



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Teotihuacan: Fragmentos de luz"

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Narciso Pedro Vargas Manjarrez



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

Director de tesis: Lic. Víctor Manuel Monroy De la Rosa

Asesor de Tesis: Lic. Francisco Villaseñor Bello

México, D.F., 2003

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.

AGRADECIMIENTOS

- ENAP Lic. Jorge Novelo Sánchez,
*Secretario General de la Escuela
Nacional de Artes Plásticas.*
- INAH Lic. María del Perpetuo Socorro,
Coordinadora Nacional.
- Ing. Arturo Zárate Ramírez,
*Director de la Zona de Monumentos
Arqueológicos de Teotihuacan.*
- Custodios de la Zona Arqueológica de
Teotihuacan.
- MP.MT Lic. Gerardo A. Ramírez Hernández,
*Director del Museo de la Pintura Mural
Teotihuacana.*
- Lic. Esmeralda Reynoso Camacho,
*Jefa de Proyectos del Museo de la Pintura
Mural Teotihuacana.*



TEOTIHUACAN:
FRAGMENTOS DE LUZ

...A LA GRAN OBRA DE LOS HOMBRES SENSIBLES,
QUE ME DIERON RAÍCES, QUE AMARON SU
NATURALEZA, SU MUNDO, SU COSMOS Y QUE
HOY, ORGULLOSAMENTE LES RINDO CULTO.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. TEOTIHUACAN, LA GRAN CIUDAD	9
1.1 La Presencia de las Deidades	17
1.2 Espacio para los Dioses	47
1.3 Concepción del Universo	52
II. EL FRAGMENTO COMO PARTE DE UN TODO	65
2.1 Definición y Concepto	66
2.2 El Fragmento en la fotografía	69
2.3 El fragmento como factor de un discurso fotográfico	83
III. FRAGMENTOS DE LUZ	86
3.1 El vestigio	89
3.2 Deconstrucción	92
3.3 Signo de luz eterna	98
3.4 La fotografía como medio	101
OBRA FOTOGRÁFICA "FRAGMENTOS DE LUZ"	108
CONCLUSIONES	139
CITAS	141
BIBLIOGRAFÍA	145

INTRODUCCIÓN

¿Cómo crear una visión plástica de Teotihuacan a través de fragmentos visuales por medio de la imagen fotográfica?. Es la pregunta que origina el planteamiento de este proyecto, la cual a la postre tendrá respuesta en la obra "Fragmentos de luz", resultado del encuentro e investigación del pensamiento y obra de la cultura en juicio.

Teotihuacan, ciudad de los dioses, espacio interesante y místico que deja una ventana abierta latente a la búsqueda del mito aún vivo. Es así, como despierta el interés de elaborar una propuesta plástica la cual involucre elementos capitales de forma y contenido de esta cultura mesoamericana en particular.

Teotihuacan vive de la lluvia, de la tierra, del maíz, de las mariposas y de los sacrificios humanos. Teotihuacan vive de la luz del sol y de la luna llena donde espera un conejo listo para vertir agua sobre la tierra, llena de serpientes nocturnas y dragones celestes.

Teotihuacan es el reflejo vivo del cielo, del cosmos; del eterno movimiento, resultado de la rigurosa e incansable observación de los astros y de sus ciclos. Obra de miles de hombres que

alcanzaron con su esfuerzo cotidiano, la construcción de un mundo complejo y sensible, una obra magistral de una arquitectura solar. La esencia de su origen es la necesidad de mantener un equilibrio con el cosmos y así propiciar beneficios a la comunidad, a las fuerzas naturales y a las sobrenaturales personificadas en las deidades a través de la práctica ritual. La obra plástica "*Fragmentos de luz*" es una interpretación del pensamiento prehispánico conjugado en Teotihuacan, la interpretación plástica asociada con conceptos fundamentales de capital importacia en la obra del México antiguo, con referencia en la iconografía, en las deidades y el mito. Conceptos desplazados, codificados y deconstruidos en fragmentos de Teotihuacan; concebidos en la imagen fotográfica.

Respecto a lo anterior en el primer capítulo se analiza de manera general la presencia de las deidades en Teotihuacan descritas en el mito como referencia posible con la obra. Posteriormente en el segundo capítulo se revisa el papel del fragmento como parte de la solución de un discurso plástico, su concepción y su aplicación en la fotografía; asociando éstos dos con la obra "*Fragmentos de luz*", presentada en el tercero y último capítulo de este trabajo de investigación.

I. TEOTIHUACAN, LA GRAN CIUDAD



I. TEOTIHUACAN, LA GRAN CIUDAD

Teotihuacán, denominada “Ciudad de los de los Dioses”, tiene como origen una pequeña aldea en el período preclásico tardío, la cual, con el paso de los años se convertiría en el centro ceremonial más grande e importante del México prehispánico. El llamado valle de Teotihuacán se ubica al noroeste del lago de Texcoco y está limitado al norte por el Cerro Gordo, al sur por el Patlachique y al oeste por el Chiconautla. Todos ellos de origen volcánico, incluyendo el cerro de Malinalco, localizado al noroeste del valle de Teotihuacán. En su entorno, tres son los ríos de mayor importancia: el San Juan, el Huixulco y el San Lorenzo los cuales desembocan en el lago de Texcoco.

La construcción planificada de la ciudad, se desarrollará sobre un terreno llano a partir de la llamada Calzada de los Muertos, misma que sirve como eje principal de orientación, recorre la ciudad de norte a sur y en base a la cual se asentará su diseño urbano.

La cronología de las etapas culturales de Teotihuacán ha sido formulada de acuerdo con los cambios tecnológicos y estilísticos que se observan en el desarrollo de la cerámica, por ser un producto casi indestructible y por su abundancia en la zona. Según R. Millon¹, Teotihuacán se define

en las siguientes fases:

1. Patlachique o Proto-Teotihuacan I (siglo 1 A.C.)

Se localizan dos grandes centros de población situados al norte de la región, donde posteriormente creció la ciudad. Al parecer en esta fase ya existe la costumbre de construir tres templos formando un complejo. Se ha calculado la población en cinco mil habitantes para cuatro kilómetros cuadrados.

2. Tzacualli o Teotihuacan I (Temprano) y IA (Tardío 1-150 D.C.)

En este período es construida, en su mayor parte, la pirámide del sol y se inicia la construcción de la pirámide de la luna y se constata ya la presencia de la calzada de los muertos. La población se incrementa a 30 mil y la extensión territorial se calcula en 17 kilómetros cuadrados.

3. Miccaotli o Teotihuacan II (150-250 D.C.)

Se llega a la máxima extensión 22.5 Kilómetros cuadrados con una población de 45 mil habitantes y se construye el templo de Quetzalcoatl. Para Millon, el hecho de que se edifique esta parte de la ciudad indica una preponderancia de la zona,

no sólo en un sentido geográfico, sino también en un sentido cultural, político y posiblemente económico.

4. Tlamimilolpa o Teotihuacan II A (Temprano) y IIA - III (Tardío) (250-450 D.C.)

La extensión de la ciudad será cada vez más reducida, pues algunos sectores que en la fase anterior estaban anexados a la zona urbana, ahora se dispersan. El territorio queda de 22 Kilómetros cuadrados, pero la población aumenta a 65 mil habitantes.

En esta etapa es cuando la Ciudadela adquiere su fisonomía definitiva y también cuando, mediante un edificio adosado, se tapa la parte central del templo de Quetzalcoatl. Se levantan las zonas residenciales de palacios donde se encuentra la mayor parte de la pintura mural.

5. Xolalpan o Teotihuacan III (Temprano) y III A (Tardío) (450-650 D.C.)

La ciudad alcanza la máxima población, 85 mil habitantes, al tiempo que la extensión sigue disminuyendo: 20.5 kilómetros cuadrados. Millon apunta la posibilidad de que esta concentración se deba a causas políticas. En esta etapa se

construye el gran complejo frente a la ciudadela donde se localiza el mercado.

6. Metepec o Teotihuacan IV (650-750 D.C.)

Se indica el momento de la decadencia de Teotihuacan, pues junto con el incendio que en el 650 asola la ciudad, tanto la población como la extensión de la misma disminuyen a 70 mil habitantes y 20 kilómetros cuadrados de territorio respectivamente. Al final de la etapa la ciudad será abandonada sin que se hayan podido determinar las razones profundas del éxodo.

7. Oxtotipac o Proto - Coyotlatelco (750-800 D.C.)

Teotihuacan es una ciudad prácticamente deshabitada pues en comparación con épocas anteriores, en un lapso de 50 años la población queda reducida a cinco mil habitantes y la extensión no llega a un kilómetro cuadrado.

Una sociedad capaz de levantar monumentos de enormes proporciones, debe haber sido dirigida por un régimen civil y religioso de extraordinaria aptitud y devoción, para controlar la situación social y política. Tenía el poder para reclutar la mano de obra, para construir los templos y pirámides que forman el escenario para las

Falta página

N° 14

FI

La traza de la ciudad no puede entenderse, separando las razones fundamentales que le han dado origen: el cúmulo de conocimientos astronómicos, basados en la observación perseverante y registro exacto de los ciclos cósmicos, así como la NECESIDAD de mantener un equilibrio con el cosmos y así; propiciar beneficio a la comunidad, a las fuerzas naturales y a las SOBRENATURALES personificadas en las DEIDADES, a quienes se les rendía culto a través de la práctica ritual.

CUADRO CRONOLÓGICO = SECUENCIA DE LA CERÁMICA
TEOTIHUACAN

(Millon 1973)

1000	Coyotlateco	Xometla	Posclásico
900			
800	Proto Coyotlateco	Oxtotitpac	
700	TEOTIHUACAN IV	METEPEC	CLÁSICO
600	TEOTIHUACAN		
	III-A	XOLALPAN	MEDIO
500	TEOTIHUACAN III	Temprano	
400	TEOTIHUACAN		
	IIA- III	Tardío	PRECLÁSICO
300	TEOTIHUACAN II-A	TLAMIMILOLPA	
200	TEOTIHUACAN TRANSICIÓN	Temprano	TERMINAL
	TEOTIHUACAN II	MICCAOTLI	
100	TEOTIHUACAN I-A	Tardío	
a.C		TZACUALLI	
	TEOTIHUACAN I		
0	PROTO- TEOTIHUACAN	Temprano	
d.C	"patlachique"	PATLACHIQUE	
100	PROTO- TEOTIHUACAN		
200	"tezoyuca"	Cuanalan Terminal Tezoyuca	PRECLÁSICO TARDÍO
300			
		Cuanalan tardío Cuanalan medio Cuanalan temprano	
400			
500			PRECLÁSICO
600		Chiconautla	MEDIO

I. TEOTIHUACAN, LA GRAN CIUDAD

1.1 La presencia de las deidades

La religión tuvo un papel de capital importancia en todos los aspectos de la vida diaria de Teotihuacan, así como en la mayoría de los pueblos mesoamericanos. Las deidades se manifiestan de acuerdo con las necesidades más importantes de vida y la supervivencia.

La ubicación de la ciudad, establecida con dos ejes trazados por las grandes avenidas, de los Muertos y Este-Oeste sucesivamente, tiene un significado. Reflejo de la cosmovisión, la pirámide del sol "centro del universo", se encuentra construida sobre cuevas y corrientes de agua elementos que, en esencia, son importantes para el mundo prehispánico. La calle de los Muertos, con 17 grados de desviación en relación al norte, obedece a la observación constante del movimiento de los astros y a la orientación de la pirámide del Sol, dirigiendo sus escalinatas hacia el poniente (puesta del sol), las de la luna hacia el sur; así como la de otros conjuntos, corresponden a intenciones de religiosidad y armonía con el cosmos.

El hombre moderno está acostumbrado a actuar sobre la naturaleza con los recursos que le proporcionan las ciencias y las técnicas derivadas

del conocimiento científico, pero no siempre ha sido así. El hombre prehispánico se ha encontrado ante el mismo problema que nosotros pero ha buscado otras soluciones, no científicas, que se resumen en dos palabras tan viejas como la humanidad misma: magia y religión. *“El temor y la esperanza son los padres de los dioses, se ha dicho con gran verdad. El hombre, colocado ante la naturaleza, que le asombra y le anonada, al sentir su propia pequeñez ante fuerzas que no entiende ni puede dominar, pero cuyos efectos dañosos o propicios sufre de su alma y, como no puede entender ni mandar, teme y ama, es decir, adora. Por eso los dioses han sido hechos a imagen y semejanza del hombre. Cada imperfección humana se transforma en un dios capaz de vencerla; cada cualidad humana se proyecta en una divinidad en la que adquiere proporciones sobrehumanas o ideales.”*²

Los mesoamericanos consideraban a los elementos de su medio ambiente y las fuerzas de la naturaleza como seres con quien era posible dialogar y establecer relaciones sociales; esto les daba la impresión de controlarlos de cierta manera. Animales y plantas, árboles, ríos, cerros, vientos, fuego, astros, casas, pulque; a muchas entidades se les atribuía una semejanza con la formas humanas, zoomorfas o antropomorfas: un ixiptla (“piel”, “cubierta”), con nombre y atributos definidos.

Era a ellos a quienes se les rendía culto colectivo. En varios casos la entidad referida era sencilla. Xiuhtecutli, era la ixiptla del fuego, Chalchiuhtlicue el del agua. Además de personificar tales elementos, estos dioses presindían de toda una serie de dominios asociados con cada principio: el calor, la vida la pureza, la cocina, el fuego, la fertilidad, los alimentos, el agua, etcétera. En otros casos las advocaciones relacionadas con la deidad resultaban más complejas, por ejemplo Tlaloc-Jaguar se relaciona primordialmente con la guerra y el sacrificio del corazón y, en menor grado, con la tierra y el agua. Sus imágenes son muy variables y menos frecuentes que las de Tlaloc, dios de la lluvia.

Los dioses eran entidades, pero podían a su vez, estar representados sobre la tierra por otras semejanzas, como imágenes, estatuas o personificaciones humanas (reyes, sacerdotes o víctimas de sacrificio). En el principio, las deidades vivían en el paraíso o sobre la tierra. Pero casi todas murieron y son de una materia muy sutil, impalpable. Perecieron para convertirse en tierra y cielo, o en sol y luna o en alimento para el sol, y continúan muriendo mediante diversas clases de personificaciones, ya que el México antiguo, es por excelencia, el lugar donde los dioses mueren sólo para revivir. Son intangibles pero pueden

materializarse en diversas formas. Tienen la facultad de manifestarse en diversos aspectos simultáneamente, por ejemplo, para cada rumbo del universo o de asimilarse parcial o totalmente en otra deidad.

En Teotihuacan, la religión corresponde con las necesidades cotidianas más importantes, se manifiestan obsesivamente en la representación de los dioses o sus atributos, a través del mural y de la escultura, ya sea ésta en cerámica o en piedra. En Teotihuacan las principales deidades son agrícolas. Florescano apunta *"Una de las características de Teotihuacan es la de representarse como un edén de la fertilidad."*³ De manera frecuente, estas deidades son representadas en compañía de un cortejo de personajes con atavíos sacerdotales, en procesión, que cantan y derraman agua o siembran semillas.

Entre las deidades más importantes en Teotihuacan se encuentran el dios Gordo relacionado con la fertilidad y el sustento, originario de las culturas del golfo. La deidad que le sigue en rango, es la llamada Diosa de la Cueva, es una entidad femenina investida con los poderes de la fertilidad. Continúa Tlaloc, deidad que está vinculada con el relámpago, el trueno y la precipitación de las aguas pluviales.

La cuarta deidad agrícola es la Serpiente Emplumada, que simboliza la renovación vegetal. Otras deidades son el Dios Viejo (Huehuetotl), que proviene de los tiempos de Cuicuilco, representado como un anciano sentado con un gran brasero en la cabeza. Xipe-Totec y la Chalchiutlicue. Ambos dioses se relacionan con la fertilidad.

El Dios Gordo

A la entidad de un individuo mofletado y obeso se le acostumbra llamar *El Dios Gordo* (Fig. 1), por las características físicas de un individuo masculino. A este dios no se le representa ni en la pintura mural, ni en la cerámica decorada; sólo se le representa en las figurillas, Von Winning señala "Se ha sugerido que el Dios Gordo se originó en las culturas del Golfo, de donde fue introducido a Teotihuacan, por ostentar orejeras puntiagudas y pectoral de tipo oyohualli."⁴ Ya desde el preclásico medio se conocen figuras de individuos en que se manifiestan tres características de obesidad: tienen los ojos cerrados o los párpados caídos, la cara es mofletuda y el abdomen es de mayores dimensiones. En Teotihuacan y Azcapotzalco, estos individuos adquieren determinados atributos y son plasmados como pequeños. Algunas de

Fig.1
El Dios Gordo

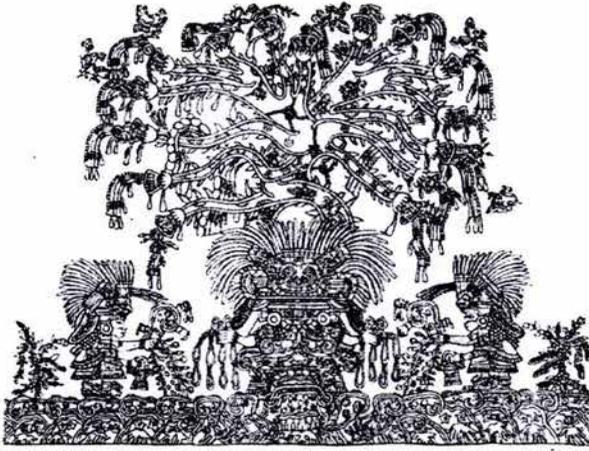


estas figurillas visten el traje acojinado de los guerreros. Otros que no lo visten, tienen grandes orejeras típicas del arte clásico de Veracruz. Entre ellas se encuentran ejemplares con un signo en la frente que los asocia con un culto relacionado con la fertilidad y el sustento.

La Diosa de la Cueva

Esta deidad es una entidad femenina investida con los poderes de la fertilidad. (Fig.2) Nace de una cueva que almacena los jugos germinales y las semillas nutricias. Su cuerpo simboliza un eje cósmico, sus representaciones la muestran en posesión de los poderes de la fecundidad, derramando semillas y agua. "Es una diosa universal: Domina las fuerzas reproductoras del inframundo y las fecundadoras de la región celeste, y es dadora de la vida y de la muerte."⁵ En efecto, la Diosa de la Cueva combina elementos del Dios Viejo del Fuego (los ojos romboides de la máscara), de los dioses de la lluvia (gotas corrientes de agua, estrellas de mar), el árbol cósmico, y la cueva rodeada de olas. Esta imagen es una síntesis del pensamiento cosmogónico en que las fuerzas creadoras y destructoras se combinan en una composición naturista y a la vez simbólica. En ella predominan los aspectos benévolos, el agua, las semillas, las flores, todos ellos donativos de la deidad que son

Fig2
La Diosa de la Cueva
en Tepantitla



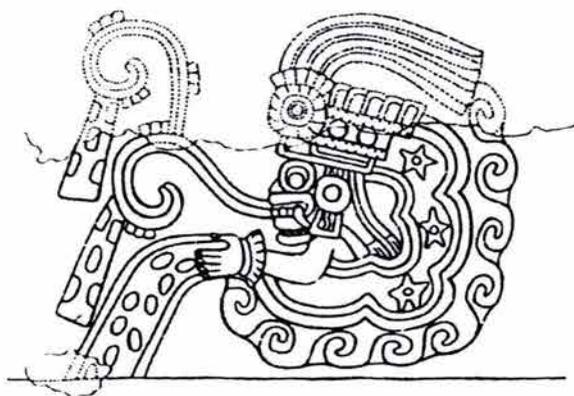
I. TEOIHUACAN, LA GRAN CIUDAD

de suma importancia para una sociedad de agricultores. Sus sacerdotes atienden a la deidad central y son ellos quienes también vierten el líquido fertilizante cantando oraciones floridas.

