



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ARTE Y COMUNICACIÓN. ACERCAMIENTOS A LA
INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN ARTÍSTICA: DIOSA DE
JADE O TLÁLOC VERDE DE TETITLA, TEOTIHUACÁN**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**P R E S E N T A
JENNIE ARLETTE QUINTERO HERNÁNDEZ**

**ASESOR
DR. JULIO AMADOR BECH**

Ciudad Universitaria, 2010.





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.

A LOS TEOTIHUACANOS:
POR LA SABIDURÍA QUE DEJARON PINTADA
EN SU HERMOSA CIUDAD.

A LA DUALIDAD QUE ME DIÓ LA VIDA:

A MI PAPA:
POR EL APOYO EN TODO MOMENTO
Y EJEMPLO DE TRABAJO INCANSABLE.

A MI MAMÁ:
POR LA FUERZA Y ALEGRÍA POR VIVIR,
SIEMPRE ESTÁS CONMIGO.

A MIS HERMANAS:
POR SER FASCINANTES Y TREMENDAS,
MIS COMPAÑERAS DE SIEMPRE.

A MI COMPAÑERO:
POR ESTAR EN EL CAMINO DE LA VIDA
Y DEL CONOCIMIENTO JUNTOS.

A MI ASESOR:
POR COMPARTIR SU TIEMPO
Y SU EXPERIENCIA PARA ESTE TRABAJO.



DIOSA DE JADE O TLÁLOC VERDE

Pintura *in situ* en talud, Pórtico 11 Murales 1-4,

Palacio de Tetitla, Teotihuacán.

Técnica *al fresco*, de 262 cm de ancho por 104 cm de alto.

Fecha en la fase *Xolalpan* ubicada entre el 450 y 650 d.C.

INDICE.

Introducción	7
---------------------------	---

CAPITULO 1. Arte y comunicación.

1.1 La imagen artística como forma cultural de comunicación: narración visual.....	14
1.2 La imagen artística y su configuración formal.....	25
1.3 La imaginación simbólica como origen de la imagen artística y sus funciones.....	29
1.4 La condición del arte y el origen sagrado de la imagen artística.....	37
1.5 Hacia una hermenéutica <i>simbólica</i> de la imagen.....	44

CAPÍTULO 2. Comunicación visual: formas y símbolos en la imagen artística de la Diosa de jade o Tlaloc verde de Tetitla, Teotihuacán.

2.1 Forma y contenido en la narración visual.....	55
2.2 Diosa de jade o Tláloc verde. Descripción.....	57
2.3 Ubicación cronológica y estilística de la Diosa de Jade o Tláloc verde.....	63

Primera parte. Dimensión formal.

1. Forma.....	64
2. Color o <i>tlapalli</i>	67
3. Cualidades materiales.....	70
3.1. El soporte.....	70
3.2. Herramientas.....	71
3.3. Técnica.....	71
4. El estilo.....	73
4.1. Las fases estilísticas de Teotihuacán.....	75
5. Composición.....	79
5.1. Identificación de elementos formales.....	83
5.1.1. Figurativos.....	83
5.1.2. Abstractos.....	84

Segunda parte. Dimensión simbólica.

1. Símbolos.....	86
a. Ave.....	86
b. Serpiente o <i>coatl</i>	87
c. Hormiga o <i>azcatl</i>	88
d. Rostro o <i>ixtli</i>	89
e. Corazón o <i>yolotl</i>	90
f. Manos.....	91
g. <i>Chalchiuhuitl</i>	92
h. Orejeras.....	94
i. Quincunce.....	94
j. Numeral siete o <i>chicome</i>	95
k. Tres <i>chalchiuhuites</i>	95
l. Agua o <i>atl</i>	96
2. Simbolismo de los colores.....	98

CAPITULO 3. Acercamientos a la interpretación de la imagen artística: ¿diosa o dios?

3.1 Antecedentes históricos.....	101
3.2 Ubicación histórico-cultural de Teotihuacán.....	103
3.3 El agua: recurso vital y “líquido precioso”.....	112
3.4 Arte y mito en la pintura mural teotihuacana. Comunicación a través del símbolo.....	119
3.5 Interpretación de la imagen del Pórtico 11 de Tetitla, Teotihuacán: ¿Diosa de Jade o Tláloc verde?.....	130

CONCLUSIONES.....	145
-------------------	-----

Bibliografía.....	155
-------------------	-----

Índice de imágenes y mapas.....	159
---------------------------------	-----

INTRODUCCIÓN.

Desde la antigüedad, el ser humano ha creado las formas, tanto orales como gráficas, de guardar su conocimiento, de conservarlo y transmitirlo, e innumerables soportes dan cuenta del trabajo creativo que ha realizado a través de milenios para preservar, y comunicar, lo que es su experiencia, su pensamiento y su realidad. Hoy en día le llamamos obras de arte a estas evidencias arqueológicas, y pueden considerarse como modalidades culturales de la comunicación, ya que al constituirse como procesos socioculturales permiten mediante ciertas prácticas la *producción en común de sentido* y la socialización de un saber.¹

En el México antiguo podemos encontrar formas culturales de comunicación que han sido poco estudiadas desde la ciencia social de la comunicación, tales como las pinturas rupestres, las estelas olmecas, las esculturas mayas, las pinturas murales teotihuacanas o los códices mexicas, porque se consideran problemas de otras disciplinas, tal como la historia del arte y la arqueología, pero que cuyo estudio en nuestra ciencia es de vital importancia porque constituye la posibilidad de entender la dinámica de una de las actividades humanas esenciales en la formación de una cultura.

Estas formas u obras de arte, además de definir el estilo de cada cultura transmiten mensajes de lo que se consideró como lo más importante a difundir a través de *imágenes visuales* y constituyen documentos invaluable que nos permiten conocer las distintas modalidades culturales que ha asumido la comunicación en distintas épocas, y por tanto el pensamiento social de la cultura que la produjo y su momento histórico ya que a través de ellas nos acercamos no solo al conocimiento de los artistas, su técnica y sus instrumentos de trabajo sino a la sociedad en general de la cual son parte y con la cual tratan de *poner algo en común*, su universo físico y simbólico.

Para Ernst Cassirer en su *Antropología filosófica*, el arte es una de las formas simbólicas que constituyen la cultura y quizá la que más nos aproxima a la comprensión del ser humano

¹ Raúl Fuentes Navarro, “La comunicación como fenómeno sociocultural” en Margarita Yépez y Fátima Fernández (comp.), en *Comunicación y teoría social*, México: UNAM, 1984.

como un ser complejo que solo es posible entender a partir de sus actividades creativas porque éstas revelan no solo sus pensamientos, sino también sus sentimientos.²

Desde las cavernas del Paleolítico, pasando por las primeras ciudades del Neolítico, hasta llegar a Mesoamérica, las *imágenes artísticas*, parecen haber jugado un papel importante en el imaginario colectivo, en la organización de la sociedad y en la integración de la comunidad. El arte tiene un origen sagrado y ha nacido junto con el ritual.

Durante milenios la obra de arte fue el “instrumento mágico” destinado a los espíritus y que raramente se exhibía a los extraños. Para Walter Benjamin, la obra de arte, por haber nacido en el seno del ritual posee un “valor de culto” porque tiene un *aura*, un carácter que la hace única e irreplicable y que constituye el *aquí y ahora* del espacio-tiempo del ritual.³ La obra de arte permite la comunicación al interior de la tradición cultural, la conservación de un conocimiento y la conformación de identidad.

Sin embargo, desde finales del siglo XIX y principios del XX, con el surgimiento de la fotografía y del cine, se ha llevado a cabo un “aceleramiento del proceso de reproducción de imágenes”, y han convertido en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas, despojándolas de su “valor de culto” y transformándolas en objetos con “valor de exhibición” cuya importancia radica en su función mercantil. Para Benjamin, la reproductibilidad técnica debilita el aura de la obra de arte, ya que masificándola para su reproducción separa “lo reproducido del ámbito de la tradición.”⁴

La época de la reproductibilidad técnica ha llevado a un trastorno de la tradición, ha llevado a las obras de arte fuera del seno del ritual para “aumentar sus oportunidades” de ser exhibidas. Para Benjamin “la obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad”⁵, la época de la reproductibilidad técnica ha llevado a un apareamiento masivo de bienes, bienes que no solo

² Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México: FCE, 2006, p. 45-50.

³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003, p. 53.

⁴ *Ibíd.*, p. 45.

⁵ *Ibíd.*, p. 51.

son naturales o estéticos sino que también son morales, y existe, por tanto, una estrecha relación entre la reproducción masiva, la producción masiva y la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos, relación que permite mantener las relaciones de propiedad y el control social de las masas.

En la modernidad, dice Gilbert Durand, el arte, en general, y la imagen artística, en particular, han perdido su función religiosa y han sido degradadas a mera ornamentación⁶; pertenecen al ámbito profano donde ya no tienen ninguna función simbólica sino que se privilegia únicamente su “valor de cambio” o de mero entretenimiento perdiendo así, su “valor de culto”. Los artistas luchan por recuperar su lugar en una sociedad que combate *lo imaginario* mediante lo que Max Horkheimer y Theodor Adorno llamaron *psicotecnica*.⁷

Desde finales del siglo XX, acontecemos un mayor aceleramiento en el proceso de la difusión masiva de la información de las ideas y de las imágenes reproducidas; la técnica de la reproducción ha generado los medios a partir de los cuales no sólo se ha posicionado dentro de los procesos artísticos como productores y reproductores de obras de arte, sino que también se han consolidado teóricamente como objeto de estudio hegemónico de las ciencias de la comunicación. De tal manera que las creaciones humanas que desde la antigüedad se repiten como privilegiadas, el arte, parecen objetos inanimados extraños a nuestro quehacer científico.

Ciertamente las ciencias de la comunicación se ocupan de imágenes visuales, pero lo hacen, principalmente por las generadas o producidas como “valor de exhibición”, las que necesitan de la “masa” para poderse vender y comprar; pero su estudio no debe agotarse ahí, sino expandirse hasta el terreno del arte y abordar las imágenes artísticas de las sociedades tradicionales como formas culturales de comunicación humana, que tienen su origen en lo sagrado y que surgen como “valor de culto” dentro del ritual. Ya que estas obras de arte son los testimonios eternos de la historia antigua que nos constituye.

⁶ Gilbert Durand, , *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

⁷ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta, 1994.

Donis A. Dondis propone abordar el estudio de la imagen visual a partir de lo que tienen en común, la sintaxis visual, la composición determinada por las fuerzas kinestésicas y perceptivas, de naturaleza fisiológica que son vitales para el proceso visual. Por eso para Dondis es posible estudiar en el mismo nivel tanto las imágenes artísticas de la pintura mural de Miguel Angel, por ejemplo, como las imágenes de un cartel propagandístico de alguna película reproducido por miles y pegado en cualquier pared, ya que las percibimos de la misma manera.⁸ Dondis no alcanza a ver la diferencia establecida por Benjamin.

En el mundo moderno, las imágenes artísticas o simbólicas se encuentran degradadas debido no solo al trastorno de la tradición cultural de la que habla Benjamin, sino sobre todo, comenta Durand, a un proceso de *desacralización* y *desmitologización* de las imágenes que una parte de Occidente viene desarrollando desde principios de la era cristiana, y que se ha consolidado en la época de la reproductibilidad técnica.

Es por esto que Durand propone estudiar la imagen como la unidad básica de la dinámica del imaginario para posicionarla como una forma de *gnosis* y la imagen artística como parte del universo redundante del símbolo.⁹ De igual manera Mircea Eliade se esfuerza por restablecer a la imagen su lugar como una creación psíquica que tiene sus orígenes en la dinámica de la psique y en la revelación de lo sagrado, cuya materialización constituye una re-interpretación de la imagen primordial.¹⁰

Julio Amador Bech desarrolla una metodología de análisis para encontrar el significado de la obra de arte, pero principalmente de las imágenes visuales, a partir de tres dimensiones que considera son constitutivas y complementarias de la obra de arte: la formal, la simbólica y la narrativa.¹¹ En esta propuesta las tesis de Dondis, de Durand y Eliade se encuentran teóricamente.

Al percibir imágenes, interpretamos, pero esta interpretación depende de la función de la

⁸ Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, México: Gili, 1982.

⁹ Durand, *La imaginación...*

¹⁰ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, México: Taurus, 1979.

¹¹ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte*, México: UNAM, 2008.

imagen y de nuestro universo físico y simbólico. En general, las imágenes artísticas pueden estudiarse dentro de la comunicación como una narración visual que pretende transmitir una experiencia y una enseñanza, de tal manera que consideramos que las imágenes artísticas del México antiguo no son sólo mensajes del pasado sino documentos susceptibles de ser interpretados y reactualizados incluso miles de años después, en una sociedad totalmente distinta. De lo que se trata es de hacer que los testimonios develen su significado y esto puede ser posible mediante la interpretación de la imagen artística y dentro de la concepción cosmogónica que lo origina.

El objetivo de esta investigación es acercarse a la interpretación de la imagen artística, particularmente la de la pintura mural teotihuacana, y muy puntualmente a la imagen que se ubica *in situ* en el Pórtico 11 del palacio de Tetitla que ha sido llamada “Diosa de Jade” o “Tlaloc verde”, a partir de la propuesta metodológica tridimensional desarrollada por Julio Amador Bech. Ir de lo particular a lo general y de lo general a lo particular, mediante el análisis formal y la identificación de los símbolos en la obra para conocer un poco de la totalidad de los aspectos históricos y culturales que encierra el misterio de la ciudad más grande de Mesoamérica y que seguramente forma parte de una tradición cultural de más de 3,000 años de antigüedad.

Desconocemos el mito cosmogónico que se narraron como pueblo los teotihuacanos, sin embargo, debido a las recopilaciones hechas por los cronistas españoles, los hallazgos arqueológicos, los aportes de la psicología de lo profundo, los estudios mesoamericanos y por las supervivencias del conocimiento antiguo en algunas culturas actuales, se pueden interpretar algunos de los símbolos que se han encontrado en las pinturas teotihuacanas e inferir acerca de sus posibles significados y arriesgarnos en la interpretación de la narración que cuenta la imagen.

En el primer capítulo se estudia la obra de arte como una modalidad cultural de la comunicación humana, siguiendo las investigaciones de Amador, la cual incluye una narrativa y se compone de elementos simbólicos principalmente. Los estudios de Donis A. Dondis sobre la sintaxis visual y la percepción humana se complementan con los aportes de

Jacques Aumont¹² que parte de una fisiología de la percepción para ahondar sobre la dimensión simbólica que caracteriza toda imagen inconsciente materializada. Es así que en la última mitad del capítulo profundizamos en la imagen simbólica como origen de la imagen artística con los estudios Carl. G. Jung, G. Durand y M. Eliade. La imagen artística, considera Eliade, es el resultado de las reactualizaciones de las imágenes primordiales que caracterizan al inconsciente y el pensamiento o imaginación simbólica. Todo el arte encuentra sus raíces en esta imaginación simbólica.

El segundo capítulo está dividido en dos partes. En la primera se estudia la dimensión formal de la obra, es decir, la forma, el color, las cualidades materiales como el soporte, las herramientas, y la técnica; el estilo y las fases estilísticas teotihuacanas, y por último la composición de la imagen identificando los elementos visuales que se encuentran distribuidos en la superficie pictórica y que llegan a funcionar como símbolos.

En la segunda parte, una vez identificados los símbolos se comentan los posibles significados que puede tener dentro del pensamiento nahua a partir de los relatos de Bernardino de Sahagún, los hallazgos arqueológicos y las interpretaciones hechas por Laurette Séjourné durante sus excavaciones en el Palacio de Tetitla, Teotihuacán, los estudios iconográficos de Hasso von Winning, Paul Westheim, las investigaciones sobre la concepción del cuerpo humano entre los nahuas que ha desarrollado Alfredo López Austin, así como los análisis estilísticos de Beatriz de la Fuente y Sonia Lombardo, y los de técnica pictórica de Diana Magaloni.

Y en el tercer y último capítulo ubicamos histórica y culturalmente la ciudad de Teotihuacán por fases enlazándolas con las fases estilísticas que se plantean en la primera parte del segundo capítulo, desde los inicios de los primeros asentamientos urbanos hasta los posibles escenarios de la decadencia de la ciudad apoyándonos en las investigaciones de Linda Manzanilla, Jorge Angulo, Christian Duverger. Como el simbolismo del agua es muy importante en las imágenes de la pintura mural, se detalla una breve investigación hecha a partir de los estudios fitogenéticos hechos por Emily McClung cuyos resultados le han

¹² Jacques Aumont, *La imagen*, México: Paidós, 1992.

permitido elaborar una posible imagen del valle durante el Clásico en Teotihuacán. En la mitografía¹³ se revelan los símbolos más importantes y se nos presentan como formas culturales de comunicación que no sólo nos hablan de los pensamientos del teotihuacano sino también de sus sentimientos. Los símbolos pueden ser interpretados y lo haremos dentro de la cosmogonía nahua, basándonos en las huellas que nos otorga Sahagún y en las interpretaciones que de estas huellas realiza Alfredo López Austin.

Sabemos que nuestro acercamiento no es nada fácil, que esto es en gran medida porque se han perdido los rastros de contexto de significación de aquellas obras, pero suponemos que nos hallamos ante un gran relato visual que está desapareciendo poco a poco y que lo que queda sólo es una parte de aquel relato, incompleta y fragmentada, y por tanto, que nuestra Diosa de Jade o Tláloc verde constituye una de las *frases* que dejaron los teotihuacanos con la *intención de decir algo de algo en su propio discurso*.¹⁴

Con todos estos elementos, nos arriesgaremos en la indagación del mensaje o de la frase que narra la diosa o dios, el personaje de cara verde y manos amarillas del Pórtico 11.

Ciudad de México, marzo del 2010.

¹³ Utilizaremos la palabra mitografía en vez de pictografía, ya que este término permite comprender que nuestra imagen artística constituye la narración visual de una cosmovisión, y no sólo la representación de un signo.

¹⁴ Paul Ricoeur, "Filosofía y lenguaje" en *Historia y narrativa*, Barcelona: Paidós, 1999.

CAPÍTULO 1

ARTE Y COMUNICACIÓN.

Si la obra de arte no fuera más que el capricho y la locura de un artista, no poseería comunicabilidad universal. La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas. Nos muestra estas formas en su verdadera figura, haciéndolas visibles y reconocibles. Escoge un determinado aspecto de la realidad, pero este proceso de selección es, al mismo tiempo, de objetivación.

Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*.

La actividad creadora de los artistas de todos los tiempos nos muestra las diversas modalidades culturales que ha asumido la comunicación humana en distintos espacios. A estas formas artísticas podemos considerarlas como formas culturales de comunicación humana, en la medida en que contienen un mensaje, un significado que puede encontrarse mediante el estudio del soporte material de la comunicación y todos sus elementos tanto formales como simbólicos.

El ser humano ha creado innumerables soportes para poder conservar su conocimiento y transmitir ideas; pero el ser humano antiguo, el de pensamiento religioso, se ha esforzado por darle forma a la “experiencia de lo sagrado” mediante obras de arte que pretenden establecer no solo las producciones de significado dentro de una sociedad, sino, sobre todo, hacer posible la comunicación con lo divino y dar así *sentido* a la existencia.

1.1. La imagen artística como elemento de comunicación: narración visual.

En la presente investigación partimos de la idea de que la *imagen artística* puede ser considerada como un elemento de comunicación y por tanto es objeto de estudio de nuestra ciencia social, y no solamente de las humanidades o la arqueología. Incluso, historiadores del arte, como Beatriz de la Fuente, consideran que la pintura mural, al estar constituida de

imágenes artísticas, es un “medio de comunicación a través de símbolos”,¹⁵ y que en general todo objeto del arte “es una especie de emisor de formas y de significaciones que habrán de ser apreciadas... en distintos tiempos.”¹⁶ De igual manera, Esther Pasztory expresa que las obras de arte son aquellas que fueron elaboradas “primordialmente o en su mayor parte para comunicar valores y conceptos.”¹⁷

Las imágenes artísticas no solamente nos acercan a la definición de un estilo cultural sino que además nos permiten conocer, a través de mensajes visuales, lo que se ha considerado como lo más importante a perpetuar en el pensamiento y la visión del mundo de una cultura, son, en palabras de Enrique Florescano, “medios de transmisión de la memoria,”¹⁸ que constituyen el fiel testimonio de una comunidad en un determinado momento histórico, los testigos fehacientes de creencias, costumbres y rituales de cierto tiempo y espacio, así como de los temores y esperanzas humanas.

Julio Amador, antropólogo del arte, considera que las imágenes artísticas son “*estructuras narrativas visuales*” con capacidad de comunicar un concepto o un sentimiento, formas que transmiten ideas y que relatan una secuencia determinada de eventos que conforman una historia y guardan un significado que puede ser descifrable y comprendido.

Para que la imagen artística revele su significado y relate su historia es necesario que, en primer lugar, identifiquemos los elementos visuales que se articulan en motivos y crean una escena, algunos de los cuales llegan incluso a funcionar como símbolos y “su significado es más rico y más complejo.” Estos *símbolos* se encuentran inscritos en *tramas discursivas* que “cobran sentido en contextos semánticos determinados” y son la figura esencial tanto de la *imagen artística* como del *mito*.

El desciframiento del imaginario que supone la obra de arte, comienza y

¹⁵ Beatriz de la Fuente, “Reflexiones en torno a las semejanzas y diferencias en la pintura mural prehispánica” en *Universidad de México*, V50 No. 528, 1995, p. 37.

¹⁶ Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo I, México: UNAM-IIE, 2001, Introducción, p. XV.

¹⁷ Esther Pasztory, “El arte”, en Manzanilla, Linda y López Luján, L. *Historia Antigua de México*, Tomo IV, México: INAH-UNAM-Porrúa, 2001, p. 316-317.

¹⁸ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México: Taurus, 1997, p. 240 y siguientes.

termina en la interpretación de los símbolos. Mas allá de investigar los significados que se le han dado en las distintas culturas y épocas o los autores particulares, debemos poder comprender tanto su sentido espiritual implícito, como su articulación interna, en tanto sistema semántico, así como sus funciones diversas dentro de los conjuntos discursivos de las imágenes artísticas, los relatos míticos, las practicas rituales y las experiencias de vida concretas.¹⁹

Los símbolos son los elementos visuales esenciales en el arte tradicional, las figuras explicativas con función cognoscitiva que, al ser en sí mismos una *hierofanía*, una *manifestación de lo sagrado*, revelan lo inefable, muestran “lo que permanecerá, lo que ha sido y será eterno.”²⁰ La imagen artística, y en general toda obra de arte, en una cultura tradicional, se halla inserta en el ámbito de lo sagrado, forman parte de un universo religioso, de un contexto ritual y cultural que tiene la posibilidad de trascender lo regional y lo temporal, ya que algunos símbolos se aparecen como universales por su constancia, continuidad y trascendencia, y se comportan como *imágenes guía*, o arquetipos, que permiten penetrar en los misterios de la vida. Estos símbolos *hablan* de los mismos *temas inmatrimales* que afectan la existencia del ser humano en todo tiempo y espacio: origen, vida y muerte, los cuales se valen de ciertas convenciones gráficas que pertenecen a un código de *re-presentación* simbólica con una especificidad histórico-cultural definida por la sociedad y la época que las produjo.

En la narrativa visual los signos y los símbolos se articulan en motivos para dar forma al tema, el cual es presentado como una escena, con personajes determinados en una situación particular y con distintas acciones. La identificación del tema constituye el segundo momento importante en nuestro camino por acercarnos a la revelación del significado de la imagen artística y éste puede ser una creación del autor, que hable su vida y obra, o la representación de un pasaje mitológico, literario o histórico, o una combinación de ambos. Mantengamos presente que en el arte etnológico²¹ el tema es siempre mitológico.

¹⁹ Julio Amador, *El significado de la obra de arte*, México: UNAM, 2008, p. 89.

²⁰ *Ibíd.*, p. 78.

²¹ Término tomado de José Jiménez quien en su artículo titulado “El inexistente ‘arte primitivo’” lo propone

El desciframiento de la escena comienza por la identificación de los personajes, la descripción de las acciones y de la situación. La imagen debe, entonces, sufrir una primera traducción al lenguaje verbal.²²

Amador sostiene que si pretendemos hacer que los testimonios visuales develen su significado debemos poder establecer enunciados coherentes que pongan de manifiesto la *estructura del relato* y ser capaces de mostrar la articulación entre los personajes y las acciones y situaciones como una totalidad significativa. Para esto debemos conocer el *relato*, y si es posible hacer una comparación entre la imagen y el texto.

El *relato* primordial que se narran las sociedades tradicionales es el *mito*, la narración o historia sagrada que cuenta cómo llegó a ser el mundo y la vida mediante fórmulas lingüísticas, rituales e imágenes artísticas, *revelando* los modelos ejemplares de comportamiento que fueron enseñados por los dioses. El mito constituye una de las *formas simbólicas* más antiguas que ha utilizado la humanidad para otorgar *sentido* a su existencia, la forma fundamental y originaria de la formación del saber.

Mircea Eliade, historiador de las religiones nos dice en su libro *lo sagrado y lo profano* que el mito es un modelo ejemplar, relata una *historia sagrada apodíctica* que tuvo lugar en el comienzo de los tiempos.

Más que relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón sus *gesta* constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados.²³

Relatar es revelar. Nombrar es otorgar sentido. En el relato de la creación del mundo se

teóricamente frente al concepto de “primitivo” desarrollado por las Teorías del evolucionismo cultural que consideran a todos los pueblos no occidentales como inferiores e incivilizados y por tanto esclavizables. El artículo puede encontrarse en Juan Ramírez, *et al*, *Historia del arte*, Tomo I, Madrid: Alianza, 1996.

²² Amador, *El significado...*, p. 118.

²³ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, España: Paidós, 1999, p. 72.

revela la sacralidad absoluta, un nivel de realidad al que se accede por comprensión y participación del misterio a través de la *imitatio dei*, de la repetición del acto sagrado. El modelo ejemplar del *homo religiosus* es, para Eliade, de orden “transhumano trascendente”²⁴, solo se reconoce como tal en la medida en que imita a los dioses. Todo mito relatado implica la reactualización de la actividad creadora de los dioses como *in illo tempore*, la identificación con los dioses, hacerse contemporáneo de los dioses, y por tanto asumir la “terrible responsabilidad” de la creación y renovación del mundo, cíclicamente mediante rituales, igual que dioses.

La función primordial del mito es otorgar los modelos ejemplares de los ritos y de todas las actividades humanas, como la alimentación, la sexualidad, el trabajo, ya que todo lo que el humano sabe y hace, le fue revelado por los dioses. Los mitos narran la enseñanza de los dioses, contienen una instrucción espiritual en *imágenes* y *símbolos* para la experiencia de la vida que le permiten al ser humano resolver problemas existenciales que surgen alrededor del origen, el desarrollo y la perennidad de su existencia. Mediante el símbolo, el arte da vida a los mitos.

En el arte de las sociedades tradicionales, mito e imagen se encuentran confundidos y asimilados, encuentran su origen y fundamento en lo divino. La imagen artística es creada para la enseñanza de los mitos y la escenificación ritual; ambas, son estructuras significativas que exigen ser narradas.

En la estrecha relación existente entre *mito* e *imagen artística* se puede comprender la *estructura del relato*. La imagen puede ser un fragmento del mito, la secuencia narrativa, y una secuencia de imágenes podría equivaler a un relato, es decir, al mito completo.²⁵ Sin embargo, también una sola imagen puede representar por sí misma, de forma sintética, la totalidad del mito y constituir entonces un *mitograma*.

Cuando la imagen concentra pasajes mitológicos en una sola escena, equivale a un

²⁴ *Ibíd.*, p. 75.

²⁵ Amador, *El significado...*, p. 133-134.

mitograma, que puede ser definido como la *re-presentación* simbólica de un conjunto de imágenes míticas o la síntesis conceptual de un pensamiento, de cosmovisión, que evocan los poderes del mundo en una especie de oración o plegaria con la finalidad de la abundancia y la salud.

Para Amador, un mitograma corresponde a una imagen mnemotécnica, es decir,

...la representación sintética de arquetipos que simbolizan la esencia de pasajes míticos más extensos. No representan puntualmente un pasaje específico, sino la esencia conceptual de un conjunto mítico determinado como la cosmogonía, por ejemplo. Su función es ser auxiliar en la memorización de los relatos míticos al interior de las culturas basadas en la tradición oral.²⁶

Mitograma es una especie de “imagen guía”, que no representa un momento particular de cierto mito sino que es, en sí misma, una síntesis abstracta y cultural de un mito cosmogónico completo, permite comprender la esencia de una secuencia de narrativas míticas que simbolizan el origen mítico del mundo. Su función es básicamente pedagógica y contribuye en la memorización del mito cosmogónico para su relato, la comunicación del saber. Mitograma puede ser definido como aquella representación artística que concentra en su evocación una *constelación de imágenes* proporcionadas por la mitología de determinada cultura, unificadas en una sola imagen.

León-Portilla sugiere que en Mesoamérica existió un binomio dialéctico básico entre oralidad y pintura ya que los relatos se hallaban en estrecha vinculación con las imágenes y constituían la memoria, individual y colectiva, de una cultura. Para los antiguos las *pinturas hablan*. Según un poeta nahuatl anónimo, *él cantaba las pinturas*:

*Yo canto las pinturas del libro,
lo voy desplegando,
soy un papagayo florido*

²⁶ *Ibíd.*, p. 117.

*en el interior de la casa de las pinturas.*²⁷

La pintura tiene su origen en el ritual, y es cantada-narrada en el momento de la ceremonia, aportando significaciones de vida y de muerte, mostrando el camino que los abuelos han señalado. Las huellas de pies humanos que encontramos en algunas de las pinturas del México antiguo marcan el camino del libro o *amoxohtoca*, cómo debe ser cantado, en qué orden, y cuál es el camino que hay que seguir, pues es el que han enseñado los abuelos. De lo que se trata, a decir de León Portilla, es de hacer “brotar” las palabras de la pintura con la mirada y el oído de quien las contempla.²⁸

En el análisis narrativo de la imagen artística tanto el mito como la imagen artística, enuncia Amador, tienen dos planos de significado, el plano literal y el conceptual. En el plano literal - explícito- los elementos visuales son *figuras metafóricas* que transmiten un sentido o conocimiento “oculto” –implícito- en el plano conceptual. Metáfora proviene del latín *meta* que se traduce como “al otro lado”, y de *fero* que se traduce como “llevar”. Este “llevar al otro lado”, es ir más allá de la situación inmediata y empírica, al plano de la trascendencia, trasladar una expresión del campo de lo figurado al campo del sentido, de lo literal a lo conceptual.

Mito e imagen artística son elaboraciones culturales que al traducir simbólicamente mediante un lenguaje de homologías o metáforas el conocimiento acerca del origen, el cosmos y el ser humano, evocan un conjunto de imágenes que “hacen presente lo ausente” como dirían Bachelard y Durand, o en palabras de Heidegger, “lo otro que se desoculta y se vuelve a ocultar.”²⁹

Amador nos dice que es posible encontrar el *sentido* en la estructura misma de la narración, tanto en las funciones semánticas de la secuencia narrativa, la relación entre los personajes, sus acciones y situaciones, los estilos narrativos, y sobre todo, en la identificación de los

²⁷ Tomado de Miguel León-Portilla, *Códices*, México: Aguilar, 2003, p. 123.

²⁸ *Ibíd.*, p. 132.

²⁹ Véase a Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, México: FCE, 1995.

símbolos que evocan.

Para encontrar el sentido a partir de su función semántica es necesario concebir a “los elementos del relato textual y visual como partes que resuelven un aspecto del sentido global de la narración.”³⁰ El *sentido de la trama discursiva* se encuentra en el acto central que da vida a los personajes, los cuales realizan determinadas acciones y se hallan ubicados en ciertas situaciones, y a la trama misma en una articulación compleja y complementaria. La identificación de los elementos que funcionan como símbolos nos permiten pasar del plano literal al plano conceptual y descifrar el significado que permanece oculto.

En el caso del relato visual, la traducción a signos lingüísticos será válida solo relativamente para la descripción de la acción. Desde esa óptica, el relato puede ser visto como un sistema estructurado de acciones y situaciones que nos dice algo. Este será el punto de partida y el punto de llegada porque de lo que se trata es de descifrar el significado del relato, pasando de su plano literal al conceptual, donde el sentido aparece como si estuviese oculto en la historia, haciendo falta un análisis hermenéutico que lo haga surgir, poniendo de manifiesto un haz plural de significados que yacen ocultos.³¹

El *sentido* que portan las imágenes artísticas se forma en las situaciones discursivas que genera la narración del mito. Toda repetición de un mito es una versión nueva que equivale a una re-interpretación del mismo y el conjunto de todas las versiones constituye el *campo semántico* del relato, ya que todas las interpretaciones toman como referentes a las versiones anteriores y a las contemporáneas. En el intento por descubrir el significado oculto en el proceso de interpretación, se re-significa y se encuentran diferentes significados. Así el *sentido* no está determinado de una vez y para siempre, sino que se halla en constante reinterpretación.

La imagen artística no tiene un significado único, y al igual que el mito, puede tener

³⁰ Amador, *El significado...*, p. 117.

³¹ *Ibíd.*, p. 135.

múltiples significados, es multivalente, polisémica, en ella encontramos la “convivencia de múltiples sentidos presentes”, que son posibles tanto por *el creador de sentido como por el que interpreta el sentido creado*. De tal manera que toda interpretación se encuentra mediada por el intérprete.

La interpretación es lo que constituye el universo simbólico del ser humano, y tiene lugar en la conversación que mantiene el ser humano consigo mismo en su relación con el mundo y otros seres humanos. Para Ernst Cassirer, la interpretación es una dimensión simbólica que caracteriza al ser humano y lo diferencia de los demás animales, la que lo impulsa a la materialización de sus pensamientos y sentimientos mediante la creación de arte, intentando comunicar no sólo un sentido de belleza sino un sentido que trasciende su momento histórico.³²

El *hombre*, dice Cassirer, tiene que asumir su logro, no vive solamente en un puro universo físico sino también en un universo simbólico que constituye su urdimbre de experiencia (el mito, el arte, la religión), pues en vez de tratar con las cosas empíricamente, conversa constantemente consigo mismo, envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos y en ritos religiosos, por medio de los cuales conoce. Prácticamente vive en medio de emociones, esperanzas y temores, en lo que lo más perturbador no es la realidad en sí, sino la interpretación que hacemos de ella. El símbolo es una clave de la naturaleza del hombre porque el hombre es un animal simbólico, un animal que interpreta todo el tiempo y da sentido a su vida.

Para Amador, la interpretación es una actividad constante en la experiencia humana y

...al relacionarnos con el mundo, con otros seres humanos, estamos significando, es decir, estamos dotando de sentido a las cosas, a los sucesos, a las palabras, a los gestos... constantemente estamos interpretando, significando la vida, la experiencia vivida. Creamos el mundo al producir sus sentidos.³³

³² Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México: FCE, 2006, p.45-49.

³³ *Ibíd.*, p. 147.

Para interpretar una imagen artística es necesario contemplarla, pues como dice Martin Heidegger, “la estancia dentro de la contemplación es un saber,”³⁴ y en todo caso considerando las palabras de Amador, el sentido último de la interpretación es “la experiencia espiritual a la que la obra de arte nos invita”³⁵, ya que es esta experiencia la que nos otorga los elementos tanto afectivos como abstractos para desocultar el mensaje de la obra que se guarda de manera simbólica y se desarrolla en torno del *sentido* de la existencia.

La contemplación suscita interpretación, y es aquí donde se logra la comunicabilidad de la obra ya que una interpretación, un juicio, implica una comunicación intrapersonal, o en otras palabras un diálogo consigo mismo, y es en la realización de un juicio y en la *vivencia* de la imagen que la obra y el artista comunican su mensaje. Lo que está en juego en la interpretación es la *vivencia* de la imagen.

Este juicio, este diálogo consigo mismo constituye una de las relaciones de mediación del lenguaje que implica una necesidad de re-cognición. Para Paul Ricoeur, el lenguaje, no es un objeto que dependa de la transmisión física, sino una mediación entre el hombre y el mundo, entre el hombre y el otro y una mediación consigo mismo. La mediación del lenguaje en la relación entre el hombre y el mundo, expresa una realidad que puede ser representada en una palabra o frase; la mediación entre el hombre y el otro mediante el lenguaje es lo que constituye una comunidad lingüística, implica un diálogo y un nosotros; y finalmente el lenguaje como mediación consigo mismo, donde a través del universo de las obras culturales nos comprendemos a nosotros mismos. “Hablar, dice Ricoeur, es el acto mediante el que el lenguaje se desborda como signo para acceder al mundo, a otro o a uno mismo.”³⁶ En la interpretación otorgamos sentido al nombrar mediante el lenguaje, y para Ricoeur la tarea de la *hermenéutica* es “la apertura del lenguaje al ser.”³⁷

El sentido de la narración de la obra constituye una frase, que tiene el carácter intencional de

³⁴ Heidegger, “El origen de la obra de arte”, p. 104.

³⁵ Amador, *El significado...*, p. 11-16.

³⁶ Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Barcelona-México: Paidós, 1999r, p. 47.

³⁷ *Ibíd.*, p. 42.

decir algo sobre algo, sobre el sentido vinculado a la acción del predicado. La intención de decir no se reduce a decir algo sobre algo, sino que es “la intención de alguien que se da un significado a sí mismo en su propio discurso.”³⁸

La imagen, dice Ricoeur, es una creación del lenguaje, ambas imagen y lenguaje convierten lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio, en tanto que ausente o irreal implica la suspensión o *epoché* de la realidad cotidiana que da lugar a la referencia creadora.

En una frase, un texto o una obra...

...lo primero que hay que comprender no es al sujeto que se expresa en dicho texto y que, en cierto modo, se oculta tras él, sino el mundo que la obra abre ante dicho sujeto... al poner el acento... en el mundo del texto, como revelación de un nuevo modo de estar en el mundo, proponemos una recuperación del sujeto moderada completamente por el reconocimiento de la función hermenéutica principal, que consiste en poner de manifiesto el mundo del texto antes que el sujeto que lo creó.³⁹

En última instancia, continúa Ricoeur, la función de la interpretación es comprenderse a uno mismo ante el texto y la obra, poniendo de manifiesto el mundo del texto mediante la imaginación y la emoción.

Entre el artista y el contemplador existe un proceso *dialógico* y dialéctico, un proceso constructivo más que simplemente perceptivo, en el que el artista intenta *poner en común* cierto pensamiento o sentimiento mediante el dinamismo de las formas, y el espectador intenta comprender el proceso creador del artista, interpretar su mensaje y obtener conocimiento. Las imágenes poseen comunicabilidad universal en la medida en que participan de la condición humana y nos es posible interpretarlas aunque no hablemos la misma lengua de quienes las crearon, gracias al lenguaje de lo simbólico.

³⁸ *Ibíd.*, p. 50.

³⁹ *Ibíd.*, p. 56-57.

1.2. La imagen artística y su configuración formal.

La imagen artística se halla compuesta de múltiples dimensiones que constituyen su totalidad y en todas ellas se encierra un aspecto del significado de la obra. Donis A. Dondis considera que el contenido y el mensaje de una imagen visual también se encuentran en la composición *formal*, en el poder expresivo de la técnica y en el contexto socio-cultural de la expresión.

Para Dondis, la imagen visual como *sintaxis* es la disposición ordenada de los elementos visuales básicos en el espacio, estos son el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la proporción o escala, la dimensión y movimiento, y es en la interrelación activa de estos elementos que se puede encontrar el significado al constituir información visual que junto con el contexto de los medios actúan como marco visual y como portadores de significados.

