijo Huitzilopochtli:
- ¿Por dónde vienen ya?

Cuauhuitlicac le respondió:
- Vienen ya por Coaxalpan.

Y de nuevo Huitzilopochtli preguntó a Cuauhuitlicac:
- Mira bien por dónde vienen.

Enseguida le contestó Cuauhuitlicac:
- Vienen ya por la cuesta de la montaña.

Y todavía una vez más le dijo Huitzilopochtli:
- Mira bien por dónde vienen.

Entonces le dijo Cuauhuitlicac:
- Ya están en la cumbre, ya llegan.
los viene guiando Coyolxauhqui.

En ese momento nació Huitzilopochtli,
se vistió sus atavíos,
su escudo de plumas de águila,
sus dardos, su lanza, dardos azul.
el llamado lanza-dardos de turquesa.

Se pintó su rostro
con franjas diagonales,
con el color llamado "pintura de niño".

Sobre su cabeza colocó plumas finas,
se puso orejeras.

Y uno de sus pies, el izquierdo era enjunto,
llevaba una sandalia cubierta de plumas,
y sus dos piernas y sus dos brazos
los llevaba pintados de azul.

Y el llamado Tochancaqui
Puso fuego a la serpiente hecha de teas llamada Xiuhcōatl,
que obedecía a Huitzilopochtli.

Luego con ella hirió a Coyolxauhqui,
le cortó la cabeza,
la cual vino a quedar abandonada
en la ladera de Coatépetl..

El cuerpo de Coyolxauhqui
fue rodando hacia abajo,
cayó hecho pedazos,
por diversas partes cayeron sus manos,
sus piernas, su cuerpo.
Entonces Huitzilopochtli se irguió,
persiguió a los Cuatrocientos Surianos,
los fue acosando, los hizo dispersarse
desde la cumbre del Coatépetl,
la montaña de la serpiente.

Y cuando los había seguido
hasta el pie de la montaña,
los persiguió, los acosó cual conejos,
en torno de la montaña.

Cuatro veces los hizo dar vueltas.
En vano trataban de hacer algo contra él
al son de los cascabeles
y hacían golpear sus escudos.

Nada pudieron hacer,
nada pudieron lograr,
con nada pudieron defenderse.

Huitzilopochtli los acosó, los ahuyentó,
los destruyó, los aniquiló, los anonadó.

Y ni entonces los dejó,
continuaba persiguiéndolos.

Pero ellos mucho le rogaban, le decían:
- ¡Basta ya!

Pero Huitzilopochtli no se contentó con esto,
con fuerza se ensañaba contra ellos,
los preseguía.

Sólo unos cuantos pudieron escapar de su presencia,
pudieron librarse de sus manos.

Se dirigieron hacia el sur,
porque se dirigieron hacia el sur
se llamaban Surianos,
los pocos que escaparon
de las manos de Huitzilopochtli.

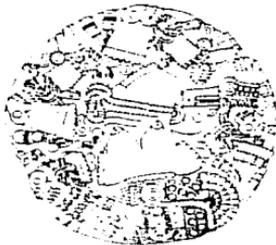
Y cuando Huitzilopochtli les hubo dado muerte,
 cuando hubo dado salida a su ira,
 les quitó sus atavíos, sus adornos, su anecúyotl,
 se los puso, se los apropió
 los incorporó a su destino,
 hizo con ellos sus propias insignias

Y este Huitzilopochtli, según se decía,
 era un portento,
 porque con sólo una pluma fina,
 que cayó en el vientre de su madre, Coatlicue,
 fue concebido.
 Nadie apareció jamás como su padre.

A él lo veneraban los mexicas,
 le hacían sacrificios,
 lo honraban y servían.

Y Huitzilopochtli recompensaba
 a quien así obraba.

Y su culto fué tomado allí,
 de Coatépéc, la montaña de la Serpiente,
 como se practicaba desde los tiempos más antiguos (36).



El triunfo de Colibrí Zurdo (Huitzilopochtli) sobre Coyolxauhqui.
 Relieve en piedra volcánica de 3.30 mts. de diámetro que representa
 a Coyolxauhqui decapitada y desmembrada; en las mejillas porta
 los cascabeles que le adjudican su nombre: Coyolli-cascabel y
 Xauhqui-ornamento, máscara. (Museo del templo mayor, ciudad de
 México).

(36). CODICE FLORENTINO, libro III, tomado de México-Tenochtitlan, su espacio y tiempo sagrados de Miguel León Portilla, pp. 74-79.

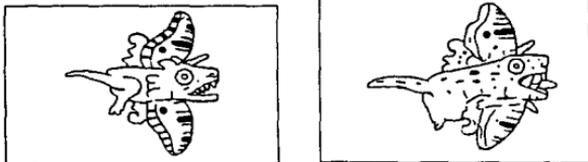
2.7. Brujos y hechiceros en el pensamiento prehispánico.

Es difícil concebir el concepto de tiempo y espacio míticos en el pensamiento mesoamericano si no tomamos en cuenta el papel preponderante de las prácticas extrasensoriales de los brujos. Hemos visto la presencia de los sacerdotes como educadores y guardianes de los templos y el papel que tenían dentro de la estructura social, pero es difícil precisar los diferentes rangos entre sacerdotes y hechiceros, y más difícil aún establecer su ubicación dentro del complejo social, muy aparte de las prácticas que realizaban fuera de los templos.

El mito, como hemos visto, se vuelve una esfera de conocimiento impalpable pero al mismo tiempo perceptible por los brujos.

Existen diversas fuentes que describen las prácticas adivinatorias, los presagios y otros detalles que muestran una forma de conocimiento extrasensorial, muy a la manera en que se practicaba la meditación, las artes marciales, la danza y el espiritismo en los países de oriente.

En sus Cartas de Relación, Hernán Cortés relata que al entrar al Valle de México-Tenochtitlan y ser recibido por Moctezuma, vió como a lo lejos varios lo venían sosteniendo de los brazos y uno de los cuales cambiaba de forma a una especie de animal que avanzaba a la par con las gentes de Moctezuma, y a éste tipo de hombre o mujer le llamaban nahualli, que podía cambiar de forma a voluntad.



Dos representaciones de nahualli, los que podían cambiar de forma a animales, árboles, piedras, insectos o adoptar la forma de otra persona. (Jeroglífico de Yucu-pattó).

Otro testimonio de la presencia de brujos en la corte de Moctezuma es el que relata en momentos de la llegada de los españoles por la Costa del Golfo, del envío que hizo Moctezuma de sus brujos y hechiceros para que alejaran a los españoles:

"En este tiempo precisamente despachó una misión Motecuhzoma. Envió todos cuantos pudo, hombres inhumanos, los presagiadores, los magos. También envió guerreros, valientes, gentes de mando.

Envió cautivos conque les hicieran sacrificio; quién sabe si quisieran beber su sangre. Y así lo hicieron sus enviados.

Pero cuando ellos (los españoles) vieron aquello (las víctimas) sintieron mucho asco, escupieron, se restregaban las pestañas; cerraban los ojos, movían la cabeza. Y la comida que estaba manchada de sangre la desecharon con náusea; ensangrentada hedía fuertemente, causaba asco, como si fuera una sangre podrida.

Y la razón de haber obrado así Motecuhzoma es que él tenía la creencia de que ellos eran dioses, por dioses los tenía y como a dioses los adoraba. Por esto fueron llamados, fueron designados como "Dioses venidos del cielo". Y en cuanto a los negros (los esclavos de color), fueron dichos divinos sucios.

Y aún dízque (los envió) para que vieran que casta de gente era aquella: a ver si podían hacerles algún hechizo, procurarles algún maleficio. Pudiera ser que les soplaran algún aire, o se les echaran algunas llagas, o bien alguna cosa por este estilo les produjeran.

O también pudiera ser que con alguna palabra de encantamiento les hablaran largamente; y con ella tal vez los enfermasen, o se murieran, o acaso se regresaran a donde habían venido" (37).

Todo lo relacionado con los presagios, apariciones y los actos de los brujos y magos se decía que dependía de Tezcatlipoca, pues era quién protegía a los hechiceros y les daba fuerza para realizar sus prácticas.

En el libro III de la obra de fray Bernardino de Sahagún, que corresponde al origen y descripción de los dioses, narra las cualidades de Tezcatlipoca, que también lo llama Titlacauan:

"El dios que se llama Titlacauan decían que era criador del cielo y de la tierra y era todopoderoso, el cual daba a los vivos todo cuanto era menester de comer y beber y riquezas, y el dicho Titlacauan también se llamaba Tezcatlipoca Moyocoyatzin, Yaotzin, Nénoe Yáotl y Nezahualpilli; llamábante Moyocoyatzin por razón que hacía todo cuanto quería y pensaba, y que ninguno le podía impedir y contradecir a lo que hacía..." (38).



Tezcatlipoca (espejo ahumado), regidor de brujos y hechiceros (Códice Telleriano Remensis).

(37). LEON Portilla, Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, UNAM, 1959, pp. 34-35.

(38). SAHAGUN, Op. cit. Libro III, Capítulo 2, pp. 194-195.

Tezcatlipoca era responsable también de los presagios funestos que sucedieron antes de la llegada de los españoles (39), de los oráculos, agüeros y demás artes pertenecientes a los hechiceros, así como de las apariciones en la noche de sombras y fantasmas:

“Cuando de noche alguno veía alguna estantigua (fantasma), con saber que eran ilusiones de Tezcatlipoca, también tomaba mal agüero que el que la veía había de ser muerto en la guerra o cautivo.