Tlaloc

Como el bienestar del estado dependía con suficientes recursos de agua para la agricultura, el culto al dios de la lluvia era de una importancia mayor. Se manifiesta en el arte con tal preponderancia en comparación con los demás cultos, que puede ser calificado como culto supremo. Tlaloc, en sus diversos aspectos, era uno de los más vigorosos y extendidos en el altiplano de México. La iconografía indica que se derivó de Teotihuacan a través de los toltecas. (Fig.3) Sonia Lombardo⁶ registra los primeros antecedentes de deidades, en las pinturas rupestres olmecas en Juxtlahuaca, Oxtotitlan, éstas en la zona de Guerrero, como antecedente directo a la pintura en Teotihuacan. Se pueden ubicar cronológicamente en la fase del apogeo de la cultura olmeca panmesoamericana, entre 1000-900 y 800 a 700 a.C. La pintura rupestre encontrada en cuevas de la zona de Guerrero, en general representada por figuras humanas, zoomorfas, híbridas y símbolos ideográficos, son

Fig.3
Tlaloc
en Zacuala



reflejo de una cultura eminentemente agraria, que hace frente a la fuerzas de la naturaleza a las cuales deifica y desarrolla toda una cultura para su control, a través de la magia, la religión y de un sistema ideográfico de comunicación y de registro, lo cual proporciona o mediatiza sus acciones adversas por medio del acto mágico y del ritual. *“La presencia de símbolos ideográficos en los sitios con pinturas, es testimonio del código convencional que registra el saber esotérico de individuos con funciones religiosas, que constituye la base de su poder.”*⁷

En esta etapa de origen aún no aparecen los sacerdotes, aquí toman el papel principal los chamanes o jefes con jerarquía religiosa, como representantes o encarnando temporalmente a la deidad; dictan y rigen el orden social. Como poseedores del saber y los conocimientos, controlaban los bienes, tierra y agua que se identifican con la propia deidad, la que al mismo tiempo forma parte del mito de origen del grupo social.

La bigotera de Tlaloc, es un símbolo que identifica al dios del agua desde la cultura teotihuacana hasta la mexicana en el altiplano de México. Símbolo formado por una especie de U, de la cual cuelgan tres lengüetas alargadas, la

central en línea recta y las laterales con curvas hacia afuera. Son símbolos de carácter religioso, ya que se encuentran en altares y basamentos de templos. Se refieren al agua, a la tierra y a la fertilidad; al conocimiento del espacio "puntos cardinales" y del tiempo "calendario". La finalidad de ellos era propiciar y controlar la producción agrícola, ya que era la actividad principal del pueblo teotihuacano en el inicio. "Cada uno de estos elementos simbólicos funcionan en el contexto ritual como indicador mnemotécnico, que remite al orante a la plegaria, repetida el número de veces necesario para que surta el efecto mágico religioso. De la exacta interpretación de estos símbolos de los conocimientos, de la rigurosa ejecución del ritual que regulaba las actividades agrícolas, de la oportuna propiación de las deidades que representaban a los elementos de la naturaleza, dependía su manifestación benéfica, o adversa y nefasta para la comunidad; es por ello que estos símbolos constituían una de las claves de la actividad mágico-religiosa que le daba al sacerdocio el control de la producción, la posibilidad de acumular excedentes recibidos como atributo a la deidad, lo que en conjunto se traducía en un poder de control social".⁸

Alrededor del año 200 d.C. Se caracteriza por representaciones zoomorfas elevadas a nivel de deidades, representan alegóricamente los

elementos de la naturaleza que influyen en la subsistencia y reproducción de los hombres. Las aves y serpientes emplumadas, o jaguares, que portan gotas o chorros de agua, son ejemplo de la importancia capital del líquido en la cultura teotihuacana. Elisa Estrada, apunta referente a lo anterior *"Todo el arte está impregnado de un sentido religioso y mágico. Su fin no es la imitación de formas bellas de la naturaleza, como lo hace en el arte imitativo, sino la representación de una idea o de aquello que trasciende más allá del mundo sensible, es decir lo religioso"*⁹

Entre 250 y 400 d.C. en el período Tlamimilolpa, en la pintura los formatos siguen siendo rectangulares. En el sistema pictórico hay figuras solas o una sucesión de figuras. "Caracteriza a esta fase el uso de un fondo rojo hematita que es el típico "rojo teotihuacano" y que a partir de esta fase se sigue usando en las subsiguientes. Tiene la peculiaridad de ubicar las figuras en un contexto neutro, irreal; se podía decir que sagrado. Caso y Villagra han sugerido que el rojo oscuro, el rojo teotihuacano, simboliza la sangre, relacionada con Tlaloc y éste último cita, a propósito, el Canto a Tlaloc recogido por Sahagún "[...] Mi dios se ha pintado de color rojo oscuro con la sangre"¹⁰

La iconografía del dios del agua surge en esta época, ya con la forma con la que se le conoce en toda la tradición del altiplano de México hasta la denominación de Tlaloc. Sus ojos lo forman unas anteojeras de chalchihuites, se adorna con orejeras de jade circulares y lleva un gran tocado horizontal, se conserva el labio superior y los colmillos que en forma estilizada son la bigotera de Tlaloc.

Los símbolos de las deidades se repiten por toda la ciudad, cada ideograma refiere una metáfora que alude a un aspecto o atributo del dios. Los sacerdotes se multiplican y sus actividades se especializan, forman corporaciones que establecen sus divisas y generan sus propios rituales. Todas las corporaciones estaban involucradas en el enorme aparato burocrático religiosos del todo poderoso señor del agua. Realizan diferentes actividades, pero todas siguen un orden que ellas no deciden, obedecen rigurosamente el mandato que rige en el culto al dios de la lluvia: las ofrendas, el juego de pelota y el sacrificio final. "La imagen del México Antiguo que ofrecen los documentos indígenas no siempre coincidirá con la versión oficial de la arqueología. En muchos casos será más bien una de narración maravillosa, fusión de mitos y realidades."¹¹

La Serpiente Emplumada

En Teotihuacan la serpiente emplumada aparece desde los inicios de la ciudad como centro ceremonial hasta su fin. Según Von Winning,¹² la serpiente emplumada toma el papel de imagen ritual y no de una deidad, que se relaciona con el ritual de los dioses del agua y de la fertilidad.

Generalmente la serpiente emplumada está acompañada por signos acuáticos, la combinación de una serpiente que corresponde al ambiente terrestre, con plumas de ave que corresponden a la atmósfera, representa la unión del cielo y de la tierra que en el mito significa un concepto creador. (Fig. 4) Su nombre en nahuatl, Quetzalcoatl (de quetzalli, plumas de quetzal, y coatl, serpiente) evoca los diversos aspectos del dios Ehecatl-Quetzalcoatl del panteón posclásico. Su presencia en el clásico temprano no puede comprobarse, sin embargo, es probable que algunas de las características atribuidas al Ehecatl-Quetzalcoatl de los aztecas, se deriven de culturas anteriores.

El origen de esta imagen y sus connotaciones posiblemente se remontan al preclásico medio. Después de la caída de Teotihuacan, el simbolismo de la Serpiente Emplumada se manifiesta en Xochicalco, Cacaxtla, Tula y en el valle de México,

así como en otras regiones, y representa aspectos del dios Quetzalcoatl y del personaje histórico Topiltzin Quetzalcoatl.

Florescano¹³ apunta: “en mesoamérica, la combinación de un dios y un héroe civilizador produjo un venero de imágenes sin fin. Quetzalcoatl es su gran figura mítica, evocadora de la sabiduría y la civilización, y también la más ubicua y cambiante de las personalidades: tiene la cualidad de renacer en todas las épocas y de mostrarse en cada una de ellas con un rostro distinto.”

El simbolismo de la serpiente emplumada no es únicamente el reptil que tiende a unirse al cielo, sino el pájaro que aspira a la tierra, muestra que el movimiento que lleva a la unión está concebido en términos de fuerzas opuestas: ascendente en el caso del reptil y descendente en el caso del pájaro. Es entonces, irguiéndose en toda su longitud, pero sin abandonar el suelo, como el reptil llega a encontrar al pájaro. “En el momento de esta comunión vertical, reptil y pájaro dejan de ser ellos mismos para eclipsarse ante el Señor Quetzalcoatl, a quién representarán en lo sucesivo.”¹⁴ Es claro que el reptil se tiende en su voluntad por trascender su condición, simboliza la imagen del advenimiento del hombre, del ser dotado de un sentido que le permite actuar en función de una realidad invisible,

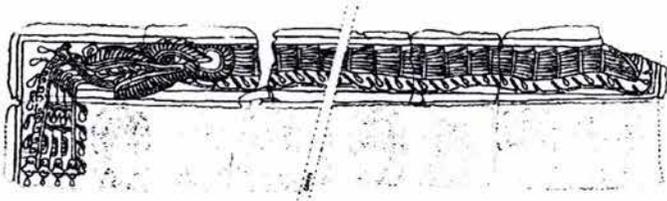


Fig4
Representaciones
de Quetzalcoatl
en Teotihuacan



ausente del mundo.

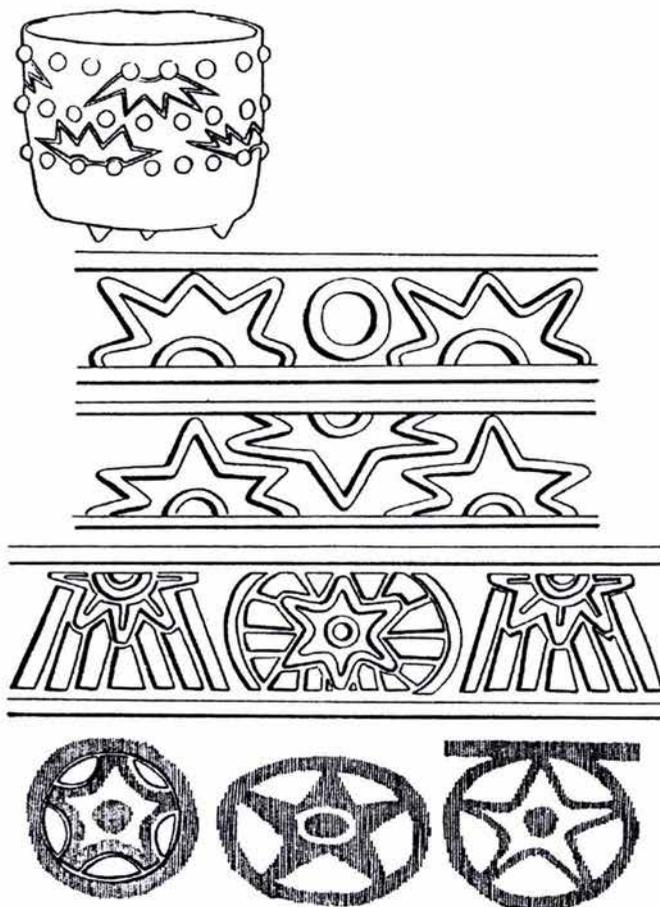
Uno de los atributos importantes del cuerpo de Quetzalcoatl es el caracol, el cual porta alrededor del cuello y en secciones planas, en cortes longitudinales como transversales sobre el pecho. (Fig.5)

En Teotihuacan, el corte transversal del caracol es un motivo constante, tanto en la cerámica como en la pintura mural. El caracol fue explicado por los antiguos sabios mexicanos como signo de generación, de nacimiento, lo que vincula la tradición que hace de Quetzalcoatl el procreador del hombre.

La conexión con el concepto de totalidad es evidente, por que lo que le da a Quetzalcoatl su valor de arquetipo es la última fase de su existencia. Fase marcada por un nacimiento que se realiza por la muerte del progenitor, y se refiere al desplazamiento del orden corporal: de ahí que sea una luz que surge del corazón encendido.

La sustancia de la serpiente emplumada es la visión de un dominio que trasciende la objetividad, la visión con la necesidad de dirigirse a los confines del mundo, hacia el horizonte donde el cielo y la tierra se unen. el mito marca la historia de

Fig5
El corte de caracol
en Teotihuacan



Quetzalcoatl, como ésta acaba en la hogera, su vida se ve entonces limitada al peregrinaje, a la búsqueda de un mas allá de la situación experimentada corporalmente.

El reino implica una previa divinización y ésta a su vez implica un rey poseído del deseo de transformación. Lo que hace de Quetzalcoatl un rey, es su determinación de cambiar el curso de su existencia. Él es el soberano porque obedece a su propia ley, en lugar de obedecer a la de otros; porque es fuente y principio de movimiento. *“En esa hazaña interior es donde reposa la soberanía que originó el reino de los grandes artistas, de los hombres que al igual que su dios, poseían el secreto de convertirse en energía luminosa.”*¹⁵

La energía luminosa la marca Venus, planeta con la misma importancia que Quetzalcoatl, *“Hombre transmutado en luz”*¹⁶ es evidente que las representaciones de Quetzalcoatl comparten los jeroglíficos del planeta y que éste es su representante sobre la tierra, hombre-dios cuyo corazón se convirtió en el planeta Venus, es Quetzalcoatl quien figura como planeta en su inmersión en las tinieblas, así como durante su marcha subterránea en búsqueda de la luz perdida. Es claro que al elegirle un cuerpo celeste por doble, se le señala como una realidad sin comienzo

ni fin. De ahí la naturaleza de su destino que se cumple por un movimiento que retorna eternamente a la fuente que lo engendra. El papel del planeta es precisamente representar ese movimiento circular que conduce periódicamente al país del sol, después de un peligroso pasaje por los abismos terrestres.

El año venusiano de 584 días, se compone de un periodo diurno y uno crepuscular, separados por las conjunciones superior e inferior, en el curso de las cuales el planeta desaparece de los rayos solares. De ahí su caída y su marcha nocturna.

Después de la unión de 90 días con el sol, Venus aparece durante 250 días en el cielo de la tarde. Es entonces cuando surge el drama, Venus se verá atraído por el inframundo hasta desaparecer en sus profundidades. Su ocultación dura ocho días y procede a su emergencia por el oriente.

La partícula celeste proviene de las alturas, está representada por el cuerpo en caída de Quetzalcoatl. (Fig.6) Venus aparece colocado de cabeza, presenta garras en la terminación de sus extremidades. simbolizan la similitud que une el planeta al sol. "Está expresamente dicho que en su ocaso éste es llamado Cuauhtemoc que significa águila que cae."¹⁷

Fig6
Quetzalcoatl
como estrella
vespertina al
sumergirse en
las tinieblas



Venus representan el concepto de unidad y de totalidad, capital en mesoamérica. Un signo importante nahuatl es el quincunce, (Fig.7) el cual esta formado invariablemente por cuatro puntos unificados por un centro unificador "quinto elemento", el cinco es la cifra del centro y este a su vez constituye el punto de encuentro entre la tierra y el cielo (el abajo y el arriba). El quincunce simboliza la piedra preciosa, el corazón, punto de encuentro de los principios opuestos. Aquí, se reúnen en un signo las características del Quinto Sol, el corazón del cielo descritas por el mito.

A consecuencia del que el cómputo de los años venusianos se efectuaba por grupos de cinco (correspondientes a ocho años solares), el cinco es por consecuencia el número de Venus y por tanto, de Quetzalcoatl. El quincunce acompaña también al dios del fuego, igualmente dios del centro, llamado "ombligo de la tierra", el principio de la ley del centro, simbolizado por el Quinto Sol está concebido como elemento calor-luz en unión dinámica con la materia. La cruz de Quetzalcoatl (Fig.8), tiene el valor de punto central, simboliza el reencuentro del cielo y de la tierra. La misma cruz estilizada con los puntos del quincunce perfectamente señalados, constituye la figura clásica de Venus como estrella de la mañana.(Fig.9).

Fig7
Los cinco puntos
en cruz o quince

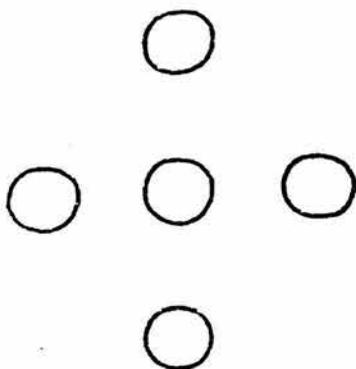
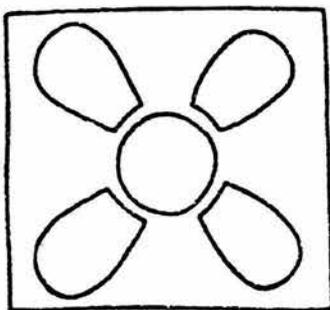


Fig.8
La cruz de
Quetzalcoatl

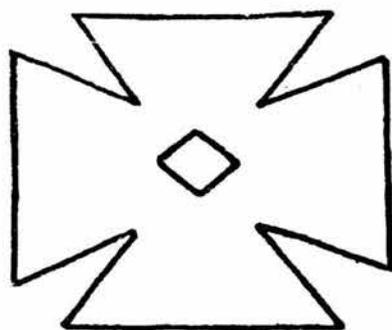
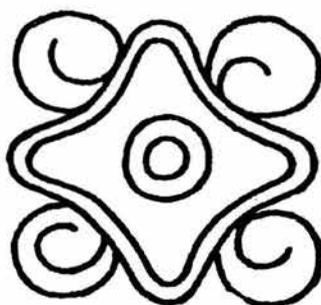


Fig.9
El símbolo de Venus
en Teotihuacan y en
la jeroglífica maya



La ley del centro expresada por el quincunce, eje de la religión de Quetzalcoatl, que determina el simbolismo nahuatl, el cual no hace más que iluminar las etapas del constante proceso de transfiguración al que está sometida en su punto central, la alianza creadora materia espíritu.

*“Lo mismo que la chispa divina engendra en la tierra la vida en toda su riqueza, así el quincunce, semilla de una cosmogonía, florece en un deslumbrante sistema de imágenes que, por pertenecer al universo de las formas, parece de una lógica elemental engañadora.”*¹⁸ Teotihuacán es pues, el lugar del nacimiento de una nueva era, la del Quinto Sol, cuando la humanidad fue regenerada y nuevos luminarios emprendieron su curso por el cielo.

El simbolismo de las deidades agrícolas domina la iconografía en Teotihuacán. Las pinturas, esculturas, objetos de cerámica y los templos y los edificios transmiten el mensaje de que en esa ciudad los dioses habían reunido las bondades de la tierra y el cielo para satisfacer el hambre, creando un paraíso donde abundan las aguas y los productos más diversos de la tierra.

Junto al culto del tiempo y la fertilidad, estas sociedades desarrollaron los cultos de la guerra y del juego de pelota, también asociados a la

muerte y la regeneración de la naturaleza. Por ser ritos que implicaban el derramamiento de la sangre, que era el alimento supremo de los dioses, se pensaba que el culto a los guerreros y el culto del juego de pelota aseguraban la continuidad del ciclo cósmico del sol y la renovación de la fertilidad durante la estación de lluvias, y de esta manera se mezclaron con los cultos agrícolas de la fertilidad.

Para los mesoamericanos, un dios podía separar sus partes constituyentes para descomponerse en varios dioses o viceversa, podía unirse a otros dioses para crear un ser divino más complejo.

A través de los árboles cósmicos los dioses viajaban de sus moradas celestes o subterráneas al mundo de los hombres. El mundo era para ellos como una inmensa cancha de juego de pelota donde unos frente a otros probaban sus poderes, manifestándose en la lucha de las fuerzas naturales. En su paso por el mundo, por un trato de intercambio, cobraban al hombre los bienes entregados. Presentes en su esencia invisible, recogían las ofrendas, los aromas de la viandas, de las flores, del copal y de la sangre.

Los dioses tenían diferentes apetencias. El viejo

dios del fuego, debía ser refrescado con pulque, otros seres sobrenaturales en su voracidad, ocupaban los cuerpos de los hombres, ocasionándoles enfermedades, entre ellos, los pequeños dioses de la lluvia, se alojaban en las coyonturas hasta producir artritis. El hombre prehispánico debía de actuar ritualmente de la manera mas adecuada, para satisfacer la presencia de los dioses, en el tiempo, el lugar y de la forma precisa, de acuerdo a las preferencias del dios. Así propiciaba sus dones y evitaba sus daños.

El cosmos mesoamericano estaba dividido en espacios de dominio de los diferentes dioses, de esta forma, el dios de la lluvia tenía por residencia (morada) las nubes y las masas de agua, entre sus piedras preferidas estaba el jade, sus poderes se manifestaban en el rayo y la tormenta. Sus beneficios eran la lluvia favorable a la cosecha y sus daños las enfermedades frías y acuáticas, así como las inundaciones, las sequías, las heladas los golpes de rayo y las muertes por inmersión en el agua. En general, los dioses con sus facultades propias podían dañar o beneficiar a los hombres, sin pensar que había dioses absolutamente buenos o absolutamente malos.