En principio, Dondis afirma, que poseemos un sistema perceptivo básico que todos los humanos compartimos, una especie de *sintaxis visual* que establece las líneas generales para la construcción de composiciones y que se encuentra basado en el proceso, en el cual existen fuerzas, perceptivas y kinestésicas, de naturaleza fisiológica, que son vitales para recibir e interpretar mensajes visuales. Todo el entorno influye en nuestro modo de recibir e interpretar los mensajes afectados por la reacción a la luz o la oscuridad que determina nuestro modo de ver. “El cómo vemos afecta lo que vemos.”⁴⁰

La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana. Las pinturas rupestres constituyen el reportaje más antiguo que se ha conservado sobre el mundo tal como lo vieron los hombres de hace 30 000 años.⁴¹

Las técnicas visuales son estrategias de comunicación que ofrecen una gran diversidad de

⁴⁰ Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, México: Gili, 1992, p. 24.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 15.

expresiones y de contenido, y existen en forma de opuestos que se relacionan y constituyen una parte de la composición total de la obra, equilibrio-inestabilidad, simetría-asimetría, simplicidad-complejidad, unidad-fragmentación, economía-profusión, plana-profunda, sutileza-audacia, entre otros. La experiencia directa determina la interpretación individual del espectador. “Lo que uno cree ejerce un control tremendo sobre lo que uno ve.”⁴²

La composición es el medio interpretativo destinado a controlar la reinterpretación de un mensaje visual y sus receptores. El significado está tanto en el ojo del observador como en el talento del creador. El resultado final de toda experiencia visual... radica en la interacción de parejas de opuestos o polaridades.⁴³

Para Dondis es válido hablar en el mismo nivel de una imagen artística pintada o de una imagen del cine o de la del cartel y abordar el problema de la imagen desde lo visual, ya que además de ser su único elemento en común, lo visual es fuente de información, constituye una forma de conocimiento y una experiencia de lo real. Sin embargo, es necesario hacer la diferencia entre la creación artística y la producción industrial, pues mientras que la imagen artística, principalmente las de culturas tradicionales es hecha a mano, una obra única e irrepetible que encuentra sus orígenes en la imaginación simbólica y en la experiencia de lo sagrado, la imagen mercancía de la era moderna, lograda a partir de técnicas industriales se reproduce por miles para su venta y consumo y halla su origen en el modo de producción capitalista. La diferencia se encuentra en su origen, en su proceso de materialización y en sus funciones sociales.

Jacques Aumont intenta definir *la imagen* a partir de lo visual y de lo que es común a todas las imágenes visuales, encontrando que pueden caracterizarse por ser objetos visuales derivados de las leyes de la percepción. “Si hay imágenes, es que tenemos ojos: es una evidencia.”⁴⁴

⁴² *Ibíd.*, p. 153.

⁴³ *Ibíd.*, p. 123.

⁴⁴ Aumont, *La imagen*, p. 17.

Aumont define la percepción visual como el tratamiento por etapas sucesivas de una información que nos llega al cerebro por la mediación de la luz que entra en nuestros ojos, un complejo proceso de transformaciones óptico, químico y nervioso que nos permite poder percibir la imagen. La visión es ante todo un sentido espacial, “no hay imagen sin la percepción de una imagen.”⁴⁵ Para Aumont, la percepción visual es un proceso casi experimental que implica las expectativas del espectador, al que considera como un participante emocional y un sujeto cognoscente, un organismo psíquico sobre el cual actúa la imagen. “La percepción visual pone en funcionamiento, casi automáticamente, un saber sobre la realidad.”⁴⁶

Para Amador, la percepción visual es una actividad perceptual-conceptual, ya que en el mismo instante en que se percibe se está organizando, completando, seleccionando, significando, otorgando un lugar y un sentido a lo percibido. Percibimos “las formas como poseedoras de un significado.”⁴⁷ Percibir es ya significar.

La percepción visual estimula nuestra memoria y activa ciertas emociones y asociaciones que desempeñan un papel significativo en nuestra vida cotidiana y que re-significándolas dotan de sentido nuestra existencia.

Para Aumont toda imagen pertenece al campo de lo simbólico y está claro que en todas las sociedades se han producido con ciertos fines.

Las imágenes son objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones pero permiten ver en ellas objetos de tres dimensiones (este carácter paradójico está ligado a que las imágenes muestran objetos ausentes, de los que son una especie de símbolos: la capacidad de responder a las imágenes es un paso hacia lo simbólico).⁴⁸

⁴⁵ Aumont, *La imagen*, p. 77.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 40.

⁴⁷ Amador, *El significado...*, p. 18.

⁴⁸ Aumont, *La imagen*, p. 69.

Las imágenes visuales, continua Aumont, han servido y sirven para ayudarnos a establecer una relación con el mundo de tres modos: a) un modo simbólico: es decir que las imágenes como símbolos daban acceso a la esfera de lo sagrado pues eran producciones socializadas de manifestación divina, b) un modo epistémico: la imagen como elemento de conocimiento del mundo, y c) un modo estético: la imagen complace y provoca sensaciones. “La imagen es universal pero siempre particularizada.”

...la imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como la pertenencia a una organización simbólica (cultural o social); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas...⁴⁹

La imagen visual al ser percibida exige una *narración*, una interpretación, no solo transmite información visual en el sentido que lo piensa Dondis, sino que evoca un *sentido*, es decir, una *construcción imaginaria*, en el que toda representación y narración está referida por su creador y su espectador a enunciados culturales y simbólicos que otorgan *sentido* al nombrar.

A partir de la percepción podemos recordar la información visual que entra por nuestros ojos, captar imágenes de la realidad concreta y existencial e integrarlas a nuestra memoria como si fueran parte de *nuestro repertorio de imágenes*, lo que se llama “imaginación reproductora”, pero también es cierto que el ser humano es un ser que despliega las posibilidades de un nivel mas profundo de la imaginación, la “imaginación creadora” o la “imaginación como actividad simbólica.”⁵⁰

Si bien es cierto que la imagen artística se realiza en el espacio-tiempo y “surge (en) un contexto de posibilidades creativas determinadas histórica y culturalmente que definen las condiciones particulares para su producción y recepción”⁵¹, emerge de las profundidades de

⁴⁹ *Ibíd.*, 138.

⁵⁰ Blanca Solares, “Aproximaciones a la noción de Imaginario” en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. 48, No. 198, sep-dic, 2006, p. 132.

⁵¹ *Ibíd.*

la imaginación, y encontramos su origen en la *imaginación simbólica* o *lo imaginario*, la actividad dinámica y equilibrante del ser humano que da forma a lo sensible y lo cognoscitivo a partir de lo no-sensible y lo ausente, que conjunta lo racional y lo afectivo, más allá de lo meramente sensible y perceptivo.

1.3. La imaginación simbólica como origen de la imagen artística y sus funciones.

Nuestra conciencia, enuncia Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*, dispone de dos modos o dos formas de pensamiento para *re-presentarse* el mundo: el modo o pensamiento directo, en el cual la cosa misma es presentada y podemos percibirla y sentirla, y el modo o pensamiento indirecto en el que la cosa no se puede presentar a los sentidos ni a la percepción, y se requiere de una *imagen*, en el más amplio sentido del término, para poder *re-presentar lo ausente*. Estos dos modos de representación del mundo más que ser diferentes son complementarios ya que son los *modos* de los que dispone la conciencia para pensar el mundo, y por tanto, dice Durand, es mejor hablar de la existencia de *distintas gradaciones de la imagen*.⁵²

Para Durand, la imagen artística constituye el universo redundante de *la imaginación simbólica*, aquella dinámica creadora de imágenes que constituyen la riqueza espiritual del ser humano y el universo del mito que ha orientado la existencia humana en el mundo durante milenios. Por tanto define *imagen* como una forma específica del pensamiento y la base de toda forma de simbolización, “la negación de la nada de la muerte”, la actividad dialéctica y dinámica del espíritu que tiene la función de restablecer el equilibrio vital, psicosocial y antropológico del ser humano.

Durand considera que la *imagen* es *re-presentación* y transmisión de un *sentido*, de un contenido que la *trasciende al hacer presente lo ausente*. Lo ausente o lo impresentable se halla en el terreno del *símbolo*, donde lo imposible de percibir o definir solo puede ser representado a través de imágenes en el arte y en la magia, evocando el sentido no-sensible

⁵² Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, p. 10.

del “inconsciente, (de lo) metafísico, (lo) sobrenatural y (lo) surreal.”⁵³

Al ser las *imágenes artísticas* las manifestaciones concretas de la *imaginación simbólica*, su significado no se agota en una equivalencia significativa o en una traducción aproximativa entre el signo y significante, sino que por estar constituidas principalmente de símbolos, “el significado es imposible de presentar y el signo solo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible.”⁵⁴ Tanto significado como significante se mantienen abiertos a la interpretación incesante.

La *imagen* que proviene de lo *imaginario*, constituye una estructura explicativa de la realidad, la base de todo el pensamiento y de toda forma de comunicación; es el núcleo del pensamiento simbólico.⁵⁵

El pensamiento simbólico, nos dice Mircea Eliade, permite al ser humano la posibilidad de transitar y unificar los diversos niveles de lo real. “El símbolo... identifica, asimila, unifica planos... y realidades aparentemente irreductibles”⁵⁶, porque revela una multiplicidad y simultaneidad de sentidos que, *sin llegar a fusionarlos*, los *integra* en un todo coherente y significativo.

El símbolo implica la manifestación de lo sagrado y tiene por función “prolongar la dialéctica de la hierofanía.”⁵⁷ Todo objeto o acción que es consagrado por una hierofanía participa en un símbolo, se ha transformado en *algo diferente sin dejar de ser lo que es*, es decir ha pasado de una condición profana a una condición sagrada, y su tendencia es continuar con el proceso de hierofanización, cuya importancia radica en la posibilidad del contacto permanente con lo sagrado. El *homo religiosus* se esfuerza siempre por encontrarse lo más cercano posible a los dioses y en comunicación con ellos, pues lo real por excelencia es la experiencia de lo sagrado.

⁵³ *Ibíd.*, p. 14.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 12-13.

⁵⁵ Amador, *El significado...*, p. 72-74.

⁵⁶ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México: Era, 1964, p. 407.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 398.

Siguiendo las aportaciones al estudio de lo *imaginario* de Jung, Eliade, y Durand, Amador define el símbolo como la unidad mínima y elemental de expresión del pensamiento y del imaginario, una figura explicativa que tiene la función de permitirnos conocer y comprender los aspectos complejos de la realidad a partir de las relaciones de *sentido*. El símbolo se presenta como un elemento de conocimiento, una “figura ideal de la gnosis” que presupone una homología “entre los elementos materiales que representa (el simbolizante) lo que permite constituirse en fuerza unificadora y dadora de sentido (lo simbolizado).”⁵⁸

El símbolo es una condensación expresiva claramente definida en la cual lo particular, lo concreto, lo material (el simbolizante) contiene y pone de manifiesto lo general, lo que es común, lo que identifica a la diversidad (lo simbolizado).⁵⁹

Para Blanca Solares, siguiendo a la misma escuela, el símbolo evoca un sentido trascendente e irrepresentable, la relación entre significado y significante no es de equivalencia indicativa como en el signo, ni de traducción aproximativa como en la alegoría, emblema, parábola, etc., sino una relación epifánica.

Entre una parte del símbolo, la parte *simbolizante*, de la que podemos disponer, y lo *simbolizado*, a lo cual remite la primera para colmar su *sentido*, se devela la aparición del misterio, de aquello trascendente que no puede ser presentado de ninguna manera y, que sin embargo, se revela en el cerco del aparecer, no solo a través de palabras (*mythos*), sino de gestos (ritos), o imágenes materializadas (iconos).⁶⁰

Algunos símbolos por su constancia y eficacia aparecen como universales y suponen una condensación de significados que se refieren a distintas dimensiones de la realidad. Estos símbolos, al “ser signos de una realidad trascendente”⁶¹, se encuentran “mucho menos

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Amador, *El significado...*, p. 76.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 13.

⁶¹ Eliade, *Tratado...*, p. 404.

circunscrito(s) al dominio de lo arbitrario y lo convencional”⁶² y se llegan a considerar como “figuras ideales del espíritu humano”⁶³ o también llamados símbolos arquetípicos.

Carl G. Jung definió el concepto de *arquetipo* como las imágenes primordiales o los “tipos arcaicos”⁶⁴, primigenios, que constituyen los contenidos del inconsciente colectivo, uno de los dos sustratos que constituyen el inconsciente. El inconsciente es una de las dos partes constitutivas de la psique que es superior, en su dinámica creativa, a la conciencia. Estos contenidos o motivos del inconsciente colectivo se presentan en forma de imágenes primordiales o universales cuyo fundamento es biológico, propio de la especie, heredadas a través del sistema nervioso desde los principios del proceso de antropogénesis. La psique muestra los rasgos de su propia historia.

El inconsciente colectivo, observó Jung, es de naturaleza universal, “tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos”⁶⁵; constituyen un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal que existe en cada uno de nosotros y actúan como “imágenes guía” en el vínculo entre la realidad psíquica y la realidad existencial para orientarnos en el drama humano. El “primitivo”, dice Jung,

...tiene... una imperiosa necesidad, o mejor dicho, su psique inconsciente muestra una tendencia insuperable a asimilar, todas las experiencias sensoriales externas al acontecer psíquico interior u oculto.⁶⁶

El indígena, observa Jung, ve en el atardecer la manifestación de alguna deidad. Hoy les llamamos “factores psíquicos.”

Para Jung, tenemos un pensamiento que es simbólico, *que piensa en imágenes primordiales*,

⁶² Amador, *El significado...*, p. 79.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ Carl G. Jung, “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo” en Carl G. Jung *et al*, *Hombre y sentido*, España: Anthropos, 2004, p. 10.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 11.

las cuales se encuentran profundamente arraigadas y eternamente vivas en nuestro inconsciente y son la fuente de algunos de nuestros pensamientos conscientes. Algunos de estos contenidos del inconsciente se han transformado en fórmulas conscientes, tanto lingüísticas como gráficas que son transmitidas por la tradición en forma de conocimiento secreto. Estas fórmulas son los *símbolos*, que Jung caracteriza como “plurívocos, sugerentes e inagotables.”⁶⁷

Para Amador, es muy importante no caer en una interpretación errónea de la definición de arquetipo de Jung, que ha sido muchas veces entendida como una herencia de representaciones o como contenidos determinados, dice: “no se trata... de representaciones heredadas sino de posibilidades para que las representaciones concurren en ciertas formas y situaciones.”⁶⁸ El arquetipo es un elemento formal vacío que otorga la posibilidad de la representación, la cual es siempre determinada culturalmente.

Relatos, motivos, tramas, imágenes artísticas son manifestaciones o elaboraciones culturales que otorgan un aspecto concreto a lo *imaginario* o la *imaginación simbólica* y que *abren* al ser humano, mediante símbolos, a un significado dinámico y en constante interpretación, la cual no solo es racional y abstracta sino también afectiva y emotiva, pues como hemos visto no solo somos conciencia sino también somos inconsciente.

A decir de Blanca Solares, “interpretamos... a partir de una *imagen* inscrita en las profundidades de la psique.”⁶⁹ Lo *imaginario* o la *imaginación simbólica*, nos dice Solares, es una “dimensión constitutiva del Ser”, que nos vincula con un conjunto de imágenes y símbolos que evocan un *sentido* distinto al inmediato el cual es trascendente, y es común a todas las cosmovisiones tradicionales.

El imaginario remite tanto al aspecto representativo y verbalizado de una expresión como al aspecto emocional y afectivo más íntimo de ésta. Expresiones enraizadas en las percepciones y emociones que afectan al hombre

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 40.

⁶⁸ Amador, *El significado...*, p. 82.

⁶⁹ Solares, “Aproximaciones a la noción de Imaginario”, p. 134.

de modo más próximo que las concepciones abstractas de la intelección analítica que inhiben su esfera afectiva.⁷⁰

El término *imaginario* alude al conjunto de producciones mentales que han sido materializadas en obras a través de imágenes visuales, lingüísticas y gestuales o acústicas, y que actúan como un enlace entre lo literal y lo figurado del *sentido*. Este conjunto de obras se han elaborado culturalmente para servir a la conciencia, y por medio de la interpretación, otorgar *sentido* a la existencia. El imaginario, nos comenta Solares, implica una emancipación del significado literal para tener la posibilidad de hacer emerger un contenido significativo nuevo y decisivo. En un sentido profundo, es el espacio de libertad autónoma “de donde surgen los símbolos de lo inefable, las estructuras que la comunidad privilegia a fin de orientar sus energías psíquicas (*eros* y *thánatos*) en el sentido de un dinamismo equilibrante.”⁷¹

En el momento en que esas imágenes son materializadas artísticamente se hallan determinadas histórica y culturalmente por medio de diversas técnicas y múltiples soportes, dando cuenta de la actividad creadora del ser humano para conservar un conocimiento, para comunicar pensamientos y comportamientos, para representar una visión del mundo. Las imágenes artísticas tienen funciones sociales y religiosas dentro de la comunidad y al encontrarse en estrecha relación con la narración del mito constituyen el elemento fundamental en la construcción y consolidación de la identidad cultural. Estas funciones son, siguiendo a Amador, la cognitiva, la ontológica, la psicológica y moral, y social y política.

La *función cognoscitiva* es una de las más importantes en la relación entre mito y la imagen artística, explica el origen de las cosas, el por qué de la vida y sus manifestaciones, da respuestas a los misterios fundamentales de la existencia utilizando la homología y la metáfora, más que la razón. En la narración del mito, el lenguaje actúa como poder creador, al nombrar otorga sentido a las cosas y se encuentra en la raíz de toda ontología, “convierte en habla lo que es naturaleza” y al narrar el acto de fundación del cosmos nombra para

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 130.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 133.

proporcionar imágenes y símbolos, “gracias al mito, el cosmos se vuelve inteligible.”⁷²

Las imágenes y símbolos son las herramientas interpretativas que sirven para explicar los misterios y funcionan como un medio de conocimiento para la espiritualización.⁷³ Campbell llama a esta función pedagógica, y la considera como la más importante, la que “debería interesarnos a todos... la enseñanza de cómo se debe vivir una vida humana bajo cualquier circunstancia.”

La importancia de la *función ontológica*, radica en que sirve para enraizar la vida del ser humano en el cosmos. El mito supone un acto de iniciación que consiste en la fundación del cosmos, y toda fundación requiere de la participación. La hierofanía revela el espacio que debe fundarse, ya sea una ciudad, un templo, una casa, en el cual se funda ontológicamente la existencia del mundo. Ser iniciado en lo sagrado es participar de la realidad mítica, volverse fundador. Fundar, es participar, es *existir* realmente, pues antes no se existe. Sentirse vivo, con existencia, es otorgar a la vida de un sentido trascendente, que implica la transformación de uno mismo y la apertura al misterio.

Uno de los actos de fundación mas importantes en la vida del ser humano es la iniciación en el misterio de la transformación del niño en hombre y de la niña en mujer, quienes, en sociedades tradicionales, atraviesan por una *muerte* simbólica a través de rigurosos rituales para que puedan *re-nacer* como un ser social dentro de la comunidad de la cual forman parte, o en otras palabras, comprenden los misterios sobre los ciclos eternos de los ritmos naturales de vida-muerte-resurrección. Al integrarse en la comunidad se hermanan con la flora y la fauna, cielo y la tierra, con el Ser total y consigo mismo, adquieren la responsabilidad de fundar el mundo a través de la *imitatio dei* de la *gesta* arquetípica. Al fundar se arraiga en la vida, se fundamenta ontológicamente su vida y se adquiere un *centro del mundo*.

“El mito pone de manifiesto los conflictos de la vida humana, la relación entre la vida interior y el mundo, valiéndose de imágenes complejas y polivalentes, ofrece soluciones

⁷² Amador, *El significado...*, p. 156.

⁷³ *Ibíd.*, p. 155-156.

armonizadoras a esos conflictos.”⁷⁴ La *función psicológica y moral* constituye una evolución espiritual regida por el aprendizaje de la verdad oculta en los mitos, la cual es revelada durante la iniciación mediante modelos ejemplares que tienen la función de armonizar sus vidas.

Esta función tiene por objetivo lograr el equilibrio entre el deseo exaltado y la armonía espiritual, o en otras palabras, orienta el comportamiento del ser humano equilibrando la visión interna y externa de sí mismo armonizando sus pulsiones psíquicas y corporales.

El mito, el ritual y la imagen simbólica, artística, tienen la *función social y política* de crear los códigos de identidad cultural comunitaria, de tal manera que no solo le permitan al ser humano integrarse a la comunidad sino que además fundamente y legitime las estructuras sociales y políticas, pues fueron los dioses quienes las crearon. “Lo específico de la identidad colectiva está en el hecho de participar de la verdad revelada por los mitos.”⁷⁵

La colectividad cobra sentido solo a partir de una comunión mítica, “de la vivencia de un imaginario común que, si bien significado de manera particular por cada uno, proporciona los temas fundamentales para que hombres y mujeres encuentren sentido en todos los hechos que componen la vida, desde los más sencillos hasta las ceremonias más solemnes.”⁷⁶ El horizonte de la cultura está fundado por la imitación de los actos ejemplares de los dioses, es ahí donde se encuentran establecidos los principios de las tradiciones y de las costumbres, deberes y libertades, y se asignan atribuciones.

Como podemos observar las imágenes artísticas, al igual que el mito y el ritual, encuentran su origen en la imaginación simbólica y tienen la función de establecer el equilibrio psicosocial, permitiendo la comunicación consigo mismo, la identificación con la comunidad y con los dioses. En las sociedades tradicionales existía o existe un tremendo control sobre la imagen artística, ya que precisamente son creadas para conectar al ser humano con el principio de armonía cósmica y por eso no puede ser utilizada de cualquier forma, como en

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 155.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 164.

⁷⁶ *Ibíd.*

la modernidad. A través de imágenes se narran las hazañas de los dioses, de los héroes civilizadores, consolidan una visión del mundo que les permite orientarse y actuar, en ellas se encuentran guardados los saberes que se han transmitido por generaciones, y en las que, aun después de ser interpretadas, permanece algo oculto que evoca la trascendencia, el misterio. La imagen del arte no es el capricho del artista, como lo es en la modernidad, sino la *re-presentación* de lo *ausente*, mediante las formas *religiosas* que conforman el universo del simbolismo.

1.4. La condición del arte y el origen sagrado de la imagen artística.

Durante milenios, según muestran los vestigios arqueológicos y paleontológicos, la religión o la experiencia religiosa ha sido el motor de la actividad artística en la historia de la humanidad. Lo sagrado es el alma del arte etnológico, le da forma y lo dota de sentido, le confiere funciones y utilidades, le sirve de medio de *re-presentación*.

Amador sostiene que en la historia del arte tradicional, las imágenes artísticas son creadas para el culto, el ritual y la enseñanza de los mitos; a través de los símbolos, la manifestación de lo sagrado, la hierofanía, se vuelve arte. “El arte tiene la ventaja de poder revelar mejor que todas las epifanías la función sagrada del símbolo.”⁷⁷

Para Aumont... “el arte responde a una necesidad de las sociedades, inicialmente ligada a la necesidad religiosa, a lo sagrado, pero siempre ligada a un deseo de superar la condición humana, de acceder a una experiencia, a un conocimiento de orden trascendente.”⁷⁸

Al estudiar el arte del México antiguo, Esther Pasztory observó que el tema central de todo el arte mesoamericano desde el preclásico hasta el posclásico (1,200 a. C – 1,542 d. C.), está basado en el drama ritual de la naturaleza: los ciclos alternos de vida y muerte, creación y destrucción.⁷⁹ Impresiona pensar que durante más de 2,500 años los seres humanos concentraron sus energías en una vida religiosa basada en el intento ritual de armonizarse con

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 87.

⁷⁸ Aumont, *La imagen*, p. 319.

⁷⁹ Pasztory, “El arte”, p. 329.

los ciclos de la naturaleza, como *jugando* el papel de dioses.

Recordemos que el mito es una narración sagrada acerca del origen del mundo, el relato cosmogónico que da cuenta del origen y por qué de la existencia de todo ser, proporciona imágenes y símbolos que permiten interpretar los misterios de la vida y la muerte, los ciclos eternos de creación y destrucción, de cosmos y caos y ofrece modelos ejemplares de comportamiento como *in illo tempore* cuando los dioses crearon el mundo, las *gesta* divinas o arquetípicas que fueron reveladas a los seres humanos por los dioses.

José Alcina Franch en su obra *Arte y antropología*, relata que entre los Navajo, un pueblo seminómada del suroeste de los Estados Unidos, el arte está relacionado con la salud de la comunidad y la organización del cosmos. Los Navajo realizan pinturas secas de arena, o *sandpainting*, como una oración para combatir la enfermedad. Para ellos esto no es una *expresión artística* sino una *práctica mágica* en busca de curación y regeneración, no es un artista quien realiza la pintura sino un especialista ritual quizá de tipo chamánico, el guía de la composición de la imagen, cada color, cada figura o proporción tienen significado. Una vez curado el enfermo, la pintura tiene que destruirse y así se completa la oración.

El arte para las sociedades tradicionales es equivalente a una ceremonia, una oración-mensaje que tiene por destinatario los dioses⁸⁰ y constituye el intento vital por establecer la comunicación con lo sagrado a partir de un *centro del mundo*. Para Alcina, según lo dicho por los navajo, las pinturas de arena son medicina no una actividad artística en sí misma. Es más, entre los navajo y entre otros pueblos no existe una palabra que signifique arte, sino solo palabras que denominan lo que es bueno, curativo o bello.⁸¹

Amador considera que el arte etnológico o tradicional es un medio de educación para una forma de vida espiritual profunda, que otorga un *sentido* de pertenencia a una comunidad y una identidad cultural; en sus imágenes artísticas se encuentra sintetizado gran parte del conocimiento de una cultura o un pueblo y conforman un mensaje que, principalmente,

⁸⁰ José Alcina Franch, *Arte y antropología*, p. 176-177.

⁸¹ Jiménez, “El inexistente “arte primitivo”, p. 52.

comunica la perfección y armonía del orden cósmico. El artista es quien pone de manifiesto el contenido que yace oculto dentro del relato mítico u oración y al ofrecer una *imagen* de lo desconocido o el misterio *hace presente lo ausente* mediante constelaciones de símbolos, traduciendo al lenguaje de los humanos los mensajes de los dioses o viceversa, enviando mensajes a los dioses en lenguaje humano. El arte “es, en primer término, un proceso espiritual-religioso y, solo en segundo lugar, una enseñanza técnica.”⁸²

Al intentar ubicar los orígenes históricos de la imagen artística, encontramos que pueden remontarse a miles de años atrás. Joseph Campbell, prestigiado mitólogo, comenta en *Las máscaras de Dios*, que los murales contenidos en las cuevas del Paleolítico Superior no son solamente la actividad concreta de una necesidad de *expresión artística* sino los elementos de *prácticas religiosas* complejas que constituían los rituales de caza y de iniciación en los misterios de la vida y la muerte, que fueron renovados cada ciclo por aproximadamente 20,000 años.⁸³

Para Campbell, las cavernas del paleolítico fueron los “templos naturales subterráneos” de los nómadas cazadores y describe el “santuario” de Lascaux como un “feliz terreno de caza”, con enormes toros saltando (en los techos), rebaños de animales (en las paredes), ciervos que parecen estar nadando en un riachuelo, caballos al trote con sus hembras preñadas, bisontes, y la figura de un extraño animal: un animal grande, con dos cuernos rectos largos que apuntan hacia el frente y un vientre que le cuelga hasta el suelo.⁸⁴

Las imágenes artísticas de las cavernas del Paleolítico Superior, nos sugieren que nos encontramos ante los *vestigios* de una *compleja religión* basada en la figura del chamán, el animal, y por supuesto, la cueva, la oscuridad.

Crear una imagen es una cosa, crear un reino mitológico otra. Y me parece que el hecho notable es que, a pesar de toda su complicación, estas cavernas, o por lo menos una serie de ellas, están concebidas como unidades, con cámaras

⁸² *Ibíd.*, p. 207.

⁸³ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, Tomo I, Madrid: Alianza, 1959, p. 348-354.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 343.

exteriores e interiores que van aumentando su poder. Consideremos, por ejemplo, la composición de la caverna en Lascaux, con sus escenas del feliz terreno de caza y su curioso hechicero bestia con los puntiagudos cuernos, y luego, más abajo, en la cripta, el chamán y el Toro Maestro, de cuya armonía mágica depende toda la feliz caza de arriba. O consideremos en Trois Frères el largo y difícil camino, el difícil viaje que lleva a la gran cámara de los animales, donde la única forma con pintura para darle énfasis es el chamán danzante. En este último caso nos vemos confrontados dramáticamente por una cosa nueva en el mundo: la utilización de un cambio de técnica en el arte para mostrar un poder de magnificación. Y por último, en la caverna de Tuc d'Audoubert el visitante pasa a través de las cámaras hermosamente pintadas y después, trepando por una entrada muy pequeña ... se llega al santuario del *connubium* de dos bisontes divinos, que están plasmados no en pintura sino en bajorrelieve, no en dos dimensiones sino en tres, de forma que aquí, una vez más, las posibilidades del arte estaban siendo explotadas, de una forma nunca conocida antes, para comunicar el sentido de elevación de la esfera del poder espiritual. La colocación del chamán en la cripta de Lascaux, el énfasis en la forma del chamán danzante de Trois Frères y la ejecución plástica del par de bisontes de Tuc d'Audoubert dicen mucho sobre el grado de sensibilidad estética de los artistas de estas cavernas, que eran mucho más que simples hechiceros primitivos que conjuraban animales. Eran mistagogos conjurando las mentes de los hombres.⁸⁵

Aunque se pueda diferir de las interpretaciones que realiza Campbell, lo cierto es que pone el acento en la maestría artística que poseían los pintores de las cuevas paleolíticas, ya muy desarrolladas en ese momento, ligándolas a la existencia de una mitología muy compleja.

Se ha demostrado, nos comenta Amador, que en todas las cuevas con pintura de la zona franco-cantábrica, “la preparación, el diseño y la composición de las pinturas rupestres (fueron)... tan minuciosa y hasta obsesivamente cuidados que, muy difícilmente, podríamos

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 452.

poner en duda la existencia de una intención estética.”⁸⁶ El santuario de Chauvet, nos dice, es un claro ejemplo de esta “intención estética”, contiene muestras de pinturas rupestres que junto con otros hallazgos arqueológicos se han datado entre el 30,000 y el 24,000 a. C., en las cuales se ha podido observar que los artistas raspaban y pulían la pared para obtener un color blanco homogéneo que sirviera de base al dibujo preparatorio de carbón, aplicando esta técnica incluso para deshacerse de dibujos anteriores. Para Amador...

...la sofisticación que en muchos casos muestran las pinturas y grabados rupestres desmiente las interpretaciones evolucionistas que atribuyen una “simplicidad primitiva” a las sociedades que las produjeron y muestran que la verdadera maestría técnica y estética hace evidente *la correspondencia entre un sistema simbólico complejo a nivel de la religiosidad y un sistema artesanal-artístico desarrollado.*⁸⁷

Amador, sostiene la hipótesis junto con otros autores, que desde que el arte aparece lo hace de una forma “estéticamente desarrollada”, lo cual se pone de manifiesto tanto por la sofisticación de la técnica pictórica como por la complejidad de sus elaboraciones simbólicas y religiosas, invalidando los supuestos de “primitivo” y “simple” desarrollados por la antropología evolutiva.

Ignacio Barandiarán comenta, que ya durante el Paleolítico Medio y la transición al Paleolítico Superior entre el 125,000 y el 35,000 antes del presente, el Hombre de Neanderthal, que según dataciones se calcula que vivió aproximadamente del 200,000 al 75,000/25,000 a. C.,⁸⁸ recogía cristales de roca y otros minerales, principalmente brillantes, óxidos de hierro color acre rojo, conchas y fósiles, y los llevaba a las cuevas donde vivía o donde realizaba sus posibles “actos rituales”⁸⁹, incluso se han hallado incisiones sencillas no

⁸⁶Julio Amador, *Símbolos de la lluvia y la abundancia en el arte rupestre del desierto de sonora*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Estudios Antropológicos, México: ENAH-INAH, 2010, p. 165.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 166.

⁸⁸ Las fechas de ubicación de la existencia del Hombre de Neanderthal son tomadas de la obra de Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, Tomo I, p. 387.

⁸⁹Campbell menciona en su magna obra arriba citada que entre los vestigios del Neanderthal, se han encontrado unas cuevas en las que fueron hallados cráneos de osos cavernarios, y sugiere la idea de ciertos rituales basándose en la evidencia de que todos los cráneos tenían un orificio en el mismo lugar y estaban acomodados

figurativas en algunos huesos y piedras, en *Pech de l'Azé*, Francia, datados en el Paleolítico Inferior. Ya en el Paleolítico Superior, el Hombre de Cro-Magnon, realizaba pequeñas esculturas, en hueso y marfil, y las evidencias más antiguas se han localizado en el sur de Alemania y en Siberia, datados alrededor del 33,000 y 26,000.⁹⁰

Según los hallazgos arqueológicos, podemos observar que el arte desde sus orígenes históricos lo encontramos relacionado con el comportamiento simbólico y en relación a lo sagrado, comportamiento que se ha complejizado de una manera sorprendente en los *homo sapiens sapiens*, pero que también parece caracterizar a otro tipo de homínidos anteriores a él, como el *homo neanderthalensis* y el Hombre de Cro-Magnon.

El concepto de “arte”, nos dice Amador, “ha sido utilizado para referirlo a un conjunto tan vasto y diverso de creaciones y prácticas culturales, de calidad, función y significado tan distinto que muchas veces ha suscitado serios cuestionamientos en torno a su pertinencia”, y se ha aplicado a todo lo que hay de vestigio de las sociedades tradicionales antiguas, a todos los objetos que fueron producidos estéticamente. Tales objetos, continúa Amador, fueron producidos estéticamente precisamente porque participan de lo sagrado y lo mitológico y tienen una función muy definida dentro de rituales cuyo sentido es crear un estado de armonía con las fuerzas sobrenaturales que rigen la vida. “El valor estético no se opone al sentido espiritual, sino que, le sirve de medio idóneo de expresión” y “el hecho de que la función estética esté subsumida dentro de un conjunto simbólico y funcional más extenso, no indica que no haya sido fundamental y un aspecto intrínseco de su producción.”⁹¹

Siguiendo con lo expuesto, podemos considerar a las cuevas paleolíticas como una conexión con lo sagrado, y como sugiere Amador, acercarnos al estudio de las imágenes artísticas como los elementos de los relatos visuales de los mitos, las historias sagradas que fueron transmitidas oralmente y que los iniciaban en los misterios del origen, la vida y la muerte. En las sociedades tradicionales, la imagen es la base del mito y constituye la identidad cultural

de cierta forma, solo en ciertos lugares de la cueva y orientados, p. 421-423.

⁹⁰ Ignacio Barandiarán, “El arte prehistórico” en Juan Ramírez *et al*, *Historia del arte*, Madrid: Alianza, 1996, p. 2-3.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 171, 192.

de las sociedades que las crean al servir de complemento a la tradición oral.

Esther Pasztory considera que, desde el paleolítico, el arte tiene más una función comunitaria que una función estética, las obras artísticas son necesarias para el funcionamiento social e ideológico de las sociedades, cuyos aspectos utilitarios quedan relegados a segundo plano. Pero para Amador, tanto utilidad como estética son complementarios y uno determina al otro, los utensilios de uso cotidiano “no son meras decoraciones, sino elementos funcionales del mismo útil que evocan energías divinas, indispensables para su buen funcionamiento.”⁹²

Utilidad y sacralidad se hallan asociados, técnica y religión se determinan mutuamente en las sociedades tradicionales. En el arte tradicional lo útil, lo simbólico y la estética se complementan y son interdependientes, lo estético no se opone al sentido espiritual de la obra sino que le sirve de medio ideal de expresión y difusión a partir de lo simbólico. En la sociedad tradicional lo estético y lo utilitario forman una totalidad indisociable.

Para Walter Benjamin, la obra de arte fue durante milenios el “instrumento mágico que sólo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo mucho, que lo vean los espíritus. El ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto...”⁹³ Benjamin observó, que la producción artística desde sus orígenes se encuentra al servicio del culto religioso, “destinada sobre todo a los espíritus,” cuya función ritual constituye su carácter único e irrepetible imbricándola en las relaciones de tradición. El “valor de culto” que posee la obra de arte es una especie de aura que es su núcleo sensitivo, su existencia aurática radica en su función ritual y en que puede transmitirse como tradición cultural.

Benjamin consideró que el “aceleramiento del proceso de reproducción de imágenes”, ha provocado el debilitamiento del aura de la obra de arte, despojándolas de su “valor de culto” y transformándolas en objetos con mero “valor de exhibición” cuya importancia radica en su función mercantil.

⁹² Amador, *El significado...*, p. 190.

⁹³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003, p. 53.

El paso de la sociedad tradicional a la moderna en la civilización occidental, implicó también, nos comenta Amador, el cambio de los temas en el arte, ahora de carácter profano y con una función meramente estética, como son la naturaleza muerta. Si antes el arte era una actividad anónima, ahora es una expresión meramente individual. En la modernidad, las imágenes artísticas, visuales, han ido “reduciéndose progresivamente a no ser ya más que el registro -por expresivo que sea- de las apariencias, han perdido la fuerza trascendente que había sido suya.”⁹⁴

Amador siguiendo las reflexiones de Benjamin, nos comenta que...

... los objetos producidos estéticamente en las sociedades tradicionales son diferentes y se oponen, en cuanto a su sentido y función, a las obras de arte moderno cuya función principal es estética y pueden ser consumidas, independientemente del significado de su proceso de producción y de su ámbito ritual de exhibición y culto.⁹⁵

Esta oposición entre lo tradicional y lo moderno, tanto en lo social como en el arte, puede traducirse también como la oposición entre lo sagrado y lo profano, las dos modalidades de estar en el mundo que ha alcanzado el ser humano, según Eliade. Para Amador, es entre lo sagrado y lo profano donde podemos encontrar la condición del arte, siempre de acuerdo a sus prácticas culturales específicas.

1.5. Hacia una hermenéutica *simbólica* de la imagen.

Durand comenta en su libro *La imaginación simbólica* que durante la época moderna, el arte adquiere una posición profana, posición que se corresponde con el proceso de desacralización de todos los ámbitos de la vida cotidiana y de la “desvalorización extrema” de la imaginación que una parte de Occidente ha llevado a cabo. En este contexto, el símbolo suele confundirse con signo, alegoría, parábola, ídolo, emblema, y la imaginación con mera

⁹⁴ Aumont, *La imagen*, p. 334.

⁹⁵ Amador, *El significado...*, p. 210.

fantasía, cuyas imprecisiones son consecuencia de un proceso que tiene sus orígenes en la antigüedad clásica, y que fue consolidándose en tres momentos históricos durante el desarrollo de Occidente.

Para Durand, el más reciente y evidente estadio de iconoclastia es el que surge de la corriente científica basada en el cartesianismo, la propuesta de Descartes, que parte de la idea de que el universo solo puede ser explicado y conocido mediante ecuaciones matemáticas. Tal propuesta es un *método matemático* que rechaza la imaginación y la sensación por considerarlas inductoras de errores, y que considera que el número, la explicación y la aplicación científica son los criterios únicos y verdaderos de conocimiento.

“El Descartes de la *III Meditación*”, expresa Durand, “no acepta otro símbolo que la propia conciencia ‘a imagen y semejanza’ de Dios”⁹⁶. Pensamiento y método (matemático) “se transforman en el único símbolo del ser”, y el ser, reducido a un “tejido de relaciones objetivas”⁹⁷ es solo pensamiento racional. El “yo pienso, luego existo” deja todo a producto de abstracciones y operaciones mentales que pueden aplicarse a todo el universo incluido Dios mismo.