Cuando de noche veía alguno unas fantasmas que no tienen pies ni cabeza, las cuales andan rodando por el suelo y dando gemidos como enfermo, las cuales sabían que eran ilusiones de Tezcatlipoca; y cuando estas fantasmas se aparecían a alguna gente baja y medrosa, arrancaban a huir y perdían el espíritu de tal manera que aquel miedo que morían en breve o les acontecía algún desastre. A éstas imágenes les llamaban Tlacanexquimilli.

Había otra manera de fantasmas que de noche aparecían, ordinariamente en los lugares donde iban a hacer sus necesidades de noche.

Si allí les aparecía una mujer pequeña, enana, que llamaban Cuitlapanton, o por otro nombre Centlapachton.

Asimismo decían que Tezcatlipoca muchas veces se transformaba en un animal que llaman cóyotl, que es como lobo, y así transformado poníanse delante de los caminantes, como atajándolos el camino, para que no pasasen adelante; y en esto entendía el caminante que algún peligro había adelante” (40).



Los presagios funestos. Ilusiones de Tezcatlipoca sobre la venida de los españoles (Códice Florentino).

Los niños predestinados, según la cuenta cronológica del **Tonalpohualli** o cuenta de los destinos para ser magos o hechiceros, eran marcados por Tezcatlipoca desapareciendo cuando aún estaban en el vientre de su madre, y reapareciendo de nuevo después de algún tiempo, siendo éste un augurio o señal de que al crecer, los niños serían nahuallis u otro tipo de brujos relacionados con las artes del encantamiento. Dicha señal permitía a los padres o a

(39). LEON Portilla, Op. cit., pp. 1-2.

(40). SAHAGUN, Op. cit., Libro V, Capítulos 11, 12 y 13, pp. 275-277.

otros sacerdotes entregar a los niños con determinados hechiceros, los cuales los tomaban bajo su tutela desde muy pequeños, aún antes de tener uso de razón; lo cual indica que importaban en menor medida las desiciones de los hombres si no había en primer plano un augurio de Tezcatlipoca.



Los veinte signos del Tonalpohualli o cuenta de los destinos, representados en la Piedra del Sol; cada uno corresponde a un día, iniciando siempre con Cipactli y siguiendo el sentido contrario a las manecillas del reloj.

Paralelamente con el Tonalpohualli, el **Tonalámatl (41)** o libro adivinatorio era también usado por los sacerdotes para augurar algún suceso o para predecir los destinos.

El Tonalpohualli es un periodo de 260 días paralelo al **Xiupohualli** o año solar de 365 días con que se medía el tiempo y se ordenaban todos los sucesos, fiestas, ritos y ritmos agrícolas que transcurrían en estos dos ciclos repetidos al infinito. Al cabo de 52 vueltas del Xiupohualli y 73 del Tonalpohualli, los días iniciales de ambos ciclos coincidían, y se cerraba así una **Atadura de años** o siglo prehispánico (42).

El Tonalámatl de Aubin es un códice del que sólo quedan 18 páginas, cada una es un mes del Tonalpohualli y cada uno a su vez, se encuentra regido por una deidad distinta; en una de ellas se encuentra Tezcatlipoca y encierra el espacio en que nacían los sacerdotes en sus diferentes rangos, los magos y los hechiceros.

(41). El Tonalámatl de Aubin es el libro adivinatorio de los destinos: tonalli-destino, ámatl-libro o papel. Este códice pertenece a la colección de Aubin, de ahí su nombre. Cada una de las veinte hojas (de las que se han perdido dos) está regida por una deidad de cada treceña.

(42). México Desconocido. Revista mensual, no. 84, 1983, pp. 16-19.



El Tonalámatl de Aubin o libro adivinatorio
de los destinos.

El manejo de la conciencia y los estados que trasgredían la realidad cotidiana fueron los objetivos primordiales de los brujos y sacerdotes; y éste hecho se encuentra fuera de duda, ya que aún subsisten en la actualidad pequeños brotes aislados de ese conocimiento, practicado por algunos grupos indígenas, como es el caso de los huicholes, quienes todavía practican las ceremonias de ingestión de plantas alucinantes, principalmente el peyote.

El uso de ciertas plantas como medio de acceso al espacio mítico o con fines curativos es innegable, y vemos que el manejo de esos medios no era exclusivo de los hechiceros o iniciados, según un texto del Códice Ramírez citado por Austin:

“La importancia de los personajes con poderes sobrenaturales en el mundo náhuatl es manifiesta. Tzutzumatzin de Coyohuacan (Coyoacán) era nahual, esto es, tenía la facultad de convertirse a voluntad en fieros animales: de Nezahualpilli y Motecuhzoma Xocoyotzin se decía que poseían la presciencia (conocimiento o adivinación del futuro); Malinalxóchitl y su hijo Cópil eran magos también, y aquella llegó a heredar sus poderes al pueblo de Malinalco, al punto que sus habitantes llegaron a reputarse grandes hechiceros” (43).

Es difícil denominar el calificativo de hechiceros a determinados individuos, como en el caso de los sacerdotes y gobernantes mencionados por Austin, así como a los jugadores de pelota, pues éstos últimos tenían como vía de acceso a estados de conciencia alterna el cansancio y la fatiga. Vemos pues, que el uso de plantas psicotrópicas no era el único medio

(43): CÓDICE RAMÍREZ, Manuscrito del siglo XVI intitulado: Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias, examen de la obra y anexo de la cronología mexicana por Manuel Orozco y Berra. Edit. Leyenda, 1944, 294-XIV, p. 26. Citado por Austin en Estudios de Cultura Náhuatl vol. VI, p. 97.

para transgredir la razón, como sería de suponer cuando tenemos noticia de que las usaban. En el caso de los danzantes, como otro ejemplo similar, vemos que el tiempo prolongado en los bailes era demasiado largo, como en el juego de pelota; y la ubicación, los movimientos y ritmos del baile contenían a su vez un motivo ulterior.

Ciertamente, Austin advierte la confusión que surge de querer clasificar a los hechiceros según sus características sobrenaturales. Propone así un gran grupo conformado por los magos que cumplían una función social: curar, ordenar los ritmos agrícolas, bailar, educar, etc., y otro grupo de hechiceros que utilizaban sus poderes para beneficio propio, inmovilizando la conciencia de sus víctimas para obtener algún beneficio (44).

De este tipo de hechiceros destaca la presencia de los **Tlacatecóloti** (hombres búho) y los **Temacpalitotique**, hombres que utilizaban sus artes con fines negativos y que podían cambiar su apariencia en otros animales: haciendo hechizos, lanzando palabras (conjuros), bailes y causando enfermedades en la gente.

Según los informantes de Sahagún, los temacpalitotique usaban sus malas artes para robar, profanar y violar. Su nombre: "los que hacen danzar a la gente en la palma de la mano", se debe a que solían portar el antebrazo izquierdo de una mujer muerta en parto: andaban a la noticia del fallecimiento de alguna mujer dando a luz, y luego, cuando no había nadie, de noche profanaban su tumba, apoderándose del cadáver, mutilándolo y llevándose el brazo izquierdo con ellos.



a)



b)

Los temacpalitotique. Brujos con poderes sobrenaturales que inmovilizaban la conciencia de sus víctimas.

- Un Temacpalitoti causa sopor a su víctima con el brazo izquierdo de una mujer muerta en parto, mientras el otro carga lo robado.
- Dos Temacpalitotique robando una casa mientras sus dueños permanecen inmóviles en estado de sopor. (ambos del Códice Florentino). Tomado de Estudios de Cultura náhuatl vol. VI, 1966, p. 105.

Tenia especial poder el uso de ese brazo. Con él, bajo ciertos encantos y movimientos, entraban a las casas, adormecían a la gente con sus hechizos y robaban sin prisas cuanto podían, estando los dueños semiconscientes, adormilados, inmóviles. Abusaban sexualmente de ellos, les hacían lo que querían, y luego huían:

“Y ellos, los que se llaman “los que hacen bailar a la gente en la palma de la mano”, eran atontadores. Cuando iban a robar algún lugar, cuando iban a sacar las cosas de la casa de alguien, hacían la imagen de l Viento. Los guiaba, iba frente a ellos, junto a ellos iba al frente, y llevaban cargando una palma de mano de una mujer muerta en parto, de la que luchó en su vientre sin poder parir. Después de muerta, cuando le robaban (el brazo), sólo lo agarraban a hurto; se lo cortaban en la noche, en medio de la noche. Y ellos, los que hacen bailar a la gente en la palma de la mano, cuando van a algún lugar a perder a la gente, a robar, un hombre lleva sobre los hombros, la carga sobre sus hombros la palma de mano de la mujer muerta en parto. Esta es la izquierda, el brazo izquierdo. No entran a la casa cuando llegan al hogar de alguien; primero golpean con la palma de la mano en medio del patio; dos veces golpean. Cuando llegan a la acera de la casa golpean la portada de la casa, el frente, precisamente en el pilar cuadrado de madera; ahí frente al fogón cesan de hacerlo” (45).

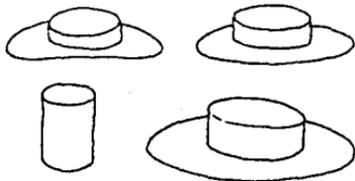
Los hechiceros de mala muerte o brujos menores, que se dedican únicamente a dañar a la gente o a obtener beneficios propios son, como los hombres búho y los temacpalitotique, una categoría de hechiceros que, una vez descubiertos sus actos, eran condenados a muerte por un consejo superior.



Dos Temacpalitotique huyen con el producto del robo (Códice Florentino). Tomado de “Estudios de Cultura Náhuatl” v. VI, 1966, p. 105.