Los dioses podían poseer transitoria o definitivamente los cuerpos de los humanos o

animales. Así se explica el mesoamericano el síntoma de la embriaguez, considerando que unos de los dioses del pulque, actuaba en el interior de su cuerpo, alterando su comportamiento. También se pensaba en los estados de locura, de pasión, de ira o de inspiración artística. Para bien o para mal, los dioses actuaban dentro de los humanos.

Las concepciones sobre la posesión divina explican, en parte, la práctica del sacrificio humano. Los dioses envejecían en su estancia sobre la tierra y requerían de la ayuda de los hombres para volver a recuperar su vigor. Una de las vías era el sacrificio al convertir a los cautivos de guerra o a los esclavos rebeldes en dioses.

En Teotihuacan se establece una religión politeísta con un culto organizado y ritos en los cuales los sacerdotes se ataviaban y adornaban para rendirles culto a los dioses. El sacerdote toma el papel como gran intermediario entre los hombres y los dioses, los representantes de los dioses se invisten con los atributos de los propios dioses lo que habla de la preponderancia que toma sacerdocio. *“Los jaguares devorando corazones hablan de una dependencia de la deidad hacia los hombres, dependencia creada por los sacerdotes a través de la institucionalización de prácticas religiosas que demandan el sacrificio por la intermediación de los*

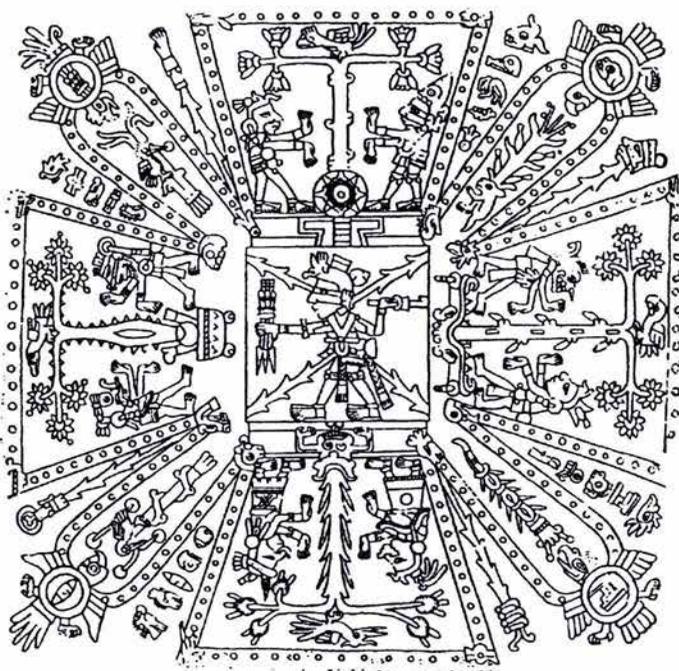
ministros del culto. Ellos se han encargado de transmitir a la conciencia de la comunidad, que las deidades viven y son favorables gracias al ritual que ellos realizan, por lo tanto, su mediación entre hombres y dioses es fundamental e imprescindible.”¹⁹

1.2 Espacio para los dioses

Para los teotihuacanos, el orden cósmico está regido por los cuatro puntos cardinales, (visión cuatripartita del universo) de el deriva el orden de la ciudad y el de los edificios. Estos cuatro rumbos del universo son espacios delimitados y autónomos en los que todos los elementos tienen su ubicación en el devenir de los acontecimientos; en el enlace de unas especies con otras; todo con un fin determinado. (Fig.10) La leyenda del Quinto Sol, preservada por los aztecas, que muy posiblemente se originó en Teotihuacan, explica el origen del mundo a través de cinco edades regidas por distintos soles, que dieron vida a cinco tipos de criaturas, terminando cada una de las edades precedentes con una catástrofe. El tiempo vigente en Teotihuacan era un tiempo agrícola, anualmente cíclico y cada cincuenta y dos años se cumplía un ciclo mayor.

Dentro de este orden general, espacio-temporal, cada deidad, cada grupo tiene su lugar y su tiempo asignado. El individuo no es nada por sí mismo, lo que cuenta es su posición en el conjunto, de acuerdo con la cual debe de cumplir su función; es sólo una pieza en el engrane fraguado por la divinidad. La comunidad espera que cada individuo realice bien su función en el tiempo preciso, de

Fig.10
Las cuatro direcciones
del universo



I. TEOTIHUACAN, LA GRAN CIUDAD

ello depende el destino de la comunidad, por eso no hay más diferencia entre los hombres que la que le atribuye su rol dentro del grupo y de ahí que en sus representaciones sólo interese el atuendo que le corresponde y le da derecho a desempeñar su función. *“La concepción mesoamericana de la naturaleza brota del dualismo de su sistema teogónico, que se expresa en una eterna lucha de exterminio entre las fuerzas constructivas y destructivas... Los dioses mexicanos eran encarnaciones de las fuerzas de la naturaleza, a veces benignas para con el hombre, pero más a menudo hostiles, destructoras, demoniacas. Y el hombre tenía que comprarles con su sacrificio lo que le daban: buenas cosechas, lluvia en abundancia y calor de sol.”*²⁰

En cuanto a las imágenes representadas, se refieren a los aspectos de la vida de quien las pintó. Ubicadas en edificios suntuarios, sus creadores fueron dignatarios y registran los asuntos que a ellos les conciernen. Se trata entonces de representaciones oficiales que interesan al estado y manejadas por el sector que tiene a su cargo la conducción ideológico-religiosa de la comunidad; es el sacerdocio su promotor y su consumidor.

A través de seis siglos, la iconografía de las pinturas consigna un proceso en el cual se reflejan indirectamente los cambios que hubo en la realidad.

Ante condiciones cada vez más adversas de sequía y escasez, la respuesta ideológica para contrarrestar sus efectos no se hace esperar y ésta quedó registrada en la pintura mural.

En primer término, hay un proceso de cambio en el sacerdocio que implica cada vez una mayor especialización con la correspondiente división social del trabajo. Los sacerdotes desarrollan primero la agricultura intensiva como el ramo más productivo de la economía de la ciudad. Sobre esta base se diversifican sus actividades económicas y se genera una división social del trabajo con productores artesanales y comerciantes interregionales a gran escala, que a la vez desarrollan un cuerpo militar.

De esta manera, las primeras deidades que representan metafóricamente a las fuerzas o a los elementos de la naturaleza y a la fertilidad, se enfrentan entre sí, quedando hegemónicos los jaguares vinculados con el agua de la tierra, que después de búsquedas por diversas vías, culmina con la consolidación de un dios de la lluvia más general que incluye rasgos felinos y que es antecedente de Tlaloc de los mexicas.

Esta deidad es hegemónica a partir del final de la etapa Tlamimilolpa y también sufre un proceso

de diversificación. A cada actividad, agrícola, comercial o guerrera, le corresponde una advocación, que recibe el culto del gremio correspondiente y del cual funge como patrón. Bien se le puede caracterizar a este proceso como una división social de la deidad; así podría quedar explicada la tan discutida identidad de las múltiples variantes del dios de la lluvia.

Las deidades como la serpiente emplumada y el mismo dios I, se integran al orden de Tlaloc en funciones complementarias, aunque siempre con menor importancia. El surgimiento del culto al sol, anticipa el nuevo orden que regirá la caída de Teotihuacan y junto con la presencia de la gran diosa de la tierra y el dios de la regeneración, Xipe-Totec, sugiere que ya está conformado en Teotihuacan, por lo menos en parte, el panteón de los dioses que prevaleció en la religión mexicana, seis siglos después.

1.3 Concepción del universo

Según los antiguos mexicanos, el mundo actual ha sido precedido por cuatro edades o soles. Cada una de estas edades estuvo regida por un sol y terminó de manera trágica. En la primera edad todo se lo llevó el agua y los hombres se volvieron peces. En la segunda, el sol no pudo continuar su camino, el mundo se oscureció y los hombres devoraron a los hombres. La tercera edad llegó a su fin porque llovió fuego y todo fue consumido por el. En la cuarta, se levantó un viento que arrasó con lo que había sobre la tierra.

El primer sol que fue cimentado, su signo fue 4-agua, se llamó Sol de Agua, en el cual sucedió que todo se lo llevó el agua y 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 las gentes. 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 enrojecieron 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 el habrá movimientos de tierra, habrá hambre y así pereceremos."²¹

En la historia de los mexicanos por sus pinturas, la existencia de las edades del universo anteriores a la época actual es concebida como la consecuencia de la pugna entre dos deidades creadoras: en la primera edad, Tezcatlipoca se convirtió en sol y el resto de los dioses crearon a los gigantes, seres enormes y vigorosos que se alimentaban de bellotas. Después de 676 años, Tezcatlipoca dejó de ser sol, pues Quetzalcoatl lo golpeó con un bastón, y él fue a caer al agua y los jaguares devoraron a los gigantes. En la edad

en que Quetzalcoatl fue sol, los hombres se alimentaban solamente de piñones. Pasados otros 676 años, Tezcatlipoca, convertido en jaguar, le dió una coza a Quetzalcoatl que lo derrumbó, con lo que puso fin a esta edad. Entonces fue Tlaloc sol. En esta edad, los hombres se alimentaban sólo de acecentli (hierbas acuáticas cuyas semillas eran comestibles). Pero Quetzalcoatl hizo llover fuego del cielo, con lo que terminó la edad erigida por Tlaloc. Quetzalcoatl puso entonces a Chalchiutlicue, la mujer de Tlaloc como sol. En ese tiempo vivían los hombres de una semilla llamada cencocopi. Pero el último año en que Chalchiutlicue ocupó el lugar del sol llovió tan fuerte que se cayó el cielo y las corrientes de agua se llevaron a los hombres.

Alrededor de la tierra se encuentra el agua. En el horizonte, ésta se une con el cielo, por lo que el agua que rodea a la tierra se le llama teoatl, "el agua divina", o ilhica-atl, "el agua celestial". La imagen tomada del Códice Borbonicus (Fig. 11) muestra a la tierra rodeada del cielo-agua. Al lado izquierdo de esta imagen se ve al sol, que desciende en las fauces de la tierra. El sol está representado como un bulto mortuario ya que los antiguos mexicanos creían que el sol penetra al atardecer en el agua para continuar su camino en el inframundo, donde caminan los muertos.

Fig.11
El sol en forma de
bulto mortuario
descendiendo al
inframundo



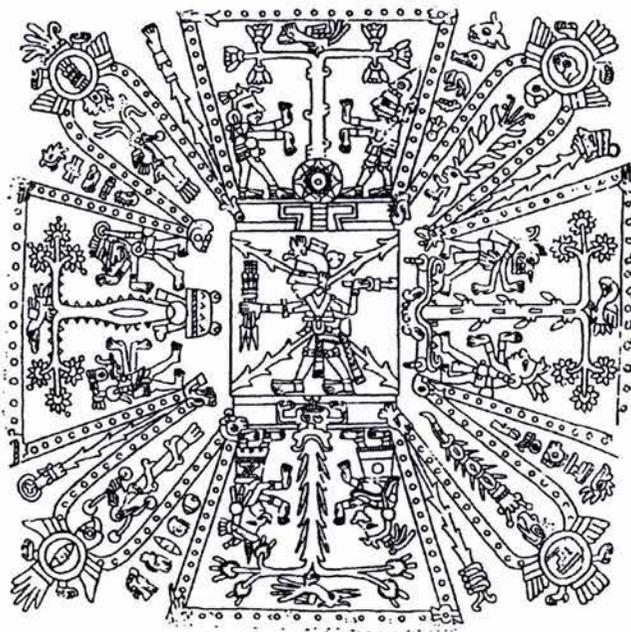
I. TEOHUACAN. LA GRAN CIUDAD

La tierra y el anillo de agua se encuentran a la mitad de un universo dividido en cuatro regiones. En cada cuadrante del universo se encuentran dos divinidades que protegen y gobiernan la región, como lo muestra la lámina del códice Fejérváry-Mayer "Cosmogramas" (Fig. 12). En el centro del universo vive el dios del fuego Xiuhtecutli, "Señor de la Piedra Preciosa", por lo que también se le llama "Señor de las Cuatro-Direcciones". "Los aztecas asocian a los puntos cardinales con una serie de símbolos: el este es la región de la luz, de la fertilidad y de la vida; el norte es la región de los muertos y del color negro; en el oeste se encuentra la casa del sol, representada por el color rojo, y el sur es la región de la siembra, cuyo símbolo es el color azul."²²

Además de esta división horizontal, existe en el pensamiento prehispánico una división vertical del universo: el cielo se encuentra segmentado en trece capas, y el inframundo, en nueve. En los primeros cinco cielos se encuentra respectivamente el camino de la luna; en el segundo, el de las estrellas, el del sol, el de Venus y el de los cometas. Luego están los cielos de los diferentes colores, y en los cielos siguientes se encuentran los dioses. En la cúspide del universo en el cielo más alto, habita la pareja formada por Ometeotl y Omeciuatl (Fig. 13).

Los nueve infiernos o peldaños del inframundo

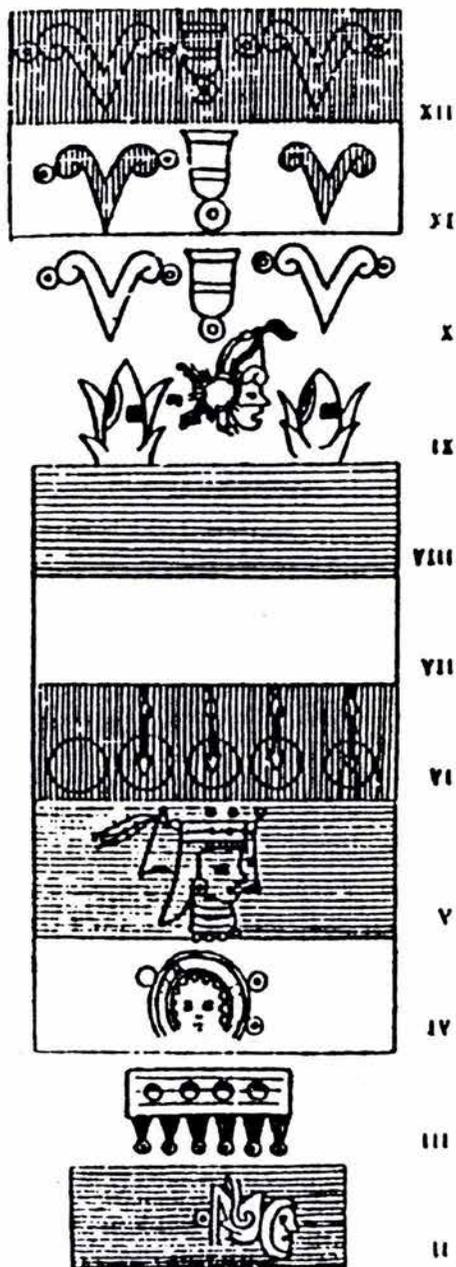
Fig.12
Las cuatro regiones
del mundo, en el
centro el Dios del
Fuego Xutecutli



son los caminos llenos de espanto que los muertos deben recorrer hasta alcanzar el nivel más profundo, Mictlan, lugar donde reinan Mictlantecutli y Mictecaciuatl, la contraparte de la pareja divina. Para quienes han entrado aquí, la mayoría de los difuntos, no existe ninguna esperanza de regresar a la tierra.

Después del fin de la cuarta edad, los dioses intentaron crear un nuevo sol, así como restaurar la vida en la tierra. Reunidos en Teotihuacan, como lo dice el texto de *Sahagún*²³, los dioses discutieron quien emprendería la tarea de iluminar y dar calor al universo. Dos dioses fueron designados para ello: Tecuciztecatl y Nanahuatzin, este último una divinidad cuyo cuerpo se encuentra cubierto de supuraciones causadas por la lepra. Después de que el arrogante Tecuciztecatl intentó cuatro veces arrojarse al fogón divino y tuvo que retroceder asustado por el calor ardiente, Nanahuatzin, ante la invitación de los dioses, se arrojó al fuego. Cuando Tecuciztecatl vió esto, se lanzó también a la lumbre. Poco después se elevó Nanahuatzin transformado en el sol, y detrás de él apareció Tecuciztecatl convertido en luna. Sin embargo, ante el asombro de los dioses, ninguno de estos astros se movían, fue necesario el sacrificio de todos los dioses para que el sol y la luna emprendieran su marcha por los cielos.

Fig.13
Los trece niveles
del cielo



I. TEOIHUACAN, LA GRAN CIUDAD

Una vez de haber creado el sol, la luna y la tierra y de haber levantado el cielo, los dioses se preguntaron quién habitaría en ella. Entonces Quetzalcoatl decidió descender al reino de los muertos y recoger allí los huesos preciosos. Después de pasar exitosamente algunas pruebas a las que fue sometido por Mictlantecutli, Quetzalcoatl llevó los huesos a Tamoanchan, donde la diosa Quilaztli los molió hasta convertirlos en polvo. Con harina, mezclada con la sangre de los dioses se sacaron de sus cuerpos, Quetzalcoatl hizo a los primeros hombres.

Después de que los hombres fueron creados, los dioses se preguntaron con que habrían de alimentarse. Quetzalcoatl fue entonces en busca de alimentos. Cuando éste se enteró, por la hormiga colorada, que el maíz se encontraba en la montaña de los mantenimientos, se transformó en la hormiga negra y penetró en la montaña. Con la ayuda de la hormiga colorada, Quetzalcoatl logró sacar el maíz y llevarlo a Tamoanchan. Allí los dioses lo mascaron y lo pusieron en los labios de los hombres para robustecerlos. Después, Quetzalcoatl intentó llevarse a cuestras el cerro de los mantenimientos a Tamoanchan, pero no pudo levantarlo.

Los antiguos mexicanos dividían el año solar

en 18 meses de 20 días. En cada uno de estos meses se llevan a cabo festividades y ritos dedicados a una determinada deidad y cuyo sentido es, principalmente, la renovación de las fuerzas de la naturaleza, como aquellas que originan la lluvia, la fertilidad de la tierra y el movimiento del sol. Después de la celebración de las fiestas en las que se canta y baila, después de procesiones, o bien de distintos actos de penitencia, como baños y ayunos, las festividades mensuales alcanzan su punto culminante en una ceremonia en la que, por lo general, se sacrifican seres humanos.

*"El sacrificio es realizado, la más de la veces, de la siguiente manera: se coloca el cuerpo extendido de la víctima sobre una piedra cuya punta ha sido redondeada, cuatro sacerdotes mantienen sujeta a la víctima de brazos y piernas sobre una piedra cuya punta ha sido redondeada, mientras que un quinto sacerdote le entierra un cuchillo de obsidiana en el pecho y le arranca el corazón."*²⁴

¿Hay vida después de la muerte?... Para los antiguos mexicanos el destino después de la muerte no depende del rendimiento que se halla tenido durante la vida, sino que está determinado por la forma de muerte. De acuerdo a los informantes de Sahagún, sobre las creencias de

los aztecas, existen tres lugares diferentes a los que los muertos pueden llegar. El primer lugar se llama Tonatiuh ichan, "la casa del sol". Allí se dirigen los guerreros que han fallecido en algún combate, los comerciantes que encuentran la muerte durante el viaje, así como las mujeres que mueren al dar a luz pues éstas, como los guerreros, han hecho un prisionero y han fallecido en un acto que asemeja al combate. Puesto que estas mujeres, según el pensamiento azteca, se han convertido en diosas, se les llama Ciuateteo, "mujeres divinas". Cuando el sol asoma por la mañana, las almas de los guerreros muertos salen a su encuentro y lo conducen con estruendo y gritos hasta alcanzar el cenit, entonces el sol es recibido por las Ciuateteo, que lo acompañan hasta el momento en que éste se oculta en el oeste. Después de cuatro años de haber prestado este servicio al sol, los guerreros muertos en batallas se transforman en mariposas y descienden de nuevo a la tierra para volar de flor en flor. Las almas de las mujeres que fallecen al dar a luz, después del que el sol ha descendido en el interior de la tierra, se dispersan, apareciéndose en forma de demonios de la obscuridad en los cruceros de los caminos, causando alguna forma de parálisis al pobre individuo que se les atraviese.