Este método científico y matemático se convirtió en el positivismo que durante los últimos siglos ha predominado en las universidades occidentales, y en específico, dice Durand, en la universidad francesa. La idea de que el mundo es susceptible de ser “explorado” científicamente se posicionó como el único y verdadero conocimiento, ocasionando, lo que Durand llama, “una doble hemorragia del simbolismo”: el signo solo nos remite a lo ya significado y las fenomenologías ya no evocan la trascendencia.⁹⁸

Antes del cartesianismo, Durand ubica un segundo momento de iconoclastia basado en el conceptualismo aristotélico, o “con más exactitud” en palabras de Durand, la “desviación ‘ockhamista y averroísta’”⁹⁹, transmitida desde el siglo XIII al XIX. Averroes junto con

⁹⁶ Durand, *La imaginación simbólica*, p. 36.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 29.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 28-29.

⁹⁹ *Ibíd.*, P. 31.

Avicenas, dice Rafael Argullol, fueron los árabes que tradujeron los textos originales griegos al latín, principalmente de Aristóteles, Ptolomeo e Hipócrates.

El “aristotelismo medieval averroísta”, continúa Durand, se convirtió en la filosofía oficial de la cristiandad en perjuicio de la idea platónica de la imaginación epifánica. Para el conceptualismo aristotélico, el intelecto toma la idea de la cosa porque la idea tiene realidad en la cosa sensible, pretendiendo instaurar la abstracción como *sentido* propio pero que solo conduce a la elaboración de un concepto o una explicación intelectual. En cambio, para el *eidos* platónico, los objetos pueden llevarse al mundo de las ideas, cuya reminiscencia puede ser la manifestación de lo divino, llevando de una meditación a otra en un *sentido* que es trascendente.

Para Durand, el conceptualismo aristotélico es la apología, la exaltación, del pensamiento directo frente al pensamiento indirecto. En el pensamiento directo la cosa se presenta como percepción o simple sensación; en el pensamiento indirecto, la cosa no puede presentarse en sí, es lo irrepresentable, algo ausente que solo puede ser representado mediante una *imagen*. El pensamiento directo como el pensamiento indirecto, recordemos, son las dos gradaciones de la imagen de las que dispone la conciencia para acercarse al mundo. Para Durand, el arte occidental es esencialmente alegórico y considera que “a partir del siglo XIII, las artes y la conciencia ya no ambicionan conducir a un sentido, sino copiar la naturaleza”¹⁰⁰, el arte católico romano se caracterizó por ser la ilustración de un dogma, “la escultura, el vitral, el fresco, son ilustraciones de la interpretación dogmática del Libro.”¹⁰¹

Durante el papado de Inocencio III y después del Concilio de Trento, se inició el apogeo de la “reacción dogmática y la rigidez doctrinaria”, las imágenes simbólicas fueron reemplazadas por la alegoría, un tipo de signo, que “remite a una realidad significada difícil de presentar”¹⁰², como la representación de una idea, por ejemplo, la justicia por medio de un personaje o un objeto como la balanza.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 44.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 12.

Durand ubica una fuente más antigua de iconoclastia, en los tiempos de la iglesia romana, cuando “la teología latina tradujo la palabra griega *misterio* por *sacramento*”¹⁰³, pero sin la experiencia griega, generando un rechazo de la imagen artística, simbólica, como apertura espiritual y privilegiando la institución y la letra, de tal manera que opone dogma a epifanía. El dogma, dice Durand, nos remitirá a lo ya significado pero no evocará un sentido trascendente. “La imaginación simbólica estaba destinada a perder estas virtudes de apertura a la trascendencia en el seno de la libre inmanencia.”¹⁰⁴

Para Durand, estos tres estadios de iconoclastia occidental, han consolidado en nuestra época el rechazo a la “*imaginación simbólica*” y la victoria del *signo*, ya sea arbitrario o alegórico, sobre el *símbolo* como evocación de un sentido o epifanía; aunque son divergentes entre sí, conforman un proceso gradual de extinción del “poder humano de relacionarse con la trascendencia”¹⁰⁵ por medio del símbolo. En este contexto, tanto Durand como Eliade, consideran que Sigmund Freud tiene el mérito del redescubrimiento de las *imágenes simbólicas* al interior de la civilización occidental, pues representa una ruptura con siglos de rechazo de la imaginación y una “reacción contra el racionalismo y el positivismo del siglo XIX.”¹⁰⁶

La importancia teórica de Freud radica en que *pone a la luz la oscuridad del inconsciente*, como una parte constitutiva de la psique, al lado de la conciencia. Para Freud, existe una *causalidad específicamente psíquica*, los acontecimientos psíquicos y fisiológicos, no sólo tienen un origen orgánico, sino anímico, producto de un inconsciente psíquico, que es considerado como el receptáculo de toda biografía individual, el depósito donde se aloja lo olvidado. Esto que ha sido olvidado es el producto de la represión, una prohibición social de la vida psíquica, de la “invencible pulsión sexual” o la libido. Cuando la libido es reprimida por la censura social, que es principalmente durante la infancia pero en general durante toda la vida, se olvida y se deposita en el inconsciente, creando ciertos malestares individuales y culturales. Sin embargo, continúa Freud, la pulsión va a tratar de ser satisfecha por “camino

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁰⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 46.

¹⁰⁶ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus, 1999, p. 11.

desviados”, por ejemplo en los sueños.

Según lo expuesto por Freud, todos poseemos un producto psíquico que posee una “singularísima analogía” con los pacientes de locura: los sueños. Dice Freud:

La actividad anímica diurna ha despertado una serie de ideas que... durante la noche (consigue) ponerse en conexión con uno de los deseos inconscientes que desde la infancia del sujeto se hallan siempre presentes en su vida anímica, aunque por lo regular reprimidos y excluidos de la existencia consciente.¹⁰⁷

Durante una breve exposición del psicoanálisis, Durand deja al descubierto que para Freud, aunque tenga el mérito de sacar a la luz al inconsciente y la dinámica simbólica de los sueños, realiza una *hermenéutica reductiva* al considerar la imagen como “símbolo de conflictos”, el reflejo de lo prohibido que ha sido censurado en el inconsciente por el conflicto entre el deseo y la represión de la libido o pulsión sexual,¹⁰⁸ reduciendo el símbolo a signo o síntoma. La búsqueda de la satisfacción de la pulsión sexual puede realizarse desviadamente, alienándose, “transformándose en imágenes, que conservan la marca de los estadios de la evolución libidinosa infantil.”¹⁰⁹ Para Freud, la imagen y el símbolo, siempre remiten a la sexualidad, a una sexualidad insatisfecha que crea problemas. A esta tendencia se le ha llamado pansexualismo.

Haciendo ruptura con este reduccionismo pansexualista, Jung desarrolla, en palabras de Durand, una *hermenéutica instaurativa*, estableciendo la distinción entre el signo-síntoma de Freud, y el símbolo-arquetipo, más allá de lo biográfico. Como hemos visto un poco más atrás, Jung establece que el inconsciente tiene dos sustratos, el individual, que en todo caso es del que Freud está hablando, y el colectivo, que tiene contenidos propios de la especie, transindividual.

¹⁰⁷ Sigmund Freud, “Metapsicología. Algunas observaciones sobre el concepto de lo inconsciente en el psicoanálisis” en *El malestar en la cultura*, México: Alianza, 1984, p. 130.

¹⁰⁸ Durand, *La imaginación...*, p. 50-54.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 49-50.

A través de muchos años de investigación y de una amplia experiencia en la psicología clínica, Jung encontró que “el inconsciente posee una existencia psíquica independiente de la conciencia”¹¹⁰ y que los sueños son las fuentes de información del inconsciente, particularmente de las *tendencias religiosas del inconsciente*, el cual tiene una inteligencia y una finalidad superiores a la conciencia. Sus imágenes, contenidos o motivos, viven en nosotros, dice Jung: es más la historia del espíritu humano se conserva en el organismo vivo, anímico, pues “...con nosotros llevamos todo el pasado, escondido en los sótanos del rascacielos que es nuestra conciencia racional.”¹¹¹ Este sótano es el inconsciente, el inconsciente colectivo.

Existen, observó Jung, ciertos temas, imágenes primordiales o ideas elementales, que son idénticos tanto en la mitología, en el arte y en los sueños, y que se repiten una y otra vez en el tiempo y en el espacio pero con su especificidad cultural.

Es un hecho el que ciertas ideas se den casi en todas partes y en todos los tiempos, y que hasta puedan aparecer de por sí y espontáneamente con entera independencia de la migración y la tradición. No son hechas por el individuo sino que ocurren y aún irrumpen en la conciencia individual. Lo dicho no es filosofía platónica sino psicología empírica.¹¹²

Para Jung, el contenido del inconsciente no es represión como lo es para Freud, sino una parte de la psique que muestra las huellas de su historia, sus imágenes pueden interpretarse ya sea de manera reductiva como signo-síntoma, o instaurativa como un símbolo-sentido que es arquetípico. La libido no es sólo una pulsión biológica totalitaria, sino la energía psíquica vital, dice Jung:

El contenido de la pulsión puede interpretarse... ya sea en forma reductiva, es decir, *semióticamente* como la representación misma de la pulsión, o

¹¹⁰ Jung, Carl, *Psicología y religión*, Barcelona: Paidós, 1994., p. 47.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 62.

¹¹² *Ibíd.*, p. 21.

simbólicamente como sentido espiritual del instinto natural.¹¹³

Este sentido espiritual es para Jung el arquetipo, un núcleo dinámico transhistórico que organiza imágenes cargadas de energía psíquica, y con el símbolo como mediador contribuye al *equilibrio de la libido inconsciente por medio del sentido consciente*, siendo el inconsciente el que proporciona la imagen arquetípica,

La función simbólica de estas imágenes o arquetipos radica, para Jung, en la unión de los elementos que se fundan en el pensamiento simbólico, la reunión de los contrarios, de los pares opuestos que el símbolo unifica: el *sentido (Sinn)* consciente con la *imagen (Bild)* inconsciente.¹¹⁴ El símbolo re-liga el *sentido de la imagen* que es la *imagen del sentido*.

Mircea Eliade comenta, que en sus estudios sobre el hecho religioso ha observado que los contenidos y estructuras del inconsciente son sorprendentemente similares a las imágenes mitológicas, y no es porque las mitologías sean productos del inconsciente, pues éstas se *revelan* en cuanto que historias sagradas de creación, sino porque inconsciente y mitologías manifiestan una forma ejemplar.

Eliade señala en *Imágenes y símbolos*, que tanto la *imagen* como el *símbolo* y el *mito* no son descubrimientos espontáneos arcaicos o productos irresponsables de la imaginación, sino creaciones o fuerzas psíquicas que pertenecen a un pensar simbólico que es consustancial al ser humano, y que tienen una necesidad y una función: hacer posible la *reconciliación de los contrarios* y de proyectar al ser humano en un mundo espiritual más allá de su momento histórico.¹¹⁵ Para Eliade, el hombre mismo puede ser un símbolo vivo cuando supera su momento histórico y revive los arquetipos realizándose como un ser integral, esforzándose por abolir su condición de sujeto histórico y reencontrando el paraíso intemporal en el mismo.¹¹⁶

¹¹³ Carl G. Jung citado por Durand, G., en *La imaginación simbólica*, p. 72.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 74.

¹¹⁵ Eliade, *Imágenes...*, p. 12-13.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 135.

La Imagen, al ser constitutiva de la dinámica de la imaginación, se presenta como un flujo ininterrumpido y espontáneo, esencial e imprescindible para la salud y el equilibrio humanos, su interpretación y su vivencia, apunta Eliade, constituyen nuestra riqueza interior cuyo significado no se agota en lo concreto sino que se proyecta como una apertura espiritual hacia lo trascendente.

Cuando la función simbólica de los mitos y de las imágenes ya no cumplen su cometido, dice Jung, aparecen enfermedades como la neurosis, ocasionada por un desequilibrio psíquico interno, que puede ser causado, ya sea por una falta de simbolización provocada por un predominio de las pulsiones instintivas o por la decisión de ruptura en favor de la conciencia o por la creciente esterilización de la imaginación, problema propio de las sociedades modernas.

Eliade comenta que hoy en día los dramas modernos son producto de un desequilibrio psíquico interno basado en la lucha de los contrarios y en la desvalorización de la imaginación. Sin embargo, continúa Eliade, a pesar del proceso de desacralización ininterrumpida por una parte del pensamiento occidental no se ha podido romper con las matrices de la imaginación e incluso imágenes degradadas o secularizadas pueden ser el punto de partida para la renovación espiritual¹¹⁷, las imágenes arquetípicas o primordiales conservan intactas sus valencias metafísicas.¹¹⁸ Y el arte sigue siendo el lugar de resguardo de la imagen simbólica.

En la interpretación de la *imagen*, no importan ni su origen ni su traducción, apunta Eliade, porque su significado no se agota en referencias a lo concreto, sino que, en tanto instrumento de conocimiento, aprehende la realidad última, sagrada, y se convierte en un instrumento del espíritu.

Para interpretar la imagen, estos estudiosos, Jung, Eliade, Campbell, Durand, han propuesto la *hermenéutica simbólica*, no como un método de conocimiento más dentro de las ciencias

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 18-19.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 20.

sociales, nos dice Solares, sino como una comprensión del mundo, como una comprensión del destino humano. La interpretación “no es un modo particular de conocimiento... sino lo que caracteriza al ser humano... un modo peculiar de ser humano.”¹¹⁹

En la hermenéutica se intenta comprender el universo del ser humano a través de sus formas simbólicas, las cuales indican y permiten la posibilidad de unir o “mediar lo que la modernidad ha separado brutalmente, éxito y fracaso, espíritu y materia, vida y muerte, *mythos* y *logos*.”¹²⁰ La hermenéutica simbólica plantea la coincidencia de los contrarios, *coincidentia oppositorum*, no por medio de un análisis racional sino a través de una comprensión de *sentido*.

Hermeneia, inicialmente en griego significaba “expresión” o “interpretación”. *Hermenéutica* se origina de *Hermes*, el de los desplazamientos veloces, el de sandalias aladas¹²¹, el dios elegido por Zeus como *mensajero* entre él y los dioses del inframundo, *Hades* y *Perséfone*; y para *traductor* entre él, los demás dioses y los seres humanos. *Hermes* es el *intérprete* por excelencia, porque está entre los dioses y entre los seres humanos: *hace accesible la voluntad de los dioses al entendimiento de los hombres*: “En la *hermeneuein*, arte o técnica del *hermenutés* o intérprete, *Hermes* se encarga de presentar en un lenguaje inteligible lo dicho de un modo extraño y cifrado, oracular.”¹²²

El pintor de símbolos no sólo conoce una técnica, sino también la simbología religiosa de su cultura, es un especialista ritual con pleno conocimiento de los mitos y ritos de su religión y es en este contexto mítico y ritual que sus creaciones artísticas cobran sentido y adquieren significado dentro de cada cultura. El artista maneja a profundidad un código de comunicación simbólica, dentro del cual se elaboran y significan, el cual es compartido por todos los miembros de la comunidad, pero, que cuyo significado, según Amador, posee dos niveles: el profundo, que es resultado de la interpretación que realizan los especialistas rituales, podemos pensar que de tipo chamánico, que es secreto y que se pasa de generación

¹¹⁹ Blanca Solares, *Los lenguajes del símbolo*, Barcelona: Anthropos, 2001, p. 10.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 9.

¹²¹ *Ibíd.*, p.11.

¹²² *Ibíd.*

en generación, y el superficial, que es el que pertenece a todos los demás miembros de la comunidad.

Si bien es cierto y podemos estar de acuerdo en que hay niveles de significado, como lo hace resaltar Amador, también es cierto y estamos de acuerdo con Eliade, en que ambas interpretaciones de la hierofanía, tanto la de los sacerdotes como las del resto de la comunidad, son igualmente válidas y constituyen las diversas modalidades de lo sagrado, es decir, los diversos modos en que una hierofanía se vive y se interpreta.¹²³ Ni la una ni la otra corresponden a una jerarquía de interpretación. Ni una ni otra es más verdadera que la otra.

En todo caso considero que en la interpretación de la imagen simbólica, del mito, de la hierofanía, no solo estamos ante el problema de los niveles de significado sino ante la existencia de una multiplicidad de profundidades de interpretación y por tanto una condensación de significados en el que cada uno tiene algo que decir y sobre todo que vivir.

Aunque es necesario destacar que toda interpretación se encuentra mediada por las categorías del intérprete y que oscilará en una doble tensión: entre el intento de ser fiel a la narración y la voluntad de descubrir nuevas significaciones. Toda vivencia constituye una interpretación diferente y la hermenéutica intenta hacer consciente al investigador de esta limitación: dándose cuenta de que sus categorías son relativas, intenta comprender lo extraño, lo desconocido, “renunciando a la imposición dogmática de nuestro propio modo relativo de ver y pensar,”¹²⁴ en una tendencia a la convergencia de sentidos opuestos, quizá “la única posibilidad que tenemos para comprender la imaginación creativa que se manifiesta en el arte.”¹²⁵

El planteamiento de la hermenéutica simbólica de la reconciliación de los contrarios es muy parecido al sustrato esencial de las mitologías de las sociedades tradicionales. Y como veremos en el desarrollo de los siguientes dos capítulos, el arte y el pensamiento del México Antiguo se caracterizan por ser simbólicos, por fundamentarse en una concepción

¹²³ Eliade, *Tratado...*, p. 31.

¹²⁴ Solares, *Los lenguajes...*, p. 9.

¹²⁵ Amador, *El significado...*, p. 88.

cosmogónica basada en la dualidad y en la lucha y la reconciliación de los contrarios: Oscuridad-luz, masculino-femenino, espíritu-materia, eternidad-tiempo y la reintegración de la muerte en la vida. Esta oposición-complementariedad de contrarios es la clave hermenéutica para el entendimiento de todo simbolismo.

Así que pensamos que realizar una hermenéutica de la imagen artística es intentar encontrar la convergencia de sentidos antagónicos en la interpretación de los símbolos a través de su dinámica de ocultamiento y desocultamiento de verdad y conocimiento. Podemos observar que la imagen artística, particularmente la pintura, se conforma de un lenguaje de formas y símbolos que dan cuenta de una modalidad cultural específica de la comunicación humana y que constituye el universo redundante del símbolo.

CAPÍTULO 2

COMUNICACIÓN VISUAL: FORMAS Y SIMBOLOS EN LA IMAGEN ARTISTICA DE LA DIOSA DE JADE O TLALOC VERDE DE TETITLA, TEOTIHUACAN.

Estructura hierática. Un modo de expresión que, basado en el soberano dominio del oficio, emplea todos los elementos para crear la máxima distancia de la realidad. El fenómeno óptico-real, sujeto a lo terrestre y profano es elevado por el idioma formal hacia lo simbólico y supraterrrenal.

Paul Westheim,
Ideas fundamentales de arte prehispánico de México.

2.1. Forma y contenido en la narración visual.

Para abordar la imagen artística como forma cultural de comunicación humana es necesario estudiar tanto los aspectos formales como simbólicos que *conforman* la totalidad de la obra de arte, ya que todos los elementos contribuyen en la elaboración de su significado y dan cuenta de su especificidad cultural. En este proceso descubriremos la *lógica imaginaria*, no solo de la cultura que realiza la obra¹²⁶, sino también, del intérprete que intenta *comprender el sentido* de la obra.

La lógica imaginaria constituye el universo de conceptos y significaciones presentes en cada cultura específica, dentro de la cual son educados tanto el observador como el creador, y que se proyectan en el momento de la interpretación. La *forma* en cómo se re-presenta cierto hecho, fenómeno, ave, humano, implica la *transformación imaginaria de la realidad* y por tanto la constitución de un código cultural específico, dentro del cual es posible narrar e interpretar la imagen artística. Este código cultural está determinado por el conjunto de abstracciones y de ciertas convenciones que se determinan histórica y culturalmente.

En la historia del arte, dice Paul Westheim, encontramos diversas formas de re-presentar lo

¹²⁶ Amador, *El significado...*, p. 138.

real, y de alguna manera, existen distintos realismos, lo que los distingue a cada uno es la mentalidad desde la cual parte la visión del mundo, es decir, la *lógica imaginaria*. Para Westheim, mientras que el realismo moderno intenta reproducir lo visible, el realismo prehispánico se esfuerza por hacer visible lo invisible.¹²⁷

La realidad que importa para el ser humano de pensamiento religioso es la realidad que instauro lo sagrado, la realidad absoluta, el espacio y el tiempo del mito y es desde el mito que interpreta la imagen artística o la obra de arte, en general. Para esto es necesario conocer el mito y ciertas *convenciones simbólicas* que son elaboradas culturalmente y que constituyen un código de representación, o estilo.

J. Amador Bech considera que tanto la forma como el contenido de la obra de arte constituyen una total unidad de sentido, y a diferencia de la propuesta de Erwin Panofsky, según sus palabras, sugiere comenzar por el análisis de la dimensión formal de la imagen artística, una de las partes constitutivas de la obra donde se guarda el significado.

El estudio formal de la obra de arte supone la descripción de los elementos visuales básicos, la forma, el color, las cualidades materiales, la composición, lo cual es necesario no solo para acercarnos al conocimiento del estilo, los artistas y su técnica sino también conocer la cultura que la produjo y la *lógica imaginaria* que da forma a esa elaboración cultural. Para Amador:

La eficacia de toda imagen artística radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido: la forma supone y expresa la idea que la origina y es la manifestación patente de la inteligencia que la produjo. De igual manera el concepto se vuelve preciso en la figura exacta que le da forma.¹²⁸

En la identificación de los elementos visuales básicos algunos funcionan como símbolos y su dinámica e interpretación es mucho más compleja, como ya vimos en el primer capítulo, y en su identificación se hace imprescindible el estudio sobre Mesoamérica, en general, y sobre el

¹²⁷ Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico de México*, México: FCE, 1957, p. 27.

¹²⁸ Amador, *El significado...*, p. 17.

periodo clásico teotihuacano, en particular, no solo de los aspectos económicos, políticos y sociales sino también y sobre todo culturales, principalmente el pensamiento religioso y el universo cosmogónico mesoamericano.

Así que empezaremos con la dimensión formal y después seguiremos con la dimensión simbólica, pero antes tengamos presente una imagen descriptiva de la imagen artística que se analiza en esta investigación. La descripción encuentra su base tanto en el trabajo de Beatriz de la Fuente¹²⁹ como en la observación directa.

2.2. Descripción de la “Diosa de Jade” o “Tláloc verde”.

La imagen artística llamada Diosa de Jade o Tláloc verde se encuentra ubicada en el Pórtico 11 del palacio de Tetitla en la ciudad antigua de Teotihuacán. Tetitla, que en nahuatl quiere decir *entre las piedras*, se halla fuera de la gran zona, a unos 1,000 metros en dirección suroeste de la Pirámide del Sol, lo que hoy se conoce como el Barrio de la Purificación de San Juan Teotihuacán.

La imagen se encuentra *in situ* y se halla repetida seis veces en los muros con talud, el modelo arquitectónico característico de Teotihuacán. Las seis son casi igualitas, pero se diferencian entre sí por los elementos que caen de los chorros de agua que les brotan de las manos y por la forma de los ojos, ya que una parece tenerlos bien abiertos y la otra medio cerrados. ¿Fue otro pintor? O ¿quiere decir que cada una alude a una diferencia de miradas y por tanto de significados?

Tienen dos o tres matices de rojo, dos matices de azul, un rosa, verde, amarillo, negro y blanco. Es una figura muy compleja y elaborada que requiere de una observación minuciosa y paciente pero bien interesante.

Parece una figura que no está sentada ni parada sino flexionada, *doblada de rodillas y con la*

¹²⁹ Beatriz de la Fuente, “Tetitla”, en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo I, México: UNAM, 2001, p. 258-311.

cadera hasta los tobillos, una posición muy común entre los pueblos indígenas: es relajada, te mantiene en tensión y no te cansa. Pareciera que alguien detrás de ella abre las manos, pues la posición de las manos solo es posible si alguien detrás de ella las abre para que queden de frente y con el pulgar hacia arriba.

Rostro. A diferencia de Beatriz de la Fuente hemos decidido adoptar el término de rostro en vez del de máscara, en primer lugar porque no es una máscara sino una nariguera y una bigotera que ocultan la mitad inferior del rostro. El rostro o *ixtli* es verde y sólo se puede apreciar la mitad superior de la cara, los ojos elípticos con pupila redonda negra sobre blanco y la nariz que destaca desde el entrecejo y deja entrever con dos líneas diagonales el principio de las fosas nasales. Recuerda a las máscaras de jade mayas.

A la mitad del rostro hallamos una nariguera y una bigotera muy particulares que le cubren la parte inferior del rostro, ocultando, precisamente, la boca y la nariz. El rostro se divide con una línea horizontal negra, lo que marca el contorno superior de la bigotera, de fondo café compuesto de pequeñas placas amarillas simulando manchas, y nariguera verde, tipo tablero-talud, en el que se hallan tres círculos concéntricos, también verdes, delineados en rojo oscuro, de la cual salen dos colmillos y un diente, un diseño muy semejante al característico de Tláloc, pero que es diferente, según mi opinión, pues la de Tláloc se representa con dos colmillos y tres dientes, por ejemplo el llamado Tláloc blanco con almenas del Cuarto 19 del mismo Tetitla y que corresponde a una fase estilística anterior, Tlamimilolpa en 250-450 d.C.

Orejas: círculos concéntricos verdes, *chalchihuitls* muy grandes.

Collares y vestuario: La elaboración del atuendo es muy complejo, de momento no se sabe si es un collar o es parte de su vestido. Son seis bandas semicirculares sucesivas que rodean, descienden y se amplían por debajo de la gran bigotera. El primer collar que encontramos por debajo del rostro, es uno de once cuentas verdes que se pierde detrás de las orejas; luego una amplia banda color azul que es el fondo de lo que parece tener forma de serpiente o intestino rojo con manchas negras, gruesa, que unen las dos orejas por alrededor del cuello. Enseguida tres bandas unidas entre sí por cinco cuadretes de contorno verde, con fondo azul

y motivo en rojo, la representación del quintero o del quince. La banda superior simula la torcedura del hilado de una cuerda en verde; la de en medio es roja decorada con formas ovales alargadas y puntos de color negro, y la inferior es estrecha, una doble franja azul y verde. Las dos bandas últimas se forman de triángulos rojos y amarillos de los cuales salen pequeñas plumas verdes, que por su posición nos hacen pensar en que son la parte final, lateral y exterior de un *quechquemitl*.

Nahuas o vestido: en la parte central inferior se puede apreciar lo que parece ser el vestido del personaje, simula como una especie de falda compuesto por bandas diagonales azules y negras que se encuentran en ángulos de 90° dando una sensación de flexibilidad corporal. Un rombo negro se halla debajo del quince central, después una barra azul claro como si amarrara las líneas y bajo ésta descienden bandas diagonales azules y blancas como si fueran rayos.

Pulsera: una en cada mano de cinco o cuatro cuentas verdes.

Tocado: se compone de una enorme barra que sostiene varios elementos. Al centro una cara de ave, vista de frente, de ojos redondos bordeados con banda semicircular, nariz chata mostrando las fosas nasales que parece de felino y pico muy agudo apuntando al centro, cuello de plumas verdes; por debajo del pico una barra transversal con apéndices, dientes o colmillos en color verde, que se dirigen simétricamente hacia arriba y hacia abajo.

A los lados de la cara del ave, dos diseños en espiral al centro, de las cuales asciende una forma amarilla y curva que termina en tres gotas azules y que recuerdan a un corazón sangrante, ya que siguiendo la interpretación que realizó Séjourné con base en un estudio anatómico, el corazón representado presenta un corte longitudinal igual que uno real.¹³⁰ Rodeando un tanto el corazón en la parte inferior, encontramos algo que parece una serpiente, pero que de la Fuente y Lombardo han dicho que probablemente sea un intestino, es roja con manchitas negras en un fondo azul. En los extremos tres bandas curvas, dos

¹³⁰ Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México: FCE, 1964, p. 137.

estrechas, azul y amarillo, y una amplia, rojo guindáceo¹³¹, por último la banda con triángulos rojos y amarillos de la cual salen plumas verdes.

Sobre la cabeza del águila, observamos una sucesión de delgadas franjas de colores que tienen por base el gran rectángulo que conforma estructuralmente el penacho y que juntas parecen formar los relieves de un dintel. Al centro es azul, enseguida una franja que se curva dos veces dando la forma de dintel, enseguida una amarilla, luego una verde, una roja con siete puntos azules, una verde y una amarilla. Finalmente una serie de pequeñas plumas azules.

En lo alto y detrás de este pequeño penacho se levanta un gran penacho de enormes plumas verdes que se despliega como abanico, algunas caen hacia atrás y hacia los lados dando equilibrio a la composición y una sensación de movimiento y dinamismo.

Como delimitación de la barra que representa el tocado hallamos una sucesión de líneas dos amarillas y una azul con un rombo delineado en medio y a partir del cual se realiza una sucesión de ángulos con vértices apuntando en sentido contrario, lo mismo pasa tanto en la delimitación superior como inferior, a excepción que las líneas que encierran esta franja en la parte superior están pintadas de verde.

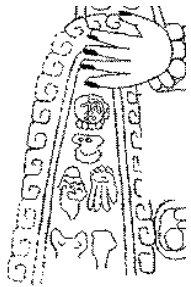
Como parte del tocado o uniendo tocado con máscara, bandas verticales ligeramente curvas, en amarillo y rosa que en su interior muestran líneas cortas horizontales o más bien diagonales que pudieran figurar peinado, pero que en mi opinión es la representación de la piel de coyote, pues así se encuentra representado en las pinturas teotihuacanas, con pequeñas rayas negras, como los coyotes del Patio Blanco de Atetelo de la fase Xolalpan entre el 300 y el 400 d.C.¹³²

Banquillo: es característico de Teotihuacán: base plana de poca altura y con brazos laterales

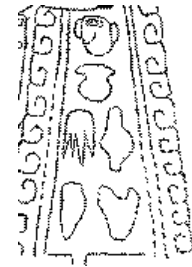
¹³¹ Amador considera que el matiz de rojo es más un rojo púrpura que un rojo guinda, pero continuaremos llamándolo guinda pues así lo identificó el seminario sobre pintura mural teotihuacana dirigido por B. de la Fuente.

¹³² Rubén Cabrera, “Atetelco”, en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo. 1, p. 210.

que terminan en volutas; es color rojo con círculos blancos y con un contorno azul claro. Presente desde las primeras fases estilísticas.



Manos: la posición de las manos no corresponde con la posición anatómica natural según la postura frontal de la imagen. Son unas manos amarillas que tienen las uñas pintadas de rojo, con los dedos semiabiertos. De cada una brotan y descienden chorros de agua con diferentes elementos verdes que se hallan sobre un fondo rosa, entre ellos hay un rostro con collar de *chalchiuhuitls*, mitad vivo y mitad muerto, una mano humana con pulsera, un caracol emboquillado, una vasija tipo florero, cabezas de perro, una cuenta verde, un elemento doble oval. El agua está representada por una banda de volutas blancas sucesivas con un poco de azul. Miller ubica en su estudio las manos de acuerdo a su orientación norte y sur.



Otras bandas: unen las manos con el tocado para que el tocado tenga cimiento, dos barras de fondo rojo y puntos y barras negras delimitados por dos franjas color azul claro.

Hormiga: se halla en el espacio que se encuentra entre las plumas verdes del *quechquemitl* y el chorro de agua del lado izquierdo según la mano, es una hormiga roja y negra que se halla sobre un fondo rojo con puntos negros. Del lado derecho solo se halla el fondo rojo con puntos negros.

Cenefas: es el enmarque o encuadre de cada mural. Dos bandas entrelazadas como serpientes que se suspenden en esquinas con diseños de atados. Una banda es rojo oscuro y lleva en su interior discos con diseños geométricos de rectángulos y cuadretes; la otra es azul con conchas bivalvas emplumadas, conchas rojas con plumas verdes. En esquinas y extremos se hallan unos “atados”, se le llama así a las bandas sinuosas que simulan un envoltorio. En los lados opuestos del atado se aprecian círculos concéntricos y franjas verticales paralelas y una barra roja con puntos en rojo oscuro.

Todo se encuentra delineado o delimitado por la característica línea roja que delimita todas

las formas en el arte teotihuacano.

* * *

Como hemos mencionado, la imagen se repite seis veces en los muros del pórtico 11, pero ninguna es totalmente igual respecto de la otra, primero porque, como ya mencionamos, todos los rostros y por tanto las miradas son diferentes aunque la estructura es igual, y segundo porque los elementos verdes que dejan caer de sus manos también varían.

En el mural 1 la imagen es cortada para dar acceso al Corredor 12, solo se aprecia una mano con su corriente, y en ella se encuentran siete elementos dispuestos en pares con excepción del más alto que es una cabeza de animal con el hocico dirigido hacia afuera, abajo un círculo concéntrico, cabeza alargada al revés, vasija tipo florero invertida, un doble elemento oval, una forma tipo máscara o rostro, y un caracol con boquilla horizontal.

Mural 2. Son dos imágenes completas. La figura sur, a un lado de la entrada al Cuarto 11, mano norte deteriorada, mano sur se ven seis objetos verdes, de las cuales solo se alcanza a apreciar lo que han llamado el doble elemento oval y la cabeza invertida. En la figura norte mano sur, hay siete elementos, solo se ve una mano de dedos extendidos y una cabeza de animal con hocico hacia arriba. Mano norte, ocho elementos: una flor con corola hacia abajo, cabeza de animal con hocico hacia abajo, caracol emboquillado horizontal, una mano, una carita, doble forma oval, animal con cara hacia adentro y otra forma irreconocible.

Mural 3. Dos imágenes juntas: figura norte: siete elementos: elemento oval, mano caracol vertical y placa bucal con apéndices, figura sur: mano norte: seis elementos: carita, vasija, mano, caracol, horqueta; mano sur, seis elementos, carita con cabello, nariz boca y collar, disco con círculo, mano y caracol.

Mural 4. Imagen cortada para dar acceso a la entrada del cuarto 12, mano: seis elementos: flor, forma oval seccionada en sus cuartos superior e inferior, animal, caracol, forma circular, vasija de base plana.

Se ha sugerido que las imágenes representadas son deidades de fertilidad y que...

al interior de sus corrientes de agua contienen, por lo general, representaciones de semillas, cuentas de jade, conchas, figurillas, y otros objetos preciosos sugerentes del líquido, agua o color verde.¹³³

Con esta descripción tenemos ya identificados claramente los elementos abstractos y figurativos que se encuentran en la composición de la obra de arte.

2.3. Ubicación cronológica y estilística de la Diosa de jade o Tlaloc verde.

Diana Magaloni, en su estudio sobre la técnica de la tradición pictórica teotihuacana, ha logrado fechar los murales mediante el estudio del soporte, a través de ciertos análisis a través de la microscopía óptica, la microscopía electrónica de barrido y por espectrometría de dispersión de energía por mapeo¹³⁴, y de la tecnología del color mediante la identificación de los pigmentos con difracción de rayos X en polvos y del análisis de su molido y su aplicación mediante microscopía óptica. Sólo analizó los murales que se encuentran *in situ* ya que son los únicos que pueden otorgarnos datos fidedignos acerca de su posible ubicación en el tiempo, pues son corroborables con los restos de cerámica o de los mismos edificios.

Magaloni fecha la imagen del mural que ella misma llama “diosas de jade” en su tercera fase técnica Xolalpan entre el 450 y 650 d. C., una etapa que se caracteriza por la consolidación de la técnica pictórica gracias a un molido muy fino que se alcanzó en distintas piedras, a diferencia de las fases anteriores cuando el pigmento mineral no era molido finamente y se obtenían partículas muy grandes que eran fácilmente desprendibles. Los historiadores ubican Xolalpan como la fase de apogeo de Teotihuacán, caracterizada por una gran concentración demográfica y por una alta elaboración artística.

¹³³ Esther Pasztory citada por Beatriz de la Fuente en “Tetitla”, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM, 2001, p. 305.

¹³⁴ Magaloni apunta que la microscopía óptica consiste en observar bajo el “microscopio a luz normal y polarizada en modo de reflexión” para identificar características morfológicas, color, repartición y tamaño de arenas. Para la microscopía electrónica de barrido se preparan las “secciones microscópicas metalográficamente embebiendo las muestras en resina de poliéster y cubriéndolas con una capa de carbón amorfo para evitar carga electrostática para observar la composición química”, la morfología de la superficie y la repartición de la cal y del pigmento, esto último también por la espectrometría de dispersión de energía por mapeo. En todos los casos se tomaron fotos para la observación minuciosa y la comparación. Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano” en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, p. 197-216.

PRIMERA PARTE. DIMENSIÓN FORMAL.

1. FORMA.

La figura es casi totalmente simétrica, tiene una simetría bilateral, vertical, a excepción de la variación de los elementos de las manos y en la existencia de una hormiga sólo en el lado derecho de la mano, o mano sur. Es una figura rígida, hierática, pero que tiene movimiento y dinamismo. Lo rígido y hierático lo observamos en la serenidad imperturbable del rostro, la fijeza imperturbable de la mirada hacia el centro del cuadro, tanto del rostro humano como de la cara del ave.

Lo dinámico y cambiante puede apreciarse en las líneas curvas de las plumas del tocado que parecen hacerse hacia los lados y hacia atrás; también en las volutas sucesivas que simbolizan y representan el movimiento del agua que fluye y que cae de unas manos inspiradas en la naturaleza pero que son distorsionadas en su posición normal, precisamente para resaltar su función simbólica; y en las líneas diagonales con ángulos de 90° que dan la sensación de flexibilidad y nos permiten apreciar el ritmo de las líneas.

Observemos que las formas artísticas, manifiestan un carácter hierático, esquemático, abstracto, como expresión de lo *inmutable*, lo *no perecedero*, lo que no admite el desequilibrio, propio del pensamiento religioso de las sociedades tradicionales. Recordemos el arte de los egipcios, por ejemplo, es absolutamente hierático, la expresión de un pensamiento religioso basado en la vida después de la muerte.

Para Santos Balmori, forma y geometría son inseparables e incluso afirma que “no hay civilización sin geometría específica.”¹³⁵ Toda forma implica un límite y el límite implica movimientos lineales, ya sean rectas o curvas, que pretendan establecer dos dimensiones (plana) o tres dimensiones (volumétrica), de aquí nace toda geometría.

¹³⁵ Santos Balmori, *Áurea medida*, México: UNAM, 1978, p. 66.

En lo físico-químico-inorgánico, todo tiende a la simetría, a la inercia, a la inmovilidad. A veces, en épocas de gran comunión de pensamiento, unificación y fervor de creencias, esa inmovilidad de la materia inorgánica influyó en las artes que quisieron expresar con la inmovilidad, el “hieros”, lo sagrado, lo ajeno al cambio, lo perenne, y esto generó obras que aún hoy nos impresionan: nuestras pirámides, la verticalidad de la Grecia primitiva, el sólido asiento del románico, Coatlicue encerrada en un bloque tenso de vitalidad en suspenso.¹³⁶

Balmori en su *Áurea medida* enuncia que la búsqueda de la forma equivale a indagar sobre nosotros mismos y sacar a la superficie el grafismo de nuestro yo subconsciente, forma que también puede remitirse hasta el origen de los seres vivos vegetales o animales que crecen de un centro hacia afuera por producción de formas homotéticas, es decir, desarrolladas asimétricamente siguiendo una ley de compensación continua, la pérdida del equilibrio y el retorno a la igualdad aparente.

En nuestra imagen de la Diosa de Jade o Tlaloc verde podemos decir que existe una relación dialéctica entre hieratismo y dinamismo, pues al mismo tiempo que parece eterna e inmutable en su posición, evidencia el cambio y lo variable en su acción, una idea propia del pensamiento religioso mesoamericano: rendir culto a las deidades para que los ciclos de *eterno retorno* permanezcan inmutables, la lluvia, la tierra fértil, la cosecha.