(45). CODICE FLORENTINO, Op. cit. vols. IV-V, p. 103.

Otro tipo de magos y hechiceros, dedicados a curar, bailar, aconsejar, ser oráculos y consejeros de los gobernantes, los he clasificado también como brujos menores, por ser parte todavía del esquema social. Vemos, según los testimonios, que gran parte de estos brujos y aún los que existen en ciertas comunidades étnicas del México actual, utilizan "herramientas" u objetos para realizar sus encantamientos y sus ritos.



Cristales de cuarzo. "Herramientas" de los brujos. Museo Nacional de Antropología, México.



"Muvieris" de los indios Huicholes y Coras de Nayarit.

Otros dependen directamente del uso de plantas alucinógenas, y algunos, los que se dedican a curar, utilizan las plantas medicinales; y otros, hacen mezclas, preparan ungüentos, hacen figuras y envoltorios a semejanza de la gente para lanzarles un hechizo:

"El que pone fuego a alguno se llama el que atavía a una persona como si estuviera muerta. Adorna un palo con papel y banderolas de papel. Por la noche, durante cuatro noches hace esto. Luego se hacen alimentos para ofrecerlos a éste "muerto". Luego todo lo quema también de noche.

Pero si fuere conocido, si fuere visto, si fuere atrapado, allí moría a mano de alguno, o bien en su casa morirá, con que quedará terminado todo" (46).

Vemos claramente que las prácticas de los magos y los hechiceros tienen siempre un punto de relación con la sociedad, es decir, que la gente común, los que no son magos, se ven afectados por los hechiceros de alguna forma: los enferman o los curan, los aconsejan o los desmienten.

El uso que hacían algunos sacerdotes para llegar a estados de conciencia alternos era para tener acceso al espacio mítico: no era el viaje de los muertos al inframundo ni a los cielos, sino un viaje de la percepción a otras áreas de conciencia:

"Cada vez que los antiguos videntes efectuaban un nuevo alineamiento, creían que descendían a las profundidades o ascendían a los cielos. Nunca supieron que el mundo desaparece como un soplo de aire cuando un nuevo alineamiento total nos hace percibir otro mundo total" (47).

(46). SAHAGUN, Op. cit., Apéndice III.

(47). CASTANEDA, Carlos, El juego interno, Best Seller Edición, México, 1985, p. 258.

Los brujos del México Antiguo, cuyos parámetros de conducta no interfieren con la sociedad, o más bien, los que ya no se ven afectados por la sociedad, trascienden la vida cotidiana y constituyen el centro del conocimiento humano no racional: éstos brujos no estaban interesados en dañar a la gente, sino que llevaban sus artes hacia un propósito abstracto, que bien puede ser denominado como la búsqueda de un yo impersonal.

Existen innumerables piezas prehispánicas de piedra y barro en forma de figuras humanas, cuya posición del cuerpo y la expresión del rostro son sumamente extrañas, porque no tienen una lógica en su representación. Es obvio que no son gente del pueblo, ni tampoco "dioses", sino esquemas representativos de ciertos "momentos" de la conciencia alterna. Algunas de éstas esculturas son tan abstractas y están cargadas de tantos símbolos que es prácticamente inútil especular en interpretaciones, como en el caso de la Coatlicue.



Sacerdote o brujo. La expresión en el rostro manifiesta un estado hipnótico. El rojo de los ojos refleja un estado de ensueño profundo. (Museo Nacional de Antropología).



Un sacerdote ingiriendo peyote. Obsérvese que la posición del cuerpo no es arbitraria; semejante posición el cuerpo se aprecia en otras figurillas, pero no se sabe a ciencia cierta su significado. (The Cleveland Museum of Art).

En la antigüedad del hombre de las culturas Mesoamericanas, Orientales, Africanas y Asiáticas, el concepto de mito siempre estuvo presente, esto es un hecho real y absoluto porque el estudio de las culturas del pasado siempre encuentra resquicios de rituales y elementos que desembocan en situaciones que tienen que ver con leyendas, mitos y "dioses" o representaciones de la naturaleza que adquieren un valor mágico. Las conclusiones de esos estudios siempre afirman que la presencia del mito en el pasado del hombre responde a un aspecto que, con otras palabras, se ha dado en denominar ignorancia o primitivismo. La antigüedad del pensamiento del hombre occidental, cuyo origen parece provenir del continente europeo y de las culturas que ahí se desarrollaron, es prácticamente mucho más joven que la del primitivismo de los demás continentes, puesto que se basa en el pensamiento racional y en el desarrollo de éste con respecto de la sociedad, contrario al pensamiento primitivo, donde los elementos de la naturaleza tienen mayor importancia que la estructura de pensamiento originada por las relaciones sociales. Ahora bien, si el pensamiento occidental busca un orden racional, su religión carece del mito, porque le falta ese "primitivismo" que enlaza al hombre con el mito: el sacerdote de la iglesia reza, hace penitencias, pide favores, agacha la cabeza; pero exige que le besen la mano, que lo respeten los otros (el pueblo), que le hagan confesiones. El brujo cura y daña a la gente, se transforma en jaguar, vuela sobre las casas, es un herbolario, dialoga con el mito.

Especial ejemplo de la muestra del sincretismo entre el pensamiento occidental y el mito lo encontramos de manera interesante en la descripción de la aparición de la virgen de Guadalupe: El mito devora al cristianismo, la madre Tonantzin se aparece a un indio en la cumbre del cerro del Tepeyacac; los sacerdotes de la iglesia le atribuyen un valor divino a tal

suceso y se hincan ante su imagen, ante el mito que trataban de socavar de las mentes de los indios. Ahora la madre Tonantzin es también venerada por los otros bajo su propia interpretación: una Virgen, mujer, aún cuando su dios supremo representa la masculinidad absoluta.

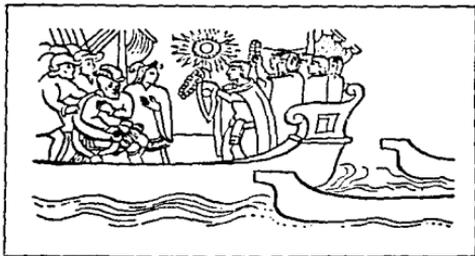
Y los indios, serenos ante tal suceso, lo aceptan como un favor de su propio mito, transmitido con claridad a través de uno de los suyos, a través de la figura de Juan Diego, quien era un nahual.

2.8. Concepción náhuatl del arte.

No podemos afirmar con total veracidad que existiera un concepto del arte como el que tenemos en la actualidad, pero sí podemos decir que existía entre los antiguos mexicanos un concepto de belleza que exigía los más altos niveles de perfección.

Alberto Dürero relata con asombro su impresión en Bruselas al ver los objetos enviados por Hernán Cortés a Carlos V:

"También he visto las cosas que le han traído al rey del nuevo país dorado: un sol todo de oro, que mide una braza entera, también una luna de pura plata, de igual tamaño, también dos cámaras repletas de curiosas armaduras, con toda clase de armas, arneses, artillería, extrañas defensas, vestimentas raras, vestiduras de peto, y un sinfín de cosas curiosas para múltiples usos, que son más hermosas de ver por lo curiosas que son. Todas estas cosas eran valiosas, por lo que se han valorado en unos cien mil florines. Mas en toda mi vida nada he visto que tanto me haya gocejado el corazón como estas cosas, porque allí he visto cosas extrañas de arte y he quedado asombrado del sutil ingenio de los hombres de tierras lejanas. Y no sé explicar tantas y cuantas cosas había allí" (48).



Los regalos enviados a Cortés por Moctezuma.
(Códice Florentino).

El concepto del arte indígena a los ojos de los europeos, es en ciertas ocasiones incomprensible, pues, lejos de su admiración por los objetos de orfebrería, mosaicos de piedras, códices y máscaras, el simbolismo es completamente ajeno al pensamiento occidental.

Muchos estudios realizados por los especialistas del arte precolombino dejan entrever a fin de cuentas tan sólo la belleza de las piezas prehispánicas, pues es prácticamente un enigma "percibir" su real significado.

(48) DÜRER, Albrecht. *Tagebuch der Reise in die Niederlande, Anno 1520*, en Albrecht Dürer in seinen Briefen und Tagebüchern, zusammengestellt von Dr. Ulrich Peters, Verlag von Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main, 1925, pp. 24-25

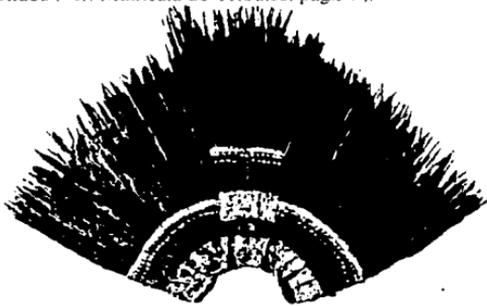
La Piedra del Sol, la Coyolxauhqui y la Coatlicue son ejemplos del pináculo del arte indígena precolombino. Se han estudiado desde todos los ángulos habidos y por haber y los resultados son apenas un acercamiento, y otras veces resultan afirmaciones inventadas y basadas en suposiciones vacías:

“Miré fijamente las esculturas y ciertamente vi y oí cosas que jamás podré explicar. Yo ya había examinado muchísimas veces todas esas piezas, desde la perspectiva de la antropología, siempre teniendo en mente las descripciones de sus funciones que los eruditos en ese campo habían propuesto: descripciones basadas en la mentalidad del hombre moderno. Por primera vez, me parecieron idioteces arbitrarias. Lo que don Juan me dijo sobre esas piezas, y lo que yo mismo vi y escuché al mirarlas fijamente, era lo más lejano a lo que siempre había yo oído o leído sobre ellas” (49).