El segundo lugar es el Tlalocan, donde reina

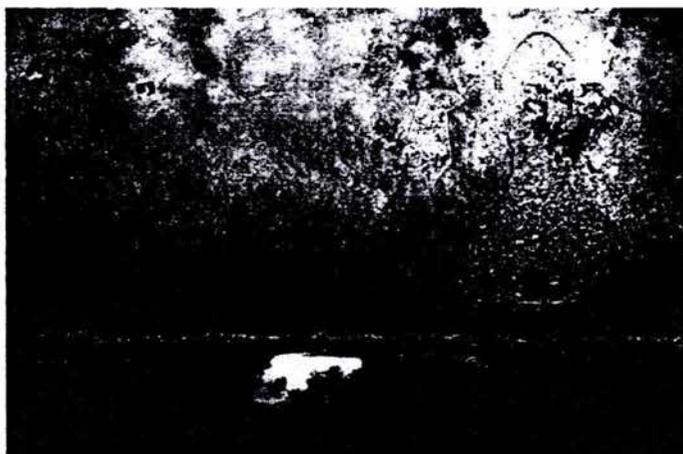
el dios Tlaloc. Allí se dirigen aquellos cuya muerte es producida por esta deidad: los ahogados, los fallecidos como consecuencia de haber recibido un rayo, quienes han muerto de lepra, gota, sífilis o hidropesía. A diferencia del resto de los muertos en México-Tenochtitlan, éstos no son incinerados sino que se les entierra. El Tlalocan es imaginado como un jardín fértil, en el que los alimentos y las flores se encuentran en abundancia.

El tercer lugar es el Mictlan, la región de los muertos, un sitio espantoso en el interior de la tierra, donde habitan Mictlantecutli y Mictecaciuatl. Allí se dirigen todos los muertos cuya forma de muerte no los destina al Tlalocan o casa del sol. La persona fallecida arriba a Mictlan a través de un largo camino que dura cuatro años y que está lleno de grandes peligros y experiencias dolorosas pues en este camino el viento es helado y los alimentos se limitan a las plantas venenosas y aquello que en la tierra es incomedible.

Con el fin de ayudar al difunto en las dificultades que encontrará en su camino, los aztecas dan muerte a un perro, al cual queman junto al cadáver de la persona fallecida pues se piensa que este animal le será de gran utilidad al cruzar los nueve ríos peligrosos que se hallan antes de llegar a las puertas del Mictlan. Después de que han

transcurrido cuatro años, se cree que el difunto se ha encontrado finalmente con Mictlantecutli, alcanzando con ello la paz eterna.

II. EL FRAGMENTO COMO PARTE DE UN TODO



II. EL FRAGMENTO COMO PARTE DE UN TODO

Las palabras «parte/todo» son una pareja de términos relacionados. El uno no se explica sin el otro. Los dos términos mantienen relaciones de reciprocidad, implicación, presuposición. Desde el punto de vista crítico, el análisis de las obras a través del uso del fragmento es no solamente común, sino evidente, la historia del arte o de la arqueología para construir sus teorías. Desde un punto de vista creativo, los artistas contemporáneos proceden frecuentemente por la fabricación de obras-fragmento, recuperando elementos particulares, dándoles nuevos valores de acuerdo a sus fines plásticos. “Utilizar fragmentos del pasado, disponer de ellos como un elemento nuevo, se hace de esta práctica una verdadera poética de la deconstrucción.”

2.1 Definición y concepto

Fragmento deriva del latín “frangere”, es decir, “romper”. Entre otras cosas de “frangere” derivan también otros dos conceptos que constituyen parte respecto a un todo: “fracción” y “factura”.

El fragmento, aún perteneciendo a un entero, no necesita de la presencia de este para ser definido o identificado, más bien, en este caso el entero está en ausencia.

La geometría plana del fragmento, es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse como construidas por fuerzas que han producido el "accidente" que ha aislado el fragmento de su "todo" de origen. La presencia de la línea de frontera originará entonces una obra de reconstitución y/o de deconstrucción.

Existen formas de análisis que utilizan como instrumento el fragmento; como estrategia de investigación, descripción y explicación de los fenómenos. Tal es el caso de la arqueología, que en este caso se trata de una necesidad de explicación; el tiempo ha destruido los enteros y nos ha dejado justamente sólo fragmentos, como en el caso del mundo prehispánico.

El retorno de la parte al todo implica, una valoración del elemento y del entero. Cuando el entero o "todo", sea una obra de arte, la valoración de la misma relación llegará a ser una estética. *"La estética del fragmento es un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso."*²⁵ En este sentido no hay una necesidad de reconocer una referencia del fragmento; el valor lo marca el aislamiento creando una nueva ventana abierta a interpretaciones.

Aquí nos encontramos frente a la voluntaria

fragmentación de las obras del pasado para extraer de ellas formas y materiales, podemos pensar que para el artista contemporáneo, el producir obras "renovando" materiales dándoles nuevas valorizaciones, resulta interesante, en ese sentido nos daremos cuenta de que, los fragmentos del pasado, es el posible nuevo material para la creación artística. "El arte del pasado es sólo un depósito de materiales, que, por tanto, se hace completamente contemporáneo y que además implica necesariamente la fragmentación. Sólo fragmentado lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento a los precedentes enteros, la operación es posible. El fragmento se toma así en un material, por así decirlo «desarqueologizado»: conserva la forma fractal debida a la ocasión, pero no se reconoce a su hipotético entero, sino que se mantiene su forma ya autónoma."²⁶

El fragmento como materia creativa responde a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresar lo caótico, lo casual, el ritmo, el movimiento. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar la totalidad, pero sin perder de vista el referente.

Para terminar, se puede reconocer una estética de basada en el fragmento. Esta consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad

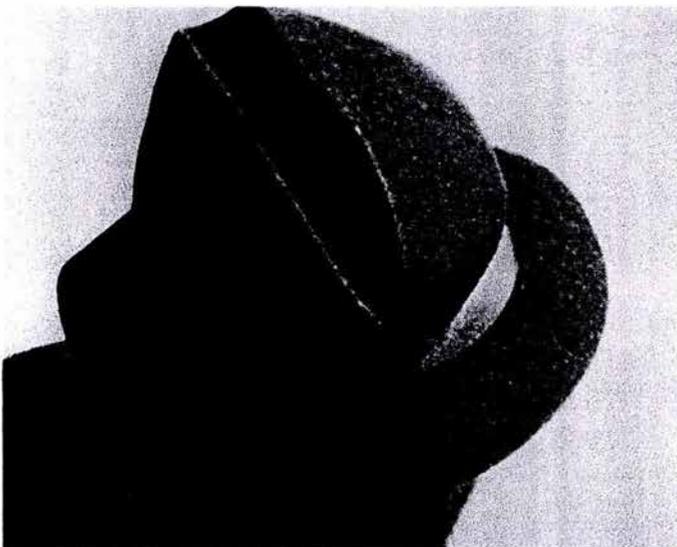
de una obra y en el gozo de las partes así obtenidas y hechas autónomas. Se trata siempre de pérdida de valores de contexto y de adquisición de nuevas valorizaciones provenientes del aislamiento de los fragmentos, de su puesta en escena.

2.2 El fragmento en la fotografía

El encuadre prodama que el aparato fotográfico posee la capacidad de descubrir y aislar lo que podríamos denominar la escritura permanente de símbolos eróticos del propio mundo, su automatismo incesante. En relación con esto, el propio encuadre puede ser admirado, representado e inscrito en la imagen, como en la fotografía de Man Ray. (Fig.14)

En toda Europa, en los años 20 y 30, la mirada fotográfica fue admirada como una forma particular de la mirada a la que Moholy-Nagy llamó la Nueva visión del Inkhok a la Bauhaus, pasando por los talleres de la Montpamasse, La Nueva visión era comprendida de la misma manera. Para Moholy-Nagy, el ojo era simplemente, débil e impotente. "Helmholtz -decía- tenía la costumbre de señalar que si un óptico consiguiese por azar fabricar un ojo humano y se lo trajese para someterlo a su aprobación, se vería obligado a decirle: 'He aquí un trabajo muy torpe'. Pero la invención del aparato fotográfico había

Fig.14
Man Ray,
Minotaure,1933



II. EL FRAGMENTO COMO PARTE DE UN TODO

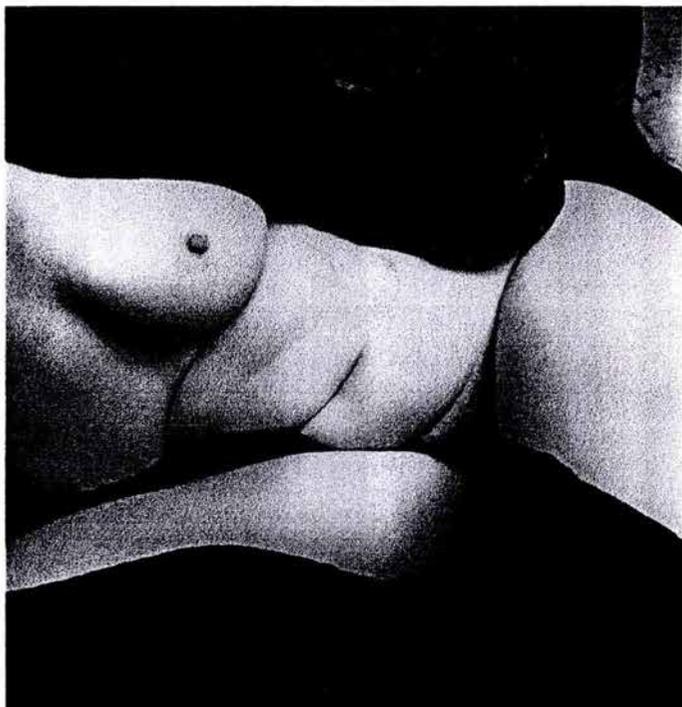
paliado esta diferencia, de tal manera que ahora podemos afirmar que vemos el mundo con ojos distintos."²⁷

Se trata lo anterior de los ojos del aparato fotográfico. Ven más rápido, con más precisión, bajo ángulos más imprevistos, de más cerca, como un microscopio, transponiendo los tonos, con el poder de penetración de los rayos X, y permiten la multiplicación de imágenes que hace posible la escritura de las asociaciones y de la memoria. La mirada fotográfica constituye, pues, una extraordinaria prolongación de la visión normal, que suple y completa las deficiencias del ojo desnudo. El aparato fotográfico viste esa desnudez, refuerza esa debilidad y actúa como una especie de prótesis al aumentar las capacidades del cuerpo humano. (Fig. 15)

Pero al aumentar las formas en que el mundo se presenta a la mirada, el aparato fotográfico mediatiza esta presencia, se sitúa entre el observador y el mundo, modela la realidad según sus propios términos: lo que prolonga y aumenta la visión humana, también suplanta al propio observador.

Por ejemplo, si el autorretrato de Florence Henri (Fig. 16) es percibida por espectador sobre una superficie reflectante que atrapa y, al mismo tiempo,

Fig.15
Irving Penn,
Cuerpo terrenal II,
1949-1950



II. EL FRAGMENTO COMO PARTE DE UN TODO

retiene su imagen, este espejo cumple la función de representante del proceso fotográfico. El espejo, con su marco, sirve de sustituto del aparato fotográfico que reproduce el mundo mediante encuadres y fragmentaciones. La fotografía de Florence Heri esta relacionada con la Bauhause, la visión fotográfica se plantea fundamentalmente como poder superior de discernimiento y de selección en el despliegue informe de la realidad.

La tendencia de la fotografía artística tuvo un apego a la pintura, en donde los fotógrafos entendían como valor artístico de la fotografía, la semejanza con la pintura (movimiento pictoralista). Para conseguir sus propósitos recurrieron a montajes de estudio, donde combinaban los elementos de la composición envueltos en la atmósfera de unos decorados acordes con sus propósitos. Fotografías de escenas costumbristas de tono moralizante y complicadas alegorías.

Los impresionistas fueron los maestros de estos fotógrafos que seguían empeñados en los efectos pictóricos. Los trucos siguieron en aumento y no conformes con el efecto de desenfoque, recurrían a otros métodos, como empañar el lente del objetivo con vaho, untar el mismo con vaselina, u oscilar la cámara durante el tiempo de exposición para que la fotografía saliera movida. Los pintores

Fig.16
Florence Henri,
Auto-retrato,
1928



II. EL FRAGMENTO COMO PARTE DE UN TODO

impresionistas se valieron de los resultados fotográficos pues les servían como modelos de estudio del comportamiento de la luz y también enriquecieron sus conocimientos con la instantánea, que captaba las escenas con toda su espontaneidad.

La confusión creada por el movimiento pictoralista se va a desvanecer con el transcurso de los años y las nuevas corrientes abrieron nuevas vías de expresión fotográfica. La nueva tendencia se conoció con el nombre de fotografía directa y sus seguidores, que forman el grupo más vanguardista de la fotografía americana, exploraron el medio fotográfico hasta restituirle todo su carácter. *"El ejército pictoralista está dividido en dos frentes, uno de los cuales prefiere temas y tratamiento a la manera de los pintores, y el segundo frente procura abordar los niveles de los verdaderos temas y texturas de la fotografía."*²⁸ El artífice de esta nueva tendencia dentro de la fotografía pictoralista fue Alfred Stieglitz de New York, quien conoció una apasionante y dilatada carrera y cuyos méritos fueron conocidos a los largo de su vida. El interés de Stieglitz estaba relacionado con las nuevas estéticas que se perfilaban en Europa pero, sobre todo, en la relación que la estética tiene con su medio de expresión. Se trataba por primera vez de compaginar la forma y la función de los medios

artísticos y de respetar las formas que siguen a cada función artística. en el ámbito fotográfico su función fue perfilada por Stieglitz que abandonó definitivamente la estética pictoralista para continuar con unas imágenes de apariencia exclusivamente fotográfica.

Las exposiciones de vanguardia europea en The Little Galleries of the Photo-Secession fueron una experiencia decisiva para la fotografía porque los terrenos artísticos quedaron acotados y la fotografía conoció su propio campo de actividad. Los artistas europeos interpretaron la fotografía como una liberación de lo figurativo, emprendiendo otros rumbos, como la abstracción o el cubismo y delegaron las imágenes figurativas a la fotografía. El nuevo compromiso de los fotógrafos con su medio dió paso a una fotografía nueva, la fotografía directa, que fue elogiada por los críticos por la liberación que supuso el abandono de las manipulaciones que forzaban a las fotografías a tomar otros rumbos. "La aplicación del concepto de abstracción a la fotografía resulta un tanto irónica si tenemos en cuenta la necesidad que tiene este medio de la presencia de algo para ser fotografiado. Ese algo no puede ser inventado por el fotógrafo sino que el viene dado."²⁹

La fotografía directa se puede definir como el

efecto resultante de la confianza que deposita el fotógrafo sobre la técnica fotográfica y sobre sí mismo. Es una fusión de buen gusto, composición, luces y sombras, reunidos en una escena que satisface a la visión del fotógrafo y que es captada directamente, reflejándose en un negativo que no necesita ninguna manipulación.

Para este fotógrafo lo esencial de una imagen consistía en fijar un momento, en registrar una cosa para que los que fueran a contemplar la fotografía, revivieran un un equivalente de lo expresado fotográficamente. Buscaba únicamente en devolver una imagen que había visto y no de lo que había comprendido, pero cuando había creado un equivalente del motivo que le había provocado entonces consideraba que reflejaba su significación. Al igual que otros artistas de su generación Stieglitz estaba influenciado por el simbolismo y por medio de sus artículos invitaba a otros fotógrafos a reconocer que el principio de las artes visuales no era copiar la naturaleza sino suscitar la imaginación o simplemente la sensación. La experiencia simbolista sirvió a Stieglitz para preparar el terreno del arte moderno. Numerosos artículos en revistas condenaban el realismo, entendiendo por realismo, la subordinación de la fotografía respecto a los temas u objetos que registraba. Estos artículos dejaban claro el principio

del arte en general, expresar la naturaleza, no imitarla. Estos fotógrafos apostaron más por la expresión de la emoción que por la descripción objetiva de la realidad e insistían en la figura abstracta como vehículo de la emoción, razón por la cual Stieglitz y sus seguidores, cuando abren las puertas de sus galería a los artistas europeos de vanguardia, vieron confirmadas las tesis que habían definido en sus artículos, por lo que estimaron el arte abstracto como fenómeno esencial y de capital importancia para poder expresar los sentimientos del artista.

“Hace treinta y cinco años o más pasé algunos días en Murrey, Suiza, y estuve experimentando con nubes y sus relaciones con el resto del mundo, y las nubes mismas me interesaban y las nubes eran lo más difícil para fotografiar, casi imposible. Desde entonces las nubes han estado en mi mente y sabía que seguiría en los experimentos hechos hacía treinta y cinco años. Siempre miraba a las nubes. Las estudiaba quería fotografiar nubes para saber qué había aprendido de la fotografía durante estos cuarenta años. Por medio de las nubes atribuí mi filosofía de la vida, ver que mis fotografías no se debían a la importancia del tema, no eran árboles especiales, o caras o interiores, las nubes estaban allí para quién quisiera, y libres de impuestos. Mis fotografías de nubes son equivalentes a mi más profunda experiencia de la vida, mi filosofía básica de

la vida."³⁰ Alfred Stieglitz

Sobre las series de fotografías de Stieglitz tituladas equivalentes, obra pensada en su mínimo detalle, y que se define así misma como fotográfica, es decir, relizada con un medio dependiente de la luz que reproduce mecánicamente al mundo, y susceptible a su vez de ser reproducida. Aquí, un aspecto que, según las definiciones ontológicas, es esencial para la definición de la fotografía: el reconocimiento del recorte de la realidad, del hecho de que si la fotografía reproduce el mundo lo hace de forma fragmentada. Rosalind Krauss²⁸ menciona a Cavell, el cual sitúa la esencia de la imagen fotográfica en la necesidad de este recorte. Cavell explica "lo que ocurre con la fotografía es que es un objeto acabado: Una fotografía está recortada y no forzosamente por unas tijeras o una plantilla, sino por el propio aparato fotográfico. El aparato, en tanto que el objeto acabado, recorta una porción de un campo infinitamente mayor. Una vez recortada la fotografía, el resto del mundo se elimina debido a dicho recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente."³¹

En la fotografía de Stieglitz los efectos de recorte han sido simulados por Stieglitz, disimulados o confundidos por los efectos del encuadre interior,

por las diagonales y de la sombra del lado derecho, y por las zonas oscuras de la parte superior e inferior que rodean los elementos de la imagen.

Si Stieglitz no se preocupó o no reconoció un aspecto tan "esencial" de la fotografía como es el recorte, parece evidente que es simplemente por que no le parecía esencial en los años 90, ni tampoco la primera década del siglo veinte. Esto también es debido a que sólo ciertos desarrollos de la fotografía habrían podido hacer de este aspecto algo esencial "...y cuando llegó el momento los resultados fueron extraordinarios."

Las fotografías que realizó Stieglitz entre 1923 y 1931, Evidentemente se trata de obras que dependen de forma radical y evidente del efecto del recorte, del ejemplo se podría decir que se está frente a imágenes arrancadas netamente del tejido continuo de la extensión del cielo. Ello se debe a una cualidad del propio cielo, o más exactamente, a una cualidad que Stieglitz pone en evidencia en estas imágenes. No sólo es que el cielo sea vasto y que una fotografía sólo presente una parte limitada. Se debe más bien al hecho de que el cielo es en esencia no compuesto. Estas fotografías no sólo dan una impresión de composición imprevista, afortunada, al azar de una disposición accidental. Más bien nos hace

sentir la resistencia de su objeto a una disposición interior, postulan la ausencia de fundamento de la composición. El término "relaciones" no tiene mucho que hacer aquí con la significación habitual que se le da en las artes tradicionales. Al igual que todo un sentido de un Ready-made viene determinado por un simple cambio de contexto y de situación, todo el sentido de estas imágenes, que llegan hasta nosotros como un todo imposible de analizar, viene determinado por ese gesto que las crea mediante el recorte. En los Equivalentes (Fig.17) la transformación funciona en bloque, de tal manera que el cielo en su conjunto y la fotografía en su conjunto, se sitúan en una relación simbólica recíproca. El recorte es el instrumento estético del cual depende esta lectura.

En estas fotografías, el recorte no es para nada un simple fenómeno mecánico. Es la única cosa que constituye la imagen y que, al constituirla, define a la fotografía como una transformación absoluta de la realidad.

Al llamar a estas series Equivalentes, Stieglitz se refiere al lenguaje del simbolismo y a sus conceptos de correspondencias. *"Pero lo que pretende hacer aquí es simbolismo en estado puro; simbolismo como visión del lenguaje entendido como ausencia fundamental, ausencia del mundo y de sus*

Fig.17
Alfred Stieglitz,
Equivalentes,
1927



II. EL FRAGMENTO COMO PARTE DE UN TODO

objetos sustituidos por la presencia del signo."³²

No se pretende decir que con el recorte poseamos, por fin, una definición de lo que es fundamentalmente, o en esencia, la fotografía. El recorte es quizá una característica de la fotografía, pero no resulta más esencial para las posibilidades estéticas de este medio que otras características como, por ejemplo, su reproductibilidad o su estatuto semiológico de huella.