Paul Westheim realiza una interpretación muy parecida sobre la escultura monumental de la *Coatlicue* mexicana, partiendo de lo que llama, el concepto mesoamericano fundamental: “perecer para nacer”, la transformación que implica la fundición indisoluble y eterna entre nacer y morir. Considera que “la gran paridora”, de la cual todo nace y a la cual todo regresa para volver a nacer es la expresión de lo que siempre retorna¹³⁷, de lo mortal de la vida y de la eternidad de la energía vital, de que la muerte es vida y para que halla vida tiene que haber muerte, tal como la *gesta* arquetípica del sacrificio de los dioses para darle vida al mundo,

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 64.

¹³⁷ Westheim, *Ideas fundamentales...*, p. 65.

según el mito de la Creación del Quinto Sol.

La vida es perecedera. Indestructible es, en cambio, la energía vital. No puede acabarse, no puede desaparecer. El Universo lo constituyen fuerzas dinámicas, destructivas y creadoras. Sus encuentros y choques determinan el acaecer cósmico; su materialización es la naturaleza. El fenómeno físico –sean los astros en el cielo, sean las cosas terrestres, sea el hombre mismo- parece en esa lucha de fuerzas antagónicas, pero no la energía vital, independientemente de espacio, tiempo y materia. Ella es lo real. Lo corpóreo no pasa de ser una apariencia, una de las muchas apariencias que puede adoptar aquella energía. Todo lo que se halla sometido a un constante proceso de transformación, la transformación es lo eterno: he aquí uno de los conceptos fundamentales que el hombre precortesiano deriva de su observación sobre la naturaleza.¹³⁸

En la estilización de la realidad que propuso el indígena prehispánico, dice Westheim, se *transforma la forma natural en una forma simbólica* que trasmuta lo visible en una imagen que es al mismo tiempo un concepto que aludirá a lo no visible y que liberando a la visión de la apariencia expresa el valor esencial.

Podríamos decir, que en nuestra imagen, las formas parten de lo natural pero son estilizadas, se alejan de la realidad en la representación, aunque sería más preciso decir junto con Westheim, que existen diversas formas de representar lo real, y que en la diversidad de realismos, el realismo prehispánico se caracteriza por hacer visible lo invisible, manifestando que la única realidad que importa es la que instaura el mito y la hierofanía.

De acuerdo con Magaloni, las formas fueron trazadas en principio como un boceto o dibujo preparatorio, con líneas de color rojo muy diluido y remarcadas al final con una línea en color rojo oscuro a mano libre, por tanto podemos decir que la composición está construida a partir de la línea y por superficies planas saturadas de color.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 56.

No hay volumen, lo que encontramos es una sobreposición de planos que simbolizan la profundidad, pero que no la representan, son figuras planas, de colores planos, saturados que no tienen juego de luz y sombra.

2. COLOR o TLAPALLI.

Como ya antes mencionamos la imagen artística llamada de la Diosa de jade o Tlaloc verde tiene dos o tres matices de rojo, dos matices de azul, un amarillo, rosa, negro, blanco, verde. Lo asombroso de los colores teotihuacanos es que son el resultado del molido de piedras semipreciosas, como malaquita, azurita, hematita, en combinación con arcillas de colores, cuarzos y algunas piedras volcánicas para que tuvieran brillo y se pudieran pulir.

Diana Magaloni ha comprobado que se realizaba pintura mural desde lo que ella considera la primera fase técnica Tzacualli-Miccaotli entre 0 y 200 d. C., y que Sonia Lombardo ubica como la primera y segunda fases estilísticas, respectivamente, Tzacualli 1-150 y Miccaotli entre el 150-200 d.C.¹³⁹ (Ver tabla comparativa más abajo) Magaloni ha encontrado la utilización de un rojo naranja, que es óxido de hierro sobre enlucido blanco, un característico contraste entre el rojo anaranjado y un verde olivo y el contraste entre blanco y negro.¹⁴⁰

A partir de su segunda fase técnica Tlamimilolpa, entre el 200 y 450 d.C., aparece en la pintura otro matiz de **rojo**, en nahuatl *tlatlauhqui*, un rojo guindáceo, que se vuelve muy característico de esta antigua ciudad, ya que de aquí en adelante el fondo de las pinturas fue invariablemente rojo, un óxido de hierro con un mineral cristalino llamado hematita.

Durante Tzacualli-Miccaotli, y parte de Tlamimilolpa, el pigmento mineral no era molido finamente y las partículas grandes se desprendían fácilmente. Es hacia Xolalpan que la técnica del molido se perfeccionó, haciendo las capas pictóricas más delgadas y más duraderas, principalmente el de la malaquita, carbonato básico de cobre $\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$,

¹³⁹ Sonia Lombardo, “El estilo teotihuacano en la pintura mural” en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM, 2001, p. 18 y siguientes.

¹⁴⁰ Diana Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica” en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM, 2001, p. 187 y siguientes.

alcanzando hasta tres matices de **verde** o *xiuhuitl*. Un verde oscuro, que es una combinación de azurita, hematita, pirolusita y malaquita; verde brillante, que es malaquita pura finamente pulida; y verde seco u oliva, una mezcla de malaquita y lepidocrosita. Magaloni encontró que el verde solo se aplicó sobre superficies con un fondo previo como rojo, rosa u ocre.

Los dos matices de azul son ultramar y azul claro. El azul ultramarino, que en nahuatl puede ser *matlalli*, fue el resultado de una mezcla de azurita, pirolusita, un mineral negro a base de bióxido de manganeso (MnO_2), con sulfato de calcio ($CaSO_4$) y carbonato de calcio ($CaCO_3$); y por último el azul claro o ultramarino claro, o *toxpalatl*, que se logra aplicando un poco más de blanco, un poco más de cal.

Magaloni identificó tres matices de **azul**, o *xiuhuitl*, en el Palacio de Tetitla. Los dos que ya acabamos de mencionar, y el denominado azul Tetitla, que ella llama el “misterioso azul teotihuacano” que es un azul casi de matiz verde, que se obtiene de la mezcla de la malaquita, carbonato básico de cobre $Cu_2(CO_3)(OH)_2$ y calcantita de sulfato de cobre ($CuSO_4$).

El **negro**, en nahuatl *tliltic*, era obtenido de un mineral llamado pirolusita que es bióxido de manganeso (MnO_2).

El **blanco**, o *iztac*, es sulfato de calcio y carbonato de calcio.

El **amarillo**, un amarillo ocre que puede ser en nahuatl *tecozahuitl* a diferencia del amarillo más brillante que es *zacatazcalli*, es un óxido de fierro, un ocre que también es conocido como lepidocrosita

En la cuarta fase llamada Metepec alrededor del 600-750 d.C., los colores de los murales se reducen al rojo teotihuacano, rosa medio claro y amarillo.

* * *

El color es un elemento de apoyo a la forma: “distribución de tensiones interiores, contrasta modula o integra una composición.”¹⁴¹ Crea la atmosfera y también simboliza, guarda y otorga significado.

El color es un medio fundamental para que la estructura visual adquiriera sentido. De ahí que cada color tenga su significado y las diferencias de color puedan traducirse en variaciones de significado.¹⁴²

Más adelante, en la segunda parte de este segundo capítulo, veremos el simbolismo de los colores según los nahuas.

CRONOLOGÍAS COMPARATIVAS

	ARQUEOLÓGICA (MILLON)	TÉCNICA PICTÓRICA (MAGALONI)	ESTILÍSTICA (LOMBARDO)
750 d.C.	METEPEC	CUARTA	QUINTA
700	650-750		
650			
600			
550	XOLALPAN	TERCERA	CUARTA
500	450-650		450-700
450			
400			
350	TLAMIMILOLPA	SEGUNDA	TERCERA
300	200-450		250-400
250			
200			
150	MICCAOTLI 150-200	PRIMERA	SEGUNDA
100		TZACUALLI-MICCAOTLI	
50 d.C.	TZACUALLI 0-150	1-200	PRIMERA
0			
50 a.C.			
100			
150	PATLACHIQUE		
200			
250			
300	CUANALAPAN		
350	O CUANALAN		
400 a.C.			

¹⁴¹ Amador, *El significado...*, p. 36.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 39.

3. CUALIDADES MATERIALES.

3.1 El soporte.

El soporte es la estructura física y material sobre la cual se realiza la elaboración de una pintura, en este caso el soporte es un enlucido fino, un encalado que se colocaba sobre todos los muros para poder revestir taludes, tableros y escalinatas, característica arquitectónica de Teotihuacán, conocida como *la ciudad pintada*. Parece que toda la ciudad era un gran soporte para guardar y preservar conocimiento pero también para transmitirlo.

El encalado o enlucido fino consistía en un proceso muy elaborado de preparación de la cal que debía hacerse con la máxima maestría para que resultara de gran calidad, así que se elegían primeramente las rocas calizas de pocas impurezas, que son en términos de composición química, sulfato u óxidos de fierro, los cuales debieron ser calcinados en hornos cerrados a unos 800° C. Durante la calcinación, la roca de carbonato de calcio (CaCO_3) pierde bióxido de carbono (CO_2) y se transforma en óxido de calcio (CaO) lo que resulta la llamada “cal viva”. Después en agua fría se hidrata y se forma una pasta de hidróxido de calcio (CaOH), o cal “apagada“. La temperatura de la calcinación y el tiempo de hidratación son determinantes para la calidad del soporte.

Durante la primera fase técnica de Magaloni, Tzacualli-Miccaotli, entre el 1 y 200 d. C., observa que en la elaboración del soporte hallamos una notable escasez de arena sílica o de cuarzo y los trozos son un poco grandes; en términos del análisis por medio de la espectrometría de dispersión por mapeo, hubo 7.2 veces más calcio que silicio, es decir que hubo más cal que arena de cuarzo volcánico.

Ya en la segunda fase técnica, Tlamimilolpa, se halla una mayor repartición del silicio, es decir que la arena de cuarzo está mejor distribuida, pero aún hay trozos grandes y curvos que son fácilmente desprendibles; halló 1.2 dos veces mas calcio que silicio en la elaboración del soporte. En su estudio, Magaloni observa una etapa de transición en la técnica en cuanto a la elaboración del soporte entre la segunda fase y la tercera, es decir entre la fase Tlamimilolpa

y Xolalpan, aproximadamente hacia el 400-450 d. C., debido a la introducción de arenas sílicas o de cuarzo de trozos más pequeños pero curvos.

La tercera fase, Xolalpan entre el 450-600 d.C., se caracteriza precisamente porque se observa un cambio cualitativo, pequeñas formas rectangulares finas bien distribuidas dentro del aplanado de cal. Se hallan 1.8 veces más calcio que silicio. A esta fase es a la que pertenece nuestra imagen, la llamada Diosa de Jade o Tláloc verde.

En la cuarta y última fase conocida como Metepec y ubicada entre el 650 y 750 d. C., Magaloni advierte una homogeneidad en el soporte en cuanto a la repartición casi equivalente de calcio y silicio en el soporte, 0.5 veces más calcio que silicio.¹⁴³

3.2 Herramientas.

Se han hallado vestigios de lo que al parecer es una aplanadora o también nombrada “llana” hechas de tezontle y con restos de cal adheridos a la base, así como pequeños recipientes de barro con restos de distintos pigmentos.

3.3 Técnica.

El arte mural de Teotihuacán se caracteriza porque sus pinturas fueron hechas *al fresco*, es decir que en el momento en que el muro era encalado tenía que pintarse la superficie para que el secado fuera conjunto y los pigmentos se quedaran adheridos sin necesidad de aglutinantes. Los polvos de pigmentos (piedras, arenas y cuarzos) eran suspendidos en agua y aplicados en el aplanado de cal fresco puesto previamente sobre el muro.

La cal es el producto de la calcinación de rocas calizas que son carbonato de calcio (CaCO_3) transformadas en polvo reactivo de óxido de calcio (CO_3). El polvo sumergido en agua se transforma en hidróxido de calcio (CaOH). Al secar, la pasta vuelve a ser carbonato de calcio (CaCO_3), los pigmentos quedan atrapados y se producen capas de colores resistentes.

¹⁴³ Magaloni, “El espacio pictórico...”, 197-204.

Magaloni encontró que los frescos de Teotihuacán eran pulidos y brillantados mediante la aplicación de una capa de arcilla en la superficie, incluso los mismos pigmentos también eran mezclados con arcillas para poder ser pulidos después de aplicados, creando superficies homogéneas y capas pictóricas de poco espesor. La importancia y la eficiencia de la arcilla se encuentran en el hecho de que mantiene por más tiempo la humedad de la superficie, tardando en secar y dando más tiempo al artista en la creación de su obra.

Los teotihuacanos fueron perfeccionando sus técnicas pictóricas y simbólicas conforme el paso del tiempo. Durante las últimas fases, poseían una maestría inigualable en el molido de las piedras y en la utilización de la obsidiana y las cenizas en el encalado.

Magaloni ha comprobado que se realizó la composición por áreas o pequeñas superficies cuyas uniones no se notan debido a la homogeneidad de la superficie pictórica que los artistas teotihuacanos lograban, y sugiere una posible reconstrucción del proceso pictórico de la siguiente manera:

1. Se compacta el enlucido y se alisa con algún instrumento que no deja huella, con cal, arena de cuarzo volcánico y agua.
2. Se realizaba un dibujo preparatorio, un esbozo con pincel a mano libre con una línea delgada de un rojo muy diluido.
3. Dependiendo el color se aplicaba un sutil estrato de arcilla como base de preparación para el bruñido o pulido.
4. El color era tratado de manera alterna o simultánea y las pinturas se realizaban por zonas de ejecución.
5. Saturación cromática y densidad de la capa pictórica, aplicaciones sucesivas de color.
6. Bruñido o pulido diferencial dependiendo el color. Los colores claros eran brillantados con pigmentos tiernos como las arcillas y los colores oscuros con pigmentos duros.
7. Fondo, un estrato de 70 hasta 125 μ .
8. Verde brillante sobrepuesto a otro ya sea rojo, rosa u ocre, azul ultramarino sobre negro.

9. Línea de contorno en rojo oscuro. Precisión de formas.¹⁴⁴

En Tetitla existen aun huellas de trazas de planeación, según nos comenta Magaloni, una división del espacio pictórico que registra verticales y horizontales de color rojo muy diluido, a mano libre. Enseguida aplicaban una parte del soporte y comenzaban a pintar. Después de la aplicación de los pigmentos por áreas de color, se realizaba un contorno final con una línea en rojo oscuro, para separar, delimitar y definir las áreas de color que diferencian cada elemento.

4. EL ESTILO.

Amador, intentando una articulación teórica entre seis interpretaciones del término estilo propone establecer su estudio como una categoría histórica y teórica en tres niveles. En primer lugar, refiere que estilo puede concebirse “como la *constancia en el uso de unos mismos medios artísticos*”¹⁴⁵ tanto en el aspecto material como en el aspecto técnico de la obra, los elementos básicos (forma, color, tono y cualidades matéricas), en la iconografía (ciertas figuras y motivos) y el tema.

En el estilo iconográfico, que es un estilo narrativo, se “suponen modalidades de representación”, las cuales determinan el uso de las figuras y su configuración visual, lo que constituye la lógica imaginaria de determinada cultura.

Siguiendo con la articulación, Amador sugiere que es necesario abordar también el estudio del estilo como la manera en la cual se articulan internamente los medios de la expresión artística, los cuales tienen la intención de otorgarnos una secuencia narrativa que se estructura bajo un *principio organizador simbólico-estético*.

Este principio organizador, constituye la manifestación esencial de una cultura, “la manifestación de principios espirituales, sistemas de pensamiento y valores estéticos”¹⁴⁶ de

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 190-191.

¹⁴⁵ Amador, *El significado...*, p. 60.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 62.

un momento histórico determinado. El tercer nivel teórico del término de estilo, es resultado de la etnografía en las sociedades tradicionales.

La especificidad cultural que se manifiesta en estilo se presenta como un medio de identidad e integración social. El estilo dota de unidad y coherencia a una cultura, por un periodo de tiempo determinado y se hace evidente en todas las manifestaciones del arte de esa sociedad.¹⁴⁷

Para Mircea Eliade, el estilo es el resultado de la reactualización cultural de una imagen primordial, simbólica, constituye una vivencia y una materialización, lo que hace posible su comunicación, no sólo en el ámbito social sino en el ámbito divino y sagrado. Esta materialización en arte de la imagen primordial se inscribe dentro del mito cosmogónico, cuando los dioses le dieron vida al mundo como *in illo tempore*, pues “la cosmogonía es el modelo ejemplar de toda creación.”¹⁴⁸

* * *

Sonia Lombardo considera que la pintura rupestre olmeca es el antecedente estilístico de la pintura mural teotihuacana, con el cual no hubo una continuidad sino una ruptura pictórica, ya que los principales centros de arte olmeca son cuevas, en Guerrero y en el Estado de México fechadas alrededor del 1,200 a.C.

Para Lombardo, “el código simbólico olmeca se registra entre 1,300-1,200 y 600-500 a.C., en prácticamente todo el ámbito mesoamericano”¹⁴⁹ y el tema constante es la lucha entre el jaguar y la serpiente emplumada, la figura del jaguar como un símbolo de gran importancia, representado en esculturas, principalmente, como un bebe-jaguar, con el labio superior volteado hacia arriba y luego caído en los extremos, dando la impresión de un bebe llorando.

Hasso von Winning señala que el bebe-jaguar es el Tláloc olmeca y que en Teotihuacán,

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁴⁸ Eliade, *Imágenes...*, p. 18.

¹⁴⁹ Lombardo, “El estilo...”, p. 5.

encontramos los temas básicos olmecas, el jaguar, la serpiente emplumada, y a Tláloc, pero con modificaciones. El Tláloc teotihuacano lleva un tocado con un nudo, o con el signo del año, a veces carga una olla, otras una vara serpentina, símbolo del rayo, tiene tres dientes y dos colmillos, con un lirio acuático que le sale de la boca.¹⁵⁰

El estilo teotihuacano se caracteriza, principalmente, porque la pintura mural es inseparable de la arquitectura de la ciudad, todo templo, pórtico, cuarto o corredor estaban pintados. Los muros de Teotihuacán se conocen como de talud y tablero, en donde el tablero es la parte alta y recta del muro y el talud la parte baja e inclinada.¹⁵¹ Las imágenes pintadas tienen una función simbólica y su ubicación en el palacio implica una función distinta, tienen una secuencia y ellas mismas te van sugiriendo la lectura de acuerdo a la posición de los personajes, ya sea de frente, de perfil o desde arriba, tanto en la representación como en la composición.

El estilo se encuentra entre lo natural y lo abstracto, entre lo dinámico y lo hierático, propio del *imaginario* mesoamericano que implica la unión de opuestos, de contrarios que son complementarios y que aluden a los ciclos del eterno retorno: vida-muerte-, el movimiento-quietud, tiempo-eternidad.

4.1 Las fases estilísticas de Teotihuacán.

Diana Magaloni propone la idea de que “la pintura mural surge y perece junto con la ciudad”¹⁵² y establece la posibilidad de la existencia de una escuela pictórica teotihuacana, que por más de 650 años desarrolló no solo un estilo propio de pintura y arquitectura sino “una forma de expresión abstracta e impersonal.” Una escuela que fue desarrollándose poco a poco en técnica hasta llegar a una maestría inigualable en el molido de las piedras y en las mezclas de pigmentos con arcillas, insuperable aun en el México antiguo posterior a Teotihuacán. Magaloni ha propuesto el estudio y comprensión del estilo teotihuacano a partir

¹⁵⁰ Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, Tomo I, México: UNAM, 1987 p. 67-69.

¹⁵¹ Lombardo, “El estilo...”, p. 15-20.

¹⁵² Diana Magaloni, “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica” en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM, 2001, p. 187.

de cuatro fases.

Lombardo en su estudio sobre *el estilo teotihuacano* establece una variación cronológica con las fases técnicas de Magaloni, mucho más cercanas a las de Millon. La primera fase estilística es Tzacualli, ubicada entre el 1 y 150 d. C., y la segunda Miccaotli entre el 150 y 200 d. C., las que Magaloni conjunta en una sola fase: la primera fase técnica Tzacualli-Miccaotli del 1-200 d.C.¹⁵³ La tercera fase estilística es Tlamimilolpa alrededor del 250-400 d. C.¹⁵⁴ La cuarta es Xolalpan que nuestra autora ubica entre el 450-700 d. C., y por último, la quinta fase, Metepec, alrededor del 650-750 d. C.¹⁵⁵

Aunque los hallazgos más antiguos de asentamientos en Teotihuacán han sido fechados hacia el 200 a. C., un periodo proto-teotihuacano, que se divide en Cuanalapan del 200 al 100 a.C., y Patlachique del 100 al 0 a. C, la más antigua¹⁵⁶, las primeras pinturas de las cuales se tiene evidencia pertenecen a la fase Tzacualli.

Durante Tzacualli, las formas son geométricas, encontramos grecas vinculadas a la serpiente, *volutas entrelazadas que simbolizan la germinación y el crecimiento*, bandas ondulantes símbolo de agua en movimiento, círculos concéntricos como *chalchihuites* símbolo de todo “líquido precioso”, todos elementos referidos al agua, la tierra y la fertilidad, aparece la llamada “bigotera de Tláloc”, muy parecida, casi la misma que trae nuestro personaje de la pintura que estudiamos la llamada Diosa de jade o Tláloc verde, y que Lombardo define como una “forma estilizada del labio superior, los colmillos y la lengua de jaguar.”¹⁵⁷

Recordemos, que según Magaloni, durante Tzacualli-Miccaotli, las pinturas se caracterizan por un rojo-naranja, que es óxido de fierro amorfo, sobre enlucido blanco, el contraste entre el rojo anaranjado y un verde olivo y el contraste entre blanco y negro. También se ha

¹⁵³ Diana Magaloni, “Teotihuacán, los colores en el tiempo” en Beatriz de la Fuente (Coord.) *Muros que hablan*, México: El Colegio Nacional, 1994, p. 218

¹⁵⁴ Sonia Lombardo, “¿Qué nos dijo el estilo de la pintura mural de Teotihuacán?”, en *Muros que hablan* México: El Colegio Nacional, 1994.

¹⁵⁵ Lombardo, “El estilo teotihuacano...”, p. 18 y siguientes.

¹⁵⁶ Ver la tabla de cronologías comparativas sobre fases de Teotihuacán en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo I, p. XXIX.

¹⁵⁷ Lombardo, “El estilo...”, p. 21.

identificado un color ocre y tres matices de verde, un verde brillante, un verde seco u olivo y un verde oscuro.¹⁵⁸

Para Lombardo, todas estas “figuras aparentemente decorativas, tienen una función simbólica, por lo tanto se pueden considerar como ideogramas... un nuevo código sin referencia a objetos de la realidad sino, por lo contrario de formas totalmente conceptuales.”¹⁵⁹

La segunda fase estilística, Miccaotli, que ubica entre el 150-200 y 250 d.C., se caracteriza por la introducción de elementos zoomorfos, se observan más cenefas como enmarcamiento pictórico, aparecen imágenes de frente y de perfil, y se establecen asociaciones simbólicas entre la boca, la caverna, manantial, río, agua, jaguar, todas relacionadas con las deidades del agua, la tierra y la fertilidad.¹⁶⁰

De las pinturas murales de estas fases, algunas se encuentran en bodega o fueron saqueadas, y otras más se deshicieron como las del Templo de la Agricultura, que sólo es posible conocer a través de los dibujos que realizaron los artistas de principios del siglo XX, aunque algunas todavía las podemos encontrar *in situ* como son las volutas pintadas en el Palacio Rojo de la Ciudadela y las volutas entrelazadas del Conjunto de los Edificios Superpuestos.

En la tercera fase Tlamimilolpa, Lombardo advierte que se mantiene la cenefa como enmarcamiento pictórico como parte de las escenas, se introdujeron elementos zoomorfos, así como de personajes de frente y de perfil, y la multiplicación de ideogramas como el de las manos dadivosas, la voluta trilobulada, los triángulos amarillos. De esta segunda fase podemos encontrar todavía *in situ* los murales del Conjunto Plaza Oeste, como el felino con serpientes o los *chimallis* rojos, en el Templo de los Caracoles Emplumados, las guacamayas o el diseño arquitectónico., los edificios fueron cubiertos de un rojo-guinda, un rojo oscuro que pintó tanto los templos como todos los recintos.

¹⁵⁸ Magaloni, “El espacio...” p. 208 y sigs.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 20.

¹⁶⁰ Lombardo, “El estilo...”, p. 22-23.

Este rojo oscuro, recordemos, es un óxido de hierro mezclado con hematita, y combinado con mica para un brillo dorado. Hubo una pequeña variedad de matices de rojo, desde el rojo anaranjado de la primera fase, pasando por el rojo guindáceo hasta llegar al rojo claro, y se realizaron murales con distintos matices de rojo. También son característicos de esta fase los contrastes entre blanco y rojo como los murales que se encuentran ahora en bodega y que pertenecían al Conjunto del Sol; se continuó con el verde olivo y el rojo naranja así como con el negro y el ocre. Aparece el color azul ultramarino, guinda (negro manganeso sobre hematita), un rosado (mezcla de hematita, óxido de hierro y cal) y se da un cambio notable en la superficie: aparecen burbujas, efecto de la utilización de algún elemento de origen volcánico.

Se registra una mayor complejización de los elementos de la composición principalmente de los ideogramas, como el quincunce, el *chalchihuitl* o las manos con chorros de agua. Lombardo en su estudio advierte que probablemente se registró un aumento de la representación de las escenas de la vida cotidiana, como la imagen del mural llamado “los buzos” ubicada en el Pórtico 26 de Tetitla.

Durante la cuarta fase estilística de Lombardo, Xolalpan, la tercera fase técnica de Magaloni, aparecen escenas más complejas, con gran variedad de figuras y de colores, y algunas hasta son repetidas más de dos veces, hasta seis como la Diosa de jade o Tlaloc verde. Para Lombardo en esta fase aparecen con más claridad elementos distintivos de orden militar relacionados con Tláloc como los murales del Cuarto 11 de Tetitla. De esta fase podemos encontrar muchísima pintura mural *in situ* como en los palacios de Tetitla, Atetelco, Tepantitla. Además recordemos se da una proliferación de murales polícromos, el logro del naranja, varios matices de azul, como el ultramarino, el ultramarino claro y el llamado “azul Tetitla”, el rosa medio y el amarillo. Se alcanzaron varios matices de verde, ya que hubo un perfeccionamiento en el molido de la malaquita, carbonato básico de cobre, lo que fue toda una hazaña porque la malaquita es muy difícil de moler, si se muele mucho pierde su color y si se muele poco quedan las partículas muy grandes y son fácilmente desprendibles del soporte. Hacia el 450 d.C., las partículas son mas finas lo que permitió un menor espesor de

los estratos pictóricos y la perduración del pigmento verde.¹⁶¹

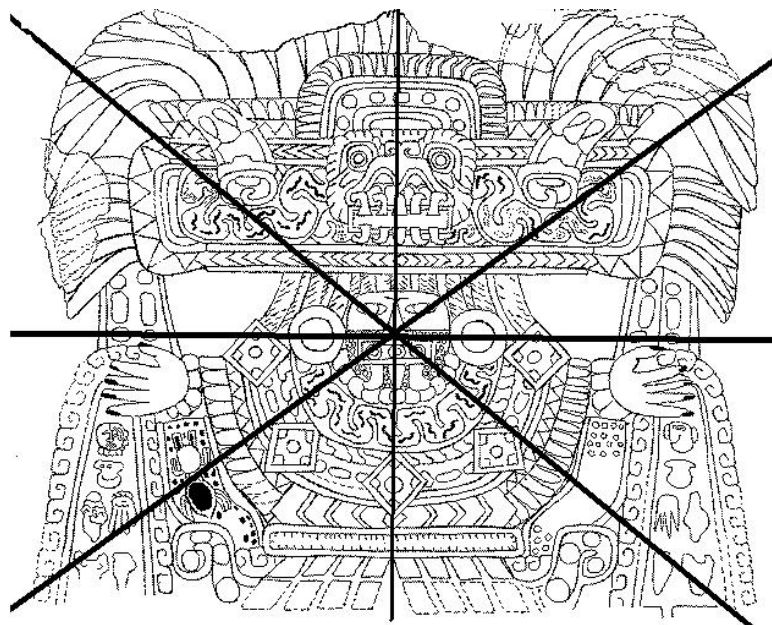
Ya en la quinta fase Metepec, se evidencia un abandono parcial de la ciudad, las pinturas datadas en esta fase son más sencillas y hay un encuentro constante de la utilización de rojo, amarillo y rosa principalmente, y el característico desde la primera fase rojo sobre blanco. Las líneas son gruesas, la creación material reduce su calidad, las imágenes son pobres tanto de contenido como de colorido. Según Lombardo, se registra una insistencia en las armas como figura central.

5. COMPOSICIÓN.

En la composición es el “sentir” lo que otorga la distribución armónica de superficies mediante un ritmo, dice Santos Balmori. Para Julio Amador, es la organización de los elementos sobre la superficie visual para formar un todo que tiene la función de crear el *sentido*, el equilibrio y la armonía de las partes entre sí y del conjunto.

Recordemos que Magaloni ha encontrado en Tetitla las muestras de que en el principio de la composición los pintores teotihuacanos dividían el espacio pictórico en ejes horizontales y verticales con líneas en rojo claro que les servían de base para la pintura, sobre éste echaban el encalado y pintaban y terminaban con una línea mas o menos gruesa en rojo oscuro que además delimitaba las áreas de color. Las líneas son rectas y curvas firmes.

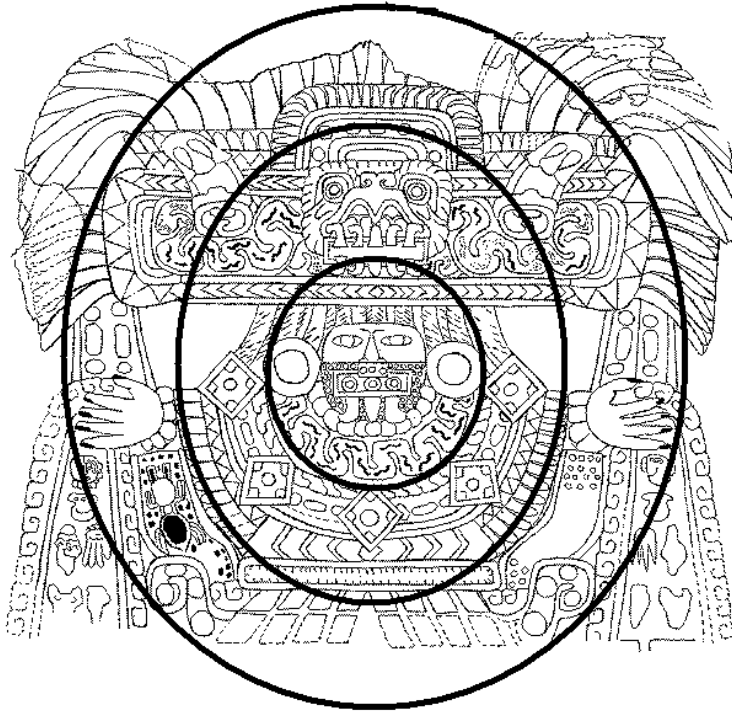
En nuestra observación, podemos decir que el espacio



¹⁶¹ Magaloni, “El espacio...”, p. 208.

pictórico además se hallaba organizado de acuerdo a la importancia simbólica de los elementos y me parece que el principio de composición, por tanto, es la materialización de una *imago mundi*, un centro a partir del cual se establecen los rumbos del universo y se unen las tres regiones cósmicas: el espacio pictórico se encuentra dividido tal y como lo está el espacio terrestre, de igual manera que el espacio terrestre imita el espacio cósmico. La composición simbólica de la pintura se encuentra dividida en cuatro partes iguales a la forma de una X, con cuatro triángulos y no cuatro cuadrados como una cruz + en el espacio pictórico en términos de ejecución técnica, encontrando el oriente en el triángulo superior, simbolizado con el ave, las plumas preciosas y el corazón; el poniente en el triángulo inferior, simbolizado quizá por los colores del cielo nocturno, azul y negro, y quizá evocado también por la pequeña abertura en lo que parece ser una falda o nahua, oscura como el inframundo; y el norte y el sur con cada una de sus manos amarillas con uñas pintadas en rojo. Imagen horizontal de universo. Y también hallamos las tres regiones cósmicas: cielo, simbolizado por el ave, tierra simbolizada por la figura humana y el inframundo simbolizado con la falda con abertura en negro y con franjas azules. Imagen vertical del universo. La figura es un *axis mundi*, es el centro del mundo a través del cual la abundancia de lo sagrado se hace presente en forma de chorros de agua con elementos que simbolizan o que evocan el líquido precioso, igual que la vasija tipo florero, o los *chalchiuhuitls*.

Además, tomando en cuenta que el *chalchihuitl* simbolizaba para los nahuas el centro, podríamos pensar que la organización del espacio pictórico pudo realizarse a partir de círculos concéntricos, tomando el rostro humano como el centro, tal y como aparece en la Piedra del Sol, junto con las dos orejeras de jade, el collar de chalchihuites, dos colmillos y el diente, la barra con tres chalchihuites y la mitad del collar-serpiente. El segundo círculo concéntrico abarca los cinco quincunces y la cabeza del ave. Y el tercer y último círculo lo tracé hasta lograr contener las manos con sus pulseras de chalchihuites, los corazones y el límite del rectángulo que es la base del penacho, así como la hormiga que se halla en la mitad izquierda desde nuestra posición.



Considero que, a partir de este análisis formal, se puede interpretar como la representación de un esquema cosmológico, la organización del cosmos a partir del que *cosmiza*. En el primer círculo encontramos el rostro humano como centro a partir del cual se percibe el universo, no es una importancia antropocéntrica, donde el humano se considere el centro por pensar que es superior, sino *antropocósmica*

porque se considera el centro a partir del cual el cosmos se reproduce en la tierra, una homologación entre el ser humano y el cosmos y con la tremenda y fascinante necesidad de la armonía y la responsabilidad con el universo. En el segundo círculo encontramos los cinco quincunces, que evocan la imagen horizontal del universo y su centro, símbolo de la totalidad y lo completo. Y en el tercer y último círculo entran las manos, las “realizadoras de nuestra voluntad”¹⁶², el corazón, que guarda y comunica la energía vital a todo el cuerpo y una de las entidades anímicas más importantes y la hormiga, héroe civilizador que le mostró al ser humano de donde obtener las semillas divinas y ejemplo de trabajo colectivo; además la barra de triángulos amarillos y negros completa que es la base de la estructura del penacho, que bien puede simbolizar los rayos del sol.

Aunque el rostro del humano ocupa el centro de la imagen, la composición agrupa rítmicamente animales, piedras, agua, evocando una convivencia armónica. Todos estos elementos son símbolos importantes que se encuentran asociados a distintas cualidades, algunos surgen de lo natural, pero otros son elaboraciones abstractas como el quincunce, el

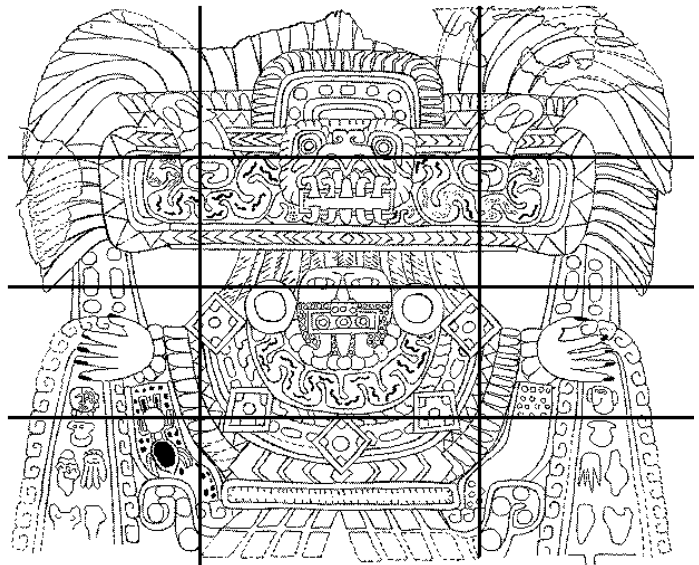
¹⁶² Alfredo López-Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Tomo I, México: UNAM, 1980, Cap. 3

chalchiuhuitl, que funcionan como cosmogramas, en la medida en que la pintura narra en una imagen la visión del cosmos y su organización.

Según Arturo Albarrán, son tres los elementos geométricos básicos sobre las cuales se elabora, lo que él también llama la imagen de la “Diosa de jade”: el círculo, el cuadrado y triángulo. En su estudio, Albarrán concluye que la proporción anatómica del personaje fue hecha a partir de la “sección aurea” y mediante rectángulos áureos y círculos ha establecido que el torso del cuerpo corresponde con los cánones anatómicos masculinos con los brazos flexionados.¹⁶³

La sección áurea es aquel número que se obtiene de dividir una línea en partes desiguales donde la proporción entre la menor y la mayor parte, es igual que la proporción existente entre la mayor y el todo, otorgando la posibilidad de una composición armónica y en perfecto equilibrio. Ese punto de división da un número, el llamado número de oro, o divina proporción o sección *phi*¹⁶⁴, son “centros generadores de prolongaciones lineales en el espacio”¹⁶⁵ y ha sido utilizado por los egipcios, los griegos, y también por los mesoamericanos.

Nuestra imagen tiene una composición muy sólida, al estar constituida por “números de oro” mantiene una estructura equilibrada tanto horizontal como verticalmente. Verticalmente hallamos dos puntos *phi*, ambas líneas marcan la mitad del corazón y el comienzo de la voluta del banquillo. Horizontalmente encontramos tres



¹⁶³ Arturo Albarrán en el boletín número 15 de *La pintura mural prehispánica en México*, 2001, p. 12-22, que se encuentra en línea.

¹⁶⁴ Balmori, *Aurea mesura*, p. 24-25.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 111.

números de oro, el primero lo ubicamos un poco debajo de las manos, el segundo a la altura de los ojos y el tercero se encuentra en la línea superior de la gran barra que conforma el tocado.

Para Balmori, la exploración geométrica en todas las culturas, principalmente en la antigüedad, son verdadera poesía de la forma pura, ritmos encadenados sutilmente, generándose incluso sin la voluntad del artista, pues aunque la razón pueda desgranar la forma básica, nunca somos enteramente conscientes del contenido.¹⁶⁶

5.1 Identificación de elementos formales.

Ahora seguiremos con la identificación de los elementos formales o motivos que se encuentran distribuidos en la composición de la imagen artística, para después poder pasar a la búsqueda de su posible simbolización y significados dentro del pensamiento cosmogónico mesoamericano, principalmente nahua.

5.1.1 Elementos figurativos:

5.1.1.1. Zoomorfos:

La cabeza de un **ave** de pico puntiagudo y amarillo y de plumas verdes, muy grandes y brillantes en la cola. También podemos observar lo que parece ser una **serpiente** tanto en el cuerpo del personaje como en el gran tocado una de cada lado debajo de cada uno de los corazones humanos vueltos hacia arriba. Para de la Fuente son unos intestinos.¹⁶⁷

También encontramos una **hormiga** mitad roja y mitad negra que se encuentra a la izquierda del personaje.

Hallamos lo que parece ser piel de **coyote** según las representaciones realizadas en el Templo

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 32

¹⁶⁷ Fuente, "Tetitla", p. 295.

Sur del Patio Blanco de Atetelco, en el pedazo que une el cuello con el tocado y que envuelve el rostro.

Plumas azules. Muy cortas y sólo en penacho de ave.

5.1.1.2. Antropomorfos:

Manos amarillas con uñas pintadas de rojo, dirigida una hacia el sur y otra hacia el norte.

La mitad de un **rostro** verde en el cual solo apreciamos los ojos elípticos con ojos redondos y negros.

Dos **corazones** completos en forma que recuerdan un poco al cuchillo curvo de obsidiana, ya que está colocado hacia arriba y un poco curvo hacia afuera en cada lado.