Bajo estos términos, sólo nos queda manifestar nuestra admiración y regocijo al apreciar la belleza del arte prehispánico bajo los únicos parámetros que conocemos hacen una obra de arte: su reflejo de tiempo y espacio, su ejecución y su capacidad creadora.

Es inútil presentar aquí una descripción detallada de todas las artes: escultura, pintura mural, pintura de códices, orfebrería, música, etc. que practicaban los artistas prehispánicos, pues existe una amplia bibliografía dedicada a analizar cada una de ellas, incluso los materiales que utilizaban y la manera en que los hacían, pero de cualquier manera esbozo a grandes rasgos el quehacer de los amantecas o artistas de la pluma por ser un arte perdido en el tiempo y para dar una idea del carácter en la producción de la obra de arte indígena.

Los artistas de la pluma (amantecatli) merecen especial atención, pues el arte plumario, considerado como un arte de excelencia, era manejado por hombres con infinito cuidado y delicadeza. Las plumas provenían de diferentes regiones de México, principalmente del sureste, donde se encontraba un mayor número de especies de aves de plumajes coloridos. Los envíos de plumas a Tenochtitlan eran trasladados en forma de atados o se enviaban las aves completas, cuidadosamente transportados por mercaderes u obtenidos como pago de tributos de los pueblos sometidos (ver: Matricula de Tributos, pág.34).



El Penacho de Ambras, Viena, confeccionado con plumas de quetzal.

(49). CASTANEDA, Carlos. El arte de enseñar. Edit. Diana, México, 1993, p. 163.

La pluma como ornamento poseía un valor inapreciable si lo comparamos con el oro o la plata. El arte plumario, aplicado en diversos objetos, tales como camisas, mantas, cobertores, penachos, abanicos y rodelas es muestra de la destreza alcanzada por los artistas en el arte del mosaico.

Debido a su acabado y sutileza, el arte de la pluma fué también realizado en la época colonial, aunque con motivos cristianos, superando con la pluma el pincel de los artistas europeos:

“Algunos indios, buenos maestros, retratan con perfección de pluma lo que ven depincel, que ninguna ventaja les hacen los pintores de España” (50).

“Sorprende cómo los artistas indios eran capaces de reproducir sin esfuerzo aparente, obras de un estilo para ellos desconocido, aparte de lograr tal perfección que las piezas acabadas no se distinguen de los cuadros europeos más que por el trabajo de mosaico típicamente mexicano. Los dibujantes y pintores europeos, por el contrario, tropezaban con las mayores dificultades en la representación de los motivos indios, y sólo en el siglo XIX se logró la reproducción exacta de las muestras” (51).



Imagen de un retrato europeo realizado en mosaico de plumas, Viena.

El arte plumario perduró durante la colonia y prácticamente murió a finales del siglo XIX, aunque la calidad de los acabados en las obras realizadas con plumas vino en detrimento desde el siglo XVII. Comenzaron a utilizarse plumas teñidas artificialmente y a sustituirse por otros materiales, como el papel.

(50). ARTES DE MÉXICO, Núm. 137, Año XVII, p. 9.

(51). Ibid., p. 11.

Lo que actualmente se hace con la pluma no se compara ni con la décima parte de lo producido en la época prehispánica; un arte único en su género que presenta diferentes dificultades para poder resurgir como tal, ya que no es fácil conseguir plumas originales dada la escasez de las aves, y lo que se hace actualmente no pasa de ser una simple tarjeta de aves decoradas con plumas de pollo pintadas.

Para concluir éste tema, diremos que el concepto del arte prehispánico no tenía connotaciones de apreciación como las tienen actualmente. El arte era funcional, aplicable a todo pero con una exigencia en su acabado que obligaba a los artistas a superarse a sí mismos y a encontrar con su arte un *camino con corazón*, una vía hacia el mito.

CAPITULO 3.

CARACTER DE LA PROPUESTA GRAFICA

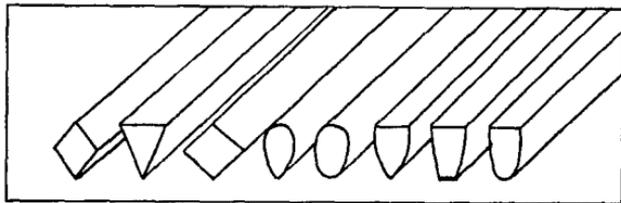
3.1. La técnica del buril en madera y metal.

Los grabados que comprenden el libro gráfico que forma parte de esta tesis y algunos otros que se ilustran en este capítulo han sido realizados bajo la técnica de talla dulce o grabado al buril.

Esta técnica podría ser una innovación para nuestra época si se rescatara del olvido, como lo hizo Carlos Alvarado Lang con la técnica de mezzotinta. El problema de la talla dulce es que no existe al menos un taller en México donde se enseñe, simplemente porque no hay quien lo haga y mucho menos la practique. Si hay burilistas en México, pero no son artistas grabadores, sino artesanos de joyería y grabadores de billetes, y el uso que hacen de la técnica no es con un fin creativo.

Mi interés por la técnica del buril es personal y el gusto que obtengo cuando tallo una placa con ésta técnica me es muy motivante, porque constituye un placer que no encuentro con otras técnicas de grabado; por eso me parece apropiado presentar una descripción del procedimiento de la técnica que he elaborado bajo mi propia experiencia, ya que no recibí enseñanza alguna para desarrollarla y, lo poco que sé, se lo debo en primer lugar a la observación de los grabados antiguos de Alberto Durero, Lucas Cranach, Gustavo Doré y otros; a algunos consejos que me han dado algunos grabadores y a la experiencia misma.

El buril es una barra delgada de acero templado, cuya punta se encuentra cortada en un ángulo de 45 grados; su forma varía según el molde que tenga el prisma a lo largo de su recorrido. Así, existen buriles de forma elíptica, cuadrada, triangular, romboidal, circular y algunas variantes que determinan el ancho del filo y por consiguiente, la huella que producen en la talla.



Diferentes tipos de buriles según la forma del prisma.
Cada uno deja una huella distinta y un tipo de línea diferente.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

La manera de sostener el buril es tomando el mango en forma de hongo sobre la palma de la mano y el dedo índice sobre la barra de metal, cerca de la punta, de tal forma que se pueda dirigir el movimiento, dejando libre el espacio que tiene el corte del mango y así variar el ángulo de incisión.

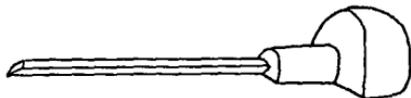


Posición de los dedos al sostener el buril.

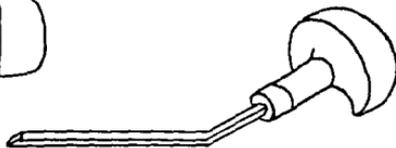


El espacio entre el buril y la placa debe quedar libre para controlar su inclinación.

Existen buriles rectos y doblados. Los primeros son más difíciles de controlar porque el ángulo de incisión permanece muy cerca del nivel de la placa. Los doblados permiten mayor amplitud de movimiento y más control en el ángulo de incisión.



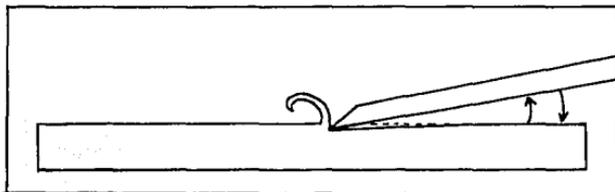
Buril recto



Buril doblado

Debe haber un tamaño específico de buriles que se adecúen al tamaño de la palma de la mano, porque más largos o más pequeños dificultan el control sobre la herramienta. Es recomendable un margen de un centímetro hacia afuera y hacia adentro de la palma de la mano, tomando como ideal el que mide exactamente igual a la distancia que va del centro de la mano a la punta del dedo índice.

El ángulo de incisión, controlado por la presión de la mano y por la inclinación del buril respecto de la horizontal de la placa, determina el tipo de línea, su profundidad y su anchura. es común que en un principio sucedan accidentes por falta de ese control, que pasan cuando se entierra el buril demasiado hondo o se encuentra casi al nivel de la placa, provocando un barrido y el trazo indeseado de otras líneas.



El ángulo de incisión en la talla determina las calidades de línea.

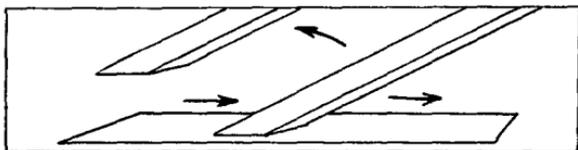
En su recorrido, el buril penetra a diferentes niveles, según el ángulo de incisión, por eso es recomendable dejar un margen mínimo de espacio antes de terminar la línea, para que el buril saque por completo la viruta del metal y no invada zonas indeseadas.



La línea debe concluirse un poco antes del límite para dar espacio a la salida el buril.

Una talla limpia y fluida depende del afilado del buril. Un buril gastado y sin filo crea líneas mordidas en sus bordes y poca limpieza en su trazo.

Para afilar los buriles sólo basta una piedra de afilar o una lija de agua. En sentido paralelo a la placa, se desliza una y otra vez el buril, procurando que todo el plano del filo quede asentado para que conserve su ángulo original: nunca debe afilarse sin despegarlo de la piedra o la lija, porque el movimiento de regreso vuelve a desafilarse lo que el otro sentido ya afiló. Un buril roto o despuntado debe primero emparejarse con una piedra circular de esmeril y luego con lija de agua hasta que recupere su ángulo de 45 grados.



Manera de afilar un buril y el sentido en que se debe hacer.