2.3 El fragmento como factor de un discurso fotográfico

El fragmento, aún perteneciendo a un entero, no necesita de la presencia de este para ser definido o identificado. Boris kossoy,³³ se refiere a la fotografía como fragmento de la realidad. La fotografía en esencia es un fragmento de la realidad, pero a su vez puede ser fragmento o corte de su referente. El fragmento crea un nuevo material, otra realidad (segunda realidad) autónoma que se aleja de su todo, no de su contexto; sin perder de vista la referencia (la esencia del entero).

La visión de la naturaleza como signo, la visión de la naturaleza como representación, es algo "natural" para la fotografía. Esto es cierto también para el ámbito, altamente fotográfico del encuadre.

La imagen percibida como algo cortado o guillotinado.

Dentro de la imagen, el espaciamiento puede nacer de la división producida por la solarización o de la incorporación de marcos, presentes en la realidad, destinados a segmentar dicha realidad o a desplazar fragmentos de la misma. Pero en los propios límites de la imagen, el encuadre del aparato fotográfico que corta o recorta el elemento representado y lo separa del continuo de la realidad puede considerarse como un ejemplo más de espaciamiento. El espaciamiento es la señal de una rotura de la experiencia instantánea de la realidad, una ruptura provoca una secuencia. El encuadre fotográfico siempre se percibe como una rotura en el tejido continuo de la realidad. *“la fotografía surrealista insiste muchísimo sobre el encuadre para convertirlo en un signo legible, un signo vacío-ciertamente-pero no obstante, en un número entero en el álgebra del sentido, un significante de la significación.”*³⁴

El encuadre proclama que, entre la fracción de la realidad que ha sido eliminada y la que ha sido incluida, existe una diferencia; y que el fragmento que el encuadre enmarca es un ejemplo de la naturaleza en tanto que representación, un ejemplo de la naturaleza en tanto que signo. Al mismo

tiempo que el encuadre del aparato fotográfico designa esta percepción de la realidad, la controla y la estructura mediante el uso de punto de vista, o mediante la elección de la distancia focal, lo que el aparato fotográfico encuadra y, por tanto hace visible, es la escritura automática del mundo: la producción permanente, sin interrupción de signos.

III. FRAGMENTOS DE LUZ



III. FRAGMENTOS DE LUZ

Aunque todavía corta, la historia de la fotografía es rica, múltiple, compleja. Más allá de la época y del país considerados, y a pesar de múltiples búsquedas, las distintas prácticas fotográficas se caracterizan por sus bases artesanales; y aunque es afectada constantemente por la creciente industrialización, ésta sigue siendo en esencia hoy lo mismo que ayer, es decir, la obra de los individuos, un frente a frente con su objeto.

El origen de la fotografía radica en el deseo del individuo que se vió motivado a congelar en imagen un aspecto dado de lo real, en un lugar y una época determinados.

En este proyecto nuestra realidad es Teotihuacan, ciudad que deslumbra en formas y contenidos. Como objeto de trabajo, desencadena el interés por impregnarse del sol, de la noche, del mito, de los signos; para descansar en la reflexión, y así, generar un nuevo discurso fotográfico concebido en la obra "Fragmentos de luz", concepción plástica basada en los vestigios legados por esta civilización prehispánica tan importante donde el principio de unidad es inherente a la vida; una vida envuelta en el mito. "Los mitos marcan el inicio o creación del mundo y del hombre, y también el alimento que ha de sustentarlo".³⁵

El hombre prehispánico fija su atención en los fenómenos de la naturaleza: la revolución de los astros, su desaparición y reaparición, el ritmo eternamente invariable que rige sus movimientos. La puesta del sol, que a la mañana siguiente vuelve a brillar en el firmamento, el cambio de las estaciones, la muerte de la vegetación en invierno, a la que sigue el rejuvenecimiento de la naturaleza en primavera.

Su observación le enseña que todo se encuentra sometido a un constante proceso de transformación. La transformación es lo eterno, lo cual implica movimiento, desplazamientos, ciclos.

El pensamiento prehispánico crea su mundo a partir de la observación rigurosa del cosmos, sabe que la relación hombre-naturaleza tienen un principio de unidad inherente y por lo tanto deben de mantener mutua armonía. El mundo está creado para los seres vivos y los seres vivos están creados para el mundo, el uno no existe sin el otro, son conceptos interdefinidos. Es así, como crea su religión sintetizada en el mito, donde las deidades creadoras del hombre tienen el papel primordial: mantener vivo al mundo y por ende a sus habitantes.

El hombre prehispánico vive al servicio de las deidades, las alimenta y las mantiene vivas inclusive

con su propia sangre. El México prehispánico, la religión-mito brinda a el hombre una sola promesa de felicidad: la muerte. La vida terrenal es solo mas que un sueño donde se sufre, se llora, una vida donde hay incertidumbre; la muerte es la verdadera vida.

La obra fotográfica "*Fragmentos de luz*", resultado de este proyecto de investigación, es una concepción plástica de Teotihuacan que tiene como referencia el pensamiento prehispánico, el cual se sintetiza en el mito como forma de vida eterna.

3.1 El vestigio

Teotihuacan es luz, sombra, forma, ritmo, color y mito, que se desplaza por el espacio y tiempo creando ciclos, movimiento y transformación continua.

Teotihuacan es el objeto de trabajo, es el referente que dejo su huella de luz eterna sobre el fotograma, imágenes únicas e irrepetibles de la ciudad de los dioses, ciudad envuelta en el misterio que guarda cada elemento de culto dispuesto en ella. Espacio latente para la búsqueda y exploración, en cada vestigio de arquitectura cósmica y en cada color de su ejemplar pintura

mural. Teotihuacan es el vestigio aún vivo donde surge la chispa, donde surge la idea, donde se planifica y se producen las imágenes que tiene fin en la obra *"Fragmentos de luz"*. Producción realizada en sesiones nocturnas, en las noches teotihuacanas, impregnadas de luna llena, rafagas de viento y bajas temperaturas; de esa vibra tan particular, espacio vigilado por la mirada de nuestras raíces. Teotihuacan y su noche son el campo de trabajo, donde se busca el objetivo de la toma única, inigualable e irrepetible. La búsqueda de esa segunda realidad petrificada.

Teotihuacan va más allá del espacio de trabajo, se convierte en el punto de la búsqueda incesante, de la experiencia inolvidable, de los encuentros y de la apropiación.

Para la producción de *"Fragmentos de luz"*, se dispuso de espacios ricos aún de materia erosionada, de la huella de estuco, del vestigio de pintura, donde predominara el color rojo hematita, el rojo sagrado teotihuacano, elemento característico, símbolo de rito que frecuentemente se encuentra en muros estucados, destruidos por el tiempo y por la mano del hombre. *"Mi dios se ha pintado de color rojo oscuro con la sangre."*³⁶ Así también se dispuso de la escultura, de elementos arquitectónicos en el templo de las mariposas, en

Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



III. FRAGMENTOS DE LUZ

la calzada de los muertos, en el palacio de los caracoles emplumados. De espacios sagrados: la ciudadela, el templo de Quetzalcoatl único por su belleza aún viva, lleno de formas y volúmenes.

En general, de los espacios teotihuacanos se recuperan zonas que se ajustan a los requerimientos formales de la propuesta: color, textura, erosión, contraste y forma.

3.2 Deconstrucción

El movimiento filosófico-literario deconstruccionista de la modernidad contemporánea, tiene sus raíces en Nietzsche, Marx, Freud, Heidegger, sometidos más tarde por una potente y original formalización sistemática y programática en los textos capitales de Jaques Derrida de los últimos años 60 y primeros de los 70, han alcanzado en los últimos 15 años una extensión y una diversificación en la cultura teórica contemporánea, transportándose a todos los ámbitos (social, político, filosófico, literario y artístico). Según la propuesta derridiana, todo es deconstruible, ya que todo texto y todo discurso pueden ser intervenidos. “El término **deconstrucción** es casi una invención léxica de Derrida, el cual indica el origen de la palabra como francés en el diccionario Littré, asignándole algunos significados gramaticales

y técnicos. Pero sin duda es el uso que hace Derrida a partir de la gramatología, lo que da origen a la amplia significación teórica y la densa carga conceptual que ostenta actualmente **deconstrucción**.³⁷

El proyecto de una totalización hermenéutica, histórica y/o conceptual, de la deconstrucción parece problemático por la heterogeneidad de campos y disciplinas en las que se efectúa, o al menos en las que produce efectos. Generalmente y sin motivo, la heterogeneidad principal que se señala aquí es la de filosofía y literatura: por un lado, la deconstrucción parece pertenecer a un orden, a un régimen discursivo filosófico, no significa que la propia deconstrucción pueda abandonar la concepción y el rigor teórico específicamente filosóficos.

La deconstrucción se pensó como algo más que un discurso teórico que destituye a otro discurso teórico. Lo deconstruido o por deconstruir no es sólo un orden conceptual, sino una cierta organización práctica socio-histórica: el texto de la deconstrucción debe de configurarse también como un dispositivo capaz de intervenir en ese campo práctico que rodea, y que más bien "determina", la situación de la teoría de las ideas.

La deconstrucción opone dificultad a su

totalización histórica y hermenéutica, por que en su movimiento se integran (coexisten más bien en relaciones de alteridad y composición, no necesariamente desconocimiento recíproco) tradiciones culturales, nacionales y lingüísticas muy diversas.

La deconstrucción no es demolición o disimulación, si bien hace evidentes ciertos fallos estructurales dentro de estructuras aparentemente estables, estos fallos no llevan al colapso a la escritura. Por el contrario la deconstrucción obtiene toda su fuerza de su desafío a los valores mismos de la armonía, la unidad y la estabilidad, proponiendo a cambio una visión diferente de la estructura: en ella los fallos son vistos como inherentes a la estructura. No pueden ser eliminados sin destruirla. Son de hecho, estructurales.

Un arquitecto deconstructivo no es por lo tanto aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos. La arquitectura deconstructiva se refiere precisamente a lo que ocurre en términos de estar, un estar juntos, de construir una asamblea, así como del mantenerse ahí. La deconstrucción no consiste únicamente en disociar, desarticular o destruir, sino también en afirmar un cierto "estar juntos",

un cierto "ahora." "la construcción es posible únicamente a partir de que los fundamentos, los cimientos mismos, hayan sido deconstruidos."³⁸

Jaques Derrida menciona en un debate público que sostuvo acerca de su obra "Espectros de Marx". "Mi libro es un saludo al Marx de ayer y de mañana, y es también su deconstrucción. La deconstrucción es heredera de uno de los espíritus de Marx, aunque no de todos: como en toda herencia (lo mismo sucede con Heidegger, Freud o Nietzsche), no se trata de recibir globalmente un corpus homogéneo sino de operar un rescate selectivo que permea lo que el heredero busca reafirmar el texto heredado."³⁹ En este sentido la deconstrucción aplicada en las artes visuales es una reafirmación de la obra heredada. El artista plástico deconstruye con elementos retomados de la historia del arte, de su mundo, de su realidad, de acuerdo a sus necesidades personales, manteniendo espacios entre cada teoría y/o corriente. La obra deconstructivista en las artes plásticas se convierte en construcción de un signo de un signo anterior, es siempre la reafirmación de algún otro.

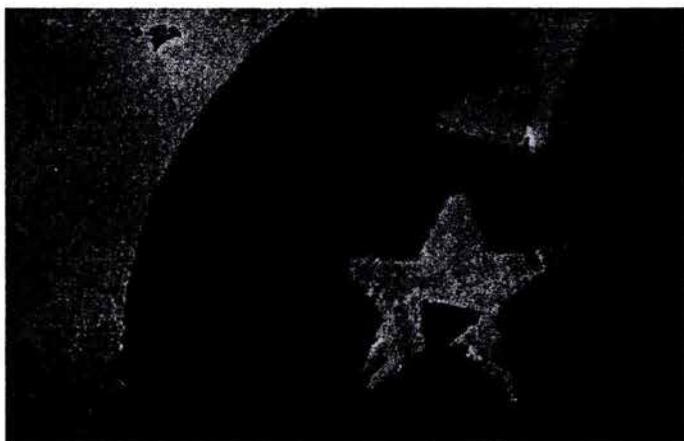
El objeto llamado deconstrucción se ha movido hacia otro sitio y que bajo su nombre hay ya muchas cosas que están sucediendo y que no tienen nada que ver con el sentido estricto de la

palabra. Y que por lo tanto su objeto está siendo desplazado y deformado, su condición en el futuro, es que puede llegar a estar en otro lado.

En la obra fotográfica "*Fragmentos de luz*" deconstruyo con Teotihuacan y con el signo a la medida de mis necesidades plásticas y compositivas. La obra rescata la herencia del pensamiento prehispánico aunado a mi huella, reafirma la obra heredada creando así, un nuevo discurso plástico, en donde los diferentes conceptos y pensamientos mantienen su espacio y se afirma un estar juntos, un compartir el mismo fragmento. "*Fragmentos de Luz*", es una apropiación de elementos formales referenciales a Teotihuacan tales como: Iconografía, textura, color, sombra; estos aunados a la luz artificial utilizada para proyectar el signo de luz eterna: pentagrama, estrella de cinco puntas, acento y elemento de unidad de importancia capital en la obra. En suma cinco elementos; el número cinco de importancia simbólica en Teotihuacan.

La obra tiene como principio fundamental crear unidad, principio fundamental en pensamiento prehispánico. No planteo un discurso plástico a partir de un criterio prehispánico, planteo un discurso con un criterio plástico, con fines estéticos, de contenido conceptual y no religiosos como se

Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



III FRAGMENTOS DE LUZ

comulga en el arte teotihuacano. "La obra de arte de inspiración religiosa es encarnación de lo divino. de ninguna manera importa que agrade o no, que satisfaga una sensibilidad estética inconsciente o cultivada."⁴⁰

Las imágenes, producto de la deconstrucción nos dan una referencia de Teotihuacan de una manera no directa, pretendiendo dar al espectador la pauta para una lectura que motive a la reflexión.

El arte en Teotihuacan es un arte simbólico por naturaleza. Los signos no son decorativos sino unidades gráficas. La obra "Fragmentos de luz" tiene como referencia la iconografía de Teotihuacan, interpretada en la estrella la cual se identifica como "Signo de luz eterna", y se utiliza como acento, como elemento compositivo; donde su función es tomar un papel capital en cada imagen fotográfica; de dar continuidad, ritmo y unidad a la obra.

3.3 Signo de luz eterna

El arte en Teotihuacan es un arte visionario-espiritual creado por un artífice con un criterio religioso a partir del mito y plasmado a través de símbolos. La iconografía teotihuacana se caracteriza por la invariable combinación de figuras y signos:

vírgulas, conchas, gotas, estrellas marinas, etc.

El acento y UNIDAD se lo da a la obra el signo de luz eterna (FIG.18) una estrella de cinco puntas de INTERPRETACIÓN ABIERTA, apareciendo una y otra vez de manera constante creando RITMO, principio fundamental en el arte de teotihuacano. *“El ritmo no tiene un efecto religioso sino mágico. El ritmo fue un medio de canalizar las potencias psíquicas, exaltarlas y aún producir el éxtasis.”*⁴¹

La propuesta plástica es una ventana abierta a interpretaciones, en la cual el signo de luz eterna tiene como referencia el pensamiento prehispánico, involucrando conceptos que se relacionan con el número cinco: el quince corazón del cielo, ombligo del mundo, punto de contacto entre el cielo y la tierra, lugar de encuentro de los principios opuestos, el arriba y abajo; símbolo de dualidad de capital importancia en el pensamiento prehispánico. el quince a su vez representa a el Quinto Sol (elemento calor-luz), expresado por la mitología, era de la vida terrenal creada Quetzalcoatl; hombre-dios cuyo corazón se convierte en el planeta Venus, estrella de la mañana *“hombre transmutado en luz.”*⁴²

En resumen, todos estos elementos codificados se aplican en un solo elemento: una estrella de

Fig.18
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



cinco picos, signo de la nocturno, elemento relacionado con el hombre por sus cinco sentidos, elemento preponderante dentro de la cultura universal, signo de calidad y supremacía, signo que aparece desde el México antiguo, hasta hoy y para siempre.

3.4 La fotografía como medio

La fotografía es el medio de acercamiento a Teotihuacan, es el artificio que realiza la operación quirúrgica en Teotihuacan, extirpando para su deconstrucción representativa, algunos de los rasgos que caracterizan a la Ciudad de los Dioses. Es el medio capaz de transmitir a otros, la emoción que produjo la experiencia en el autor. El medio fotográfico será capaz de apoderarse de Teotihuacan y dotarlo de nuevos sentidos, de una significación especial, con un estilo personal.

La obra recupera la vida pasada (primera realidad) obteniendo por medio de la fotografía, prueba de su concepto; de su existencia, por lo tanto, resulta en la imagen una nueva realidad (segunda realidad) a partir del fragmento, el cual se aleja de su todo, convirtiéndose en un documento autónomo, único, capaz de dar la referencia de su origen, de su todo.

La producción fotográfica de esta experiencia en Teotihuacan se torna en un encuentro constante con el artificio, el cual se convierte en la herramienta de dibujo, es decir el acto fotográfico se vuelve acto-imagen. Creo a partir de la posición de la cámara, ésta se convierte en una herramienta de dibujo: ilumino, compongo, creo fugas; puntos de vista imprescindibles dando fuerza a la imagen, el signo de luz eterna se torna gestual, habla, tiene movimiento, crea atmósferas.

Los elementos tomados fuera de su contexto originan y crean un nuevo significado, dependiendo de la asociación del espectador. "Fragmentos de luz" crea imágenes fotográficas abiertas a interpretación. "En el esfuerzo de la interpretación de las imágenes únicas, habrá siempre un dato intrigante: su ambigüedad. Ambigüedad porque jamás el signo coincide con aquello que el espectador ve y comprende, por que el signo es por definición fijo y único y, también por definición, la interpretación es múltiple y móvil."⁴³

La producción, se registra en encuadres muy cerrados, fragmentos, recortes, imágenes autónomas; que dan un propio discurso, y refieren su contexto, su todo: Teotihuacan.

El "Signo de luz eterna", estrella de la noche,

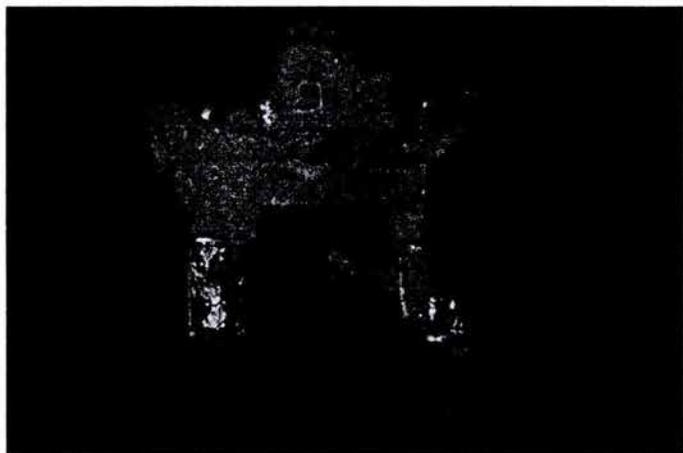
calor-luz aparece en todo momento; volátil, en movimiento, descendente, marcando direcciones, enmarcada de su referencia el pasado, nuestras raíces, lista para llegar a su destino y resurgir nuevamente marcando un ciclo más. Ilumina el vestigio aún vivo, su camino por el tiempo, resalta su vejez (erosión), su cansancio, su paso por los siglos y lo vuelve una vez más perpetuo. El "Signo de luz eterna" ilumina a la ciudad de los dioses, en su paso por el inframundo: la noche.

El "Signo de luz eterna" es el espíritu de los hombres de pensamiento sensible a la naturaleza, al universo que les dió la vida, que surge nuevamente y nos ilumina, nos recuerda que su vida es eterna, que siempre estará presente, y nos acompañará incondicionalmente... hasta el fin.