5.1.1.3 Orgánicos:

Agua, simbolizada en forma de volutas, tal y como cae el agua cuando alcanza cierta altura y desciende a modo de ola.

Caracol, emboquillado, dentro de los chorros de agua que caen de las manos.

5.1.2 Elementos abstractos:

Lo que se conoce como **quincunce** o **quinterno** que es en sí mismo un cosmograma.

Una barra roja, doble, con punto y barra negra consecutivos que unen las manos con el tocado y que es igual, a la que une los quincunces a modo de collar.

Volutas amarillas en el espacio que se encuentra en lo que parece parte del *quechquemitl* o el huipil y el banquillo.

El **banquillo** con brazos en forma de voluta.

El *chalchiuhuitl*, en orejeras, nariguera, collar y pulsera.

Una sucesión de **triángulos** amarillos y negros.

Un elemento un tanto raro que consiste en una **barra con ocho colmillos y dos dientes de jade**, que están debajo del pico del ave.

Puntos negros sobre rojo, que se encuentran en el espacio donde se halla la hormiga y del otro lado aunque sin hormiga.

Vasija tipo florero, es uno de los elementos que caen de los chorros de agua.

SEGUNDA PARTE DIMENSIÓN SIMBÓLICA

1. SIMBOLOS.

Recordemos que para el desciframiento de la imagen artística es necesario identificar los elementos que llegan a funcionar como símbolos y buscar su significado dentro del pensamiento que le dio forma. La propuesta del desciframiento del significado de la imagen artística implica el conocimiento de las narrativas representadas y de las convenciones estilísticas o cánones estéticos de tal momento histórico para saber cuál es el discurso que se halla implícito en esa síntesis cultural pictórica. Julio Amador, enuncia que los

...signos visuales no son entidades semejantes a la realidad, sino construcciones simbólicas que obedecen a códigos de representación, definidos cultural e históricamente y que solo se pueden descifrar de manera cabal si se conocen los códigos culturales de la representación a partir de los cuales se construyó la imagen.¹⁶⁸

En un caso como el nuestro en el que no conocemos la narración cosmogónica propiamente teotihuacana, ni mucho menos la lengua que hablaban, llegaremos a ellos por inferencia de lo poco que se sabe acerca de las costumbres y el conocimiento de los últimos nahuas, los mexicas, que registraron los frailes españoles, educados en la Edad Media, así como los descendientes de indígenas que fueron evangelizados y que aprendieron la religión católica, y de los vestigios que podemos encontrar en los pueblos indígenas actuales herederos vivos de esas antiguas tradiciones que aunque sincréticas siguen conservando contenidos de un universo simbólico de conocimiento y sabiduría narrados por miles de años.



Ave. En el Libro XI, Cap. II, Sahagún registró la descripción de varias aves y entre ellas hay una que se puede poner en relación con la de la imagen que estamos estudiando, el *quetzaltótl* de pico agudo y

¹⁶⁸ Amador, *El significado...*, p. 55.

amarillo, de cuello colorado y con unas plumas en su cola y en su cuello muy verdes y resplandecientes a las que llamaban *quetzalli*.¹⁶⁹ La descripción de esta ave parece corresponder por completo a la que se encuentra en la parte superior de la imagen artística que estamos estudiando.

Laurette Séjourné, nos dice en su libro *El universo de Quetzalcoatl* que el pájaro, como ella le llama, simboliza el cielo, una de las tres regiones cósmicas, la que se encuentra por encima de las columnas que sostienen el cielo.¹⁷⁰

Serpiente o *coatl*. Sahagún describe muchas serpientes, pero igual son tres las que nos llaman la atención. Una de ellas, la *tecuhtla cozauhqui*, era de color amarillo con manchas negras, muy ponzoñosa y silba, siempre anda en parejas aunque separadas; al inicio del estudio pensé que la franja de triángulos amarillos y negros podría representar una piel de



serpiente, sin embargo, von Winning me hizo pensar en la posibilidad de simbolizar los rayos de sol.¹⁷¹ La segunda es *tlehua* que es colorada, gruesa y larga, se llama así porque dicen que “trae consigo fuego” ya que si pica mata. Y la tercera es la *quetzalcoatl* que según Sahagún dicen sus informantes que se encontraban muchas en *Totonacapan*, se llama así porque dicen que tiene plumas como *quetzalli*, verdes y brillantes.¹⁷²

Para Séjourné, la serpiente “simboliza la materia. Su asociación con las divinidades femeninas de la Tierra y del Agua es constante”, y entre los mexicas las diosas se hallaban estrechamente vinculadas a las serpientes, a la tierra, como sinónimo de vida pero también de muerte, es vientre pero también tumba. En algunos códices como el *Fejervary-Mayer*, que muestra al monstruo de la tierra como un reptil con las fauces abiertas; en otros como el *Laud* aparece una serpiente simbolizando la tierra que está siendo “abierta” por una coa, como un hoyito por el que sale humo. El dinamismo de la serpiente se basa en una dialéctica

¹⁶⁹ Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España o Códice Florentino*, México: CNCA-Alianza, 1989, p. 690.

¹⁷⁰ Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcoatl*, México: FCE, 2003, p. 23.

¹⁷¹ Winning, *La iconografía...*, p.

¹⁷² Sahagún, *Códice Florentino*, p. 723-724.

entre el germen de muerte y el germen de vida.¹⁷³

Hormiga o *azcatl*. Esther Katz comenta que las hormigas en el pensamiento mesoamericano se encuentran vinculadas al origen del maíz, la lluvia y la siembra. Al inicio de las lluvias, salen las hormigas arrieras a limpiar y preparar el terreno para el vuelo nupcial de las hormigas reinas, las llamadas *chicatanas*. Su vuelo significa la señal de las lluvias fecundadoras y del crecimiento del maíz. Al final de las lluvias, en temporada de culto a los muertos se realizaban ofrendas de tamales para agradecer la cosecha del maíz, no sólo a los antepasados sino también a las hormigas, a las cuales se les ponían pedazos de tamal en su hormiguero y en cada una de las cuatro esquinas de la milpa.



Se dice que las hormigas son las aliadas de los vientos, principalmente del viento rojo o colorado o *chichiltic yeyecatl*, porque de los hormigueros, como de todo el inframundo sale vapor, sale humito, y por eso decían que las hormigas son aliadas de los vientos.

La hormiga se halla vinculada a la serpiente, principalmente a la serpiente emplumada, y entre los nahuas del Altiplano Central comenta Sahagún se creía que una serpiente vive en el nido de las *chicatanas*.

Tanto hormigueros como hormigas son considerados como remedios pero también como causa de enfermedades.¹⁷⁴

La hormiga también está relacionada con los mitos de origen del maíz en toda Mesoamérica y se han recolectado versiones desde el siglo XVI hasta nuestros días. Originarios de Tlaxiaco, en la mixteca alta, cuentan que los seres humanos imitaron a las hormigas cuando las vieron cómo sacaban de los montes las semillas del mantenimiento, entre ellas el maíz.

En la *Leyenda de los Soles* se les asocia con Quetzalcoatl, y ambos desempeñan el papel de

¹⁷³ Séjourné, *El universo...*, p. 23-26.

¹⁷⁴ Esther Katz, "Las hormigas, el maíz y las lluvias" en *Anales de antropología*, Vol. 39, No. 2, 2005, p. 215-229.

héroes civilizadores. Según la versión prehispánica, contenida en el *Códice Chimalpopoca*, Quetzalcoatl vio a una hormiga roja cargando un grano de maíz, y se transformó en hormiga negra para poderla seguir hacia una cueva donde se encontraban toda clase de semillas preciosas como el maíz, el frijol, la calabaza, el chile. Pasaron por varios peligros antes de obtenerlas pero finalmente lo lograron y las trajeron para compartirlas con los seres humanos y las sembraron para su mantenimiento.

Rostro. Entre los antiguos nahuas, nos dice López Austin, se consideraba que la cara o rostro “es el sitio por el que surge al exterior la fuerza vital del aliento... cargada de sentimientos y de valor moral.”¹⁷⁵ Esto hace del rostro humano, más que el espejo, el reflejo espiritual del ser humano. En nahuatl, el término *rostro* podía designarse con varias palabras, como *ixtli*, que también es ojo, o *ihíyotl* que podía significar aliento, pero también hígado. Dependiendo del *aliento*, la palabra, se tenía honra y fama o deshonra y desprecio.

Sahagún comenta que los nahuas tenían la creencia de que el niño al ser ofrecido al agua, a los dioses del agua, “recibía la fuerza vital de los dioses en forma de aliento”¹⁷⁶ principalmente de la diosa de las aguas *Chalchiuhtlicue*. Incluso se decía que con el aliento se daba valor al grano de maíz para no tener miedo al fuego cuando estuviera en la olla.

Rostro designado como *ixtli*, nos comenta López-Austin, viene de la raíz *ix* que se halla ligada a la percepción, *ixtli* también quiere decir entre nahuas adquirir dominio de un órgano de percepción simultánea a la sensación, pero de igual manera designa también ojo. Lo que nos lleva a pensar que se refiere a los ojos del corazón, del alma, y que se expresan por los ojos del rostro. Para López Austin la frase *in ixtli in yolotl* de la que Garibay y León-Portilla han traducido como “rostro y corazón” debe ser traducida como “los ojos, el corazón”.



El rostro es parte de la cabeza, lugar en el que tiene lugar la correspondencia cósmica, el

¹⁷⁵ López-Austin, *Cuerpo humano...*, p. 184.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 181.

punto donde aflora la vida interna y también el raciocinio, era concebido como una región de comunicación, el centro de la relación entre sociedad y cosmos. La palabra en nahuatl que designa la cabeza en su totalidad es *tzontecómatl*, que puede ser sinónimo de *ilhuícatl* el cielo, y ligado al *tonalli*, la entidad anímica que puede externarse e internarse en otros seres...

... los ojos conocen a la gente, conocen las cosas... dirigen a la gente, conducen a la gente, con los oídos se escucha, para el verbo *caqui* tiene el doble significado de oír y entender las cosas, por lo que el *atecaquini*, “el que no escucha”, es el desobediente, el lerdo; la lengua no solo es uno de los órganos del habla, sino que conoce, crea el aliento, la palabra.¹⁷⁷

Esto último es importante porque, aunque mas adelante lo voy a desarrollar, nuestra imagen artística tiene por centro de fuga el rostro verde con una máscara que solo le cubre la mitad del rostro, las fosas nasales y la boca, quizá evocando *silencio*, y unas grandes orejas que bien pueden simbolizar “al que sabe escuchar.”

Corazón o *Yolotl*. Es el centro vital de todo el organismo y el órgano de la conciencia, se le atribuye la comunicación de la vida al organismo. *Yolotl* se hallaba vinculado a *teyolitía* que es derivado de *yoli* o *yolotl*, que significa interioridad, sensibilidad y pensamiento, identificando vida con sensación y actividad mental. Y también a *tenemitía* derivado de *nemi* asociado al calor, continuidad, transcurso, manutención, conducta y costumbre.

El corazón es vitalidad, y para los antiguos nahuas era el lugar del conocimiento, de la memoria, del hábito, de la voluntad, de la emoción y el que da dirección a la acción. Participa en todos los estados anímicos en su comprensión no solo en la sensación. Según los antiguos nahuas, se puede conversar con el corazón, se le podía “dirigir hacia las cosas” y hoy en día, comenta López Austin, los *tzotziles* dicen que “uno piensa en su corazón y llega a la mente.”¹⁷⁸



¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 183.

¹⁷⁸ Así lo hace notar Calixta Guiteras y es retomado por López Austin en *Cuerpo humano e ideología*, p. 211.

Se decía que los hombres-dios, tal y como los llama López Austin tenían corazón con fuego divino, y también se decía que el buen pintor tenía corazón de dios. Ligado al amor pero también al sacrificio, es a través de él que se le daba vida al Quinto Sol. De hecho el Quinto Sol existe gracias al sacrificio de los dioses en Teotihuacán.

El corazón es el lugar de la conciencia cósmica, alcanzar el corazón significa penetrar en la vida espiritual gracias a la purificación y las ofrendas o sacrificios. Para Séjourné un corazón engarzado en un cuchillo curvo de obsidiana simboliza la abertura de una semilla divina para que germine y se de una misteriosa flor.¹⁷⁹ Dice Séjourné, con la claridad y la orientación hermenéutica que la caracteriza:

... el peligro que acecha al Sol es la inercia. Sólo el movimiento que se efectúa en el corazón del hombre entre contrarios que deben armonizarse salvará la creación de este peligro mortal.¹⁸⁰

Manos. En nahuatl se dice *mailt*, que se halla vinculado con *macualli* que es cinco, que quiere decir “lo que toma la mano”, y a su vez ligado a *matlactli* que es diez y evocan las dos manos, los diez dedos. López Austin comenta que *matlactli* “distingue las dos primeras series de cinco números de las dos siguientes, que llegarán a una cuenta, veinte números los de la segunda mitad que no se suponía contados con los dedos de la parte superior del cuerpo.”¹⁸¹

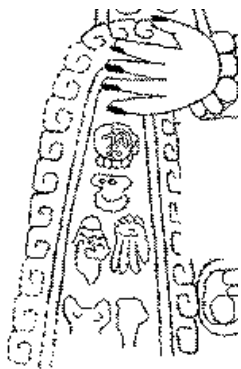
Las manos al pertenecer cada una a una mitad del cuerpo, se dividen en derecha e izquierda y los nahuas les asignaron distintos nombres a cada una de ellas pues se encontraban relacionadas con ciertas especificidades de la dinámica del cuerpo humano y en su totalidad en relación con el cosmos y la sociedad. Así se le decía a la mano derecha por varios nombres, *maimatca*, *mayauhcantli*, *mayeccantli*; la mano derecha es diestra, “la mano cuerda, la mano hábil”, vinculada con la actividad cotidiana, su nombre proviene de la raíz

¹⁷⁹ Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México: FCE, 1964, p. 124-140.

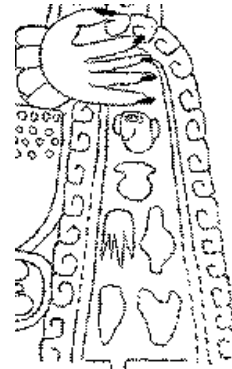
¹⁸⁰ Séjourné, *El universo...*, p. 88-89.

¹⁸¹ López Austin, *Cuerpo humano....*, p. 174

yec, asociada también con la bondad, la limpieza, la pureza, la suavidad, protección, hermosura, justicia, paz, conclusión, la gracia, la prueba, el ensayo.



A la mano izquierda le llamaban *maopochtli* u *opochmaitl*, y entre los nahuas era a la izquierda el lugar que le correspondía al delegado mas próximo a la autoridad divina. Se creía que los elegidos llevaban su fuerza sobrenatural en el lado izquierdo. Este lado se halla ligado al mundo sobrenatural.



Tanto las manos como los pies, el rostro son los órganos a través de los cuales nuestra voluntad se realiza y toma forma, “allí nos ayudamos, en nuestro rostro, en nuestra boca, en nuestras manos, en nuestros pies.”¹⁸²

En Teotihuacán encontramos muchos murales con manos, ya sean manos como suspendidas en el aire, sobre algunos objetos que parecen penachos, y otras veces con chorros de aguas con semillas.



Chalchihuitl. Algo bien asombroso que cuenta Sahagún, es que cuando los antiguos nahuas querían encontrar ciertas piedras o minerales escogían un lugar en el valle antes del amanecer para que cuando salieran los primeros rayos del sol pudieran apreciar la salida de un humito de la tierra que era la señal de que en ese lugar debían buscar. Decían que el *chalchihuitl* se encontraba en el lugar donde se criaba la yerba siempre verde porque, según decían los nahuas, echa una especie de exhalación fresca y húmeda.

Hay personas que conocen donde se crían las piedras preciosas, y es que cualquiera piedra preciosa, donde quiera que está, y está echando de por sí vapor o exhalación como un humo delicado... y a los que buscan y conocen esto ponense

¹⁸² *Ibíd.*, 191

en lugar conveniente cuando quiere salir el sol, y miran hacia donde sale el sol y donde ven salir un humito delicado luego conocen que allí hay piedra preciosa, o que ha nacido allí, o que ha sido escondida allí.¹⁸³

Sahagún traduce *chalchihuitl* como “la que ha sido perforada”, una piedra verde muy fina que era utilizada solo por seres principales, que simbolizaba todos los líquidos preciosos como el agua y la sangre. La jadeíta, el jade y la serpentina, comenta Angulo, todas ellas piedras de las cuales se sacaban los *chalchihuitls*, eran sinónimos de agua, de corazón humano y de esencia divina. El *chalchihuitl* “esa joya verde-azul encerraba un valor simbólico, tan apreciado para la cosecha del agricultor como la sangre para la vida humana.”¹⁸⁴

Los antiguos decían que todos los ríos salían del *Tlalocan*, un paraíso terrenal, que es lugar de la diosa del agua llamada *Chalchiuh tliicue*, y ella es quien los envía.¹⁸⁵ Para los mexicas, y también para varios pueblos indígenas actuales como los tzotziles, los montes están llenos de agua, son montes de agua o



altepetl y de ellos salen los ríos y las nubes.

Recordemos el mural teotihuacano del Templo de la Agricultora en donde vemos dos cerros que guardan en su interior, como una especie de cueva, toda clase de riquezas: agua, semillas, y los humanos les están rindiendo culto. Se decía que de los montes salían las nubes y por eso cada año se les hacían fiestas y ofrendas, y entre los mexicas, eran conocidas como las fiestas de *Tonantzin* o de *Cihuacoatl*, una tradición que aun sigue llevándose a cabo en las principales montañas de México, como en el *Popocatepetl* y el *Iztaccihuatl*.

Algo interesante que mencionó Sahagún es que la jícara en donde ponían el corazón de los sacrificados se le llamaba *chalchihxicalli*.

¹⁸³ Sahagún, *Códice Florentino*, p. 789.

¹⁸⁴ Jorge Angulo, “Teotihuacán, aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM, 2001, p. 79.

¹⁸⁵ Sahagún, *Códice...*, p. 800.

Xiuhuitl es verde-azul, de ahí se compone *chalchihuitl*, que describe los líquidos, la buena cosecha y lo valioso, que simboliza la esencia divina que da la vida, el agua que se esparce sobre la tierra para fertilizarla. *Xiuhuitl* es también el señor azul, de la yerba y de la turquesa. *Xiuhotecuhtli*, el dios viejo del fuego.¹⁸⁶

Orejas. Quizá las orejas de jade se hallan vinculadas con el saber escuchar, acentuando



la función del oído no sólo biológicamente sino también y sobre todo

culturalmente, pues saber oír significaba ser sabio y prudente, saber



escuchar y tener la palabra, una función fundamental para la

enseñanza, aprendizaje y reactualización del conocimiento.¹⁸⁷ Oído es *nacaztli*.

Quincunce. Quincunce o también llamado quintero es la representación de la imagen horizontal de universo, el centro y los cuatro puntos cardinales formando la cruz que divide el mundo al igual que el cosmos en cuatro rumbos. Simboliza la ley del centro, tanto la imagen horizontal del universo, y la



unión de las tres regiones cósmicas.

Para Séjourné, el quincunce o dinámica de la naturaleza de la luz,

quintero simboliza también la unión del espíritu con la materia, y por tanto

la abolición de la contradicción de los contrarios. El quincunce acompaña al dios del fuego que también es el “ombligo de la tierra”, *Xiuhotecuhtli*, que también es el señor del año y del tiempo. El quincunce es considerado como un cosmograma porque es la semilla de la cosmogonía revelada al ser humano, el núcleo de lenguaje simbólico y la síntesis del cosmos en un elemento abstracto: sintetiza el mito cosmogónico y expresa la estructura del universo.¹⁸⁸

Parecería que el quincunce no es más que una estilización del cuadrilátero y del triángulo, figurando en su centro el vértice de la pirámide reducido a una figura plana. (Si se levantan líneas a partir de cada uno de los vértices de un cuadrilátero hacia un punto central situado encima del mismo, se obtendrá un

¹⁸⁶ Magaloni, “El espacio...”, p. 204-206.

¹⁸⁷ López Austin, *Cuerpo humano...*, p. 215.

¹⁸⁸ Séjourné, *Pensamiento y religión...*, p. 101-108.

cuerpo piramidal.) Así como los mitos, la simbólica teotihuacana expresa entonces el concepto de los cuatro elementos primordiales salvados por un centro unificador...¹⁸⁹

La idea de cinco o el numeral cinco se haya vinculado, continúa Séjourné, a la cifra del reencuentro, dinámica que anula los contrarios y permite la *coincidentia oppositorum* de lo que aparentemente es irreconciliable. Recordemos que López-Austin nos dice que cinco o *macuilli* es lo completo, lo que toma la mano, el cinco es el punto central en donde se manifiesta el equilibrio y también el caos.

El cuerpo se concebía como una totalidad que estaba dividida en dos partes: arriba y abajo, y en dos mitades: derecha e izquierda, y un centro: el ombligo. La estrella de cinco puntos se equiparaba al cuerpo humano: una cabeza, dos brazos y dos piernas, cinco o *macuilli* que quiere decir “completo” en el pensamiento nahuatl.

Numeral siete o *chicome*. Para Séjourné, *chicome* o siete se asocia a escenas de plenitud, sobre todo espiritual. *Chicomoztoc*, es siete cuevas en nahuatl, el lugar de los siete



vientres de los cuales nacieron los pueblos que partieron en peregrinación por mandato de sus dioses, el lugar de la pareja suprema. *Chicomoztoc* es el término secreto para cuerpo, pues el cuerpo tiene siete oquedades: dos cuencas oculares, dos fosas nasales, la boca, el ano y el ombligo.

Tres *chalchiuhuites*. Como hemos visto más arriba los *chalchiuhuites* simbolizan todo líquido precioso, y bien pueden simbolizar tres gotas de agua o tres gotas de sangre quizá las que se derramaban durante el ritual para la siembra y la cosecha. También eran tres piedras, las que utilizaban los mexicas para mantener el fuego en el hogar, llamadas *tenamaztli* que también servían para sostener el comal o *comalli*.¹⁹⁰

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 103.

¹⁹⁰ Sahagún, *Códice Florentino*, p. 904

Entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla se dice que existe una conexión entre la tres entidades anímicas que posee el cuerpo humano y los tres niveles cósmicos, de la cual se despliega todo una “constelación de imágenes”, en palabras de Gilbert Durand. El *tonalli*, una de las tres entidades anímicas, está ligado a *ehecatli* o aire que sugiere a la vez la imagen del cielo y de la estrella, cuyo centro se encontraba encima de la cabeza. La segunda entidad anímica es *yolotl*, corazón, vinculada a la región del centro, el Sol, *tonatiuh*, y al *Tlalocan*. Y la tercera, *ihíyotl* que es el hígado, vinculado a *atl*, el agua, la tierra y el mundo subterráneo. Para López Austin, *ihíyotl* también puede ser un sinónimo de rostro y de aliento. La fuerza vital del cuerpo humano se basaba en tres elementos: sangre, calor y aire.¹⁹¹

Agua o atl. Al observar las pinturas murales imaginamos Teotihuacán como un paraíso terrestre, ya que el agua es un tema central en el espacio pictórico. Piénsese en el llamado Tlalocan de Tepantitla. En Teotihuacán, podemos pensar, el agua no solo es símbolo de nacimiento y fertilidad, sino también la posibilidad de existencia de esa ciudad antigua en particular, ya que aunque el agua era uno de los líquidos más apreciados por todas las culturas agrícolas de Mesoamérica, desde los olmecas hasta los mexicas, para los teotihuacanos era mucho más apreciado todavía.

Según los estudios de González Quintero durante las etapas pre y prototeotihuacanas, conocidas como Cuanalapan y Patlachique, alrededor del 200-0 a.C., hubo una temperatura templada y una pluviosidad elevada. Pero durante Tzacualli-Miccaotli, el canal de Chalco

desaparece a consecuencia del incremento térmico y la disminución de las lluvias, junto con otros lagos que también se evaporaron y el de Texcoco se redujo en extensión. Durante todo el Clásico parece haber habido una sequía y una fuerte concentración salina. No es sino hasta el Posclásico cuando vuelven las lluvias abundantes.¹⁹² Angulo considera que durante el auge

de Teotihuacán hubo poca agua en el Altiplano Central, pero según los



¹⁹¹ López-Austin, *Cuerpo humano...*, p. 348.

¹⁹² González Quintero citado por Angulo como comunicación personal, p. 72.

vestigios arqueológicos, los teotihuacanos encontraron una forma maravillosa de solucionarlo realizando canales de irrigación que distribuían el agua de los ríos y los manantiales cercanos por toda la ciudad.

Tan consciente de la escasez del líquido, como orgulloso de la excelente administración de este recurso, el teotihuacano aprecia tanto el agua que llega a saturar su expresión artística con alabanzas sin restricciones al numen del agua y la fertilidad.¹⁹³

El agua era muy importante para el mantenimiento del ser humano. El agua es para la tierra lo que la sangre es para el cuerpo, esencialmente vital. Considerando que las imágenes artísticas teotihuacanas surgen del universo del mito y el ritual, seguramente estamos ante una oración que se transformaba en un acuerdo con lo sagrado. Es una oración para que el agua brote y descienda, una petición de lluvias y de agua en general.

Según el mito de la creación de la tierra de los mexicas, que Johanna Broda retoma de Garibay, narra que en un principio existían las aguas primordiales y sobre ellas reposaba, o flotaba, la diosa Tlaltecuhli, un ser con ojos y bocas voraces por todas sus hendiduras, quien fue desgarrada por dos serpientes, Tezcatlipoca y Quetzalcoatl, quienes se enroscaron en el cuerpo de la diosa hasta destrozarla. Con una parte hicieron la tierra y con la otra mitad el cielo. Del cuerpo de la diosa surgieron las cuevas, los ríos, los valles, las montañas, y tenía que ser consolada y “aplacada mediante el sacrificio constante.”¹⁹⁴ López-Austin relata otra versión, la que retoma de los textos de Sahagún, y dice que Cipactli, o cocodrilo, es la diosa primordial, acuática, caótica y monstruosa.¹⁹⁵

Las imágenes mitológicas del nacimiento están vinculadas con las imágenes del agua, la imagen de las aguas primordiales de donde surgió la vida, homologable al hecho de que en el vientre de nuestra madre nos formamos en agua.

¹⁹³ Angulo, “Teotihuacán...”, p. 73-74.

¹⁹⁴ Johanna Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica” en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México: UNAM, 1991, p. 487.

¹⁹⁵ López-Austin, *Cuerpo humano...*, p. 19.

De cuevas y montañas sale el agua en forma de nubes para fecundar la tierra, regar los sembradíos y los campos y hacer crecer a las plantas. Tláloc es el dios del agua celeste, con su rayo rompe las vasijas que contienen el agua y entonces llueve.

2. El simbolismo de los colores.

En el pensamiento mesoamericano el color está relacionado con los cuatro rumbos del universo, su importancia no se determina solo por su apariencia ni por ser un elemento de la gama física perceptible sino que radica en un complejo simbolismo vinculado a cierta región del plano horizontal del cosmos y determinado culturalmente.¹⁹⁶

León-Portilla en su libro *Códices*, nos comenta que en la primera página del llamado *Tonalámatl* de los *pochtecas* o también conocido como Códice Fejérvary-Mayer, encontramos la imagen horizontal del universo pintada por los nahuas, en ella se puede apreciar que el plano del cosmos se representa a la forma de la flor de cuatro pétalos que se encuentra orientada, es decir que el punto cardinal principal, colocado en la parte superior, no es el norte sino el oriente, el lugar más importante por ser el lugar por donde sale el sol: *Tlapallan*: “lugar del color rojo”, hacia donde se fue Quetzalcoatl. Los rumbos del universo poseen un color que les es característico: rojo para el oriente, verde para el sur, azul para el poniente, y amarillo para el norte, siendo esta correspondencia la más frecuente, pues según nos comenta Eulalio Ferrer existía otra relación, rojo para el poniente, negro para el norte, blanco hacia el poniente y azul hacia el sur. Tiempo y espacio se integran en el cosmos.¹⁹⁷

López-Austin comenta que la superficie terrestre dividida en cruz evocaba la flor de cuatro pétalos, cuyo centro era el ombligo simbolizado por una piedra verde, un *chalchihuitl*, que simboliza asimismo orden y equilibrio. El oriente era caracterizado con el color rojo, *tlapallan*, de energía masculina y simbolizado con una caña; el poniente, con el blanco, relacionado con las mujeres y por tanto simbolizado con una casa; el sur, con el azul, la vida

¹⁹⁶ Eulalio Ferrer, “El color entre los antiguos nahuas”, en *Estudios de cultura nahuatl*, Vol. 31, 2000, p. 157.

¹⁹⁷ León-Portilla, *Códices*, p. 233-239.

y simbolizado con el conejo; y el norte, con el negro, lugar de la muerte y simbolizado con el pedernal.

Verde o *xiuhuitl*. Es el lugar del centro que simboliza equilibrio, orden y vida, el *axis mundi* o centro del mundo.

Rojo. *Tlapallan*, el lugar del rojo, el lugar del sol, el oriente, vinculado a la resurrección, la fertilidad, la sangre, el fuego, el sacrificio, la luz, la juventud, y ligado a lo masculino pero también a lo femenino. Evoca la eterna reproducción de los ciclos.

Blanco o *iztac*. El lugar de lo femenino, el poniente, relacionado con el nacimiento y la decadencia, con el misterio del origen y del fin, con la luz y el crepúsculo.

Azul o *xiuhuitl*. Ligado a la luz, calor, agua, fuego, abundancia, cielo; el color del sur, lugar del conejo.

Negro o *tliltic*. El color del norte, lugar de los muertos y la muerte, vinculada a la noche, la oscuridad, la sequía y la guerra. ¹⁹⁸

Amarillo o *tecozahuitl*. También vinculado al sol, al oriente, en algunos pueblos es el color del oriente según los hemos visto un poco más arriba con León-Portilla. Pero también al maíz, según Ferrer, el amarillo era simbólico de la diosa Xochiquetzal, diosa de la belleza y el amor, pero también de Chalchiutlicue, la diosa del agua, ambas de cara y manos amarillas.

En la tradición oral, principalmente entre danzantes, se dice que el azul está relacionado con el agua, el verde con la tierra, el amarillo con el viento y el rojo con el fuego, son los cuatro colores relacionados con los cuatro elementos dadores de vida.

*

Ahora que ya tenemos todos los elementos formales básicos identificados y el posible

¹⁹⁸ Ferrer, "El color...", p. 208-211.

significado de los símbolos por analogía y comparación etnográfica, podemos acercarnos a una propuesta de interpretación de la narración de la imagen artística, empezando por ubicar las características históricas y sociales que determinaron el Clásico mesoamericano, y particularmente el teotihuacano.

CAPITULO 3

ACERCAMIENTOS A LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN ARTISTICA: ¿DIOSA O DIOS?

La historia añade modificaciones pero no destruye la esencia del símbolo, ni modifica la estructura de un simbolismo inmanente.

Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*

3.1. Antecedentes históricos.

Desde los tiempos más arcaicos el arte ha sido una actividad necesaria en la conformación de una cultura y en el mantenimiento de una comunidad, ya que al narrar el mito cosmogónico no sólo comunica y guarda el conocimiento entre los miembros de una comunidad, sino que, sobre todo, es a través de esta obra que el *homo religiosus* se pone en comunicación y comunión con los dioses, con lo divino, con lo sagrado. Recordemos que en las sociedades tradicionales son los especialistas rituales, a veces de tipo chamánico, los que dirigen la composición de la obra de arte, pues comparten la condición de los espíritus y actúan como un centro por medio del cual las energías de lo sagrado irrumpen en el mundo.

Sin duda, la manifestación artística que más ha permitido imaginar, incluso, al ser humano de hace miles de años debido a la perdurabilidad de su soporte material, ha sido y es la pintura. Recordemos las pinturas rupestres de las cavernas del Paleolítico en el sur de Francia y norte de España que se fechan alrededor del 33,000 al 10,000 a.C., y que para algunos como G. Bataille, o incluso A. Hauser, marcan el principio del arte. Imaginemos, también, las pinturas de las primeras grandes ciudades hieráticas del Neolítico como Catal Hüyük y Hacilar, en lo que hoy es Turquía, datadas aproximadamente entre el 7,500 y el 6,200 a. C.¹⁹⁹

En el norte del continente americano se han encontrado muestras de pintura rupestre, por

¹⁹⁹ Para mayor información al respecto véase la obra de Riane Eisler, *El cáliz y la espada*, México: Pax, 1997.

ejemplo, en *The Rio Grande Valley* ubicadas entre el 1,350 y el 1,600 A.D.²⁰⁰, en las sierras centrales de la península de Baja California, datadas alrededor del 5,500 a. C.²⁰¹, y en el norte de Guerrero, fechadas en el 1,200 a. C.²⁰² En general, todo el continente americano guarda en sus restos pintura rupestre.

María de la Luz Gutiérrez nos comenta en su artículo titulado “El estilo Gran Mural en la Sierra de Guadalupe, B. C. S.”²⁰³, que las pinturas son de gran tamaño y fueron hechas mitad negras y mitad rojas, sobre abrigos rocosos, figuras humanas gigantes de hombres y mujeres y una gran variedad de animales como el venado, el borrego cimarrón, pumas, liebres, serpientes, aves e incluso ballenas. No se sabe quiénes fueron estos primeros muralistas rupestres, pero según las crónicas de los jesuitas que interrogaron a los nómadas cochimíes dicen que fueron una raza de gigantes. Durante más de 7,000 años los pueblos pintaron en estos lugares, haciendo una pintura sobre otra, una y otra vez y así cada ciclo “liberando algo esencial y poderoso.”²⁰⁴

En el norte de Guerrero se encontraron las primeras pinturas rupestres olmecas, de las cuales se tiene evidencia, en las cuevas de Juxtlahuaca y Oxtotitlán. Las imágenes que muestran son figuras humanas con jaguares, aves y serpientes emplumadas.²⁰⁵ Los olmecas construyeron las primeras ciudades en Mesoamérica como San Lorenzo y Tres Zapotes en Veracruz y La Venta en Tabasco, todas localizadas a orillas del Golfo de México en las cuales se han encontrado grandes esculturas de piedra y hermosos tallados en alto y bajo relieve pero nada de pintura mural. Solo se encuentra pintura roja en algunas incisiones sobre hachas de jade, rojo sobre verde, lo que nos recuerda el contraste característico de la primera fase técnica de Teotihuacán llamada Tzacualli-Miccaotli alrededor del 1-200 d.C. verde olivo sobre rojo anaranjado.

²⁰⁰ Polly Schaafsma, “The cave in the kiva: the kiva niche and painted walls in The Rio Grande Valley”, en *American antiquity*, Vol. 74, No. 4, 2009, p. 664-690.

²⁰¹ María de la Luz Gutiérrez Martínez, “El estilo Gran Mural en la Sierra de Guadalupe, B. C. S.” en *Arqueología mexicana*, No. 62, Vol. XI, 2003, p. 46 y siguientes.

²⁰² Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica*, México: El Colegio Nacional, p. 12 y siguientes.

²⁰³ Gutiérrez, “El estilo Gran Mural...”, p. 46.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 49.

²⁰⁵ Fuente, *La pintura mural prehispánica*, p. 12-16.

3.2. Ubicación histórico-cultural de Teotihuacán.

Alrededor del 100 al 700 d. C., Teotihuacán emergió como la ciudad más importante del Altiplano Central y de toda Mesoamérica, una ciudad totalmente pintada, en la que palacios, templos, altares, escaleras, todo estaba estucado y pintado, principalmente de rojo. Recordemos que en la segunda fase cultural conocida como Tlamimilolpa entre el 200 y el 450 d.C., la ciudad comenzó a recubrir sus muros con un rojo guindáceo como fondo y que en fases posteriores aunque se recubrieron con una hermosa policromía casi siempre el fondo era rojo.

Teotihuacán fue el nombre que le dieron los mexicas a esta misteriosa ciudad cuando en sus pasos por Mesoamérica se encontraron con ella y la identificaron como el lugar de la creación del Quinto Sol y los orígenes de la humanidad; una vez asentados en Tenochtitlán periódicamente regresaban en peregrinaciones para hacer sacrificios ya que...

...debido a sus proporciones extraordinarias los mexicas pensaron que era obra de una raza prehistórica de gigantes. La prueba tangible de esta creencia fue el descubrimiento accidental de huesos de mamuts lo que causó la curiosidad de los indígenas prehispánicos.²⁰⁶

Los inicios del primer asentamiento teotihuacano se han ubicado en el preclásico mesoamericano, durante la fase que Linda Manzanilla llama *Cuanalan* entre el 400 y 100 a.C., localizados en la desembocadura del Río San Juan en el lago de Texcoco. Pero el inicio del desarrollo urbano en el Valle de Teotihuacán comienza durante la fase Tzacualli en el 100 d.C., hacia el noroeste de la ciudad en lo que hoy se conoce como *Oztoyahualco*.²⁰⁷ Es probable que también se hayan iniciado en esta fase las primeras construcciones de la Pirámide del Sol, levantada sobre una cueva que tiene la forma de la flor de cuatro pétalos y a la que se llegaba por un túnel de 100 metros, y poco tiempo después la Pirámide de la Luna.

²⁰⁶ Winning, *La iconografía...*, p. 14.

²⁰⁷ Linda Manzanilla, "La zona del altiplano central en el clásico", en Manzanilla y López Luján, *Historia antigua de México*, Volumen II, México: INAH-UNAM, 2000, p. 220-221.

Durante la Fase Miccaotli, que Manzanilla ubica entre el 100-200 d.C., se supone que se inició lo que los mexicas llamaron la Calzada de los Muertos, que marca el eje norte-sur de la ciudad, mide 3 km de largo por 45 metros de ancho y tiene 30 metros de desnivel entre el extremo norte y el extremo sur de la calzada, con terrazas que forman cinco patios hundidos con acueductos de interconexión y escalinatas por los cuatro lados. Además se inició la construcción del Templo de la Agricultura.

Se ha propuesto que es durante la fase Tlamimilolpa entre el 200-400 d.C., que comienza la materialización de un proyecto de planeación urbana: se hacen calles y ejes, acueductos, varios templos, conjuntos habitacionales, barrios y talleres artesanales. Durante esta fase, recordemos, la ciudad se pinta de un rojo guindáceo o rojo oscuro que es característico de Teotihuacán y que incluso se conoce como “rojo teotihuacano.”

Hacia la fase Xolalpan en el 450-650 d.C., se ha registrado que hubo un incremento de la población y se han ofrecido cálculos que van de los 75 000 a los 200 000 habitantes. Para López Austin, el crecimiento y la posición estratégica de la ciudad permitieron la concentración de mucha gente y tanto la práctica de la agricultura de temporal como la irrigación permanente de los campos, hicieron posible el sustento y mantenimiento de decenas de miles de habitantes.²⁰⁸ Duverger considera que durante esta fase aconteció el apogeo de Teotihuacán pues se tienen innumerables evidencias arqueológicas que indican una intensa actividad artística.

Es en la fase llamada Metepec que la actividad cotidiana de Teotihuacán comenzó a disminuir, a principios del 600 la población comenzó a irse y hacia el 750 la ciudad prácticamente fue abandonada.