La dificultad de ésta técnica radica en controlar el ángulo de inclinación que se produce cuando penetra en el metal, donde poco tiene que ver la fuerza con que se hace presión; esto se llega a controlar después de varios años de práctica, ya que es difícil acostumbrar la mano a manejar una herramienta que no se toma como un lápiz o una punta cualquiera.

Otro punto importante es que existen muchos mitos en torno a su manejo, como el que señala que debe moverse únicamente la placa, que se encuentra apoyada en un cojín de cuero, mientras que el buril se mantiene inmóvil. Lo cierto es que puede tallarse el metal de la manera más cómoda y conveniente para cada quien, que a veces se convierte no sólo en técnica sino en maña.

Una placa de grandes dimensiones no se puede mover mientras se talla; en tal caso debemos rodear la placa caminando para alcanzar otras zonas que nos permitan trazar partes que son inaccesibles en una sola posición.

La talla en buril sobre madera es mucho más sencilla de controlar. Las placas de madera a utilizarse deben ser de madera tropical o de árboles frutales porque presentan una veta muy cerrada y una consistencia muy dura. Asimismo, los bloques deben ser cortados en sentido transversal o de "pie" para que el hilo de la veta sea uniforme y semeje el metal.

Los buriles que se utilizan para tallar el metal son igualmente eficaces para madera, pero hay otros que por su forma no pueden ser empleados para metal y sí para madera; algunos de éstos últimos se utilizan sobre todo para hacer piezas de orfebrería.



Las direcciones del movimiento de las manos según el sentido de las líneas. Las flechas indican la dirección del buril y la posición de la otra mano con respecto al movimiento.



Carlos Alvarado Lang tallando una placa al buril.

La cualidad intrínseca en el acabado de una talla dulce es el conjunto de líneas paralelas y entramadas que describe el volumen y la textura de las formas con más precisión que otras técnicas de grabado.

Tanto la separación de las líneas como el ancho de ellas contribuyen a la creación de diferentes tonos de grises: es preciso entonces saber de antemano qué tipo de línea, qué tipo de buril y qué ángulo de incisión requiere para lograr los tonos de grises deseados, que a veces son obtenidos mediante varios conjuntos de líneas en direcciones opuestas, es decir, entramadas.

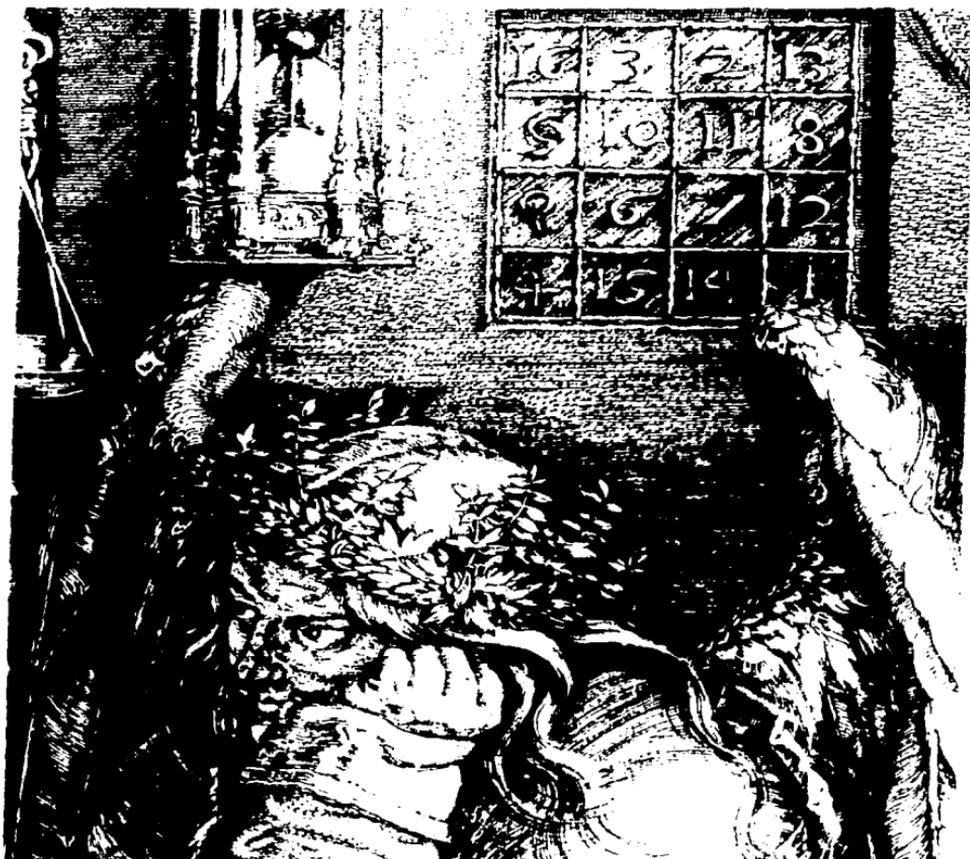


Calidades de línea determinadas por el tipo de buril y por el ángulo de incisión. Arriba: dos grabados del autor y el detalle de los mismos: Retrato de Capdevila (1994) y retrato de Siqueiros (1996).

Es posible servirse también de puntos o segmentos de línea para conseguir tonos o para dar alguna textura. He practicado, según imágenes que he visto de algunos grabadores antiguos, el uso del punto para acentuar tonos más oscuros o entramados sin romper con la dirección envolvente de las líneas, porque un exceso de líneas en diferentes direcciones saturan un plano y lo emparejan; esto sucede tanto en una talla en metal como en madera de pie.



El uso del punto y del segmento de línea puede ser empleado para conseguir texturas o para modificar el tono de una trama. Acriba un grabado en madera de pie de Gustav Dore donde utiliza la textura por medio del punto y fragmentos de línea.



Otro ejemplo del uso del segmento de línea para lograr texturas. Cada elemento de la imagen posee diferente tratamiento de línea para lograr texturas diversas. Fragmento de "Melancholia", grabado al puntal en cobre de Alberto Durero.



El grabado anterior en conjunto. Apreciamos en su totalidad que el manejo de diferentes texturas determina las cualidades de los objetos, su modelado, el clarooscuro y su relación con los demás objetos.

En México, algunos grabadores han empleado la técnica del buril en su obra gráfica, como Federico Cantú y Carlos Alvarado Lang, que bien vale la pena mencionarlos aquí para señalar algunos puntos de la técnica que estamos tratando.

De Federico Cantú podemos afirmar que, aunque manejó la técnica del buril en gran parte de su trabajo, nunca obtuvo un nivel técnico que dejara qué decir de sus tallas. Vemos que le era muy difícil diferenciar los grises cubriendo todo un plano, conformándose tan sólo con el relieve que parte del contorno de las figuras, delineándolo y haciendo uso exclusivo de pequeñas líneas rectas.



Federico Cantú. "Moisés", 1946. Buril sobre cobre.

El tallado de curvas en la técnica del buril produce mayor dificultad que las rectas, así como tallar una serie de líneas paralelas de largo recorrido, situación que no vemos en los grabados de Cantú. Con esto no quiero decir que sean malos sus grabados, sino que ciertas fallas técnicas son más evidentes en ésta técnica, y que es posible darle al buril un lenguaje técnico propio del artista y con diferente tratamiento, siempre y cuando la intención expresiva de la talla no demerite su calidad o se disfracen sus errores con la expresión misma.

De Carlos Alvarado Lang podemos mencionar que el grabado como quehacer creativo se convirtió en una necesidad. Su dominio de la talla lo consiguió en los grabados que produjo en los años cincuentas sobre linóleo crudo y madera de pie. Su manejo del espacio, texturas y contrastes superan en gran medida a Cantú, quien fuera su alumno. Si apreciamos las primeras tallas de Alvarado Lang, vemos una gran deficiencia técnica, como se muestra en este grabado de 1931.



Carlos Alvarado Lang, "Froncos", de 1931. Grabado al buril sobre madera de pie.

"Cedros", de 1953 es obra significativa del trabajo de Alvarado Lang que, habiendo adquirido más control técnico y dibujo, recuerda a las tallas de Guatavo Doré por las diferentes calidades de línea que obtiene y por las texturas que logra con el uso del punto y de pequeños fragmentos de línea.



Carlos Alvarado Lang, "Cedros", de 1953: Grabado al buril sobre linóleo crudo.

Otro artista mexicano, nacido en Barcelona, España, que también utilizó la técnica que venimos tratando, es Francisco Moreno Capdevila. Si bien su obra gráfica no se concentró en ésta técnica como la de Cantú o Alvarado Lang, ya que sus preocupaciones por experimentar

la técnica abarcan todos los aspectos de la estampa y su quehacer plástico contiene más expresividad, las imágenes que aquí se muestran proponen otra solución a la talla en buril, mucho muy diferente a la de su maestro Alvarado Lang, de Cantú y de los grabados antiguos al buril.

En gran parte de la obra de Capdevila encontramos soluciones que son producto de experimentaciones de la técnica del grabado: utiliza planchas de otros materiales menos convencionales, como el aluminio y el latón; en "Represión", de 1958, encontramos un ejemplo de una talla en buril sobre aluminio.



Francisco Moreno Capdevila, "Represión", de 1958.
Grabado al buril sobre aluminio.

Las planchas de madera y linóleo las imprime en hueco, como si fueran de metal y experimenta diferentes procedimientos de entintado.

El uso de otros materiales para la talla en buril, así como el procedimiento para su entintado e impresión no son, según vimos con los ejemplos anteriores, reglas a seguir. Pueden usarse, además del cobre, planchas de cinc, aluminio, latón, acero blando, madera de pie y linóleo; y algunos plásticos como el acrílico y el acetato.