El vestigio de color, de forma, la textura, la erosión de la materia son cómplices de la huella de luz, la cual soportan y vigilan. Los colores brillan, las formas hablan, nos platican, lloran; gritan en su lucha contra la noche. (Fig.19)

Los elementos vestigio y signo aparecen irremediabilmente en las imágenes acompañados de la noche teotihuacana. En su conjunto crean composiciones con importante énfasis en el movimiento, establecido justamente por las direcciones que marca la estrella. El "Signo de luz

Fig.19
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



III. FRAGMENTOS DE LUZ

eterna" juega en el espacio, marca trayectorias de izquierda a derecha sobre la horizontal y siempre descendente sobre la vertical.

El contraste es intenso, unificador, luz y sombra se presentan de manera constante generando imágenes dinámicas y con fuerza.

El color-luz aparece de manera contundente creando atmósferas armoniosas, espacios, diferentes planos, sensaciones de vacío, de puntos de vista. El amarillo, color simbólico de Teotihuacan, de las culturas del México antiguo; el amarillo del maíz, el color del este; región de la luz, de la fertilidad y de la vida. El amarillo de la descomposición del fuego, símbolo del sol, de la luz del nuevo día. Color de la puesta del sol, signo del viaje a la noche; al inframundo... al color negro.

El amarillo, elemento formal y simbólico que aparece invariablemente impregnado en la imagen fotográfica por el "Signo de luz eterna"; petrificando, lo petrificado, transformándolo en luz de todas las luces, desplazándolo al presente vivo, y volviéndolo eterno... en signo de luz eterna.

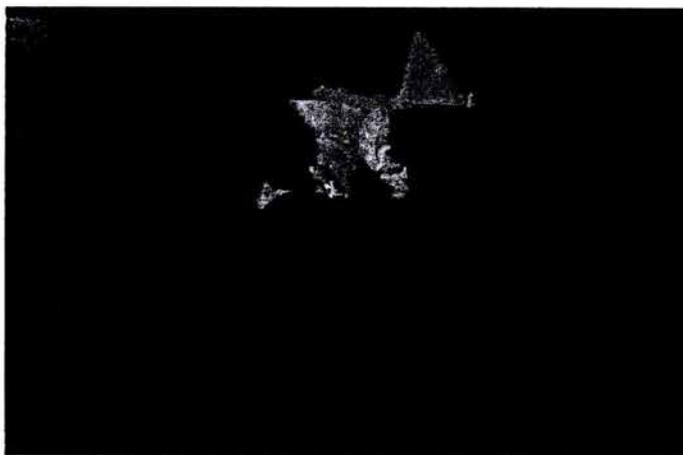
La imagen-acto se apropia de la producción, la cámara fotográfica se vuelve parte del producto final; la estrella se torna gestual, se convierte en

un dibujo sobre su soporte; el vestigio. la estrella habla, se desplazan sobre el plano, advierte una posible transfiguración. (Fig.20)

El resultado es "Fragmentos de luz", obra que logra comunicar un concepto, mi propia visión; el pensamiento del hombre prehispánico codificado en la imagen fotográfica.

La fotografía es el medio por el cual se alcanza el objetivo del proyecto; el de crear una concepción plástica de Teotihuacan de contenido conceptual, capaz de generar una estética reflexiva; y en ese sentido se cumple el fin del artista visual, logrando transmitir sentimientos y sensaciones a partir de un producto plástico, en este caso la imagen fotográfica.

Fig20
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



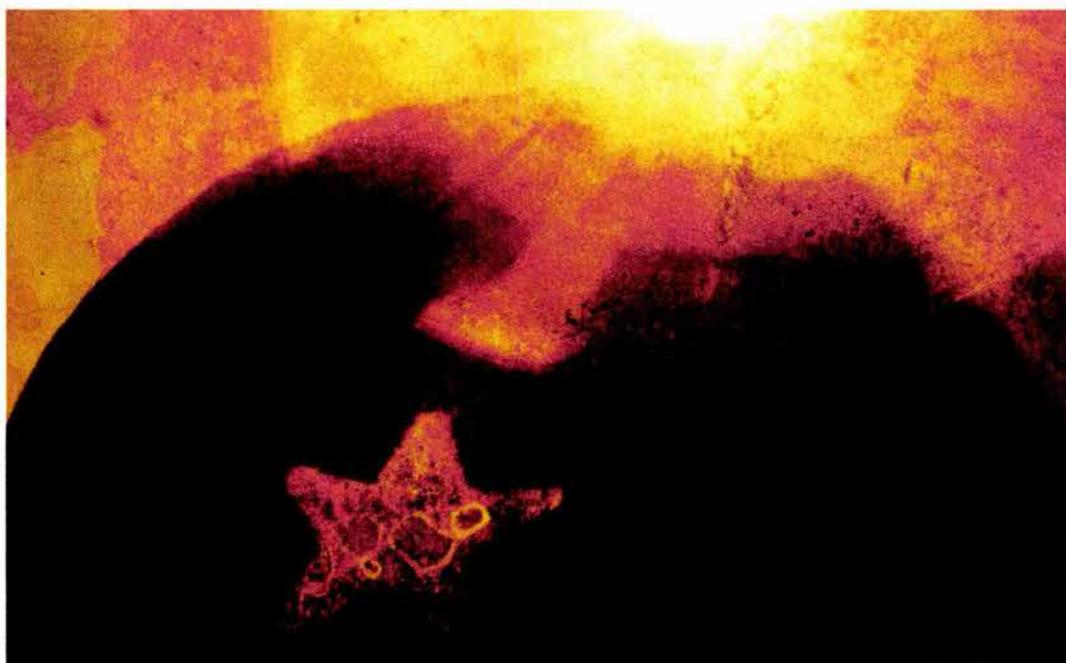
III. FRAGMENTOS DE LUZ

OBRA FOTOGRÁFICA
"FRAGMENTOS DE LUZ"

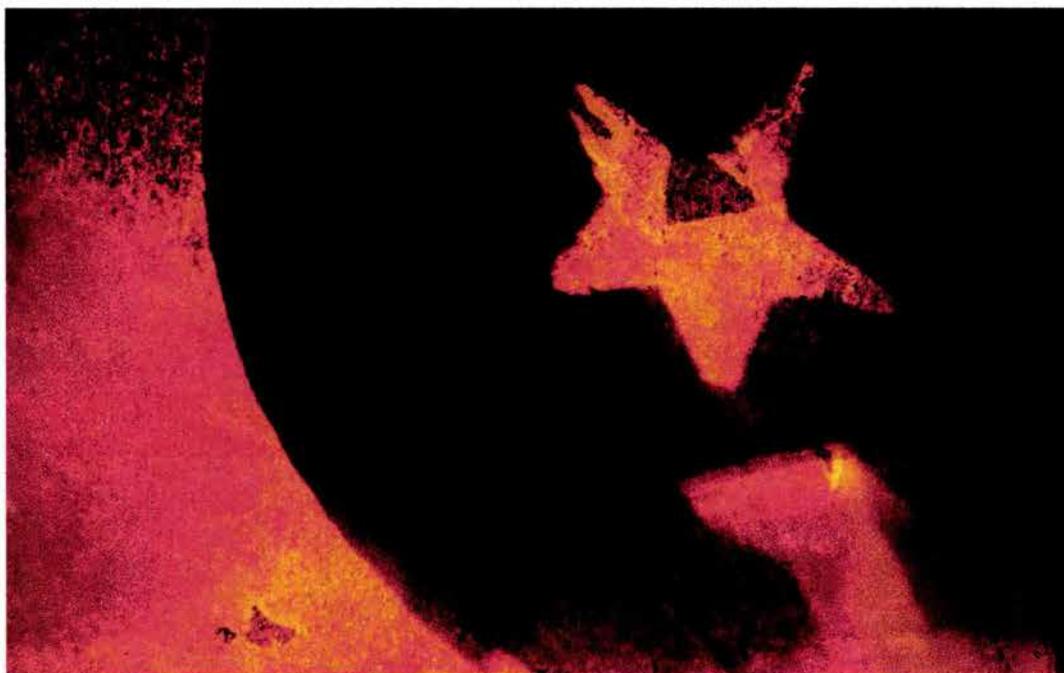


OBRA FOTOGRÁFICA "FRAGMENTOS DE LUZ"

Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



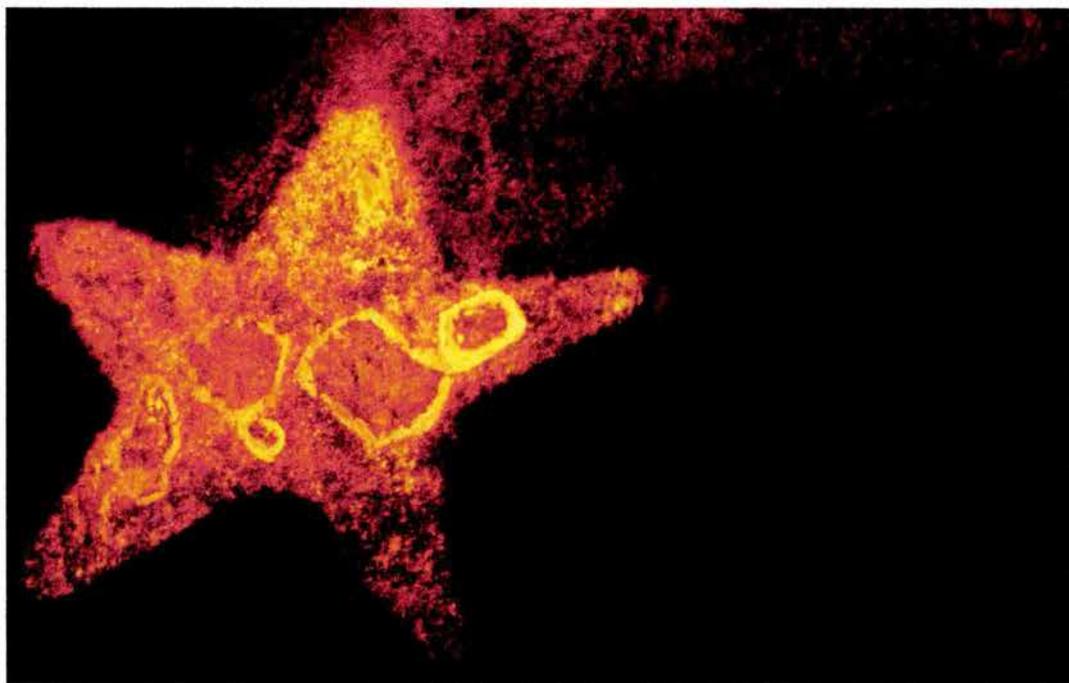
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



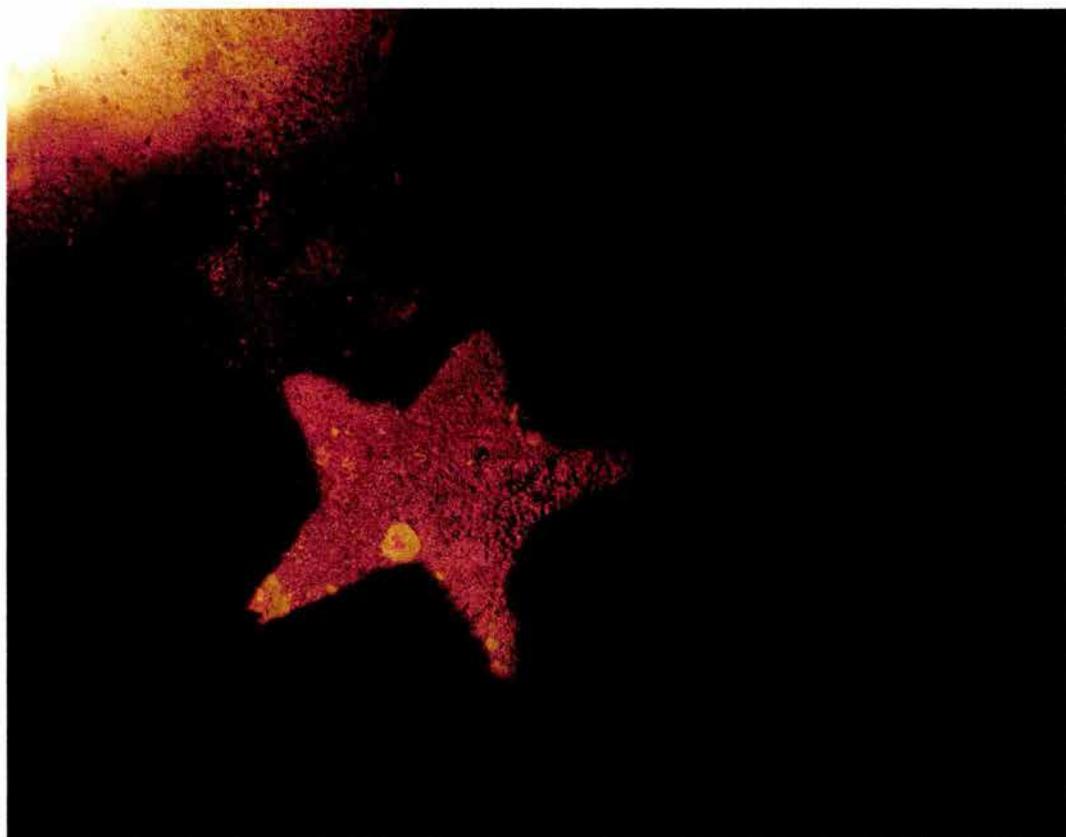
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



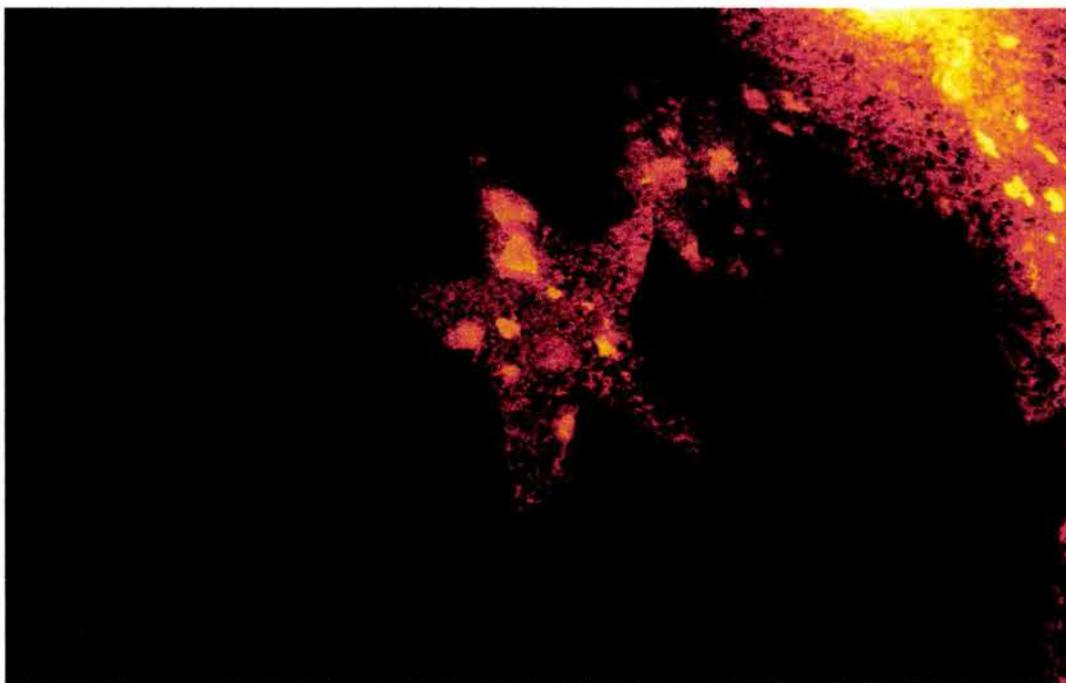
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



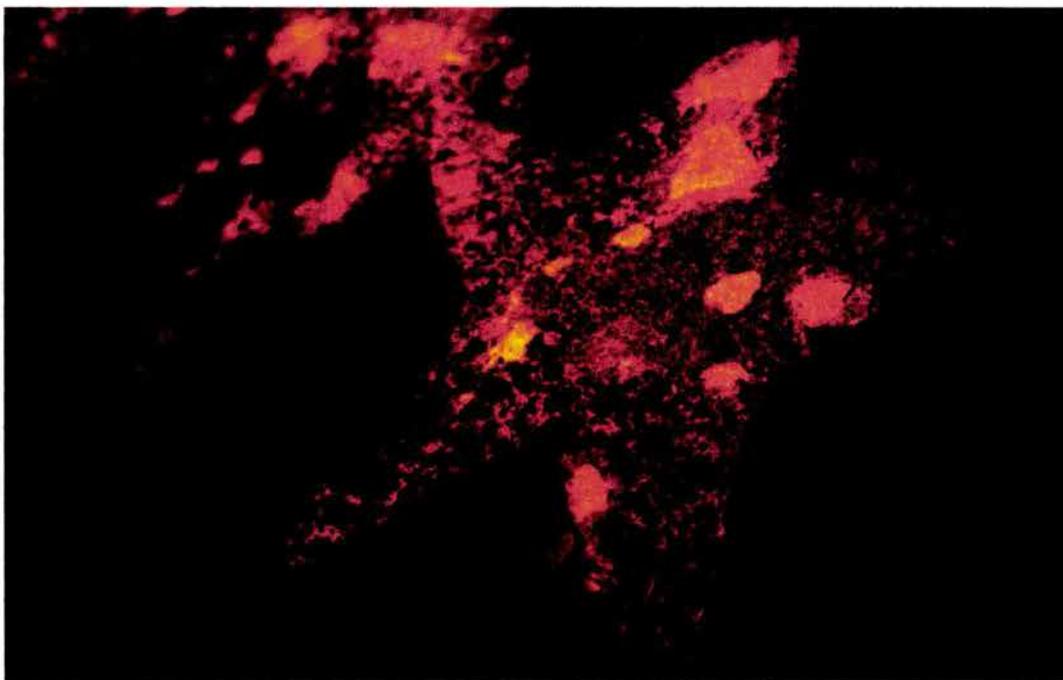
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



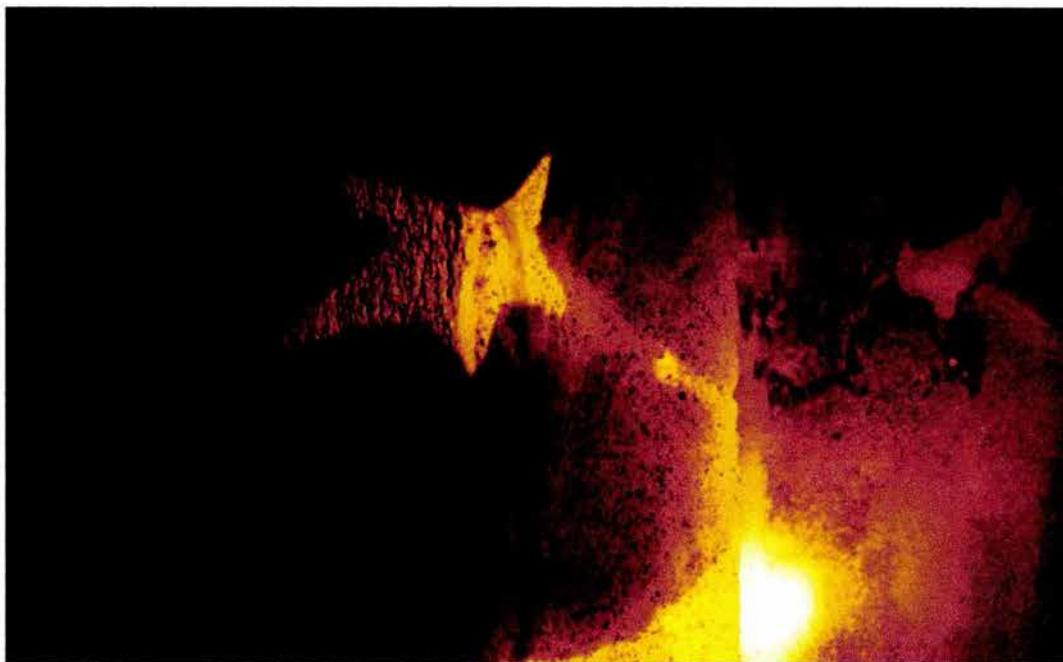
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