Hoy se sabe, por los vestigios arqueológicos, que Teotihuacán fue una ciudad multiétnica donde es probable que varios grupos etnolingüísticos convivieran. Para Linda Manzanilla

²⁰⁸ Alfredo López Austin, “La historia de Teotihuacán”, en *Teotihuacán*, Madrid: El equilibrista, 1989, p. 15-16.

estos pueblos se fueron integrando a partir de las fases Tzacualli y Miccaotli. Manzanilla comenta que, estudiosos como Manuel Gamio por la década de los 20's supusieron que los teotihuacanos posiblemente habían hablado otomí; otros como Lehmann que era el nahuatl; Jiménez Moreno decía por su parte, que en las dos primeras fases culturales de Teotihuacán se habló nahua-totonaco, y durante la tercera nahua-mazateco-popoloca; y para Manrique Castañeda, yutonahuanos y otopameanos.²⁰⁹ Para Duverger los teotihuacanos debieron ser nahuas.²¹⁰

Angulo señala que en algunas representaciones, como el mural de Tepantitla, aparecen sujetos pintados de distintos colores, ocre, rosa, azul, lo que sugiere la convivencia entre distintos grupos étnicos. Para este autor Teotihuacán fue una metrópoli de impresionante desarrollo multi-cultural al convertirse en el centro de producción, almacenaje y distribución de alimento, poblada por artesanos especializados en talla de obsidiana y de otras piedras como el tezontle, y en la elaboración de cerámica anaranjada.

Para López Austin, Teotihuacán es el primer sitio en donde encontramos el cambio de una organización de linajes a una organización estatal, los antiguos jefes se separan y forman un grupo autónomo de burócratas que funcionan como articuladores y distribuidores de bienes que administran un Estado. López Luján dice de igual manera que Teotihuacán era una “gigantesca metrópoli particularmente densa y de carácter pluriétnico, y debía su auge tanto a su condición de emporio artesanal y comercial como a su poderío militar.”²¹¹

Linda Manzanilla por su parte, sostiene la hipótesis de que no hubo un Estado sino una organización sociopolítica colectiva basada en un gobierno central constituido por cuatro sacerdotes, y menciona que a pesar de que...

...hay quienes relacionan ciudad con Estado y de ahí infieren que tenía poder sobre regiones ocupadas por otros grupos étnicos... En nuestra opinión, el

²⁰⁹ Manzanilla, “La zona del Altiplano...”, p. 209.

²¹⁰ Christian Duverger, *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*, México: CNCA-INAH-UNAM-Taurus, 2007, cap. 9.

²¹¹ Leonardo López Luján, “Clásico (150-600/650 d.C.) La diferencia campo/ciudad”, en www.arqueomex.com

desarrollo de instituciones urbanas en Teotihuacán precede el surgimiento del Estado tributario, que es un fenómeno posterior a la caída de la urbe, en un escenario competitivo de otro orden. Nuestra propuesta va en el sentido de que Teotihuacán tenía un gobierno centrado en un órgano colectivo de representantes de diversos sectores de la ciudad.²¹²

En una entrevista que le hace Leonardo Huerta periodista de El Universal con respecto a su estudio en *Teopanazco*, Manzanilla empieza comentando la misma hipótesis sobre las “élites teotihuacanas”: un gobierno colectivo regido por cuatro sacerdotes, y termina diciendo más adelante, que poco antes de los años de apogeo de Teotihuacán hubo una lucha por el poder entre los representantes y que se vivieron momentos de “gran tensión política”. Dice textualmente:

Entre el año 250 y el 350, en Teotihuacán se vivió un momento de gran tensión política, un momento que parece haber quedado registrado incluso en murales y, por supuesto, en la arquitectura. Posiblemente, el grupo de la Serpiente Emplumada trató de tomar el gobierno en sus manos. Los demás linajes dirigentes no lo permitieron, y hacia el año 350, más o menos, lo expulsaron de la ciudad.²¹³

Así el fin de Teotihuacán se supone violento, en el que tanto los distintos grupos étnicos se disputan el cargo y terminan enfrentándose, quemando la ciudad y abandonando el valle central, provocando la dispersión por el área mesoamericana y la formación de nuevas ciudades en las que se verán escenas de guerra ritual entre pueblos.

Lombardo enuncia que por la última fase cultural, Metepec, aparecen algunas representaciones de armas como *chimallis* o *maquiahuitl* como elementos centrales, con un diseño pobre, no muy elaborado, que ha interpretado como indicadores de un agudo deterioro cultural y sugiere la idea de una revolución social, quizá por grupos de extranjeros o por derrocamiento interno de las élites gobernantes.²¹⁴

²¹² Manzanilla, “La zona del altiplano...” p. 228.

²¹³ Linda Manzanilla en entrevista con Leonardo Huerta Mendoza, *Teotihuacán: una utopía de 350 años*, en El Universal, 19 de noviembre de 2009.

²¹⁴ Lombardo, “El estilo...”, p. 60.

María Elena Ruiz Gallut, en su intento por establecer una tipología de los complejos pictóricos a través de la identificación de las deidades y sus funciones, y siguiendo a von Winning, posiciona los elementos de guerra como los más abundantes, intentando justificar la existencia de una organización militar-religiosa que a través de la manipulación de un discurso divino y su legitimación social lograba someter a todos los habitantes de una ciudad e incluso a los de otras ciudades.

La larga vida de la cultura teotihuacana y su influencia en diferentes partes de Mesoamérica fueron posibles gracias a una jerarquía militarizada cuya presencia es eminente en las obras de arte.²¹⁵

Hasso von Winning sostiene la idea de que la influencia teotihuacana registrada en varias culturas mesoamericanas y en el occidente de lo que hoy es México, fue posible a partir de una relación social y económica estrecha mediante la religión y el control militar. Textualmente dice...

...la expansión (teotihuacana) era de carácter ideológico y comercial, esencialmente pacífico, aunque no faltan indicaciones de una organización militar que mantuvo abiertas las rutas de comunicación y que brevemente asumía el poder en Tikal. Precisamente la difusión del simbolismo del arte religioso de Teotihuacán indica la divulgación de sus cultos.²¹⁶

Como podemos observar, la mayoría de estos autores han privilegiado considerar la organización económico-política como la actividad motriz de la producción de la existencia teotihuacana abordando la religión como superestructura donde la cosmovisión es concebida como un sistema ideológico el cual es posible manipular para divinizar a los gobernantes y someter a la población a las relaciones de producción y de explotación impuestas por el grupo dominante. Análisis propio del materialismo histórico aplicado al estudio de las culturas antiguas.

²¹⁵ Ruiz Gallut, "Teotihuacán...", p. 63.

²¹⁶ Winning, *La iconografía...*, p. 34.

Es innegable la evidencia de las escenas que se muestran en los muros de otras ciudades por ejemplo Cacaxtla, o Bonampak, donde encontramos imágenes de guerra verdadera, cuerpos mutilados, arañados, y aquí creo que es forzoso hablar de una lucha por el poder y el control territorial, pero ¿por qué hablar de guerra en Teotihuacán si casi todas las imágenes pintadas en los muros hablan el “lenguaje de la religiosidad”?

Esther Pasztory enunció en algún momento que si en Teotihuacán existía un Estado, en todo caso era un Estado donde el culto a la fertilidad era lo más importante.²¹⁷ Por su lado, Laurette Séjourné advirtió algo parecido cuando decía que si bien se podría hablar de un Estado, tendría que hablarse de uno en el que “la marcha del Cosmos estaba considerada como un asunto de Estado y donde había leyes que regían la búsqueda espiritual de los ciudadanos.”²¹⁸

El carácter esencialmente sagrado y ritual de la Ciudad de los Dioses es demasiado manifiesta para ser puesto en duda; a una falta total de indicios de militarismo se agrega la superabundancia de sus creaciones, así como su irrecusable espiritualidad.²¹⁹

La ciudad pintada de Teotihuacán es, para Séjourné, una “gran obra cósmica” que sólo pudo ser posible en una cultura donde el conocimiento sobre el *sí mismo* fuera el núcleo básico de las relaciones sociales, un trabajo personal encaminado hacia la libertad creadora de un *corazón iluminado*. La gran obra de arte que representa la ciudad y todas las demás obras que en ella se contuvieron alguna vez, hicieron pensar a Séjourné en la hipótesis de que bien podrían ser el resultado de un trabajo colectivo, en el que la colaboración se consideró como una necesidad interior y no como un deber impuesto, pues si fuera el caso no tendría la maestría artística que le caracteriza.

Para Séjourné, Teotihuacán era la “apología del mensaje de Quetzalcoatl”, la unión de los contrarios que son complemento, *coincidentia oppositorum* y consideró que la influencia

²¹⁷ Tomado de Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, México: Taurus, 1997, p. 196.

²¹⁸ Séjourné, *El universo...*, p. 1.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 171.

teotihuacana en otras ciudades de Mesoamérica radicó en la difusión de la religión de Quetzalcoatl, que tenía “misioneros que practicaban un pacifismo militante”, una especie de ascetas peregrinos que sembraban el lenguaje de una libertad creadora basada en el sacrificio en la hoguera primordial, la iluminación del corazón y el puente entre la finitud del ser y el ser eterno, igual que el relato de la creación del Quinto Sol.

Se dice que los mexicas hablaban de una *Tollan* mítica donde vivían los *toltecas*, los Grandes Artistas, que eran sabios, artesanos, músicos, pintores, discípulos de Quetzalcoatl, quienes son los que están representados en otros lugares como Monte Albán, Kaminaljuyú, Tikal, y no sólo meros embajadores militares como han querido ver otros autores enfatizando su control y dominio político. Dice Séjourné:

No puede... tratarse de la sumisión por la fuerza de pueblos retrasados, ya que el surgimiento de las culturas locales no pudo producirse más que en el seno de una libertad incompatible con toda sujeción política. Si en lugar de misioneros de un pensamiento, los nahuas hubieran sido simples colonizadores, las culturas locales no hubieran podido aparecer, porque sabemos demasiado por la historia de los imperios, que la única libertad de que gozan los pueblos vencidos es la de copiar servilmente el modelo impuesto.²²⁰

Si bien es cierto que en Teotihuacán encontramos imágenes de sacrificio o penitencias como el de los sacerdotes sembradores que traen el característico cuchillo curvo de obsidiana con un corazón engarzado, los rostros de los especialistas rituales reflejan tal serenidad que, desde mi punto de vista, bien pudieran vincularse con el trabajo y la responsabilidad de un perfeccionamiento interno, tal como el que enseñaba Quetzalcoatl según Séjourné. Recordemos lo que nos dice López Austin en “cuerpo humano e ideología” que entre los nahuas los rostros eran considerados como espejos del alma, “el sitio por el cual surge al exterior la fuerza vital del aliento.” Rostros serenos, corazones iluminados.

El silencio que los siglos creadores precolombinos guardaron en cuanto a los

²²⁰ *Ibíd.*, p. 170.

nombres de los jefes y a los acontecimientos sociales, no sirve más que para subrayar la unicidad de un pensamiento que, si bien soberano, supo guardarse puro de toda contaminación. Juzgar esta hazaña espiritual como consecuencia de una falta de sentido histórico, equivaldría a explicar la pasión especulativa del filósofo por el desconocimiento que él tuviese de las leyes que rigen su cuerpo.²²¹

Hoy en día la mayoría de los estudiosos de Mesoamérica, en general y de Teotihuacán, en particular se esfuerzan por encontrar la representación de los gobernantes en la pintura mural o en vasijas, considerando Teotihuacán como un imperio militar con cacicazgos dentro y fuera de la cuenca de México. Raúl García Chávez considera que la fase Xolalpan es un periodo de conquista y máxima expansión, y que por eso encontramos gobernantes teotihuacanos impuestos en Tikal y las huellas de un incendio en la última fase.²²²

En el mismo tono, Manzanilla dice que la ciudad fue incendiada y saqueada, y su decadencia quizá pudo ser posible por la suma de una serie de factores como la incursión de grupos de nómadas, que una vez que adquirieron poder incendiaron la ciudad; una mala administración de la economía y la política por parte de una burocracia ineficiente e incompetente, idea que retoma de Millon quien considera que los teotihuacanos provocaron una erosión en la tierra por la tala inmoderada de árboles para la quema de cal, esta erosión provocó la sequía y ésta a su vez un deterioro cultural, y un colapso interno a causa del cierre de rutas de intercambio con otras regiones.²²³

Por su parte, Duverger considera que la caída de Teotihuacán fue un ocaso brutal, no un momento preciso o una decadencia progresiva. Señala que hacia el 600 d.C desaparecieron todas las actividades en algunos barrios, la cerámica de la fase Metepec está ausente en un gran número de excavaciones, lo que sugiere la disminución de la población. A su parecer, desde el 650 d.C., se pararon los programas de construcción y a partir del 700 d.C. se registra

²²¹ *Ibíd.*, p. 152

²²² Raúl García Chávez, “Los teotihuacanos en el área maya: la evidencia de Teotihuacán”, conferencia pronunciada en el marco del Congreso Cantos de Mesoamérica llevado a cabo del 10 al 13 de noviembre de 2009 en el Instituto de Astronomía de la UNAM.

²²³ Manzanilla, “La zona del altiplano...”, p. 226-227.

un retorno al cultivo de las tierras ubicadas a la entrada del templo ceremonial principal.²²⁴

Duverger considera que la hipótesis de una rebelión interna es posible pero tiene bases poco firmes, ya que los rastros de fuego bien pueden ser producto de la incineración ritual que los nahuas realizaban cada cincuenta y dos años solares y setenta y tres años lunares, una ceremonia de renovación total que los mexicas practicaban y que seguramente formaba parte de una vieja tradición; Séjourné encontró durante sus exploraciones que tanto los cuerpos humanos, como la cerámica y los edificios mismos mostraban huellas de incineración y de pintura roja, lo que concibió como la evocación de la imagen de la incineración ritual o la ceremonia del Fuego Nuevo que realizaban los mexicas cada cincuenta y dos años y que sugiere la idea de la posible practica durante más o menos 2,000 años en el área mesoamericana.

Para Séjourné, son los chichimecas quienes se apropiaron de la cultura de los Grandes Artistas y que en las crónicas aparecen como los toltecas-chichimecas, que puede entenderse como sedentario-nómada.

La armonía que reinó durante cerca de un milenio entre grupos étnicos lejanos, se torna de pronto imposible en el seno de pequeñas comunidades que reclaman para sí un mismo origen. Lo que sugiere que el papel de los chichimecas fue romper, por su simple intromisión, un equilibrio demográfico, por entonces, quizás, ya difícil de mantener.²²⁵

Es así como Séjourné considera que el mensaje de Quetzalcoatl, el arquetipo de la unión de los contrarios, el ave que tiende hacia la tierra y la serpiente que aspira al cielo, “termina por ser devorado por la inercia orgánica que él había tenido por misión denunciar.”²²⁶ La ciudad fue abandonada hacia el 750 d. C.

* * *

²²⁴ Duverger, *El primer mestizaje...*, p. 378.

²²⁵ Séjourné, *El universo...*, p. 183.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 186.

A pesar de sus diferencias de enfoque y de sus conclusiones, todos nuestros autores han afirmado que en sus vestigios arqueológicos y en su grandeza artística, Teotihuacán se revela como una ciudad sagrada a la cual llegaban numerosas peregrinaciones de religiosos, la ciudad a la que todos marchaban, quizá “para encontrarse a sí mismos”, adentrarse en el espacio de lo sagrado, hallarse en el *centro del mundo* como *in illo tempore* y ser contemporáneos de los dioses o los *dioses mismos*.

Ir a la ciudad pintada significaba ya una iniciación en los misterios de la vida y la muerte, en lo terrible y fascinante de la manifestación de lo sagrado, en la narración y la simbolización del mito mediante la materialización artística de una imaginación *hidratante* como una oración para petición de lluvia y de agua en general, así como la participación en los rituales que repetían la *gesta* arquetípica: la creación del mundo y su mantenimiento.

En el recorrido de la ciudad, pasando primero por sus palacios y barrios, y finalmente llegando por lo que hoy conocemos como la Calzada de los muertos, y ascender a la Pirámide del Sol, se llegaba a la *comprensión* de la narración del mito cosmogónico en relación con las montañas, el agua, la tierra y el destino humano.

3.3. El agua: recurso vital y “líquido precioso”.

Emily McClung, estudiosa reconocida por sus análisis fitogenéticos en el Altiplano Central, establece una posible imagen de “el paisaje prehispánico en el valle de Teotihuacán” desde los comienzos del Holoceno ubicado hace 12,000 años hasta el Clásico teotihuacano. A través del polen y los fitolitos encontrados con 14C, sugiere que del 10,000 al 4,000 a.C., hubo una preponderancia de cactáceas y de agaves, y que posiblemente hubo erupciones al noroeste ya que se ha encontrado una capa basáltica en la zona norcentral y cenizas consolidadas en tepetate en la zona surcentral. Durante este periodo, a una altura de 2,400-2,450 metros sobre el nivel del mar (msnm) había bosque de pino, encino y se ha registrado una transición al matorral xerófilo; de los 2,350 – 2,400 msnm, matorral de encino, y de los

2,240 -2,350 msnm pastizales.²²⁷

McClung sugiere que del 4,000 – 1,100 a. C., arriba de los 2,300 msnm hubo frío y humedad propia de los bosques y por debajo de los 2,300 msnm una humedad típica de manantiales. Del 1,100 a.C. al 100 d.C. fue un área de manantiales, bosque de galería, que son árboles como los ailes, el huejote, ahuehuetes, tulares y llorones, y bosque de encino y de pino en las laderas. De los restos del el clásico, del 100 al 700 d.C., se ha podido registrar una continua marcada diferencia entre la humedad del suroeste y lo semiárido del noroeste. Algunos hallazgos indican mayor humedad después del 750 d.C., cuando la parte más seca se humedeció y la húmeda se secó. Actualmente es semiárido, del lado sur del cerro Gordo, el que da al valle de Teotihuacán es de matorral de xerófilas y del otro lado sigue siendo bosque de galería.

Para McClung la pintura mural representa el entorno natural de la ciudad.²²⁸

Jorge Angulo, apoyándose en las ideas de González Quintero, enuncia, por su parte, que durante las fases formativas o proto-teotihuacanas denominadas *Patlachique*, entre el 100 a.C. y el 0, y *Cuanalapan* o *Cuanalan*, ubicada entre el 200 y el 100 a. C., hubo una temperatura templada y una pluviosidad un tanto elevada, pero que en las fases Tzacualli y Miccaotli alrededor del 0-200 d.C se dió un descenso pluvial y un aumento en la temperatura de la planicie, lo que provocó la evaporación de algunos lagos, la reducción del lago de Texcoco con un aumento de la concentración salina y la desaparición del canal de Chalco. Y así durante todo el clásico en el altiplano central hasta el posclásico durante el cual vuelven a aumentar las lluvias y la temperatura se vuelve templada.²²⁹

Linda Manzanilla en su estudio sobre el Altiplano Central sugiere la idea de que Teotihuacán fue escogida por sus manantiales pero más adelante señala que la primera construcción urbana que se llevó a cabo en Teotihuacán surge hacia el noroeste del valle en una zona

²²⁷ Emily McClung, “El paisaje prehispánico del valle de Teotihuacán”, en *Arqueología Mexicana* Vol. 11 No. 64, 2004, p. 39.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 41.

²²⁹ Angulo, “Teotihuacán...”, p. 72.

desprovista de agua pero abundante en tezontle.²³⁰

Por los datos obtenidos podemos imaginar la planicie del valle de Teotihuacán como una conjunción entre lo húmedo y lo seco. Mantengamos presente que la ciudad fue construida sobre una red intercomunicada de cuevas, de las cuales brotaba agua y se encontraba toda clase de beneficios aunque también de enfermedades. Recordemos que desde los tiempos del Paleolítico las cuevas son santuarios naturales, que se formaron de las burbujas de aire que va dejando la lava volcánica en su erupción y que se vuelve a cubrir con más lava dejando esos huecos rocosos, y la encontramos como una constante en la conformación de cultura en la historia de la humanidad.

En la cosmogonía mesoamericana, la cueva es el vientre y la tumba, de ella nacemos y a ella regresamos al morir, es la morada de los dioses del agua pero también de los señores del inframundo, en la que se guardan toda clase de semillas y piedras preciosas, nace el agua pura de manantial, el lugar donde se encuentran en reposo los huesos de los muertos. Las cuevas son el lugar de la vida y de la muerte, en ellas se encuentra el aliento de la vida en forma de viento y nubes y son simbolizados con la vírgula, igual que la palabra.

Los mexicas decían que *Chicomoztoc*, el “lugar de las siete cuevas”, era su lugar de origen, su vientre materno, ahí, en donde residía la pareja suprema. *Chicomoztoc* era el término secreto para el cuerpo humano, pues el cuerpo tiene siete cavidades u oquedades: dos cuencas oculares, dos fosas nasales, la boca, el ano y el ombligo, sin embargo, las mujeres tenemos vientre en donde se contiene el misterio de la creación de vida, una especie de cueva o vasija, una oquedad más, además de que faltan las orejas, otras dos cavidades. El cuerpo humano en nahuatl también se dice *tonacayo* que quiere decir “nuestro conjunto de carne”, igual que como se le decía a los frutos de la tierra, principalmente al maíz, *tonanacatl*, “nuestro sustento”.

Las cuevas no sólo son los lugares de origen sino los centros o *axis mundi* a través de los cuales se establece la comunicación con los dioses del agua subterránea y de la lluvia, a

²³⁰ Manzanilla, “La zona del Altiplano...”, p. 207.

quienes se les hacen ofrendas y sacrificios. Según las crónicas de los frailes españoles, durante las ceremonias para las peticiones de lluvia se sacrificaban niños en cuevas y en lagos, y rumbo a su muerte los hacían llorar más para convocar con más fuerza a los dioses de la lluvia. Hoy en día, dice Doris Heyden, los graniceros, “los que trabajan con el tiempo”, el rayo y la lluvia, “están organizados en torno a un templo y este templo es siempre una cueva” y es ahí donde realizan sus ceremonias para petición de lluvias y para curaciones.²³¹ Heyden señala que la recolección de agua de estalagmitas y estalactitas en vasijas o recipientes era capaz de curar cualquier enfermedad y utilizada en ceremonias agrícolas para petición de lluvias, pues se considera un agua pura y virgen.

Tanto las cuevas como los cerros y los cenotes dan acceso al agua que parece surgir del interior de la tierra, pero que según los nahuas se encuentra conectada subterráneamente con el mar.²³²

Recordemos que la Pirámide del Sol, el edificio más grande de la ciudad de Teotihuacán, fue construida sobre una cueva con la forma natural de una flor de cuatro pétalos y de la cual brotaba agua de manantial y a la cual se accedía por un túnel de 100 metros de largo. En un principio sólo se construyó un pequeño templo pero durante siete fases constructivas llegó a ser la Pirámide del Sol de las dimensiones con las que actualmente la conocemos.

La pirámide simboliza la montaña sagrada, el *axis mundi*, el centro del mundo que funciona como punto de encuentro y espacio de comunicación entre el cielo, la tierra y el inframundo. La montaña es el *altepetl*, “cerro de agua”, la cavidad o el vaso de agua, en el que se guarda todo lo necesario para el mantenimiento de una comunidad: semillas, agua, viento y del cual nacen los ríos y las nubes. Una vez fecundada la tierra, el agua regresa a la montaña en forma de nubes “para convertirlas en arroyos que brotan dentro de sus cuevas.”²³³

Se pensaba que los montes eran depósitos de agua, la cual se convertía en lluvia cuando

²³¹ Doris Heyden, “La matriz de la Tierra” en Johanna Broda y Stalishaw Iveniszewski (Coord.), *Arqueoastronomía y etnoastronomía*, p. 502.

²³² Johanna Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica”, en *Arqueoastronomía y etnoastronomía*, p. 479.

²³³ Angulo, “Teotihuacán...”, p. 75.

emanaban las nubes, vinculado a la vida y la abundancia, pero también como es característico del pensamiento religioso mesoamericano, se hallan relacionadas las aguas con la muerte y las enfermedades y también con los meteoros dañinos de la cosecha.²³⁴

Según Manzanilla, los teotihuacanos canalizaron el Río San Juan y también el arroyo Piedras Negras, los cuales descienden del Cerro Coronillas y del Cerro Gordo, respectivamente, a través de diversos acueductos, unos más anchos que otros, que atravesaban la ciudad y los palacios y permitían la conformación de un “sistema de drenaje interno (que) incluía una vasta red de canales subterráneos que confluían en un canal central que corría por la avenida principal y descargaba en el Río San Juan.”²³⁵

Si bien podemos aceptar la idea de ciertas condiciones de sequía en el valle de Teotihuacán, como enuncia Angulo, es muy válida la propuesta de una continua convivencia entre lo semiárido y lo húmedo que establece McClung. En todo caso, los teotihuacanos supieron aprovechar muy bien el agua que tenían a su alcance mediante la canalización de las aguas de los manantiales nacidos en cuevas o los ríos que salían de los cerros y fue posible hacer de Teotihuacán un “Paraíso terrestre.” Los canales no sólo hacían fluir el agua terrestre sino también celeste, pues permitían la captación de agua de lluvia. Incluso algunos de los cuartos de los palacios en realidad eran depósitos de agua pluvial y la mayoría de los patios fueron hechos con un desnivel o hundimiento de 10 cm aproximadamente llamados *impluvium* que captaban el agua y con un orificio que permitía el desagüe subterráneo.

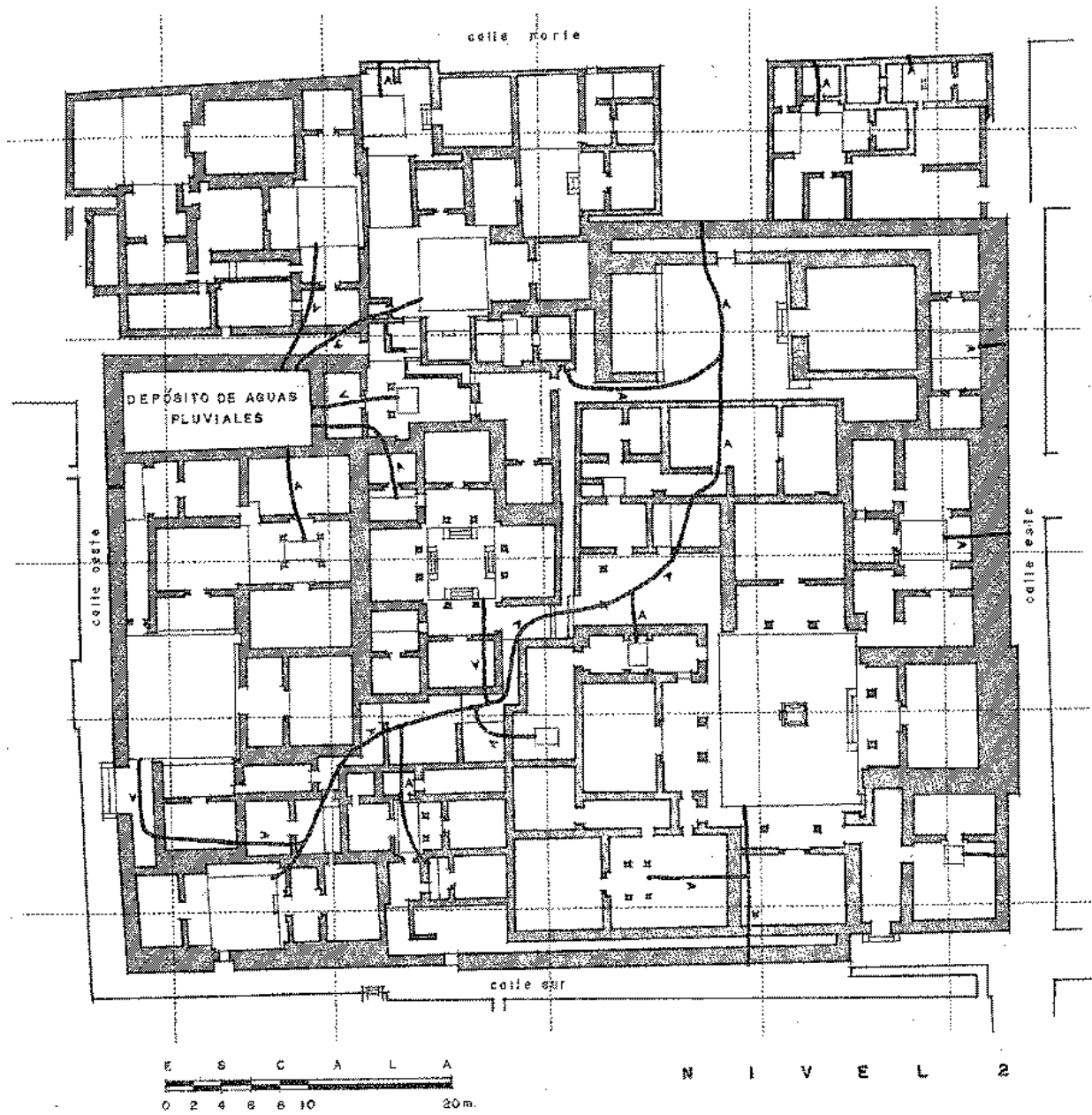
El agua se canalizaba tanto para uso doméstico, como astronómico y principalmente para irrigación de los campos de cultivo que se hallaban tanto en las áreas habitacionales como hacia las zonas de cultivo en la periferia de la ciudad.

El proyecto de urbanización hierática de la ciudad se basaba en un “sistema de acueductos interconectados entre sí y que se vinculaban a uno más amplio constituido por canales que circundaban la ciudad.”²³⁶ Todos estos canales tenían una característica inclinación de 2°

²³⁴ López Austin, *Cuerpo humano...*, p. 64.

²³⁵ Manzanilla, “La zona del altiplano...”, p. 223.

²³⁶ Angulo, “Teotihuacán...”, p. 74.



Plano de Tetitla en el que se puede observar la red de acueductos subterráneos.
 Tomado de Laurette Séjourné, *Teotihuacán, capital de los toltecas*, México: Siglo XXI, 1994, p. 82

para retardar la circulación del agua por los canales y aprovechándola al máximo antes de que desembocara en el salado lago de Texcoco.

Para Angulo en el mural del cuarto 12 de Tepantitla...

...se muestra que aprovecharon los ríos que pasaban cerca de la ciudad, los manantiales que ahí brotaban y el agua de los impluvium o espejos de agua emplazados dentro de cada conjunto departamental, que eran canalizados a un sistema mayor urbano, utilizado como ducto de navegación.²³⁷

Considera que probablemente había templos dentro del área urbana a los que se llegaba por el sistema de huellas y canales, *otli-apantli*, lo que para él significa una red de acueductos intercomunicados dentro del área urbana.

El agua es el recurso vital para la vida de la tierra, sin ella nada germina ni se purifica. Es uno de los elementos dadores de vida junto con la tierra, el aire y el fuego. Recordemos que para el mesoamericano el agua tiene el mismo valor que la sangre, ambos considerados líquidos sagrados y simbolizados con el *chalchihuitl*, con el uno le rinden sacrificio al otro, y con el agua de la cueva y la sangre del sacrificio se pide el agua de lluvia y las buenas cosechas. Todo el escenario era preparado para la realización de las ceremonias y rituales agrícolas, los vestuarios de los sacerdotes, la música, la comida, las flores. Las pinturas que cubrían toda la ciudad seguramente narraron el mito cosmogónico, y son “los cantos que deben emitirse para obtener el agua.”²³⁸ Las imágenes artísticas forman parte de la iniciación y de los rituales de la ciudad, en las cuales se pueden observar chorros de agua saliendo de manos humanas, derramando objetos de jade o semillas. Recordemos que el cuerpo humano era considerado entre los antiguos nahuas como una cueva oscura y húmeda, y de las cuevas nace el agua.

Hasso von Winning ha establecido una clasificación de los cuatro tipos de aguas de lluvia

²³⁷ *Ibíd.*, p. 106.

²³⁸ Lombardo, “El estilo...”, p. 33.

que fueron representadas por los teotihuacanos, a partir de una vasija hallada en Calpulalpan. La primera que se puede considerar como agua buena, es decir, que llueve y se crían las semillas y crecen. La segunda es agua mala, llueve y se crían telarañas. La tercera es cuando llueve y se hiela, echando a perder la siembra. Y la última y cuarta cuando llueve y no granan o se secan las semillas.²³⁹

Angulo desarrolla aun más la propuesta de von Winning y establece una tipología de aguas según la expresión pictórica. La primera es agua de lluvia, que se tiene y se tenía la creencia o el conocimiento de que las “montañas altas absorben las nubes para convertirlas en arroyos que brotan dentro de sus cuevas.”²⁴⁰ La segunda es agua dulce, las cuales son traídas por los ríos y traen consigo semillas y piedras preciosas, dividida en agua léntica, la que se canalizaba para la irrigación de los campos cultivados, y en agua lótica, las que salían de los *altepetl* en forma de ríos y arroyos, agua en movimiento. Agua marina, representada con conchas y estrellas de mar.

El agua en la narración pictórica, visual, es un símbolo, su forma natural se ha transformado en una forma simbólica, se ha vuelto sagrada, se ha convertido en algo diferente sin dejar de ser lo que es, y su pureza o impureza radica, más que en la composición química de la sustancia, en la *fuera espiritual* que guarda. El agua no solo es un recurso natural sino un líquido sagrado otorgado por los dioses.

Según von Winning, para 1984 todavía existían aproximadamente ochenta manantiales dentro y en los alrededores de San Juan Teotihuacán. Hoy en día ya no queda nada de agua brotando, o ha sido entubada o se ha hecho más profunda, el clima es semiárido y predomina el matorral de xerófilas.

3.4. Arte y mito en la pintura mural teotihuacana. Comunicación a través del símbolo.

Para poder reconstruir por un momento imaginario el esplendor de aquella gran ciudad que

²³⁹ Winning, *La iconografía...*, p. 71.

²⁴⁰ Angulo, “Teotihuacán...”, p. 75.

fue Teotihuacán, con sus enormes pirámides, sus grandes y bellos palacios, sus amplias calzadas, el río cruzando la ciudad y su gran extensión territorial, es necesario tener presente la *imagen* de una *ciudad pintada*, con enlucido fino, de saturados colores pulidos y brillantados con hermosas escenas que fueron hechas *al fresco*.

Un *paraíso terrestre* es lo que representan y evocan las imágenes artísticas de Teotihuacán en donde la convivencia entre animales mitológicos, híbridos que no pudieron haber existido sobre la tierra, jaguares con fauces de serpiente, serpientes con plumas de pájaro, mujeres con cuerpo de cueva y de árbol, águilas y jaguares con cuerpo humano, se revela como el principio de la armonía cósmica que evoca el sentido de comunión universal, de abundancia y religiosidad.

Para Enrique Florescano las imágenes de Tepantitla corresponden con la geografía de las costas del Golfo o con la selva tropical del sur, piensa que quizá esta imagen de fertilidad sea la recreación del mito y la culminación de un culto más antiguo a una diosa o dios de la fertilidad que nace de una cueva en donde abundan las semillas nutricias y de sus manos brota el agua maravillosa.

El mensaje que transmiten las pinturas de Tepantitla es que ahí, en Teotihuacán, los dioses habían reunido a las potencias benéficas de la tierra y el cielo para desterrar el ominoso espectro del hambre, creando un paraíso donde abundaban las aguas y los productos más diversos de la tierra. Era un edén magnífico que los seres humanos, con sólo hacer los sacrificios y rituales señalados, podían disfrutar indefinidamente, porque Teotihuacán era una tierra privilegiada por los dioses, un lugar sagrado.²⁴¹

Florescano considera que estas imágenes artísticas son imágenes religiosas en las que sobresalen los símbolos de la fertilidad: agua, conchas, caracoles, semillas, *chalchihuitls*, montañas, campos cultivados, todos relacionados con Tláloc, principalmente, dios relacionado con las lluvias y llamado entre los nahuas como “el que hace brotar” o “el que

²⁴¹ Florescano, *Memoria...*, p. 191-192.

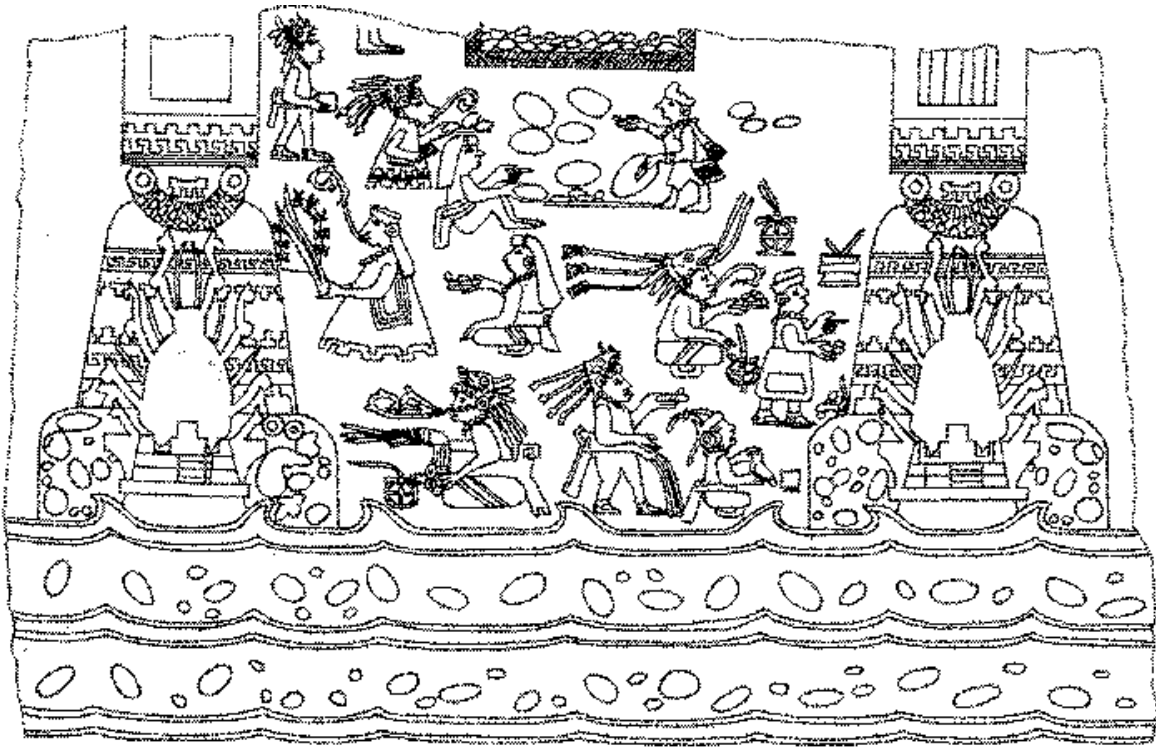
está hecho de tierra”.

Para María Elena Ruiz Gallut, los temas básicos presentes en la pintura mural teotihuacana son el agua, simbolizada con una vírgula, a veces con flores y otras dentada, asociada también al aire, al aliento y la palabra; y los sacerdotes, encargados de las peticiones de lluvia a Tláloc que “caminan, ofrendan y elevan plegarias” para establecer comunicación con los dioses.

Siguiendo la propuesta de von Winning, Ruíz Gallut ha sugerido un posible orden de los complejos pictóricos por su importancia y su función simbólica, estableciendo el complejo del dios de la lluvia, Tláloc, como el supremo; al que le seguiría el del sacrificio vinculado a la guerra, asociado a los chuchillos curvos de obsidiana, los corazones sangrantes, las flechas, los *chimallis*. El tercero lo ocupa el jaguar, símbolo de poder y realeza, asociado a cuevas, el sol del inframundo y la noche, aunque es común encontrar en una sola imagen jaguar–serpiente–ave. El cuarto el complejo del fuego-mariposa que simboliza el alma de los muertos, la metamorfosis. Y el quinto y último la serpiente-emplumada relacionado con el agua y la vegetación y simbolizada por las conchas y caracoles, ubicando en este complejo a la “gran diosa” o “diosa de jade” o “davidosa” como dice de la Fuente, y al llamado “dios gordo”.

Hasso von Winning abordó el complejo simbólico de la Gran Diosa de Teotihuacán como uno de los más importantes aunque en su obra lo aborde hasta el final, y consideró que una de sus principales evocaciones se hallaba presente en el mural del Templo de la Agricultura, en el cual, ocho hombres y tres mujeres de Veracruz hacen ofrendas a la Gran Diosa de Teotihuacán evocada con dos imágenes rituales de tierra y fertilidad²⁴², dos cerros con una cueva cada uno que parecen albergar una pequeña pirámide, con las faldas repletas de semillas, conchas y piedras, asentados sobre aguas subterráneas, ambos con collares de *chalchihuitls*, orejeras de jade y la misma bigotera que tiene nuestra Diosa de Jade o Tláloc verde, con un diente y dos colmillos, parece que visten un *quexquemiltl*, como si se homologara la forma del cerro al cuerpo de la mujer. Von Winning considera que este mural

²⁴² Winning, *La iconografía...*, p. 46 y 135 y sigs.