Francisco Moreno Capdevila, "Pescador", 1955. Grabado al buril sobre linóleo. Proceso innovador de entintado en hueco de una plancha de linóleo

Con base en mis propias experiencias en el empleo de diferentes materiales para la talla al buril, puedo mencionar que el más indicado para describir detalles muy sutiles con una amplia gama de grises es el cobre: es un metal duro pero dúctil para el buril, el menor rasguño de la herramienta es registrado tal cual por la impresión.

El cinc puede ser también utilizado, pero su blandura no permite el trazo de líneas muy cerradas y limpias como en el cobre, sobre todo cuando se tallan las curvas. Este metal es más óptimo para el aguafuerte y otras técnicas indirectas que requieren de ácidos.

El aluminio, aunque mucho más blando que el cinc, produce unos negros muy bellos que no se logran ni con el cobre. Su consistencia correosa se presta más para una talla esporádica y de trazos cortos: su único inconveniente es que no resiste un tiraje muy largo porque se aplanan el grabado tras un número limitado de copias.

El latón es un metal muy duro, con el cual puede tallarse a buril, pero, dada su dureza, es difícil conseguir una buena limpieza de trazo, por eso es recomendable calentar la placa para hacerla más blanda y trabajarla estando caliente o cubrirla de antemano con un barniz de aguafuerte y luego tallarla a buril, teniendo cuidado de no desprender el barniz, para luego sumergirla en el ácido nítrico.

Muchos de los grabados antiguos de los siglos XVIII y XIX están trabajados bajo este proceso, porque algunas líneas son tan delgadas y superficiales que el hueco que produce el buril no puede por sí sólo resistir un tiraje muy largo de impresiones.

Otro proceso de la talla directa, combinada con aguafuerte, es realizar los primeros planos de la imagen o los contrastes más oscuros con aguafuerte, produciendo líneas anchas y vigorosas; y en un segundo y tercer plano con buril al desnudo, es decir, directo sobre la placa limpia o sobre la plancha barnizada y después sumergida en ácido. Este proceso, donde interviene el control más preciso de los tiempos de atacado, permite ampliar la gama de grises de negro a blanco hasta los más sutiles e insinuados contrastes, como se muestra aquí en un grabado de Giovanni Battista Piranesi.



Giovanni Battista Piranesi. "Vista de Roma: Arco de Séptimo Severo", Aguafuerte y buril.

Las placas de hierro son imposibles de trabajar en buril, ya que son sumamente duras, incluso más que el latón; pero existe un tipo de acero que sí se presta para la talla dulce, pero del que no puedo describir sus cualidades porque aún no he experimentado en él.

Ya hemos mencionado que la talla en buril sobre madera debe ser en madera de corte transversal o de pie; y en linóleo es prácticamente inútil hacerlo pues el linóleo que se consigue en la actualidad, tanto el que se utiliza en grabado como en recubrimiento de pisos, es demasiado flexible. El linóleo crudo, descontinuado desde hacía mucho tiempo era ideal, tanto para conseguir un acabado semejante al metal, como para imprimirse en hueco.

Los plásticos como el acrílico y el acetato son materiales blandos que de antemano debe pensarse que no se les obtiene un sinnúmero de copias en su impresión. El acrílico produce líneas mordidas y de poca limpieza en sus contornos, además de que daña muy rápidamente el filo del buril. Del acetato se pueden obtener aceptablemente buenas calidades pero, como es más blando que el acrílico y más flexible, se dificulta el proceso de impresión y control de la presión del tórculo.

El proceso de impresión de una talla dulce o al buril es exactamente igual al de cualquier otra técnica de huecogrado, variando únicamente por el tipo de metal de la placa. En el desentintado se tiene la opción de limpiar el relieve de la placa con el dorso de la mano para que las líneas de la talla determinen por sí mismas los tonos de grises, sin pátina alguna.

La impresión de una talla en madera de pie puede hacerse en relieve, entintando con rodillo como una xilografía común, o en hueco sólo si la placa ha sido previamente impermeabilizada con algún barniz o acrílico. Si el entintado es en relieve, debe concebirse desde un principio en sus tonos partiendo de la luz que de la talla se obtiene; si el entintado es en hueco, el proceso de limpieza es igual que en una placa de metal, salvo que la impresión requiere de mucho cuidado para que la presión que ejerce el tórculo no dañe la placa.

3.2. Desarrollo del marco teórico.

No es correcto adjudicar a nuestras ideas un valor inalterable y único cuando se trata de movernos dentro de algún concepto. Generalmente nos ubicamos en determinados sitios por circunstancias a veces bien razonadas y preconcebidas y otras por simple gusto, porque encaja con nuestros intereses; por lo tanto, no siempre encontramos una estructura que soporte nuestras ideas, simplemente porque no las necesita. Otras veces recurrimos al razonamiento que entreteje un sinnúmero de puntos que apoyan nuestras ideas y que sirven de buen soporte a nuestro quehacer plástico. Lo que es innegable, es que una vez concluida la obra artística se sostiene por sí misma o se derrumba, dependiendo del contexto en que esté ubicada.

Otra cuestión que debemos señalar, es que el arte, siendo producto de la creación humana se encuentra en cierta manera libre de proporciones sociales, pero al mismo tiempo se ve juzgada por ellas, como lo resume en breves palabras Capdevila: "...Creo que todo artista es, quiera que no, testigo de su tiempo. Su testimonio crítico, de compromiso o evasión, sólo la historia puede juzgarlo". (1).

Así, ciertos aspectos que he comenzado a plantear con el párrafo anterior como una reflexión conmigo mismo, son los detalles del marco teórico en que descansa mi producción gráfica.

El manejo de imágenes que nos remiten a una relación entre el mundo mágico y la realidad social, que se ven reflejados en máscaras y ciertas posiciones corporales no es único del aspecto gráfico que comprende esta tesis; es un tema que he manejado desde hace algún tiempo (cerca de dos años y medio) y que he continuado hasta la fecha. Surgió del interés por el pensamiento prehispánico e indígena, ya que se encuentra más cercano a nosotros por vivir en México y al mismo tiempo muy remoto porque somos herederos también del pensamiento occidental, que desvirtúa el pensamiento antiguo por considerarlo lleno hasta el tope de "supercherías y creencias absurdas".

Este tema ha sido abordado de diferentes maneras y formas que, aunque parece un tema que sólo puede ser explorado plenamente por la antropología, la historia y algunas ramas que estudian el pensamiento humano, ha sido abordado por algunos curiosos o apasionados, y pocos han sido los que, de manera desapegada y fuera de obsesiones, han conseguido obtener una visión realmente objetiva.

El tema del mito y su concepción indígena, manejado por mi trabajo, ha tocado los diversos aspectos que engloban otra concepción del mundo, lo cual es tan sólo una interpretación en mi obra gráfica, porque mejores ejemplos y más directos acerca del mito indígena se encuentran dispersos en los actuales grupos étnicos.

La temática en éste planteamiento es pues, una interpretación del mito indígena; y el mito prehispánico, aunque ha sido manejado desde diversas perspectivas, se retoma en este caso para plantear la relación simbiótica entre los conceptos de tiempo y espacio que han afectado al hombre y los fenómenos históricos que lo han desarrollado como un ente que percibe y amolda sus concepciones a determinada época y lugar.

(1) Visión Múltiple. Catálogo de exposición en el Palacio de Bellas Artes. 1987, p. 23.

Valiéndome de lo antes dicho, debo mencionar que la temática que predomina en mis imágenes no pretende de ninguna manera acentuar o afirmar su contenido como elemento único, es decir, que lo que cuenta en última instancia es el carácter plástico de las imágenes: ¿De qué sirve una obra bien fundamentada por el autor si se derrumba por sí sola al carecer de cualidades plásticas?. Con esto quiero añadir que mi preferencia por el tema se encuentra muy al margen del tratamiento técnico.

En la actualidad, las condiciones históricas y sociales del desarrollo del arte han llegado hasta el límite en lo que se refiere a la creación artística.

Se sigue provocando el concepto de vanguardia como un fenómeno que busca otras formas de producción. Yo creo que no hay que ir más allá de todo eso, lo importante es desarrollar nuevas propuestas, tanto en contenido, como en forma y estructura, que permitan al artista construir un nuevo mundo, más polémico y más apegado a su quehacer artístico, no al de los demás.



Viajes por la niebla 1, 1996
Tinta sobre papel.



Viajes por la niebla 2, 1996
Tinta sobre papel.

Es cierto que debido a que existen otras formas de producir arte visual, algunos artistas ya no se sirven de las normas tradicionales, pues se ha aceptado, por diversos motivos que sobra mencionar, que el arte se convierte en un instrumento donde la forma puede ser manejada como sea y las afirmaciones en torno a la creación artística no se discutan directamente, y se terminen por aceptar, nadamas porque sí.

No creo en el arte por el arte, el arte es para decir algo, si no vamos a decir nada, pues no hacemos nada. Es por eso que pienso que la creación artística va de la mano con la autorreflexión, la auto crítica y la trascendencia en uno mismo. El acto creativo es intimidación con uno mismo y con nuestras propias ideas.

El grabado se ha mantenido intacto ante todas estas observaciones. El material no pretende mas que grabarse e imprimirse, no hay mas.



Torso de danzante, 1996
Tinta sobre papel.



Perros del inframundo, 1997
Tinta sobre papel.

En mi trabajo puede sentirse a ciencia cierta un gusto por la forma, nunca me he apartado de ella y cuando improviso alguna mancha, como hice en algunos dibujos a tinta y en algunos grabados, es siempre para acentuar algún rasgo más expresivo.