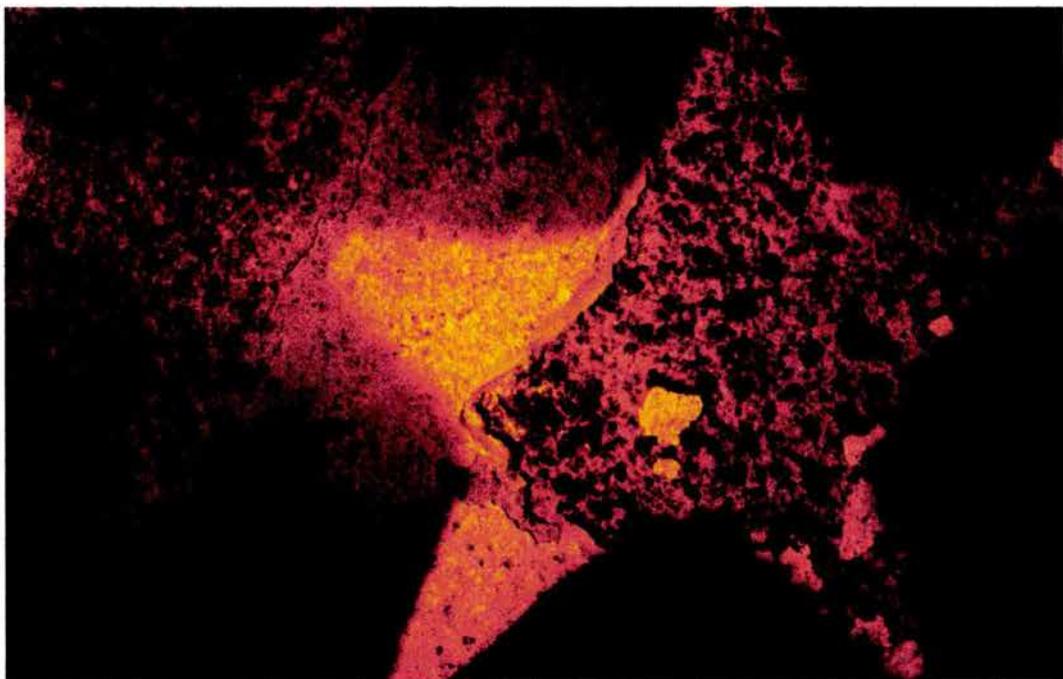
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



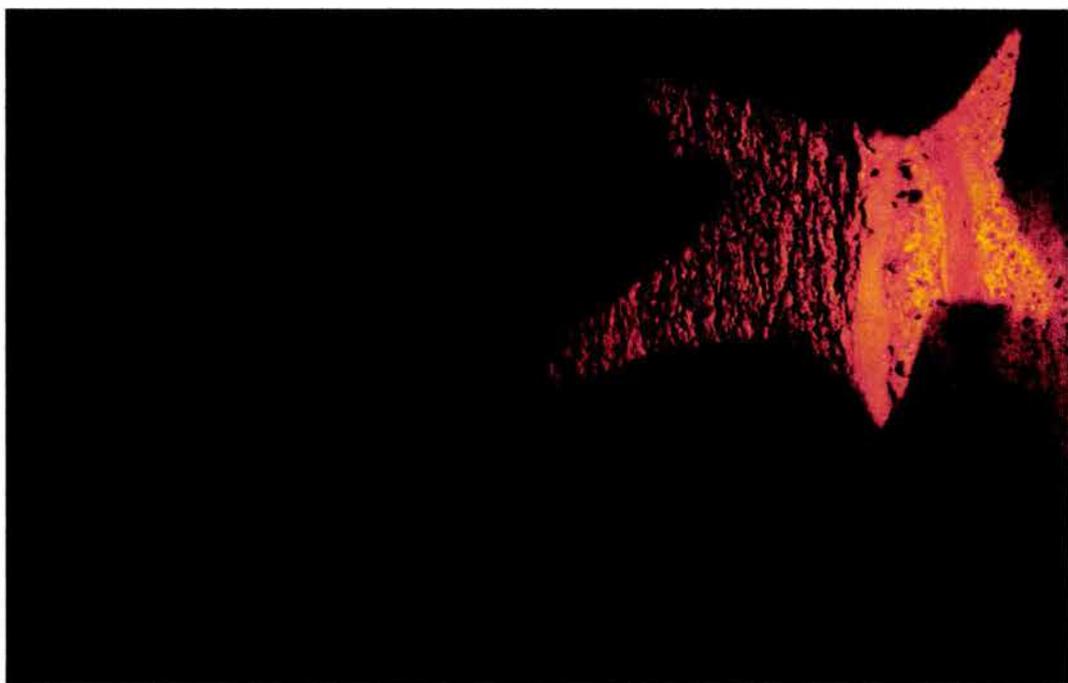
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



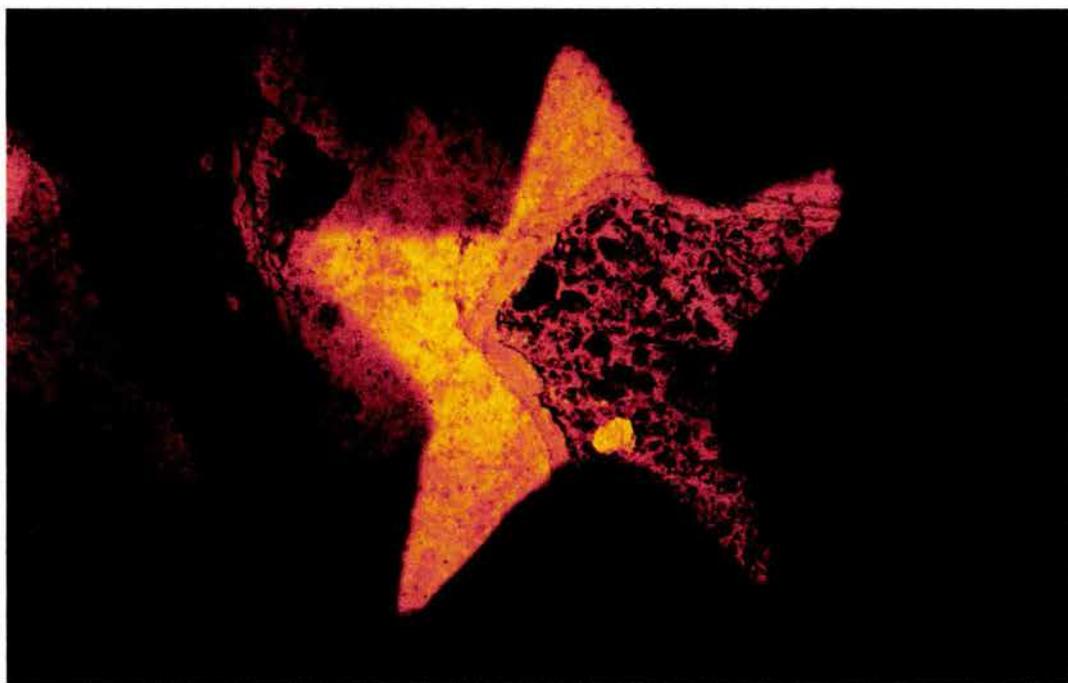
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



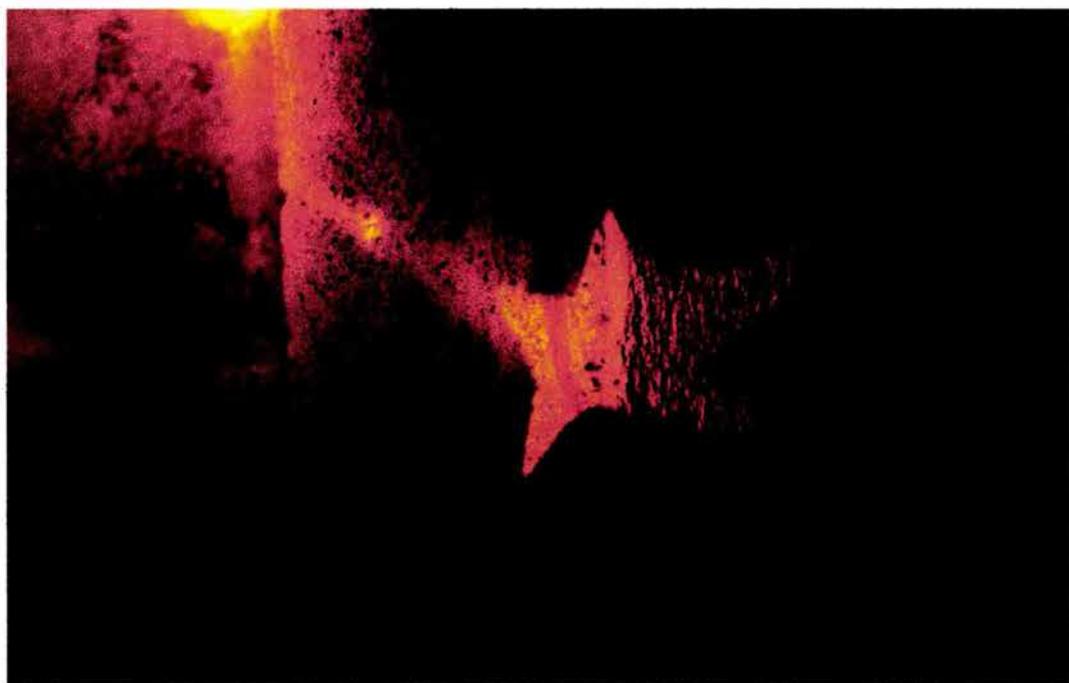
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



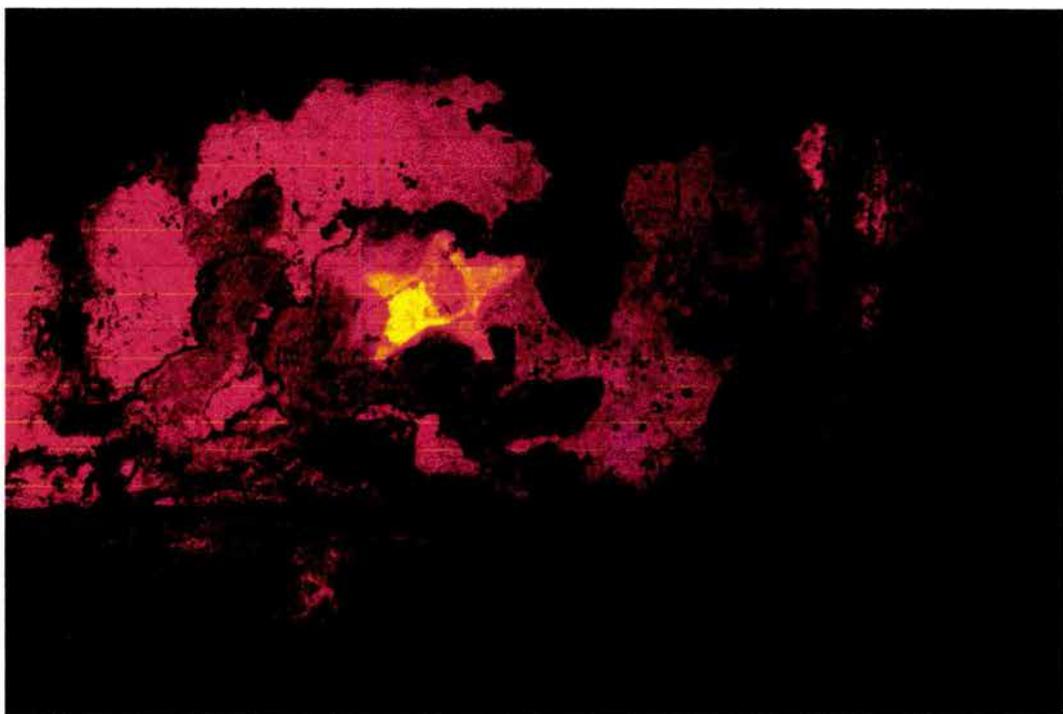
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



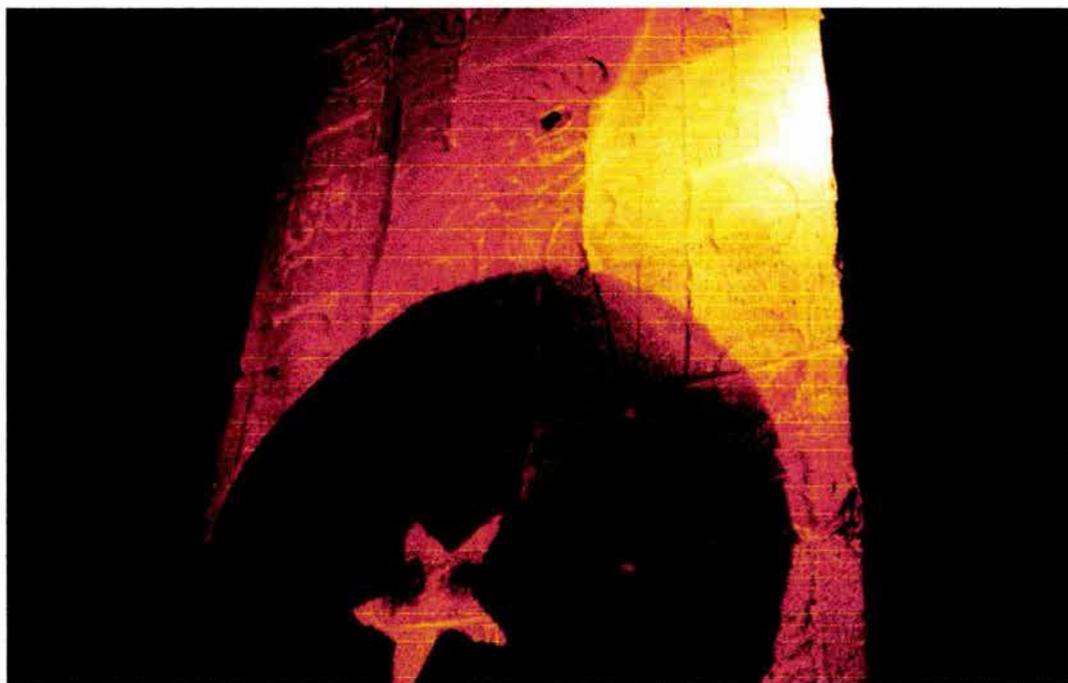
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



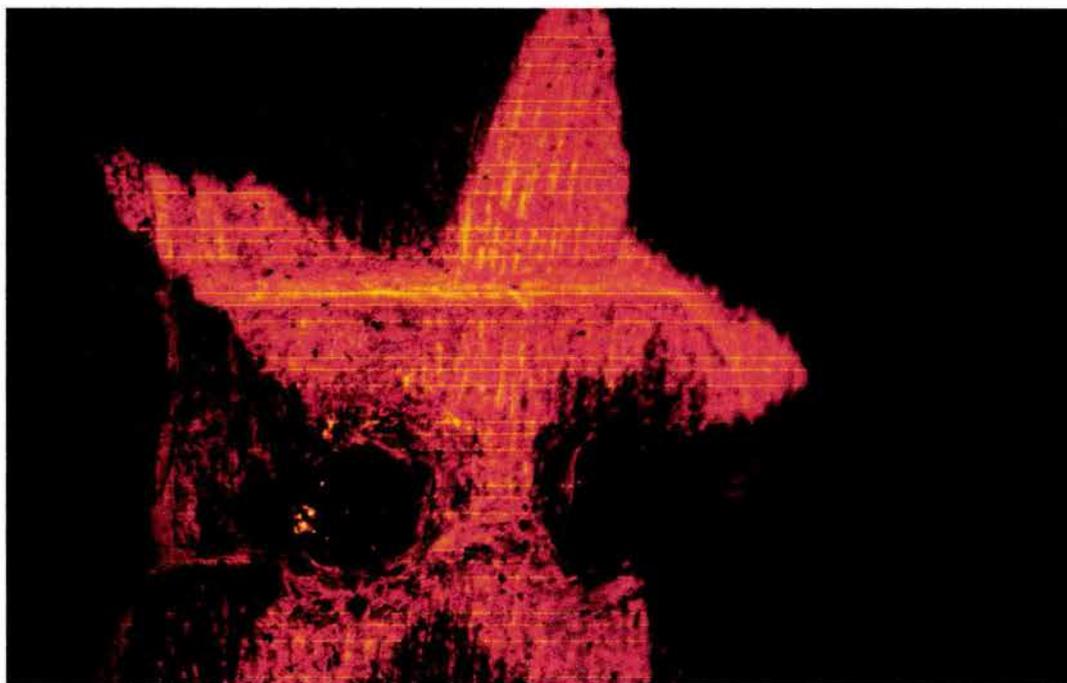
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



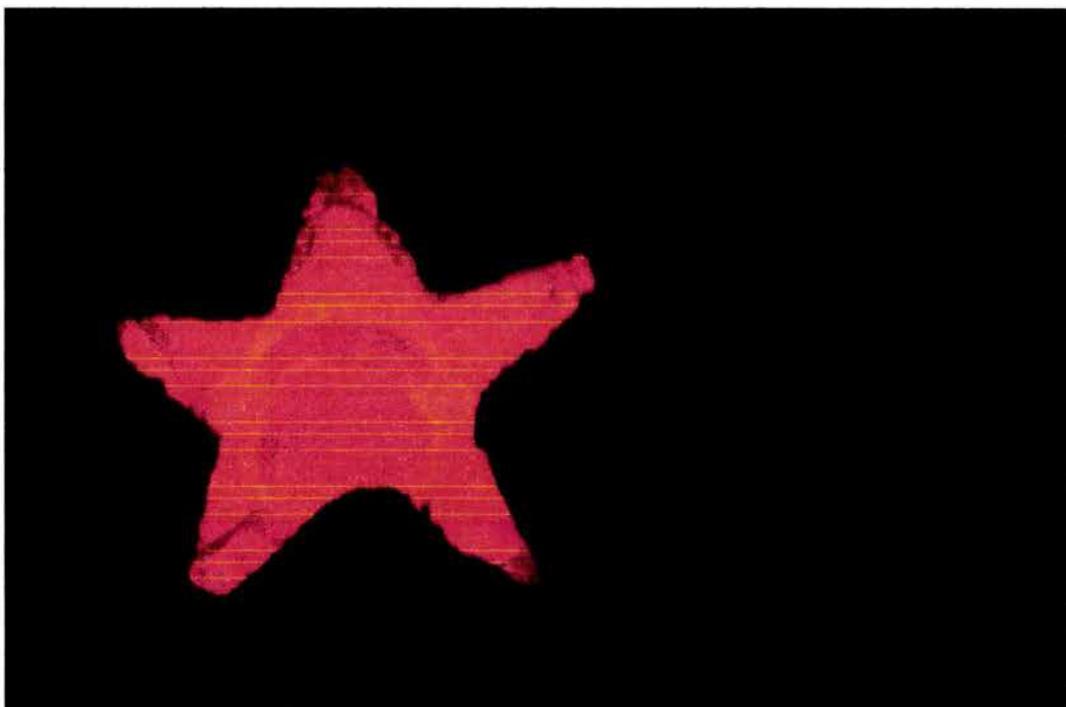
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



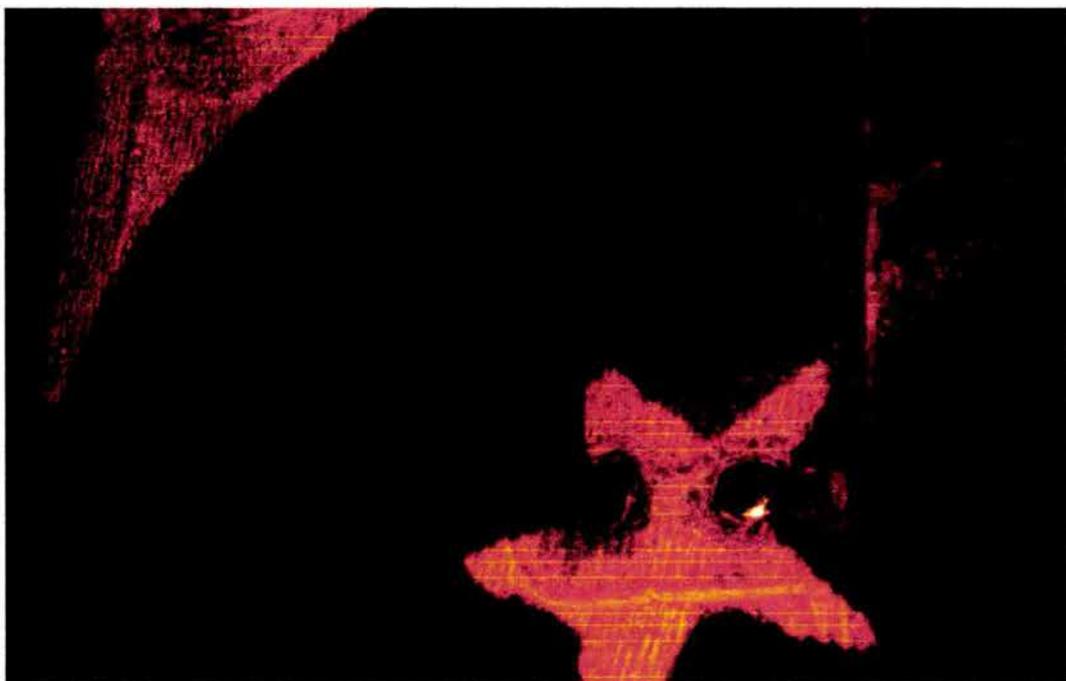
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