Mural del Templo de la Agricultura.

Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo I, p. 104.

puede compararse con la diosa de Tepantitla, en el cual se ve una imagen central que emerge de las aguas, contiene una cueva y se erige un árbol cósmico a la cual le rinden ofrendas y ceremonias dos sacerdotisas, y también con la escultura de la Diosa del Agua, encontrada a un lado de la Pirámide de la Luna y muy cerca del Templo de la Agricultura.

A mediados del siglo XX, Paul Westheim enunció que la pintura mural teotihuacana no es la descripción de una realidad sino la interpretación de un concepto religioso que tiene un sólo tema, con diferentes variaciones: “el hombre rogando a Tláloc que no le niegue el agua y el hombre dando a Tláloc las gracias por la fertilidad de los campos debida a él.”²⁴³ De tal manera que advierte que la función de estas imágenes “no era decorar la superficie sino dar expresión a un concepto mágico-mítico”²⁴⁴ por medio del cual se puede obrar sobre la naturaleza.

Entre los nahuas actuales de la sierra de Guerrero, Catharine Good Eshelman ha observado

²⁴³ Westheim, *Ideas fundamentales...*, p. 93.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 103.

que se siguen realizando peregrinaciones a lugares donde aparentemente hay aridez pero que guardan en su centro un manantial de aguas dulces y medicinales, al cual van en tiempo de secas y realizan todos los rituales necesarios para que las ceremonias agrícolas sean eficaces. A través de la vida ritual colectiva coordinan la actividad humana y “hacen que el mundo natural funcione”, influyen en los vientos, en las nubes, en la lluvia, en las plantas, con ofrendas, con cantos, para asegurar la producción de la tierra. Ésta, nos dice Good Eshelman, es la expresión dinámica de una cultura milenaria vigente y la participación en los ritos legitima la pertenencia a la comunidad.²⁴⁵

Cuenta que los que asisten a la peregrinación, al llegar al lugar recolectan en vasijas o jarros, o cualquier recipiente, el agua de las estalagmitas y las estalactitas que se encuentran al interior de la gruta que contiene el manantial, se la ponen en la frente, se la toman, se frotan el cuerpo, y se la llevan a su casa, algunos para sus enfermos y otros para las ceremonias de petición de lluvias, “para que les dé fuerza.” Según un pintor nahua contemporáneo de papel amate, lo que pinta es el camino que hay que seguir, el que enseñaron los abuelos, los antepasados, la historia que narra cómo hacer las ofrendas para la lluvia y cómo ir a los cerros.

A pesar de estas manifestaciones de vida espiritual vivas aún en nuestro tiempo debido a la milenaria tradición oral, algunos estudiosos se esfuerzan por interpretar en los vestigios de la antigüedad no sólo los mensajes del lenguaje simbólico de la religiosidad, sino también, y a veces parece que sobre todo, los signos de una ideología dominante y de pugnas políticas. Por ejemplo, María Elena Ruiz Gallut por un lado intenta comprender el lenguaje de la religiosidad plasmado en las pinturas y por otro especular sobre el poder político que supone también ahí está expresado. Para nuestra autora estos dos factores constituyeron el imaginario teotihuacano, dice:

...el lenguaje de la religiosidad... imprime una huella indeleble en la producción artística de la época prehispánica y la hace presa de los sueños y los miedos de sus

²⁴⁵ Catharine Good Eshelman, “El ritual y la reproducción de la cultura: ceremonias agrícolas, los muertos y la expresión estética entre los nahuas de Guerrero”, en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (Coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México: FCE-CONACULTA, 2001, p. 247.

creadores para convertirla en una fuente casi inagotable de lectura interior.²⁴⁶

No obstante, recordemos lo que dice acerca del tema del sacrificio que lo vincula con la guerra y ésta a su vez con opresión militar:

La larga vida de la cultura teotihuacana y su influencia en diferentes partes de Mesoamérica fueron posibles gracias a una jerarquía militarizada cuya presencia es eminente en las obras de arte.²⁴⁷

Y en el mismo tono encontramos a Sonia Lombardo cuando enuncia,

Cada uno de estos elementos simbólicos funciona en el contexto ritual como indicador mnemotécnico, que remite al orante a la plegaria, repetida el número de veces necesarias para que surta el efecto mágico religioso. Es el registro de un código de conocimientos prácticos manejados esotéricamente, esto es, poseídos, practicados y transmitidos por los especialistas en la esfera de lo sagrado para controlar a la naturaleza y hacerla favorablemente pródiga para los hombres. De la exacta interpretación de estos símbolos de los conocimientos, de la rigurosa ejecución del ritual que regulaba las actividades agrícolas, de la oportuna propiciación 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 tributo a la deidad, lo que en conjunto se traducía en un poder del control social.²⁴⁸

Si nuestras autoras observan que el tema básico de las pinturas es esencialmente religioso, ¿por qué se esfuerzan en encontrar los elementos que supuestamente son propios de una

²⁴⁶ María Elena Ruiz Gallut, “Las formas de la noche. Diálogos en Atetelco”, Beatriz de la Fuente, *Muros que hablan*, México: El Colegio Nacional, 2004, p. 273.

²⁴⁷ Ma. Elena Ruiz Gallut, “Teotihuacán a través de sus imágenes pintadas”, p. 63.

²⁴⁸ Lombardo, “El estilo teotihuacano...” p. 21.

organización militar? ¿Es realmente imposible imaginar la existencia de otra forma de organización social, que no sea por lo vía de la coacción, el control y la fuerza, características propias de los Estados modernos?

Durante más de una década, Séjourné estudió algunos de los sitios en donde aún hoy es posible encontrar pintura mural *in situ*, los palacios de Tetitla, Atetelco y Zacuala, y pudo presenciar después de más de mil quinientos años las pinturas murales que los antiguos teotihuacanos realizaron en sus templos y edificios tal y como ellos las dejaron. Reprodujo valiosísimos planos y los dibujos de los interiores de los cuartos, de los patios y los pórticos, e hizo uno de los más genuinos esfuerzos por interpretar las imágenes artísticas de los antiguos teotihuacanos, haciendo énfasis en la dimensión religiosa y en el mensaje de la búsqueda de la plenitud espiritual.

Para Séjourné, los teotihuacanos eran nahuas y en los muros de su ciudad se simbolizó la esencia del pensamiento nahua basado en la *reconciliación de los contrarios*, la fuga al determinismo de la gravedad de la materia y la búsqueda de una libertad espiritual creadora a través de la incineración en la hoguera primordial, el sacrificio, la creación del Quinto Sol mediante la iluminación/oscuridad y el movimiento/eternidad, lo que para nuestra autora constituye el núcleo del mensaje esencial de Quetzalcoatl.

Parece tratarse... del principio de un alma individual que, a través de la dolorosa experiencia humana en la que el pecado -el lado oscuro y corporal de la vida- es tan necesario como el lado luminoso, para alcanzar una conciencia superior liberadora.²⁴⁹

Séjourné percibió que las imágenes artísticas de los frescos revelan el principio creador de unificación a través de lo humano como constituyente de una religión basada en la renovación de los ciclos eternos de vida–muerte–resurrección y en la coincidencia de los opuestos. Consideraba que Teotihuacán se encontraba plenamente “consagrado a la

²⁴⁹ Séjourné, *Pensamiento y religión...*, p. 63.

exaltación”²⁵⁰ del mensaje de Quetzalcoatl, el arquetipo de la creación y la redención, símbolo de la conciencia de la dualidad creadora, porque convierte la masa perecedera en energía luminosa.²⁵¹ Los mensajes pintados en los muros son una “guía de acción” más que una filosofía, para convertirse en energía luminosa.²⁵²

Para Séjourné, los muros del palacio de Zacuala relatan la historia de las aventuras del ser humano para “endiosarse”, considera que tanto arquitectura como pintura se conjugaron de una manera tan armónica que el relato se cuenta durante el movimiento a través de los cuartos, los patios y los pórticos, los cuáles, en palabras de Séjourné “se despliegan a la manera de códices”.

La historia que relatan en las paredes de la primera sala termina justo en las de la última: una imagen nos recibe en el umbral de cada cámara y nos conduce a la siguiente, de manera que la superficie que cierra el edificio contiene el punto final del relato.

Así, el palacio está sometido a distintos movimientos giratorios imbricados unos en otros: el de la ágil articulación de su esqueleto, el del encuentro de la luz natural con la de los frescos, ese rojo que la sombra moldea en masas en incesante movimiento; y, finalmente, el del individuo, en su caminar que va ligando unas con otras las imágenes que revelan las paredes.²⁵³

De acuerdo a los vestigios arqueológicos, se puede decir que asistir a Teotihuacán era ya una iniciación en lo sagrado, implicaba acceder al conocimiento del mito cosmogónico, el espacio sagrado era el escenario para la transformación de los seres humanos en dioses. Para Blanca Solares, “el mito en Teotihuacán no es discurso conceptual o simple constructiva pragmática sino palabra escrita con pinceles en los muros de la ciudad”²⁵⁴, las narraciones

²⁵⁰ *Ibíd.*, 153.

²⁵¹ Séjourné, *El universo...*, p. 17-18.

²⁵² *Ibíd.*, p. 162-164.

²⁵³ Laurette Séjourné, *Teotihuacán, capital de los toltecas*, México: Siglo XXI, 1994, p. 54.

²⁵⁴ Blanca Solares, *Madre terrible. La diosa en la religión del México antiguo*, Barcelona: Anthropos, 2007, p. 225.

pictóricas “no nos enseñan pautas de conducta, ni pedagogizan un ideario político, sino que revelan un saber secreto.”

Nada aquí es un capricho del pintor. Se vive aquí un destino supraindividual como si fuera propio. El arte es suscitar la revelación, hacer que el hombre religioso corra para extraer el agua fresca que fluye en sus representaciones y se disuelva en ellas, para que al artista y constructor inspirado o “endiosado” haga fluir y vibrar al iniciado en su confección, en una obra que es iluminación sagrada de la experiencia de su relato.²⁵⁵

El arte es la actividad de dar forma a la experiencia de lo sagrado e iniciarse en lo sagrado, implica conocer los mitos, los rituales y los símbolos a través de los cuales se guarda y se comunica el conocimiento, ya que todos estos no son mera ideología sino elaboraciones culturales, como dice B. Solares, que el ser humano religioso ha llevado a cabo a partir de revelaciones para no caer en el determinismo ni en la desilusión por la experiencia trágica de la existencia.

El artista tradicional, dice Amador, es un iniciado que “pone de manifiesto el contenido que se halla oculto dentro del relato mítico”²⁵⁶ mediante formas estéticas y simbólicas, que son “la expresión de la vivencia extática sagrada.” El ritual es el acontecimiento colectivo que permite a la comunidad acceder a una enseñanza espiritual, cuya función es propiciar la vida. En el ritual, el arte es esencial, pues es la actividad de crear los instrumentos necesarios para hacer que lo sagrado se revele, haciendo *visible lo invisible*, materializando el poder creativo de su conocimiento sobre el uso, la representación y la interpretación de los símbolos y de una técnica específica. Su propósito era lograr establecer la armonía con los dioses, con las fuerzas cósmicas, ya que el destino humano radicaba en ser el principal colaborador de los dioses.

Al no haber etnografía sobre este momento histórico, que es el clásico mesoamericano,

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 247.

²⁵⁶ Amador, *El significado...*, p. 196.

algunos autores dicen que no es posible hacer afirmaciones categóricas y que a lo más que llegamos es a una descripción de sus formas, que si bien podemos intuir que el pensamiento de los mexicas es herencia de los antiguos teotihuacanos, esto sólo son especulaciones personales y sin fundamento. Algunos creen que únicamente llegaremos a una interpretación superficial pues desconocemos el conocimiento oculto que se halla cifrado, el cual se considera que es exclusivamente para los iniciados. Hace algunas décadas, Eliade advirtió este problema y junto con otros investigadores se dedicaron al estudio de los mitos de todo el mundo esforzándose por construir una hermenéutica instaurativa no solo del *mito*, sino también de la *imagen* y el *símbolo*. Como estudiamos en el primer capítulo, la imagen, el símbolo y el ritual constituyen el universo redundante y reivindicativo del mito, desde el cual se da *sentido* al mundo y se conoce y elabora la experiencia humana; las interpretaciones de una hierofanía o un símbolo son igualmente válidas, tanto la del iniciado o sacerdote, como la del resto de la comunidad, o incluso la nuestra, pues el símbolo entrega su mensaje y obra en nuestro ser, más allá de las convenciones culturales. A través del símbolo es posible poner en contacto lo inconsciente con lo consciente, y también al ser humano de hace miles de años o de cientos de años con nosotros. Así lo explica Eliade:

El problema era más delicado cuando no se disponía de testimonios orales o escritos, que precisaran el sentido ligado al simbolismo de un monumento religioso. En muchos casos se ha modificado profundamente el significado original. Incluso ocurre que se ha perdido por completo el primer significado de un monumento sagrado, a consecuencia de catástrofes históricas y de sínopes culturales. Así, las exégesis fundadas únicamente en el análisis de las estructuras simbólicas corrían el riesgo de ser sospechosas: siempre se podía pensar que la interpretación adelantada, al no estar apoyada en testimonios históricos escritos u orales, representaba sólo el punto de vista personal del investigador y que quedaría improbable en tanto no viniera a confirmarla un testimonio autóctono.

Por fortuna los descubrimientos de la psicología de lo profundo tienen con qué tranquilizar incluso a los más escépticos. Se ha podido demostrar que la función y el valor de un símbolo no se agotan en los planos de la vida diurna y de la

actividad inconsciente. Carece totalmente de importancia que un individuo se dé o no cuenta de que la imagen de un árbol verde puede simbolizar la renovación cósmica, o que subir una escalera durante el sueño significa el paso de un modo de ser a otro y anuncia así una ruptura de nivel. Solo importa un hecho: que la presencia de estas imágenes en los sueños o en los ensueños de un individuo, revelan procesos psíquicos, homólogos a una “renovación” o a un “paso”. Dicho de otro modo, *el símbolo entrega su mensaje y cumple su función aun cuando su significado escape a la conciencia.*²⁵⁷

Siguiendo a Eliade, podemos afirmar que no importa que lengua hablemos, un símbolo entrega su mensaje al interior de nosotros mismos, y aunque, es posible que en un primer momento no entendamos qué significa, se guardara en nuestro repertorio de imágenes y quizá algún día encontremos sus significados. El símbolo no alude al consenso referencial ni sólo a las convenciones de significados sino a la estructura de la imaginación que lo suscita, revelándose como una potencia de creatividad en cuyo extremo encontramos al arte. Para Eliade, el símbolo se comunica por participación y su lenguaje se encuentra al alcance de todos los miembros de la comunidad.

El símbolo obra en nuestro ser, influye en nuestra conducta aunque no lo hagamos consciente. Más allá de las explicaciones acerca del significado, lo que importa es la conducta, que se revela mejor por los símbolos y los mitos que le son queridos. Sabemos que existen por lo menos dos niveles de significado claramente diferenciables en la interpretación de la obra de arte, sin embargo, la interpretación es un modo de ser humano, y nuestra experiencia puede ser interpretada como una verdad vivida, como una realidad espiritual.

Para Eliade, Séjourné al estudiar Teotihuacán tiene el mérito de su método: “no olvida que una cultura forma una unidad orgánica y que por ello, debe estudiarse desde su centro y no desde uno de sus aspectos periféricos. El concepto de la vida es el “centro” de una cultura. Son ante todo las ideas acerca del origen, el sentido y la perennidad de la existencia humana

²⁵⁷ Mircea Eliade en el prefacio al libro de Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcoatl*, p. VIII.

las que nos revelan el genio particular de una cultura.”²⁵⁸

De tal manera que en su totalidad Teotihuacán se nos revela como una ciudad sagrada, en donde la pintura mural teotihuacana no era una simple decoración u ornamentación, producto de un capricho del artista, sino la narración en imágenes del mito y la elaboración de una obra artística ritual tanto como canto y oración como objeto mágico, a partir del cual se estableciera un acuerdo con el mundo y con los dioses, ya que aún sobrevive la creencia mesoamericana de que se puede obrar sobre la naturaleza a través de un rito o una imagen artística.

3.5. Interpretación de la imagen del pórtico 11 de Tetitla Teotihuacán: ¿Diosa de Jade o Tláloc verde?

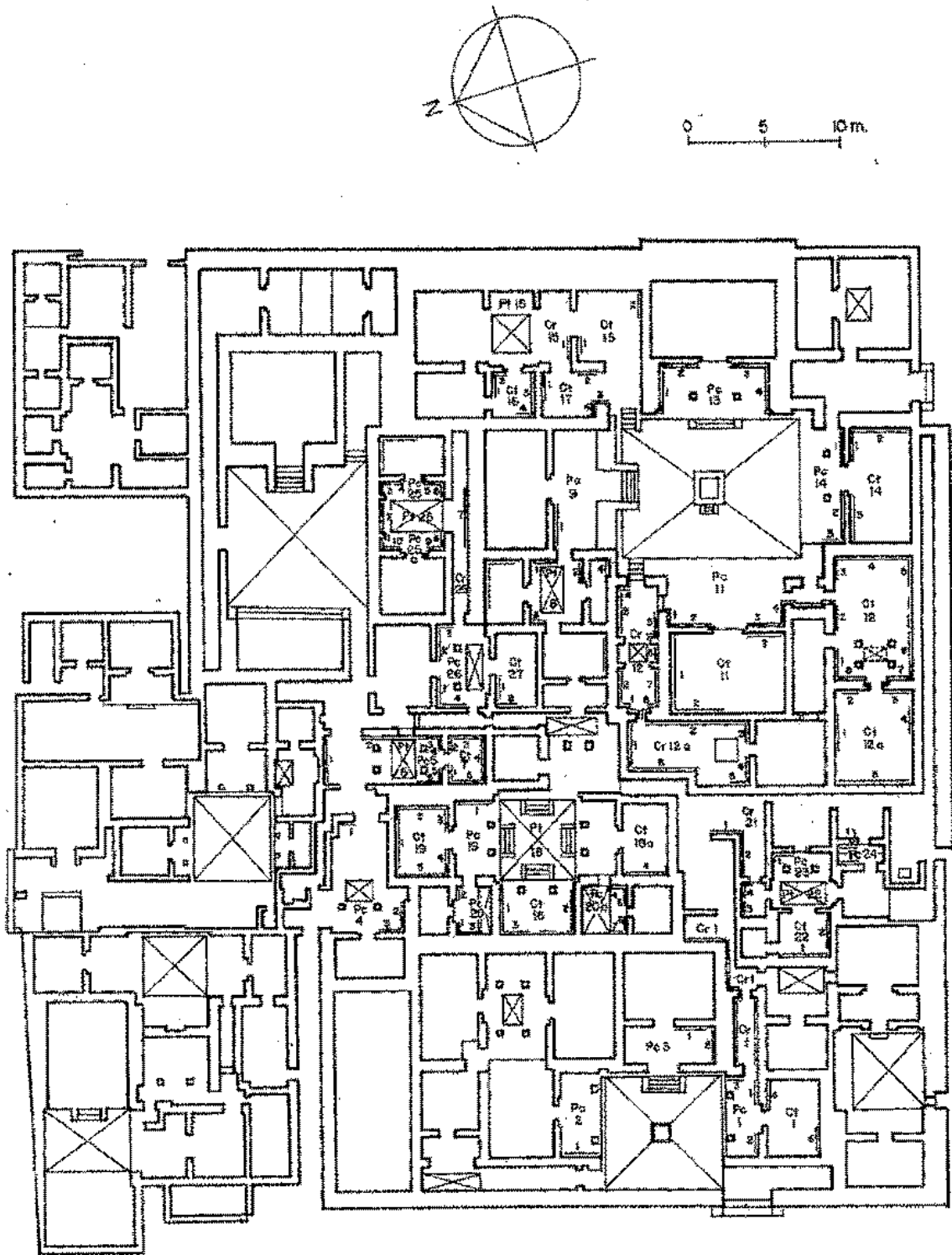
Tetitla, que en nahuatl quiere decir “entre las piedras”, se encuentra ubicada hacia el suroeste de la ciudad, fuera de la zona principal, en el Barrio de la Purificación, perteneciente al municipio de San Juan Teotihuacán. Fue explorado por primera vez en 1945 por Margain, Villagra y Armillas, por Séjourné en 1966 y por Miller en 1973.

Para estudiosos más contemporáneos como lo es Alberto León Cadena, uno de los integrantes del grupo Astrotecno de Toluca, Edo. México, Tetitla era un barrio de “gente selecta”: sacerdotes, astrónomos, en el que cada habitación marcaba la realización de actividades específicas y diversas. Intentando establecer una relación arqueoastronómica de todo el palacio pero particularmente del Pórtico 24, dice que toda la construcción es el reflejo del orden del cosmos en el que no solamente puede observarse las dinámicas del sol y la luna sino también las constelaciones²⁵⁹ y el cambio de estaciones.

León Cadena considera, que todas las imágenes artísticas son la evocación, más que la representación, de los mundos a los cuales se viaja cuando se ingieren plantas sagradas.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. IX-X.

²⁵⁹ Alberto León Cadena en su conferencia titulada “Revisión arqueoastronómica de jeroglíficos en el Patio 24 de Tetitla, Teotihuacán” dentro del Congreso Cantos de Mesoamérica llevado a cabo en el Instituto de Astronomía, UNAM, del 10 al 13 de noviembre de 2009.



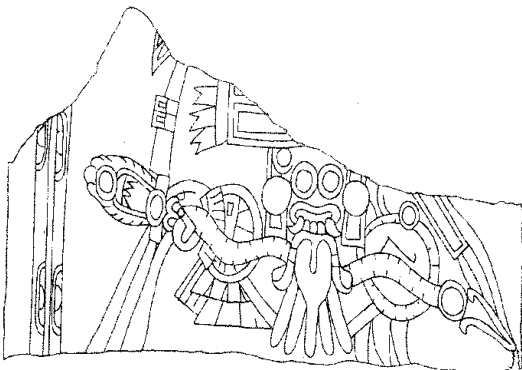
Plano del Palacio de Tetitla, Teotihuacán.

Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*. Tomo I. p. 258.

Teotihuacán era una ciudad a la cual se iba a comer y tomar todo tipo de plantas. Tal es así que piensa que Tetitla era el lugar en el cual se llevaba a cabo la iniciación para después poder pasar a la ciudad, porque antes de poder ascender a la Pirámide del Sol, el iniciado experimentaba una serie de vivencias y enseñanzas en los palacios que se encontraban a la periferia de lo que es el centro de la ciudad los cuales contienen numerosos patios *impluvium* que son tanto instrumentos astronómicos como elementos de meditación artística y de contemplación.

Tetitla es una construcción arquitectónica magistral, su organización parece mostrar un orden ritual, en el que cada habitación tenía una *función*, y su recorrido equivalía al camino de la espiritualidad, el camino que enseñaban las pinturas era el que mostraban los abuelos, los encargados de perpetuar el orden cósmico en la tierra. Cada imagen parece encerrar toda una enseñanza que es imposible reducirla a un significado convencional, ya que suscita la interpretación constante de un *sentido* trascendente. No sólo es un conjunto habitacional característico de Teotihuacán con sus cuartos grandes y pequeños sin ventanas, con pórticos, que se encuentran frente a patios hundidos o *impluviums*, con largos corredores, sino también un templo-morada en el que se albergaban los sacerdotes, los iniciados, que eran también los Grandes Artistas.

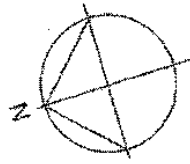
Considero que uno de los espacios más importantes es el que forma una flor de cuatro pétalos con un patio con altar central, y se encuentra limitado por los Pórticos 11, 14, 13 y 9 y sus



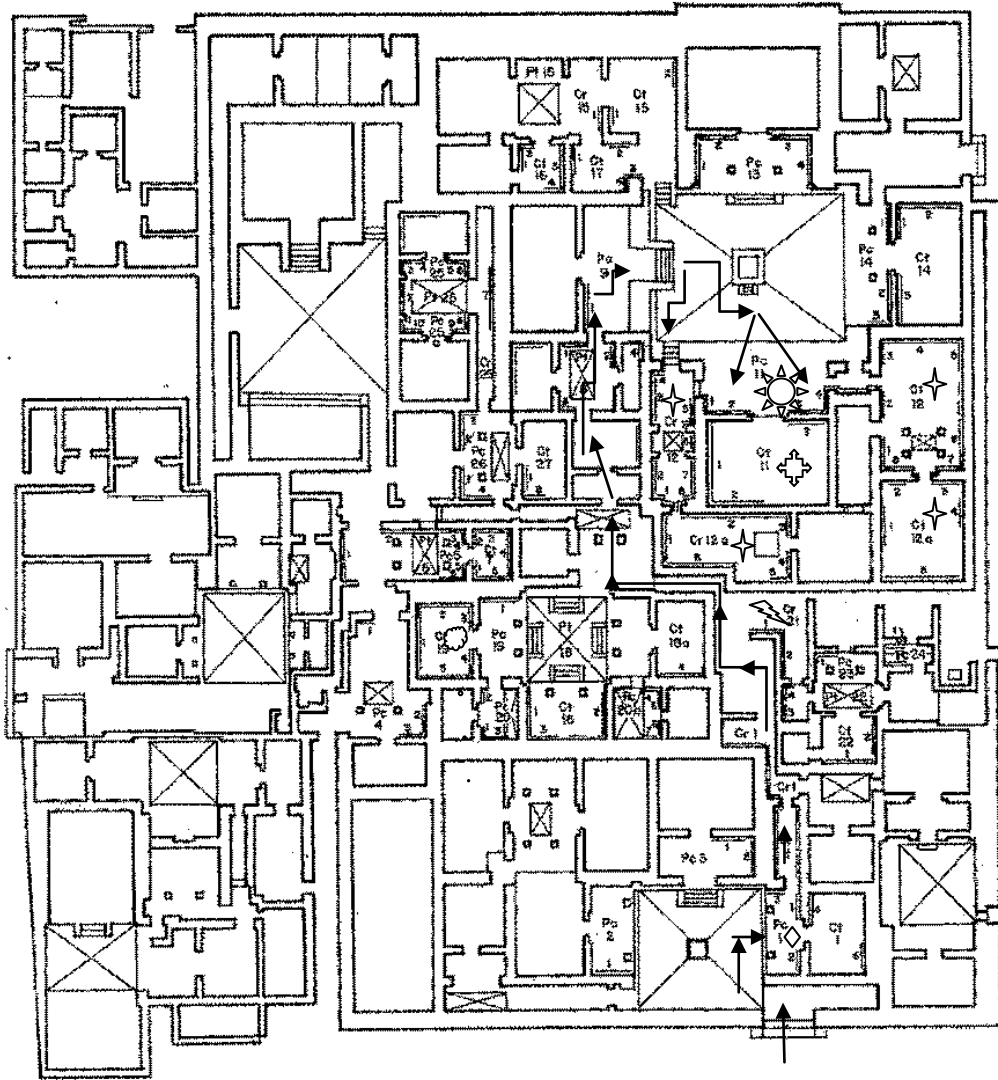
Tlaloc del Rayo. Corredor 21 murales 1-4.
Tomado de Beatriz de la Fuente, La pintura mural prehispánica. Teotihuacán. Tomo I. p. 282

respectivos Cuartos. Visto el plano desde arriba, se revela la importancia del Pórtico 11 que resguarda o introduce al misterioso Cuarto 11 que se halla rodeado de dos Corredores con Patios y algunos Cuartos, 12 y 12a, en los cuales se pintó la misma imagen repetida una y otra vez: un hombre-jaguar reticulado en azul frente a un templo.

La Diosa de Jade se encuentra en el pórtico 11



0 5 10m.



- ☀ Pórtico 11. Diosas de Jade o Tláloc Verde.
- ✚ Cuarto 11. Mano con borlas y tocado y mano con escudo.
- ★ Cuarto 12 y 12a, Corredor 12 y 12 a. Hombre Jaguar reticulado frente a templo.
- ⚡ Corredor 21. Tláloc del rayo.
- ⊙ Cuarto 19. Tláloc blanco con almena.
- ◇ Pórtico 1. Estera "entorno al agua".

repetida seis veces. Se ha dicho que es Tláloc verde, porque tiene los chalchihuites como orejeras, por la bigotera y por el agua que brota de sus manos. Pero no es Tláloc, no tiene los ojos dentro de círculos concéntricos que caracterizan al Tláloc teotihuacano, ni sus manos están en una posición normal como las de Tláloc, ni sujetan vasijas, ni tiene rayos, ni tampoco deja caer agua con semillas de sus manos. Esto puede observarse dentro del mismo Palacio de Tetitla, en donde encontramos un *Tláloc del rayo* que se halla *in situ* en el Corredor 21, murales 1-4 y un *Tláloc blanco con almena* en el Cuarto 19, murales 1-5.

Tláloc es el nombre que le dieron los nahuas al dios del agua celeste, y cuyos rasgos se conservaron aun en el posclásico. Pero en Teotihuacán, no sólo encontramos a una figura equivalente al dios nahua Tláloc, también encontramos posiblemente a una figura semejante a Quetzalcóatl, y a una misteriosa Gran Diosa, que tanto Pasztory, como von Winning, Westheim, o Florescano, o incluso la misma de la Fuente han visto evocada en la pintura mural. De tal manera que podemos ver que algunos estudiosos han comparado las imágenes del Templo de la Agricultura, el de Tepantitla y el de Tetitla y encuentran a la misma deidad femenina.

Algunos han llamado a esta deidad tal y como los mexicas nombraban a la diosa del agua terrestre, *Chalchiutlicue*, “la de la falda de jades” o “la de la falda preciosa”. Según los mitos mexicas, *Tláloc* y *Chalchiutlicue* son hermanos y también esposos y juntos viven en las cuevas dentro de las montañas sagradas, es ahí donde radica su poder: ella hace brotar el agua de la tierra y la envía a los seres humanos a través, de ríos, lagos, lagunas, manantiales y el mar; y él riega la tierra con el agua de lluvia que contienen las nubes que salen de la montaña y a la cual regresan cuando por obra del sol se vuelve a hacer nubes; cría el alimento y hace crecer las milpas; y envía el granizo, los rayos, los relámpagos y las tempestades.²⁶⁰

Chalchiutlicue era diosa del agua subterránea y Tláloc dios del agua celeste, ambos daban forma a la unidad cósmica que regía el agua en la tierra y en el cielo desde la montaña sagrada. Ambos daban por igual la vida que la muerte. Chalchiutlicue, era la que daba el

²⁶⁰ Silvia Trejo, *Dioses, mitos y ritos del México antiguo*, México: Porrúa, 2004, 131-132.

aliento vital al que recién se formaba en el vientre de su madre, pero también podía quitar la vida con una mala agua. Tlaloc hacía crecer las plantas si vertía lluvia buena y fértil y de igual manera mandaba tempestades y hacía pudrir la cosecha. Ambos constituyen las dos polaridades del símbolo, tanto en su aspecto *fascinans* y terrible o *tremendum*, maravillan con su poder de creación vital y también atemorizan con su poder de destrucción mortal.

La petición de lluvia para la fertilidad de la tierra y el crecimiento de la siembra, se realizaba entre los antiguos y se sigue realizando en las cumbres de los cerros. Cuentan los cronistas españoles del siglo XVI, como Durán, que durante la fiesta a los dioses del agua, Tláloc y Chalchiutlicue, la pareja divina que vive en el *corazón del cerro* o *tepeyolotl*, se sacrificaban niños en lagunas como ofrendas para asegurar las buenas lluvias para las buenas cosechas, por ejemplo en Pantitlán, en la que había un sumidero donde se arrojaban los corazones de los sacrificados. En algunos cerros se siguen hallando “cruces de aguas”, son de color azul, como en Amecameca, en el Popocatepetl.²⁶¹ En estos dos últimos lugares y en otros como San Pedro Nexapa y San Juan Tehuixtlán, comenta Johana Broda, siguen existiendo los...

... graniceros, “los que cuentan el tiempo”, que se componen de hombres y mujeres que han sido tocados por el rayo. Mediante sus ritos en unas cuevas en las faldas del Iztaccihuatl y del Popocatepetl –dentro de la de Canoahuitla se encuentran 19 cruces de madera, pintadas de azul-, los graniceros protegen a la comunidad de los peligros de la tormenta y del granizo. El 3 y 4 de mayo hacen unos ritos para atraer el agua e iniciar así la estación de lluvias, mientras que al terminar ésta el 4 de noviembre, hacen otra ceremonia de agradecimiento por el temporal.²⁶²

Bien pueden ser las imágenes artísticas teotihuacanas los antecedentes de los dioses mexicas, bien puede ser la Diosa de Jade el antecedente de la *Chalchiuhtlicue* o la *Chalchiuhtlicue* misma. Hasso von Winning encuentra que la diosa estaba vinculada al color amarillo entre los mexicas y la diosa de jade tiene sus manos amarillas con uñas pintadas de rojo.

²⁶¹ Johana Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica”, en *Arqueoastronomía...*, p. 476-477.

²⁶² *Ibíd.*, p. 477

Recordemos que Mesoamérica era una unidad cultural de larga tradición histórica y que seguramente los mexicas al estar en Teotihuacán algo han de haber descubierto, seguramente pudieron entender el saber secreto que contiene o contuvo alguna vez *la ciudad pintada de los dioses*. En el *Códice Florentino*, Sahagún comenta que los nahuas decían que las aguas son propiedad de *Chalchiuhtlicue*, que “brotan desde el interior del cerro”: “*Chalchiuhtlicue* las deja escapar de sus manos.”²⁶³

Algo muy interesante que abordamos en la primera parte del segundo capítulo, es la posición de las manos, están vistas de frente con el pulgar hacia arriba, una posición que no es natural para la postura corporal. En 1973, Arthur Miller formuló la hipótesis de que era una imagen representada por la espalda.

Cercana a la idea de A. Miller, el astrónomo Alberto León sugiere que la postura sólo puede ser natural si estuviera volteada hacia atrás, es decir que nosotros estamos viendo la parte trasera de la figura y que en realidad está por dentro, abre con sus manos la dimensión que encierra lo que al parecer es uno de los cuartos más sagrados de Tetitla, en donde encontramos las manos dadivosas, como atravesando el muro y en una posición de quien se toca el vientre, como una mujer.²⁶⁴

A mi parecer, Teotihuacán es un *Omeyocan* terrestre, el “lugar de la dualidad” en la tierra, la reproducción de la morada de la pareja primordial, según los mitos de creación nahuas, y considero que nuestra llamada Diosa de Jade bien puede ser la evocación de la dualidad que se ha fundido en una totalidad, en una *hierogamia* cósmica sin la cual no es posible la vida, pero acentuando, quizá, el aspecto femenino porque es la mujer, finalmente, la que contiene en su ser el misterio de la creación.

Algo muy importante de resaltar es el hecho de que nuestra Diosa de Jade o Tláloc verde no

²⁶³ Sahagún, *Códice Florentino*, p. 223.

²⁶⁴ Ésta es una idea que sugirió el astrónomo Alberto León Cadena del grupo Astrotecno en una plática personal después de su conferencia titulada “Revisión arqueoastronómica de jeroglíficos en el Patio 24 de Tetitla, Teotihuacán” dentro del Congreso Cantos de Mesoamérica llevado a cabo en el Instituto de Astronomía, UNAM, del 10 al 13 de noviembre de 2009.

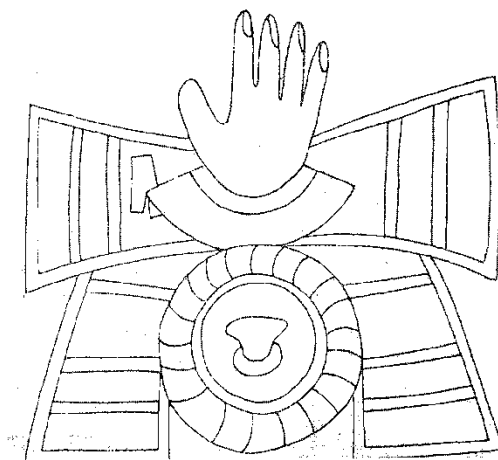
arroja semillas sino ofrendas artesanales de piedras verdes, hechas a mano, que bien pueden simbolizar ofrendas espirituales. Las ofrendas que caen con los chorros de agua que brotan de sus manos son: un rostro con collar de chalchihuites, mitad vivo y mitad muerto, una mano humana con pulsera, un caracol emboquillado, una vasija tipo florero, cabezas de perro, una cuenta verde, un elemento doble oval.

No teniendo otra alternativa que ubicarnos en Teotihuacán a partir de los mexicas, podemos decir que las ofrendas simbolizan lo siguiente: el rostro es el reflejo del alma de una persona; es el rostro el lugar por el cual se pueden ver los ojos del corazón y se llega a tener prestigio y fama; un rostro mitad vivo mitad muerto evoca la dualidad vida-muerte. La mano humana de jade adornada con pulsera de *chalchihuitls*, algunas con cuatro dedos, se encuentran vinculadas a la creación, la curación, la transformación y la construcción. El caracol emboquillado simboliza el sonido, el canto y la palabra, asociado también a viento, aliento y nacimiento. Una vasija tipo florero que es símbolo de la cueva, el agua, el vientre, la montaña. En algunos chorros hallamos cabezas de perro que probablemente evoquen sacrificio y ofrenda, o guía hacia el inframundo. Una cuenta verde de piedra preciosa que simboliza todos los líquidos sagrados como el agua y la sangre.

Nuestra Diosa de Jade, tiene la boca tapada con una gran bigotera y una nariguera, lo que nos evoca el silencio ritual necesario para llegar al perfeccionamiento interior y establecer comunicación con los dioses. Recordemos que Nanahuatzin, en el mito de la creación del Quinto Sol, fue escogido por los otros dioses por su silencio y su poder espiritual, el que no tuvo miedo de arrojarse a la hoguera, alcanzando la iluminación total como astro solar.

Su mirada, al mirarnos, nos atrapa en la parte central del cuadro, provocándonos en la contemplación una sensación de absoluta serenidad, de tranquilidad, que nos evoca la *imagen* de la eternidad y el momento del eterno retorno al *illo tempore*. Nos mira a nosotros mismos pero nos proyecta más allá de nosotros mismos. El centro es el rostro humano verde, símbolo del ser humano como *axis mundi*. La conexión de lo humano con la totalidad del cosmos siendo él mismo el centro desde el cual se mira el cosmos, es el *centro del mundo* que unifica todo lo existente en un organismo armónico, esto fortalece la idea que establecimos de que el

espacio pictórico se encuentra dividido al igual que el espacio terrestre, igual que éste imita la organización de cosmos.



Mano con escudo. Cuarto 11, mural 1.
Tomado de Beatriz de la Fuente, La pintura mural prehispánica. Teotihuacán, p. 309.

Considero que para la interpretación, es necesario describir además lo que se encontraba y se encuentra en el Cuarto 11, en los Corredores 12 y 12ay en el Cuarto 12. En el Cuarto 11, nombrado por Ruiz Gallut como el “santuario de las manos”, en el mural 1 se encuentran unas manos con escudos y tocado de borlas. Se pueden apreciar dos tonos de rojo, rosa, amarillo, verde, dos tonos de azul, blanco y negro. En la superficie dos conjuntos de imágenes que se alternan:

Mano derecha con las puntas de los dedos hacia arriba, uñas pintadas de rojo, parece salir de un especie de lienzo que se despliega en sentido horizontal, usa un puño en forma de abanico, por debajo de la mano y entre dos secciones de lienzo curvo con diseños geométricos, se encuentra un anillo con plumas, en su centro una como boquilla lo que parece conformar un escudo. Aquí encontramos el simbolismo de la mano más acentuada, al estar como suspendida en el aire, encima de un círculo que bien podemos interpretar como un *chimalli*, enfatizando el poder de la mano. Sin duda, una de las características que nos diferencian de los animales es la mano, a través de ellas realizamos un sinnúmero de actividades: construcción de acueductos, fértiles tierras labradas, majestuosos y enormes edificios, hermosos y brillantes murales, curación de enfermos, y algunos la han identificado con sometimiento y dominio.