El cuerpo humano, casi siempre presente en las imágenes, es el protagonista principal, receptáculo de personajes y situaciones. Siempre he respetado, en lo que respecta al cuerpo, su representación real, es decir, que no es una interpretación del cuerpo, sino el cuerpo mismo, con músculos, huesos y arrugas. Esto conlleva a mencionar que la representación que hago del cuerpo es siempre descriptiva, no sólo en el aspecto físico de la imagen, sino también en la situación en que se desenvuelve.

El contexto temático de los dibujos y grabados que aquí se ilustran constituyen una visión del mito indígena y prehispánico. La veracidad en la interpretación de una concepción no es única porque existen diferentes ideas; pero a fin de cuentas eso es lo que todos hacemos: dar veracidad a nuestra forma de ver las cosas.

El legado de nuestros antepasados es increíblemente monumental, no sólo por el sinnúmero de piezas arqueológicas y pirámides que existen, sino también por lo que todo eso representa; de ahí mi interés en mostrar una visión representativa del pensamiento indígena y su cosmogonía.

Lo que hago con mi dibujo y mi grabado es precisamente poner al descubierto ese mensaje oculto que implica el mito indígena, no para comprenderlo mejor o para esclarecer su significado, sino para apreciarlo como algo oculto, siniestro, sin forma.

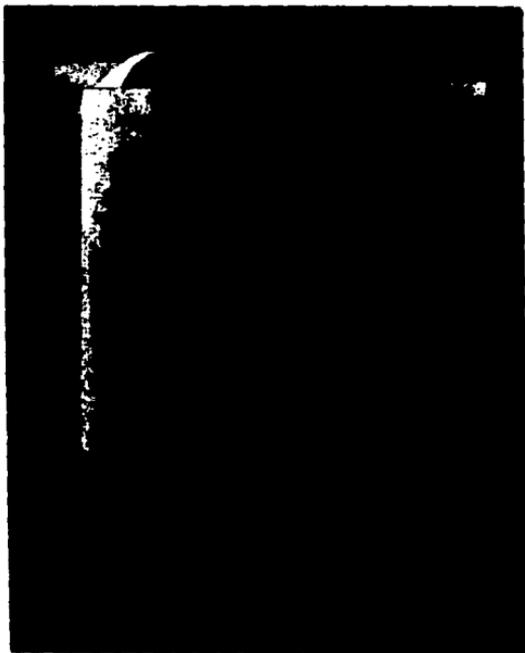
Por otro lado, mi preocupación por la técnica siempre ha estado presente. Pienso que es imposible expresar nuestras ideas si no tenemos la capacidad para respaldarlas. Me han dicho que mi trabajo es demasiado académico, término que utilizan para denominar al dibujo naturalista y apegado a la realidad, y que soy muy *duro* en mi dibujo e inexpressivo porque me preocupo demasiado por la técnica, por hacer las cosas *bien*, me han dicho que me *suelle*, que haga manchas, que sea más libre en mi trabajo, que lo que hago ya está superado o ya se ha hecho en el pasado. Y yo digo que una plena libertad en el quehacer plástico llega solamente cuando la técnica no representa mayores problemas.

En estos tiempos los artistas, generalmente jóvenes, quieren desbocar sus ideas y no saber nada del oficio; lo que resulta en una gran incapacidad para resolver aspectos formales, como el dibujo, y gran dificultad para expresarse con claridad.

Mi interés por el oficio se ha manifestado claramente en mi insistencia por pintar al temple y grabar a buril, técnicas que me he propuesto dominar como un reto, sin que esto se convierta en el objetivo, que es decir algo, expresarse. Los resultados se dan a veces de golpe e inesperadamente; muchas veces me ha ocurrido que determinada obra me impulsa por sí sola a otras áreas de exploración y otras veces me tardo años en encontrar siquiera el peldaño que me impulse a seguir adelante; pero las dificultades siempre ceden ante la persistencia constante. Hay mucha gente que no se preocupa por su oficio, quieren volar sin alas; generalmente buscan ser artistas como único fin. Otros *hallan* la manera de hacer las cosas y de ellas no salen jamás, de tal forma que su trabajo, que en un principio prometía buen desarrollo, se vuelve monótono y termina por ser aburrido. Yo no quiero eso, yo quiero decir lo que pienso, lo que siento a mi manera de ver el mundo; el mundo es gigantesco, infinito, y para describirlo y expresar nuestras emociones no alcanza una vida, lo único que necesitamos es mirar a nuestro alrededor y un sinnúmero de imágenes nos golpearán de improviso, motivando nuestra creación y disciplina al máximo. Ser monótono e indisciplinado, es estar ciego ante todo lo que nos rodea.

El libro elaborado explícitamente para esta tesis, está conformado por una serie de 8 grabados al buril en madera de pie y en metal. Su título: "Mito y Realidad", hace referencia a todo lo que vimos con detalle en el Capítulo 2 y a la forma en que el pensamiento antiguo de México se interpreta de una manera más acorde con nuestros moldes perceptivos, como un no darse cuenta de la *esencia* de las cosas y estar sumergido en su prisión de cotidianidad.

El libro presenta también un poema de Salvador Alami que recalca de una manera metafórica lo antes mencionado: Un grupo de personas (los antropólogos, los estudiosos, los que se cuestionan) entran en una casa buscando al hombre que la habita; tras una búsqueda inútil y fructífera, uno de ellos logra vislumbrar al personaje en cuestión como una sombra fugaz, como una aparición, como si fuera uno de esos brujos antiguos que podían ver lo desconocido y tener contacto con Moyocoyani (el que se inventa a sí mismo), ante tal noticia, los otros se incorporan, se emocionan sin darse cuenta que el personaje desconocido (el Mito), a quien han buscado por todos los rincones, les ha estado llamando sin que ellos se den cuenta.



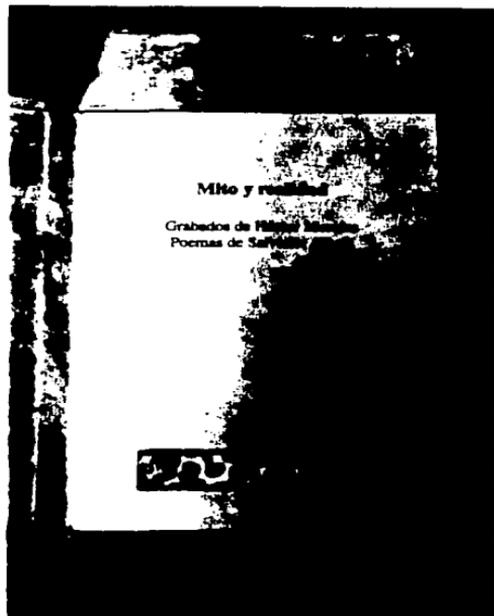
Aspecto del libro cerrado y su carátula

La caja del libro almacena el texto del poema y los grabados a manera de carpeta, la cual está hecha de cartón comprimido forrado en tela de algodón-lino.

En su portada, el libro muestra únicamente una figurilla del Códice Borbonico que representa el transgredir la razón al mito mediante el dolor: perforando la lengua.

La caratula de presentación muestra el título del libro, los autores de imágenes y texto y una viñeta que representa a Quetzalcoatl, grabada en xilografía por el autor de esta tesis.

La letra inicial del poema fue grabada en linóleo y la viñeta al final del texto representa el glifo de Tonanacatl (hongo sagrado) presente en la escultura de Nochipilli; así como el exlibris es una representación de un fragmento del Tonalamatl de Aubin o libro adivinatorio de los destinos.



La portada de presentación y una frase introductoria.

Para concluir este capítulo y a manera de epílogo, presento a continuación algunos de los grabados que incluye el libro "Mito y Realidad" en el orden en que están dispuestos y otros de manera aislada para apreciar su detalle.



"Alegoría de Huitzilopochtli"
Butil en madera de pie.



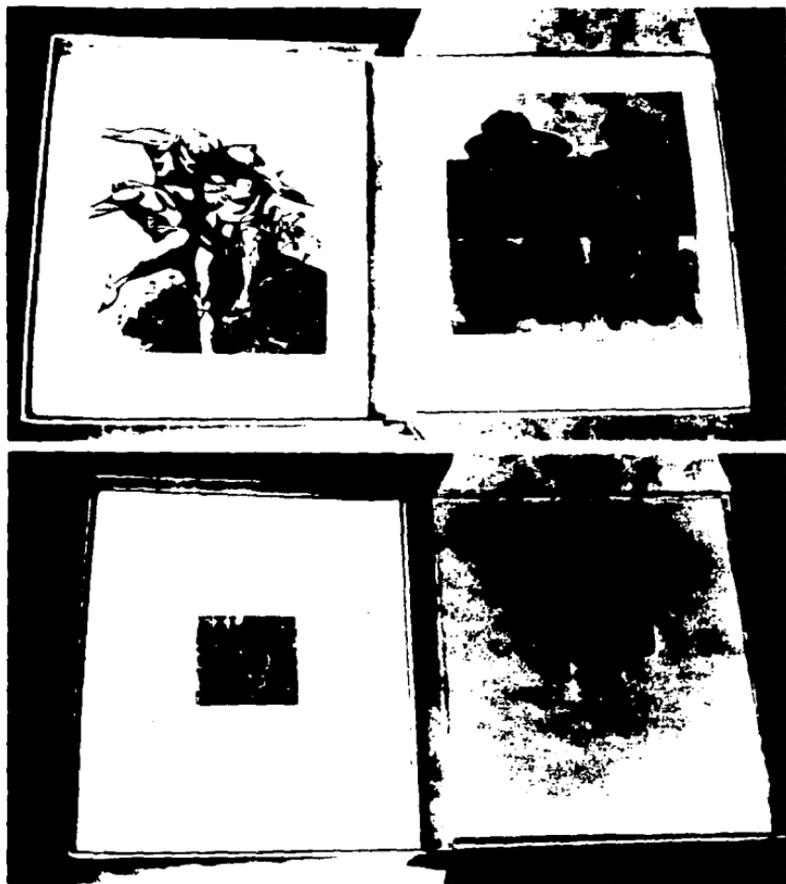
"Viejo Tlamatini"
Butil en madera de pie.