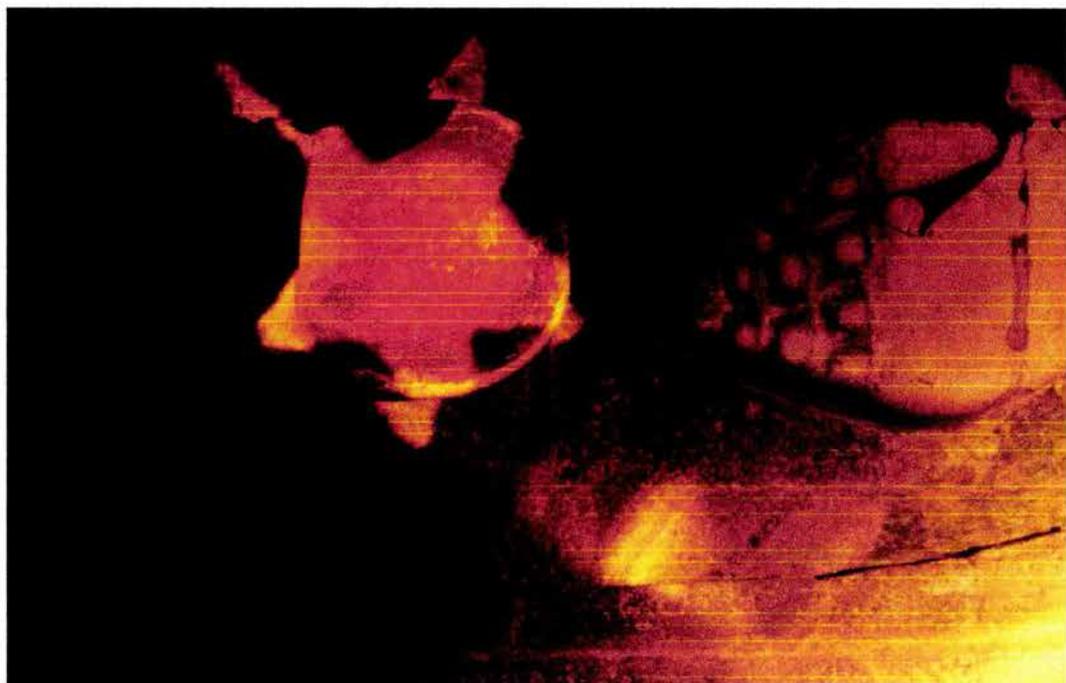
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



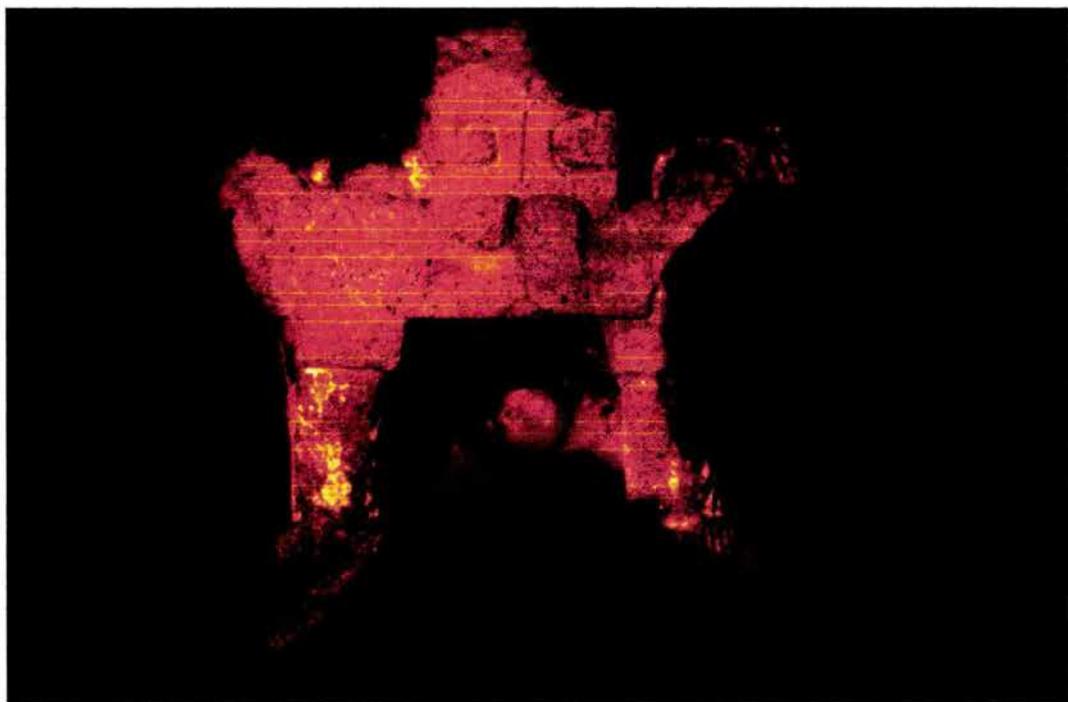
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



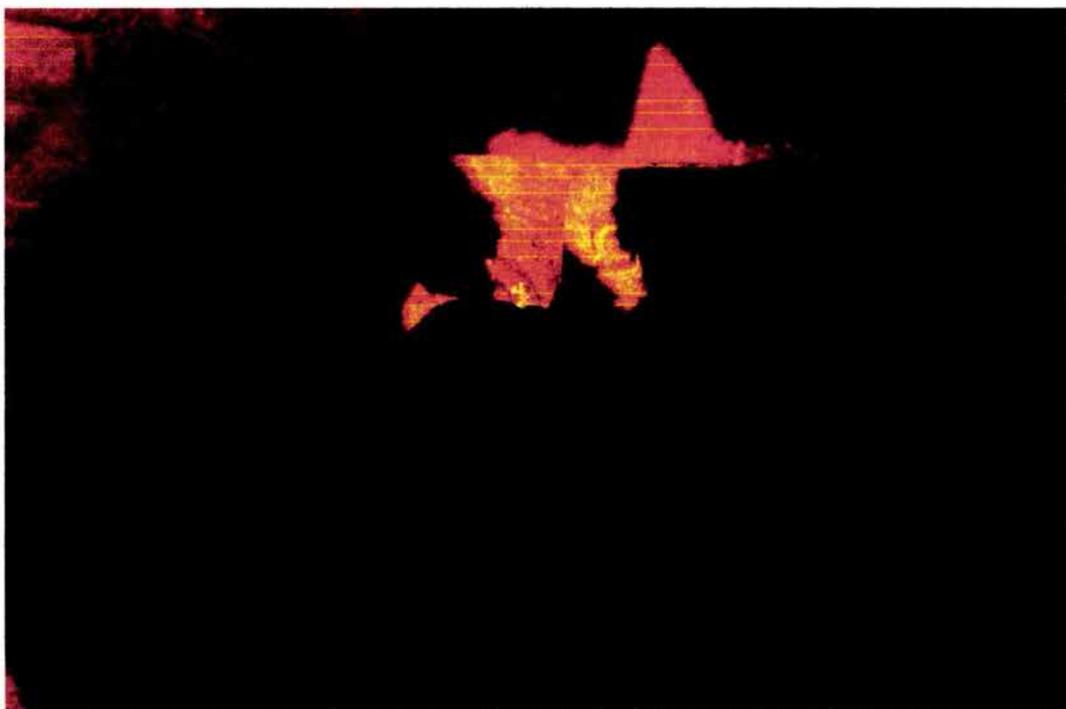
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



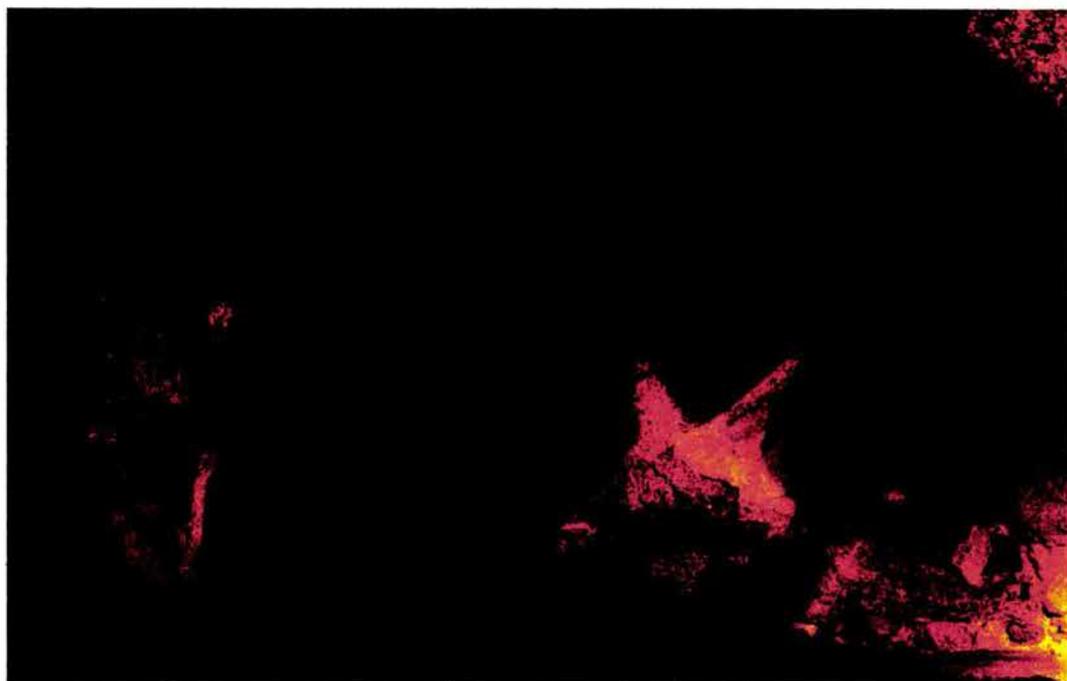
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



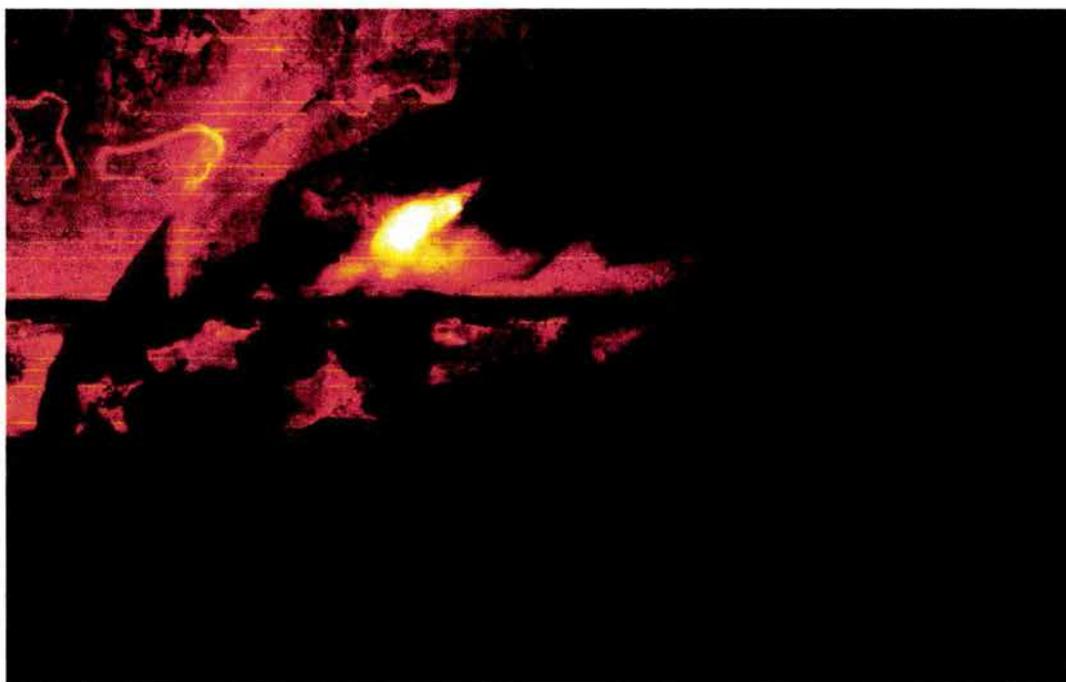
Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



Pedro Vargas,
De la serie
Signo de luz eterna,
2003



CONCLUSIONES

La referencia es Teotihuacan, que involucra conceptos de vida, arte, religión. Conceptos de supervivencia, de explicación de la naturaleza del hombre, del mundo; pensamiento sensible de nuestro pasado, de nuestras verdaderas raíces. El resultado es "Fragmentos de luz", obra plástica concebida en la imagen fotográfica.

La experiencia es eterna, el orgullo es infinito, los vestigios aparecen como nuestros ancestros que aún vigilan sus recuerdos, su mundo, la riqueza de su pensamiento. Teotihuacan me deja melancolía, ausencia. Teotihuacan me deja una huella imborrable, un sentimiento profundo de nostalgia momentánea por ya no estar tan cerca experimentando con mi pasado. Lugar de encuentros inolvidables, lugar perpetuo, de luz eterna.

Teotihuacan es el espíritu de nuestro pasado al cual aún se le rinde culto, la ciudad de los dioses es la ánima a la cual visitamos, para acompañarla en su paso por lo terrenal, en su camino al inframundo de donde resurgirá nuevamente.

Me apropio de su pasado y me quedo con su registro, con una nueva realidad, compartida en "fragmentos de luz".

Me quedo impregnado en el vestigio, de toda una experiencia de conocimiento, de emociones, de sensaciones únicas; toda una experiencia de vida.

CITAS

- 1 Cuadro tomado de Von Winning, Hasso. *La iconografía de Teotihuacan*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pág.145.
- 2 Caso, Alfonso. *El pueblo del Sol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pág. 12.
- 3 Florescano, Enrique. *El mito de Quetzalcoatl*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág. 25.
- 4 Von Winning, Hasso. *La iconografía de Teotihuacan*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987, pág.145.
- 5 Florescano, *Op. cit.* Pág. 26.
- 6 De la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan, Tomo II (estudios)* UNAM, IEE, México, 2001, Sonia Lombardo, pág. 33.
- 7 *Ibidem.* Pág. 33.
- 8 *Ibidem.* Pág. 21.
- 9 Estrada, Elisa. *Antología del arte prehispánico*. Toluca, Estado de México: Uaem, 1991, pág. 28.
- 10 De la Fuente, *Op. cit.* Pág. 28.
- 11 León Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pág. 37.
- 12 Von Winning, *Op. cit.* Pág. 26.

- 13 Florescano, *Op. cit.* Pág. 13.
- 14 Séjourné, Laurette. *El universo de Quetzalcoatl.*
México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pág. 42.
- 15 *Ibidem.* Pág. 17.
- 16 *Ibidem.* Pág. 17.
- 17 *Ibidem.* Pág. 69.
- 18 Séjourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México Antigo.* México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pág. 109.
- 19 De la Fuente, *Op. cit.* Pág. 12.
- 20 Estrada, *Op. cit.* Pág. 21.
- 21 León Portilla, *Op. cit.* Págs. 16-17.
- 22 *Ibidem.* Pág. 31.
- 23 Citado en: Ibarra García, Laura
La visión del mundo de los antiguos mexicanos
Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara,
Coordinación editorial, 1995, pág. 153.
- 24 Ibarra García, Laura
La visión del mundo de los antiguos mexicanos
Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara,
Coordinación editorial, 1995, pág. 67.
- 25 Calabrese, Omar, *La era neobarroca.*
Madrid, Cátedra, 1989. pág.102.
- 26 *Ibidem.* Pág. 102.

- 27 Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*.
Barcelona, G. Gili, 2002, pág. 127.
- 28 Susperreguí, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*
Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial,
2000, pág. 101.
- 29 *Ibidem*. Pág. 110.
- 30 Citado en: Susperreguí, José Manuel, *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2000, pág. 109.
- 31 Citado en: Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, G. Gili, 2002, pág. 140.
- 32 Krauss, 2002, *Op. cit.* Pág. 143.
- 33 Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Argentina, La marca, 2001, págs. 36-37.
- 34 Krauss, *Op. cit.* Pág. 124.
- 35 Matos Moctezuma, Eduardo, *Muerte al filo de obsidiana*. México: Fondo de Cultura, 1996, pág. 50.
- 36 De la Fuente, *Op. cit.* Pág. 28.
- 37 Peñalver Gómez, Patricio, *La deconstrucción, escritura y filosofía*. Barcelona, Montesinos, 1990, pág. 11.
- 38 *The spatial arts: an interview with jaques derrida by Peter Brunette and David Wills. Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture ed. by Peter Burnette, david Wills*
Cambridge: Cambridge University, 1994, pág.31.

- 39 Jaques Derrida, *Debate público en Santiago de Chile*, noviembre, 1995,
www.personales.ciudad.com.ar/derrida/textos.htm
- 40 Estrada, *Op. cit.* Pág. 32.
- 41 Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*
México: Era, 1970, pág. 56.
- 42 Séjourné, 1962, *Op. cit.* Pág. 17.
- 43 Kossoy, *Op. cit.* Pág. 90.

BIBLIOGRAFÍA

De la Fuente, Beatriz

La pintura mural prehispánica en México; Tomo 2 (estudios)
México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas,
1998.

Baqué, Dominique

La fotografía plástica
Barcelona, Gustavo Gili, 2003

Caso, Alfonso

El pueblo del sol
México, Fondo de Cultura Económica, 1971

Calabrese, Omar

La era neobarroca
Madrid: Catedra, 1989

Deconstruction and the visual arts: art, media, architecture

ed. by Peter Burnette, david Wills
Cambridge: Cambridge University, 1994

Dondis, D.A.

La sintaxis de la imagen
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976

Dubois, Phillippe
El acto fotográfico
Barcelona, Paidós, 1986

Estrada Hernández, Elisa
Antología del arte prehispánico
Toluca, Estado de México: Uaem, 1991

Florescano, Enrique
El mito de Quetzalcóatl
México, Fondo de Cultura Económica, 2000

Foncuberta, Joan
El beso de judas
Barcelona, Gustavo Gili, 1997

Gendrop, Paul
El México Antiguo
México, Ed. Trillas, 1979

Ibarra García, Laura
La visión del mundo de los antiguos mexicanos
Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara,
Coordinación editorial, 1995

Krauss, Rosalind
Lo fotográfico: por una técnica de los desplazamientos
Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Kossoy, Boris
Fotografía e historia
Buenos Aires, Argentina, La marca, 2001

León Portilla, Miguel
Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares
México, Fondo de Cultura Económica: Cultura sep,
1969.

Matos Moctezuma, Eduardo
Teotihuacan, la metrópoli de los dioses
México: Instituto Nacional de Antropología e Historia,
1990.

Peñalver Gómez, Patricio
La deconstrucción, escritura y filosofía.
Barcelona, Montesinos, 1990

Piña Chan, Román
Una visión del México prehispánico
México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas,
1967

Sahagún, Bernardino de
*Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses / notas de Miguel
León Portilla*
México: UNAM, Instituto de Historia, Seminario de
Cultura Nahuatl, 1958.

Séjourné, Laurette
Pensamiento y religión en el México Antiguo
México: Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP,
1984.

Séjourné, Laurette
El universo de Quetzalcoatl
México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

Susperreguá, José Manuel
Fundamentos de la fotografía
Bilbao: Universidad del País Vasco,
Servicio Editorial, 2000

Von Winning, Hasso
La Iconografía de Teotihuacán: Los dioses y los signos
México, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas,
1987.

Westheim, Paul
La calavera
México, Ed. Era, 1970

Westheim, Paul
Arte antiguo de México
México: Era, 1970

Westheim, Paul

Ideas Fundamentales del arte prehipánico en México

México, Fondo de Cultura Económica, 1972

SITIOS EN INTERNET

www.personales.ciudad.com.ar/derrida/textos.htm