"Viaje a Chiconauictlan"
Butil sobre cobre.



"Nuestra carne es toda su piedra"
Butil sobre cobre.



El libro abierto con dos grabados y abajo, el exlibris y el colofón.

CONCLUSIONES

La visión de un artista o del arte en general con respecto a los acontecimientos sociales, creo que debe estar encausada a ser el reflejo de un momento histórico, sobre todo en la actualidad, cuando el arte ha adoptado una postura autosuficiente consigo mismo. Es cierto, el artista debe crear su propio mundo para poder expresarse plenamente, pero ese mundo se ve influenciado por situaciones donde el mismo artista se desarrolla, afectando su sentir con respecto al mundo y la manera en que lo interpreta.

En esta tesis, yo he retomado ideas y conceptos de otra época para reflejarlos en mi trabajo, porque pienso que son aplicables a todo momento histórico: una visión del mundo que solo es comprensible cuando existe cierto acuerdo entre las mayorías, una visión de universalidad de pensamiento.

Siendo parte de un taller de producción, el seminario de esta tesis encausa a la creación de un libro de artista con el objetivo de afrontar una situación teórico-práctica. El libro, creo yo, tomando como experiencia mi participación en dicho seminario, no es tan importante como la reflexión del artista consigo mismo y con su trabajo; bien pudiera haber sido una pintura, una foto, un grabado o un libro, lo que importa en última instancia es reconocer los resultados como el producto de un esfuerzo, y advertir los errores e insuficiencias, no para justificarlos, sino para corregirlos y mirar con más detenimiento nuestro avance.

En la creación de un libro de artista importa más el concepto que se maneja y cómo se va a resolver que buscar elaboradas formas de sabrosura visual, como ha pasado en este seminario y en otros anteriores, donde surgen libros con grabados de muy mala manufactura pero con todo tipo de adornos, formatos extragrandes y cajas de todas formas, buscando soluciones fuera de lo común.

El libro gráfico "Mito y Realidad", presenta una serie de grabados que hablan acerca del tema que trata esta tesis, y los poemas de Salvador Alanís refuerzan el sentido de las imágenes con una bella metáfora de la relación que existe entre el hombre y lo desconocido, lo que llamamos: el Mito.

BIBLIOGRAFIA

- ALCINA Franch, José. Las pintaderas mexicanas y sus relaciones. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández Oviedo. Madrid, 1958.
- ANDERS, Ferdinand. Las Artes Menores. Revista Artes de México no. 137. Año XVII. Arte Plumario y de Mosaico. México, 1960. pp. 4-45.
- ANALES DE TLATELOLCO. Unos anales históricos de la Nación Mexicana y Códice Plateolco. Ediciones Rafael Porrua. México, 1980.
- BOTEY Francisco. Esteve. Historia del grabado. Editorial Labor. España, 1993.
- BOTURINI Benaducci, Lorenzo. Idea de una nueva Historia General de la América Septentrional. Madrid, 1748.
- CARRION, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. 1988.
- CASTANEDA, Carlos. El fuego interno. Best Seller Edivision. México, 1985.
- _____ El Don del Aguila. Best Seller Edivision. México, 1981.
- _____ El arte de enseñar. Editorial Diana. México, 1993
- CLAVIJERO, Francisco Javier. Historia Antigua de México. Editorial del Valle de México, México, 1853.
- Códice Matritense de la Real Academia de Historia. (textos de los informantes de Sahagún). ed. facs. de Paso y Troncoso, vol. VIII. Madrid. fototipia de Hauser y Menet, 1907.
- Códice Matritense del Real Palacio. (textos en náhuatl de los informantes de Sahagún). ed. facs. de Paso y Troncoso, vols. VI (2a parte) y VII. Madrid. fototipia de Hauser y Menet, 1906.
- Códice Mendocino o Colección Mendoza. Manuscrito mexicano del siglo XVI que se conserva en la Biblioteca Bodleiana de Oxford. México. San Angel Ediciones, 1979.
- DAVIDOFF, Misrachi, Alberto. Arqueologías del Espejo. Danzig Monastir. México, 1966.
- DURAN, fray Diego. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra firme. 2 vols. y Atlas, publicado por José F. Ramirez, México, 1867-1880.
- _____ Ritos y fiestas de los Antiguos Mexicanos. Editorial Innovación. México, 1980.

- EGUIARA Y EGUREN. Dr. Juan José. Prólogos a la Biblioteca Mexicana. Nota preliminar por Federico Gómez Orozco. Versión española anotada con un estudio biográfico y la bibliografía del autor por Agustín Millares.. Fondo de Cultura Económica. México. 1944.
- ENCISO. Jorge. Sellos del México Antiguo. Editorial Innovación. México. 1980.
- FERNANDEZ. Justino. Coatlícue, estética del arte indígena antiguo. Centro de Estudios Filológicos. México. 1954.
- FRIAS León. Martha Alicia. El libro y las bibliotecas coloniales mexicanas. Tesis para obtener el título de Licenciada en Bibliotecología; Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. México. 1977.
- GARIBAY K., Angel Ma., Historia de la Literatura Náhuatl. Editorial Porrúa, 2 vols., México. 1953-1954.
- GUTIERREZ Solana. Nelly. Materiales utilizados en las imágenes mexicas (de acuerdo con Sahagún y sus informantes): Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas no. 47. UNAM. México. 1977.
- Historia Tolteca-Chichimeca. Edición Facsimil del Fondo de Cultura Económica. México. 1989.
- Imprentas, Ediciones y grabados de México Barroco. Catálogo de la exposición en la Pinacoteca Virreinal. Ciudad de México. 1996.
- IXTLILXOCHITL. Fernando de Alva. Obras Históricas. 2 vol.. México. 1891-1892.
- LEANDER. Birgitta. In xóchitl in cuicatl. Flor y canto, la poesía de los aztecas. Instituto Nacional Indigenista. México. 1981.
- LEON Portilla, Miguel. Visión de los vencidos, Relaciones indígenas de la conquista. versión de textos nahuas de Angel Ma. Garibay K., ilustraciones de Alberto Beltrán. México UNAM, 1959.
- _____ Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. Fondo de Cultura Económica. México. 1961.
- _____ La filosofía náhuatl, Estudiada en sus fuentes. Prólogo de Angel Ma. Garibay K., UNAM, México. 1983.
- _____ México-Tenochtitlan: su espacio y tiempo sagrados. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 1978.

- LOPEZ Austin, Alfredo. La educación de los antiguos nahuas. 2 tomos. Ediciones El Caballito México, 1985.
- _____. Los temacpalitotique. Estudios de Cultura Náhuatl vol. VI. UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas. 1966. pp. 97- 117.
- _____. Cuerpo humano e ideología. las concepciones de los antiguos nahuas. 2 tomos. UNAM. México, 1981.
- Los Códices de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1979.
- MARTINEZ, José Luis. América Antigua. SEP- Cultura. México, 1976.
- MENDIETA, fray Gerónimo de. Historia Eclesiástica Indiana. México. 1870: Reimpreso por Chavez Hayhoe, México, 1945.
- México Desconocido. Revista Mensual. no. 84, 1983
- MUNARI, Bruno. Los libros ilegibles.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. Historia de Tlaxcala. Ed. Chavero, México, 1892.
- OLMOS, fray Andrés de. Historia de los mexicanos por sus pinturas, en Nueva Colección de Documentos para la Historia de México. J. Icazbalceta, México, 1891.
- PENAFIEL, Antonio. Cantares Mexicanos. Ms. Jela Biblioteca Nacional, Copia fotográfica. México, 1904.
- POMAR, Juan Bautista. Relación de Texcoco. en Nueva Colección de Documentos para la Historia de México. J. Garcia Icazbalceta, México, 1891.
- RAYON, Ignacio. Los Archivos de México, en Diccionario Universal de Historia y Geografía. vol. 5, México, 1854.
- ROMERO Murguía, María Elena. Nepoualtitzin, matemática prehispánica, su pedagogía y su vigencia. Tesis para obtener el título de Licenciada en Pedagogía. UNAM. México, 1985.
- SAHAGUN, fray Bernardino de. Historia General delas Cosas de Nueva España. Porrúa Editores, México, 1985.
- SANCHEZ Vázquez, Adolfo. Tradicón y creación en la obra de arte. Cuadernos Americanos. noviembre-diciembre de 1955.

SEJOURNE, Laurette. El pensamiento nahuatl cifrado por los calendarios. Editorial siglo XXI. México, 1981.

TENA, Rafael. El calendario mexica y su cronografía. Colección Científica, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1987.

TEZOMOC, Fernando de Alvarado. Crónica Mexicana. de. de Vigil, reimpreso por la Editorial Leyenda, México, 1944.

_____. Crónica Mexicavotl. paleografía y versión al español de Adrián León, Imprenta Universitaria, México, 1949.

Visión Múltiple. Catálogo de la exposición de Francisco Moreno Capdevila en el Palacio de Bellas Artes en 1987, México.

WESTHEIM, Paul. Arte Antiguo de México. Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

_____. El grabado en madera. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.