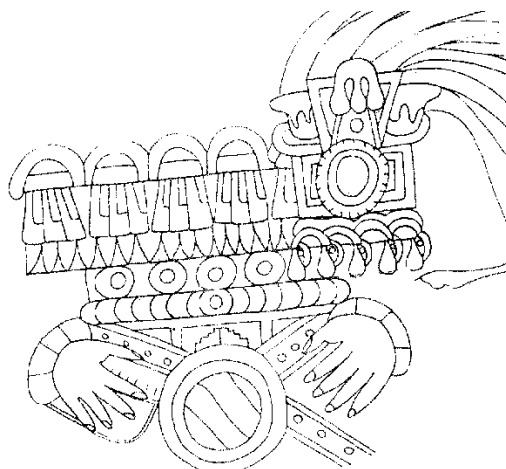
Recordemos que las manos dentro de la cosmovisión nahuatl son las “realizadoras de nuestra voluntad” y que en particular la mano derecha estaba relacionada con la acción diestra, con la actividad cotidiana pues es la mano hábil, asociada también a la pureza, la limpieza, la bondad, la suavidad, la protección, la hermosura, la justicia, la paz, la conclusión, la gracia,

la prueba y el ensayo.²⁶⁵

La otra imagen es un enorme tocado con borlas bajo el cual asoman dos manos que apuntan hacia un disco central, círculos concéntricos en amarillo y azul y con franjas diagonales gruesas en azul y rojo. El tocado se conforma de cuatro bandas horizontales: la inferior es roja con

segmentos verticales simulando nudos, por encima otra roja que lleva cuatro cuentas de jade, y en lo alto, dos bandas mas grandes. En la

parte superior derecha, se puede observar como un pequeño tocado que se sobrepone al más grande. Está compuesto, empezando por el centro, de tres círculos concéntricos, superpuestos a un rectángulo tipo talud y tablero, sobre los círculos hallamos el signo del año, cubierto con un líquido que parece escurrirse. Detrás de estos triángulos se advierten como dos tipo boquillas de las cuales salen largas plumas verdes que cuelgan hacia la derecha y hacia atrás; en la parte inferior del rectángulo, caen cinco gotas de agua con ojos, lo que probablemente nos hable de agua dulce. Debajo del tocado, un par de manos con pulseras, uñas en rojo, dedos dirigidos hacia un disco de anillos concéntricos y bandas diagonales en forma de cruz, parecer simbolizar la evocación de un *centro del mundo*. El *centro del mundo* es el lugar por el cual emanan todas las bendiciones y enseñanzas de los dioses, es el punto de encuentro entre las tres regiones cósmicas: cielo, tierra e inframundo y la intersección de los cuatro rumbos cósmicos, el espacio de comunicación con los dioses.



Manos con escudo y tocado. Cuarto 11, mural 1.
Tomada de Beatriz de la Fuente, La pintura mural prehispánica. Teotihuacán, Tomo I, p. 309.

En los niveles más arcaicos de cultura esta posibilidad de trascendencia se expresa por las diferentes imágenes de *abertura*: allí, en el recinto sagrado se hace posible la comunicación con los dioses. Esta abertura es el umbral, un hito, una frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del

²⁶⁵ López Austin, *Cuerpo humano...*, p.

mundo profano al mundo sagrado.²⁶⁶

El centro del mundo, nos dice Eliade, es una de esas imágenes primordiales que caracterizan el pensamiento del *homo religiosus*, y se halla presente en todas las culturas antiguas, todas ubican el lugar de su espacio en el centro del mundo, no sólo toda la ciudad, sino que cada palacio, cada habitación, todos pueden estar en el centro del mundo. El *centro del mundo* es ubicuo, existen diversos centros y todos son centros del mundo, está al mismo tiempo y en todas partes, intersecta las tres regiones cósmicas y orienta las cuatro esquinas del cosmos. Para una conciencia profana y geométrica, continúa Eliade, esta idea carece de sentido por no ser lógica, sin embargo, para el pensamiento del *homo religioso*, esta idea surge de la concepción mítica de una geografía sagrada que se revela, y que por tanto es real, potencial y creacional e instauradora de la realidad absoluta.

En su estudio sobre el hecho religioso, Eliade advierte que el *centro del mundo*, nunca es elegido por el ser humano, “es simplemente ‘descubierto’ por él... *se revela* a él bajo una especie y otra,” ya que “lo sagrado se manifiesta según las leyes de su dialéctica propia y esta manifestación se impone al hombre *desde fuera*.”²⁶⁷

Vivir en un espacio sagrado es una necesidad ontológica y el *homo religioso* trabaja con esfuerzo por hallarse siempre en el *centro del mundo*, porque allí es donde tuvieron lugar las revelaciones primordiales: la manera de alimentarse, de hacer ofrendas, de realizar rituales. Llegar al *centro* es llegar a nosotros mismos, alcanzar la inmortalidad mediante el deseo de superar la nostalgia del paraíso y la condición humana y recobrar la dimensión divina. Penetrar en el *centro* es difícil pero no imposible.²⁶⁸ El Cuarto 11 de Tetitla parece ser el lugar de las manos dadivosas y creativas que protegen el centro del mundo.

A mi suponer la imagen del mural 3 del Cuarto 11, los fragmentos de cenefa que se pueden apreciar en la esquina que tienen una mano suspendida en el aire de la cual sale un chorro de

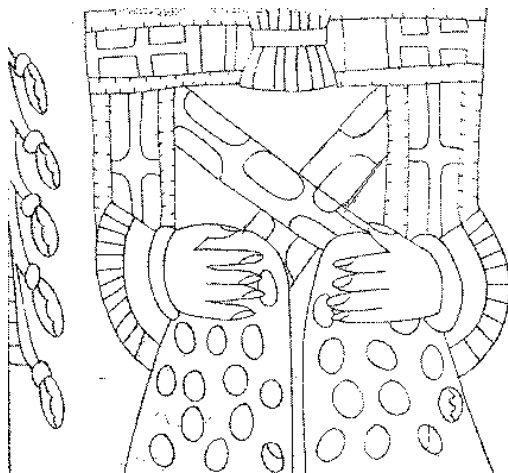
²⁶⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 24.

²⁶⁷ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México: Era, 2005, p. 330.

²⁶⁸ Eliade, *Imágenes...*, p. 57-58.

agua con semillas, es comparable y quizás se encuentre estrechamente relacionada con el mural 1 del Pórtico 1 *in situ*.

El mural 1 del Pórtico 1 es un diseño geométrico que forma como un cuadrado cerrado por dos manos, como si fuera la forma de la entrada de una casa o un templo cuya puerta son dadivosas de las cuales caen chorros de agua interior se cruzan dos líneas diagonales en azul y rosa, lo que evoca la división horizontal del universo. La cenefa del lado izquierdo se compone por volutas en dos matices de rojo, vertical por franjas azules. En la del lado derecho descende una hilera de flores en botón. Mide 190 cm de ancho y 50 cm de alto. Este es un diseño que después se repetirá en Cacaxtla y que según los estudios de Marta Foncerrada significa “en torno al agua”²⁶⁹. Recordemos que Tetitla quiere decir “entre la piedras” y que es probable que entre ellas hubiera algunas cuevas de las cuales brotaba agua, además se encontraba muy cerca del Río San Juan y muestra tres salidas hacia su cauce. Y entonces este símbolo significaría la protección de un ojo de agua, un centro vital.



Tanto el Cuarto 11 como el Pórtico 11 se hallan circundados por la imagen de un hombre-jaguar que se halla arrodillado frente a un templo, ahora sólo el mural 7 del Cuarto 12 se halla completo, pero esta imagen se repetía en los murales del 1 al 8 del Cuarto 12, los murales del 1 al 8 del Corredor 12 y los murales del 1 al 6 del Corredor 12a. Al respecto de la Fuente comenta que “conviene destacar que por la extensión que cubre la reiteración del motivo, en torno al Pórtico 11 y al Cuarto 11, debe haber tenido una relevancia excepcional.”²⁷⁰ En la parte alta del lado norte del Cuarto 11: un jaguar reticulado en azul, pero de él no se sabe más.

²⁶⁹ Foncerrada, *Cacaxtla...*, p. 131.

²⁷⁰ Fuente, “Tetitla”, p. 305.

Fragmentos de estos murales se encuentran *in situ*. Uno de estos murales completo se halló como parte de la colección Bliss de Washington y que ahora pertenece a la *Dumbarton Oaks Collection*. El templo está decorado con piel de jaguar, borlas, plumas y *chalchihuitls*. Un camino amarillo con bordes en rojo tiene la marca de unas huellas de pies humanos lleva hacia al templo. Por ambos lados corren los acueductos con agua dulce, los *otli-apantli* de los que hablaba Angulo. El humano-jaguar es de color azul y está cubierto con una red roja, hincado sobre una de sus rodillas y con sus fauces abiertas eleva una plegaria o un canto antes de entrar.

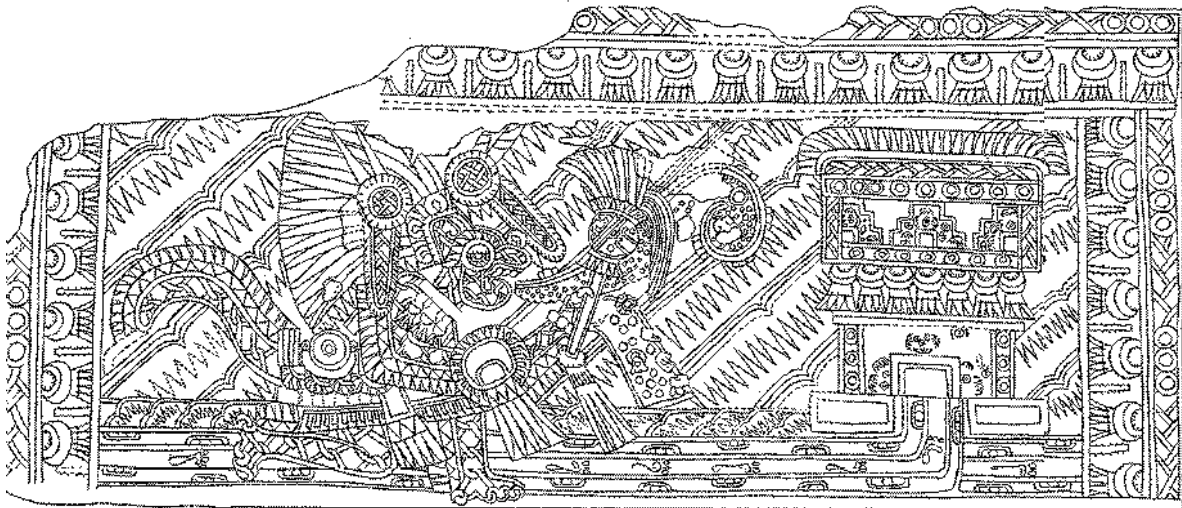
Se le pueden notar dos dientes y un colmillo, todos de color azul, porta un escudo y un bastón con muchas plumas, cuentas verdes, *chalchihuitls*. De la mano, en la cual porta una pulsera de *chalchihuitls*, sale una corriente de agua con distintos diseños que podemos identificar como caracoles, semillas, y otras que no. El personaje se encuentra orando, elevando una plegaria, invocando alguna divinidad, sus ojos nos recuerdan a la representación del sol en el ocaso en los códices mexicas, parece un gesto de humildad y también de sacrificio. Aunque la figura y los colores son planos, el artista teotihuacano se esforzó por representar con realismo ciertos aspectos sobre todo de emociones. Según de la Fuente, sugiere actitud de danza ritual ya que, dice: “esta imagen se encuentra en cuartos y corredores, algunos corredores limitan el cuarto 11 donde se hallan manos dadivosas.”²⁷¹

El templo se encuentra adornado al centro con tres *chalchihuites* a cada lado de la puerta y en la parte superior, y como una especie de columnas tres *chalchihuitls* limitados por dos líneas verticales. Arriba siete borlas con plumas y arriba tres templos, uno completo y dos a la mitad, muy parecidos a este mismo, enmarcados a los lados por una franja con diseño de petatillo, y en la superior con nueve *chalchihuitls* e inferior con siete. Arriba de las nueve cuentas de jade una franja más con diseño de petatillo y en seguida una hilera de plumas verdes. Toda la escena tiene una cenefa de borlas con plumas, en principio, y luego de tres cuentas de jade intercaladas con tres puntadas de diseños de petatillo.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 308.

Conviene señalar... que las imágenes y huellas se dirigen de modo paralelo en los muros laterales, tanto del Corredor 12 como del 12a, de manera tal que convergen sólo en el acceso al cuarto conjunto, que a su vez comunica con el Corredor 12b. El ritual aquí representado circundaba a dos de los recintos mayormente sagrados, el de las diosas de jade o Tlaloc verdes y el de las manos con tocados de borlas emplumadas.²⁷²

Para de la Fuente el humano está disfrazado de jaguar, pero a mi parecer, es un nahual, alguien que se puede transformar en animal a voluntad, muy propio de todo el pensamiento religioso del México antiguo. Duverger ha encontrado que el nahualismo es uno de los elementos que comparten los pueblos mesoamericanos y le da identidad, y lo define como la capacidad humana de revestirse con aspecto de animal, que es su doble: es hombre y animal a la vez, y es individual; y en el arte antiguo mesoamericano desde los olmecas encontramos una multitud de representaciones del *nahualli*.²⁷³



Hombre-Jaguar arrodillado frente a templo.

No son representaciones de deidades sino la evocación de una vida religiosa y su sentido que han enseñado los dioses. Nuestra llamada Diosa de jade, es un ser humano que ha alcanzado el *centro del mundo* y se halla sumergida en el silencio de la eternidad, orientada hacia el lugar del sol naciente, el lugar del rojo, que es al mismo tiempo evocado por el invariable

²⁷² *Ibíd.*, p. 310.

²⁷³ Duverger, *El primer mestizaje...*, p. 107-108.

fondo rojo de toda la ciudad, *Teotihuacan tlapallan*.

Los murales no son representaciones de la vida cotidiana ni la mera representación propagandística de una ideología, sino las evocaciones de un *sentido* trascendente que se puede hacer patente en los ciclos de *eterno retorno*. Han sido elaboradas culturalmente por medio de una homología antropocósmica, la identificación del ser humano con todo el cosmos para el mantenimiento de la comunidad, a través de la comunicación continua con los dioses y de la realización de los rituales necesarios para garantizar el orden cósmico.

Con todo esto podemos decir que nuestra imagen constituye una parte de la totalidad del gran relato que narra Tetitla, y que la frase está fuertemente relacionada con los cantos y los rituales a los dioses del agua para garantizar su emanación eterna desde el *tepeyolotl* o *corazón del cerro*.

CONCLUSIONES.

La imagen es una planta que tiene necesidad de tierra y cielo, de sustancia y forma. Las imágenes encontradas en los hombres evolucionan lenta, difícilmente y podemos entender la profunda observación de Jacques Bousquet: "Una imagen le cuesta tanto trabajo a la humanidad como un carácter nuevo a la planta."²⁷⁴

Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*.

Podemos decir que la investigación que se ha realizado puede ofrecer conclusiones en dos niveles, por un lado, referente a la imagen artística como forma cultural de comunicación y por otro acerca de lo que encontramos en la interpretación de la imagen artística del Pórtico 11 de Tetitla, las cuales se van a desarrollar en distintos apartados.

1) La imagen artística representa una modalidad cultural de la comunicación humana que se puede llevar a cabo a partir del símbolo y su interpretación, es una narración visual que relata las historias que otorgan *sentido* a su vida.

Las imágenes artísticas de las sociedades tradicionales son una forma de comunicación humana en la medida en que *ponen en común* ciertos aspectos de la realidad y su pensamiento, pero sobre todo el *imaginario*, los sentimientos de una cultura mediante un *lenguaje simbólico*. Toda esta creación que hoy consideramos como artística pone en evidencia al ser humano como un animal simbólico o un *homo religiosus*, son huellas o formas simbólicas a partir de las cuales podemos interpretar una y otra vez acerca del *sentido* que intenta hacer presente. La materialización artística de la visión del cosmos permite la posibilidad de una comunicación a partir del símbolo y de una experiencia espiritual.

En las culturas de tradición oral como las mesoamericanas, la narración del mito de creación se apoyaba en diversas ocasiones en un *mitograma*, las imágenes simbólicas que actúan

²⁷⁴ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México: FCE, 1978, p. 10.

como guías y síntesis del relato mítico, a través del cual la historia se guardaba y se comunicaba de generación en generación, se conoce cómo llegó a ser el mundo y se comprende el origen de las cosas, se obtiene el conocimiento con el que el humano adquiere la visión para enraizarse en el cosmos para reafirmar la identidad con la comunidad y se adquiere el modelo ejemplar que los dioses revelaron para encontrar formas de solución a crisis existenciales. Las imágenes artísticas tenían funciones muy importantes para el mantenimiento de una comunidad, para conocer el origen del cosmos, de sí mismo, para adquirir la responsabilidad con el mundo y con la comunidad,

Las imágenes artísticas que emergieron del universo simbólico del mito y el ritual, más que productos de la inspiración son evocaciones de lo sagrado, resultado de complejas elaboraciones culturales alrededor del misterio de la vida y la muerte que se han mantenido por cientos de años, incluso milenios y que pretenden la creación en *común de sentido*. La composición de estas imágenes es mostrada por el especialista ritual que guía a su comunidad.

La imagen artística de la pintura mural teotihuacana, no es sólo una representación social sino, sobre todo, una evocación de la hierofanía, no solo nos habla de hechos sociales y pensamientos sino también de realidades anímicas o emotivas, vestigios psíquicos que constituyen conjuntamente y en contradicción las proyecciones de la fuerza inagotable de la imaginación. Recordemos que la imaginación es una dimensión constitutiva del ser, la facultad humana fundada en la representación e interpretación constante del mundo, que enlaza lo consciente con lo inconsciente en una síntesis dinámica.

En culturas de tradición oral se ha encontrado que existían algunos instrumentos mnemotécnicos, como las imágenes artísticas que servían de apoyo a la memoria para la narración del relato mítico. Esta estructura narrativa visual se compone esencialmente de elementos simbólicos, que bien pueden constituir un sistema de significación específico que no debe ser considerado como una proto-escritura o algún tipo de escritura, sino un lenguaje simbólico que necesita de la forma estética para poder hacer presente o visible cierta hierofanía.

2) La imagen artística es una unidad de forma y contenido determinada históricamente. El conocimiento de sus elementos formales básicos, es decir, color, forma, tono o luz, cualidades matéricas y composición nos acercan al significado de la obra de arte.

Respecto a la forma, hemos dicho, que todas son figuras cerradas, cada elemento se encuentra bien definido por la línea, son planas sin perspectiva ni volumen, y aunque parece una pintura estática, hierática, es al mismo tiempo dinámica, parece reflejar una quietud pero también movimiento. El estilo parte de lo real, sin duda, pero no es realista, hasta se aleja un tanto de la realidad cotidiana para dar paso a otras dimensiones de lo real, como la que permite la experiencia de lo sagrado. La forma estética es expresión de la experiencia de lo sagrado.

Séjourné nos comenta que los murales brillaban cuando los iluminaba la luz del sol que entraba por los patios que se hallan dentro de los palacios, los cuales servían como una especie de espejo de luz y espejo de agua, ya que en tiempo de lluvias o en algunas ocasiones importantes se llenaban y algunos eran utilizados para meditar y observar el cielo nocturno.

El encalado o enlucido fino consistía en un proceso muy elaborado de preparación de la cal, las rocas calizas de pocas impurezas se calcinaban, la roca de carbonato de calcio (CaCO_3) pierde bióxido de carbono (CO_2) y se transforma en óxido de calcio (CaO) lo que resulta la llamada “cal viva”. Después en agua fría se hidrata y se forma una pasta de hidróxido de calcio (CaOH), o cal “apagada“. La temperatura de la calcinación y el tiempo de hidratación son determinantes para la calidad del soporte. Los murales teotihuacanos son murales al fresco, se pintaba mientras el aplanado de cal aún estaba fresco para que los pigmentos minerales se pudieran adherir sin necesidad de aglutinantes.

La Diosa de Jade o Tlaloc verde tienen dos o tres matices de rojo, dos matices de azul, un amarillo, rosa, negro, blanco, verde. El **rojo** es un óxido de hierro con un mineral cristalino llamado hematita. El **negro**, en nahuatl *tliltic*, era obtenido de un mineral llamado pirolusita. El **blanco**, o *iztac*, es sulfato de calcio y carbonato de calcio. El **amarillo**, lepidocrosita. El **verde** brillante es malaquita pura. El **azul**, azurita,

Los principales símbolos visuales que encontramos en la imagen son: las **manos**, que simbolizan trabajo humano y generosidad, a través de las cuales nuestra voluntad se realiza; el **ave**, simboliza el cielo, una de las tres regiones cósmicas; la **hormiga** relacionada con los mitos de origen del maíz y la llegada de las lluvias; el **rostro** humano, el lugar por donde emerge nuestra fuerza vital al exterior en forma de aliento para darnos fama y honra, rostro enmascarado sin vírgula es silencio; el **corazón**, el centro vital de todo el organismo, es el organismo de la conciencia pero también del inconsciente, lugar del conocimiento y de la emoción; **chalchihuitl**, la perforada, simbolizaba todos los líquidos sagrados como el agua y la sangre; **quincunce**, es un cosmograma, simboliza la ley del centro, es la representación horizontal del universo, el centro y los cuatro rumbos cósmicos; **orejeras**, simbolizan el saber escuchar y por tanto al sabio, al que tiene la palabra; **agua**, uno de los más importante en Teotihuacán, símbolo de fertilidad, nacimiento y abundancia, un líquido precioso y sagrado.

Teotihuacán (100-750 d. C.) era una ciudad pintada, cuartos, pórticos, corredores, calzadas, todo tenía hermosos murales al fresco. Era una ciudad donde los artistas eran los iniciados en lo sagrado, en los relatos míticos y en la participación de lo divino. En Teotihuacán, tanto hombres como mujeres se divinizan y por eso llegaban varias peregrinaciones desde distintos lugares, en busca de sí mismo, de su ser, para encontrarse en el tiempo-espacio de lo sagrado, de los dioses, y poder experimentar la renovación espiritual, todo el sufrimiento es necesario para alcanzar la humildad de la libertad interior, no importa pasar hambres, fríos, incomodidades, por el contrario todas son ofrendas para poder acercarse realmente al terreno de los dioses en una espiritualización que aspira a la trascendencia y a la divinidad inmanente más allá de las meras apariencias.

3) En la iconografía teotihuacana es posible distinguir visualmente al hombre de la mujer por la vestimenta y su representación pictórica mediante un realismo mítico.

En un pensamiento que se rige por dualidades complementarias y en contradicción constante

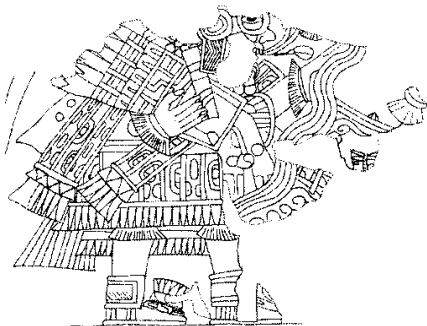
como lo fue el mesoamericano, es posible que en los rituales la mujer ocupara un lugar tan importante como el hombre, y es ella quien finalmente contiene el misterio de la creación en el interior de su ser. El ser humano en Teotihuacán se representa sumamente ataviado, de su cuerpo solo se alcanzan a ver las manos, el rostro casi siempre enmascarado, las piernas, los pies. Pero pienso que es posible encontrar a partir de sus detalles en la vestimenta la diferencia entre un hombre y una mujer, entre un sacerdote y una sacerdotisa, o una “diosa” o un “dios”.

Las pinturas que proponemos observar se encuentran en Techinantitla, uno de los palacios que se ubica al noreste de la ciudad, los murales se encuentran en el muro norte y en la parte alta del muro oeste.

Se puede observar que el personaje 2 del muro norte de Techinantitla parece estar usando solo una falda con su *quechquemitl*, vestimenta propia de la mujer nahua; la línea horizontal que limita una prenda emplumada de las piernas que llega como por las rodillas parecen señalar límite de una falda o *nahua*; no se nota nada más, ni un *maxtlatl* o algún pantalón, solo detrás se asoma lo que cuelga de la capa. Ciertamente trae los atributos de Tláloc: el rayo, las anteojeras, las orejeras, el bucal de dientes de colmillos, pero recordemos que Tláloc tiene complemento, y que su pareja aparece en los murales de Teotihuacán. El personaje está cantando y trae consigo unas flores, parece una sacerdotisa.



Personaje 2. Muro norte. Techinantitla.
Tomado de Beatriz de la Fuente, La pintura mural
prehispanica. teotihuacán. Tomo I, p. 132.



Personaje 3. Muro oeste. Techinantitla.
Tomado de Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*. Tomo I, p. 133.

En cambio, el personaje 3 de la parte alta del muro oeste de Techinantitla, usa unos pantalones cortos que se asoman por debajo de lo que parece ser una falda emplumada corta, cada una de las piernas tienen una línea que simula ser la terminación de un pantalón, vestimenta de los hombres nahuas. Es un sacerdote evocando la imagen horizontal del universo y el ojo de agua dulce corriente con quincunces.

En Tepantitla es posible encontrar a las sacerdotisas que se encuentran flanqueando la imagen central, lo que parece una mujer que emerge de una cueva de semillas como un árbol florido, de la que salen chorros de agua con numerosas semillas, trae una especie de falda que contiene la cueva tal y como una mujer contiene un vientre. Por todo esto nos atrevemos a decir que el personaje del Pórtico 11 es una mujer, la Diosa de jade.

4) Es Diosa de Jade.

Polly Schaafsma en sus estudios sobre los nichos y las cuevas dentro de la cosmología de los indios Pueblo, ha encontrado que los motivos pintados alrededor de los nichos son conceptos cosmológicos similares a los mesoamericanos. En las pinturas se encuentran mujeres con las manos en la misma posición que la Diosa de Jade de las cuales salen chorros de agua con semillas, algunas traen en las manos pequeñas ollas o vasijas o se encuentran frente a ollas de las cuales salen chorros de agua con semillas. Todas imágenes de las fuerzas del agua subterránea, simbolizada por cuevas, tinajas, nichos, nubes, arcoíris, manantiales y la mujer.²⁷⁵

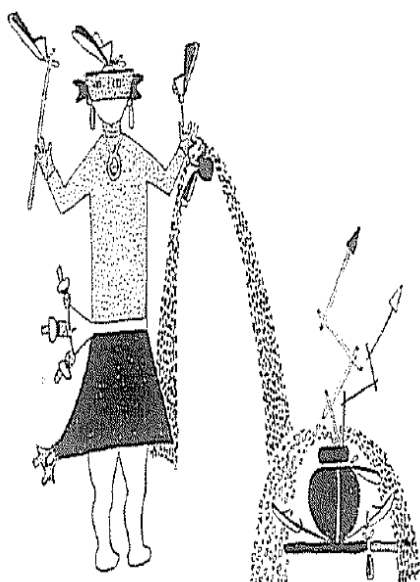
Schaafsma dice que las pinturas murales se encuentran alrededor de los nichos, los cuartos ceremoniales, y revelan un relato: el programa cosmológico del mundo subterráneo, el origen de la humedad y la fecundidad, ambos conceptos mesoamericanos. Durante el periodo

²⁷⁵ Polly Schaafsma, "The cave in the kiva: the kiva niche and painted walls in The Rio Grande Valley", en *American antiquity*, Vol. 74, No. 4, 2009, p. 664-690.

conocido como Pueblo IV entre el 1325 y el 1600, fecha en que fueron creadas las pinturas, hubo una serie de cambios sociales, las migraciones provocaron que las pinturas cambiaran de estilo y transformaran el contenido, basados en una nueva visión del mundo y una cosmología que pertenece a las creencias en los “hacedores de lluvia”, o *rainmaking*, practicas basadas sobre conceptos mesoamericanos. Las pinturas fueron objeto de veneración y de oración, evocaban la importancia del nicho como un lugar de comunicación con las fuerzas sobrenaturales, “as a portal to this fruitful underworld realm and its bounty.”²⁷⁶



En estas pinturas está muy claro que la mujer estaba relacionada con los rituales de petición de lluvia y el aseguramiento de las buenas cosechas, y que como dice nuestra autora, es muy probable que encuentren su origen en prácticas mesoamericanas, es posible pensar que los pueblos nómadas se llevaron este conocimiento y empezaron a practicarlo en Aridamerica. Es posible entonces que al ser Mesoamérica una unidad cultural, su tradición se haya compartido, después del periodo clásico, con pueblos nómadas.



A partir de esto podemos pensar que nuestro personaje, la llamada Diosa de Jade, es una mujer ya que se encuentra exactamente en la misma posición que estas mujeres de los nichos kiva de *Rio Grande Valley* además parece que la abertura oscura que se encuentra en el centro de los pliegues de su falda evocan simbólicamente la entrada de una cueva, Recordemos que Teotihuacán es una ciudad construida sobre una red de cuevas interconectadas, una constante cultural en el desarrollo de la humanidad, ya sea de nómadas y sedentarios,

²⁷⁶ “...como un portal al mundo fértil del inframundo y su generosidad.” *Ibíd.*, p. 664.

relacionada con el vientre materno y con el origen del agua dulce, la germinación y lo *hidratante*.

La mujer y el agua se encuentran relacionadas simbólicamente. El agua es un elemento femenino por excelencia, dice Bachelard, y la mujer, en palabras de Durand, es el símbolo de símbolos por estar relacionada con el misterio de la creación.

5) La materia determina la forma y la materia principal en el imaginario teotihuacano es el agua, uno de los elementos vitales, símbolo de lo *hidratante*.

El símbolo del agua es más uniforme y se simboliza de una manera más simple. La imaginación material del agua, es decir, la imaginación que trabaja con el agua como elemento material, continúa Bachelard, conforman un “psiquismo hidratante” que transforma la sustancia del ser, un tipo de intimidad y de destino humano que surge de las *profundidades* no del *infinito*. Para Bachelard, el ser humano tiene el destino del agua, del agua que corre, pues cada gota es la misma y no cambia, y siempre parece viva. El agua es realmente un elemento transitorio: muere a cada minuto, sin cesar, y siempre permanece. Todo líquido es agua y toda agua preciosa es seminal.

Al realizar una psicología de la imaginación material del agua, Bachelard encuentra que el *agua* es el *símbolo de la pureza* cuyo carácter, puro e impuro, en un pensamiento religioso, son *fuerzas* más que sustancias. Para Bachelard, las imágenes poseen un carácter esencialmente antropológico y se encuentran en los seres humanos cuya materia radica en los cuatro elementos dadores de vida: agua, tierra, fuego y aire. El arte es un trabajo con estas imágenes y en las imágenes teotihuacanas podemos observar un trabajo muy fuerte con el elemento agua, lo que proyecta a la ciudad como un Paraíso terrestre.

El agua es un elemento visual muy común dentro de la pintura mural teotihuacana, determina los temas que guían la composición de la imagen y su forma natural es transfigurada en un símbolo pues ha revelado ser vital y por tanto sagrada, transformándose en una forma estética.

6) Hacia una hermenéutica y una pedagogía de la imagen basada en la actividad creativa de trabajar con la materia, una educación basada en una imaginación material y no sólo la imaginación formal.

Gaston Bachelard considera que lo *imaginario* antes que describir evoca un *sentido*. Considera que en el humano existen dos fuerzas imaginantes que se cooperan mutuamente en algunas obras, la “imaginación formal” que es la que “cobra vuelo ante la novedad”²⁷⁷ y se recrea en lo inesperado, y la “imaginación material”, la que “ahonda en el fondo del ser, queriendo encontrar lo eterno y lo primitivo”, una imaginación creadora que dota de sentido a la imagen y nos remite a lo ausente. De tal manera que propone desarrollar la imaginación creativa mediante una pedagogía de la imagen basada en el ensayo con los diversas materias orgánicas, los cuatro elementos que se consideran como la combinación de todo lo existente.

Para Bachelard es el principio de dualidad lo que rige la fuerza imaginante que parte de la materia para dar la forma y el arte y el pensamiento del México Antiguo, se caracterizan por ser simbólicos, por fundamentarse en una concepción cosmogónica basada, entre otros elementos, en la dualidad y la reconciliación de los contrarios: Oscuridad-luz, masculino-femenino, espíritu-materia, eternidad-tiempo; y la reintegración de la muerte en la vida.

Las culturas antiguas se han caracterizado principalmente por su pensamiento religioso o su *imaginación simbólica*, y esto puede verse en todas sus manifestaciones artísticas. En Mesoamérica, el arte y la religión guardaban una estrecha relación, sus temas básicos están basados en los ciclos naturales de vida y muerte, de creación y destrucción. Y Teotihuacán es el máximo exponente de esta relación, pues según se dice, es la Ciudad de los Dioses, donde los seres humanos se hacen dioses, el lugar del sacrificio primordial, y por tanto el lugar de repetición de la *gesta* arquetípica.

La obra de arte requiere ser contemplada, quien la contempla, se *ausenta*, la interpreta y al interpretar, *vivencia* la imagen, se conecta con el impulso vital del artista y asume un compromiso. En las sociedades tradicionales, nos dice Blanca Solares, se tenía un control

²⁷⁷ Bachelard, *El agua...*, p. 7.

tremendo sobre la creación de imágenes porque éstas transportan la visión del mundo y se conectan con la armonización cósmica. La imagen no era para distraerse como en la era de la reproductibilidad técnica, sino para revelar un saber secreto. Contemplar, dice Bachelard, es casi como una experiencia onírica, y a través de la imagen es posible encontrar el sentido de la imagen que da sentido a la vida. Solo armonizando los contrarios es posible encontrar el *sentido* que *hace presente* la obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA.

- **ALCINA** Franch, José, *Arte y antropología*, Madrid: Alianza, 1982.
- **AMADOR** Bech, Julio, *El significado de la obra de arte*, México: UNAM, 2008
- **ANGULO**, Jorge, “Teotihuacán, aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM, 2001.
- **AUMONT**, Jacques, *La imagen*, México: Paidós, 1992.
- **BACHELARD**, Gaston, *El agua y los sueños*, México: FCE, 1978.
- **BALMORI**, Santos, *Áurea medida*, México: UNAM, 1978.
- **BENJAMIN**, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003.
- **BRODA**, Johanna, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica” en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México: UNAM, 1991
- **CASSIRER**, Ernst., *Antropología filosófica*, México: FCE, 2006.
- **CAMPBELL**, Joseph, *Las máscaras de Dios*, Tomo I, Madrid: Alianza, 1969.
- **DONDIS**, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, México: Gili, 1982
- **DURAND**, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- **DUVERGER**, Christian, *El primer mestizaje. La clave para entender el pasado mesoamericano*, México: CNCA- INAH-UNAM-Taurus, 2007.
- **ELIADE**, Mircea, *Imágenes y símbolos*, México: Taurus, 1979.
- -----, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 1998.
- -----, *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca Era, 2005.
- **FLORESCANO**, Enrique, *Memoria mexicana.*, México: Taurus, 1997.
- **FONCERRADA**, Marta, *Cacaxtla. La iconografía de los olmeca-xicalanca*, México: UNAM, 1993
- **FUENTE**, Beatriz de la. (Coord.) *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*,

Tomo I, México: UNAM, 2001.

-----, (Comp.) *Muros que hablan*, México: El Colegio Nacional, 2004.

- **FUENTES** Navarro, Raúl, “La comunicación como fenómeno sociocultural”, en Fernández, Fátima y Yépez, Margarita (Comp.), *Comunicación y teoría social*, México: UNAM, 1984.

- **GOOD** Eshelman, Catharine, “El ritual y la reproducción de la cultura: ceremonias agrícolas, los muertos y la expresión estética entre los nahuas de Guerrero”, en Johanna Broda, y Félix Báez-Jorge (Coord.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México: FCE-CONACULTA, 2001.

- **HEIDEGGER**, Martin, *Arte y poesía*, México: FCE, 1995.

- **HEYDEN**, Doris, “La matriz de la Tierra” en Johanna Broda, y Stalislaw Iveniszewski (Coord.), *Arqueastronomía y etnoastronomía*, México: UNAM, 1991.

- **JIMÉNEZ**, José, “El inexistente ‘arte primitivo’”, en Ramírez, Juan, *et al*, *Historia del arte*, Tomo I, Madrid: Alianza, 1996.

- **JUNG**, Carl G., *Psicología y religión*, Barcelona: Paidós, 1994.

-----“Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo”, en Carl G. Jung *et al*, *Hombre y sentido*, España: Anthropos, 2004, p. 9-45.

-**LEÓN PORTILLA**, Miguel, *Códices*, México: Aguilar, 2003, 123 p.

-----, “Mesoamérica” en Manzanilla, Linda y López Lujan, L. (Comp.), *Historia Antigua de México* Vol. I, México: UNAM-INAH-Porrúa, 2000, p. 95-119.

- **LOMBARDO**, Sonia, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México: UNAM, 2001.

- **LÓPEZ**-Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Tomo I, México: UNAM, 1980.

-----, “La historia de Teotihuacán”, en *Teotihuacán*, Madrid: El equilibrista, 1989.

- **LÓPEZ** Luján, Leonardo “Clásico (150-600/650 d.C.) La diferencia campo/ciudad”, en www.arqueomex.com.

- **MAGALONI** Diana, “El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica” en Beatriz de la Fuente, *La pintura mural prehispánica. Teotihuacán*, Tomo II, México:

UNAM, 2001,

- **MANZANILLA**, Linda, “La zona del altiplano central en el clásico”, en Manzanilla, L. y López Luján, L., *Historia antigua de México*, Volumen II, México: INAH-UNAM, 2000.

-**PASZTORY**, Esther, “El arte” en Manzanilla, Linda y López Luján, L. (Comp.) *Historia Antigua de México*, Volumen IV, México: UNAM-INAH-Porrúa, 2001, p. 315-370.

- **RICOEUR**, PAUL, “Filosofía y lenguaje” en *Historia y narrativa*, Barcelona: Paidós, 1999.

- **SAHAGÚN**, Bernardino, *Historia General de las cosas de la Nueva España o Códice Florentino*, México: CNCA-Alianza, 1989.

- **SÉJOURNÉ**, Laurette. *El universo de Quetzalcoatl*. México: FCE, 2003.

----- *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, México: FCE, 1964.

-----, *Teotihuacán, capital de los toltecas*, México: Siglo XXI, 1994.

- **SOLARES**, Blanca, *Los lenguajes del símbolo*, Barcelona: Anthropos, 2001.

----- *Madre Terrible. La diosa en la religión del México prehispánico*, Madrid: Anthropos, 2006.

- **TREJO**, Silvia, *Dioses, mitos y ritos del México antiguo*, México: Porrúa, 2004

- **WESTHEIM**, Paul, *Arte antiguo de México*, México: Era, 1970, 439 p.

-----, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México: FCE, 1957.

- **WINNING**, Hasso von, *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*, Tomo I y II, México: UNAM, 1987.

HEMEROGRAFÍA

- **AMADOR** Bech, Julio, “La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* No. 196 Año. XLVIII, 2006, p. 27-53...

-**DÍAZ** Balerdi, Iñaki. La pintura teotihuacana: lenguaje unívoco o polivalencia

significativa, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. 14 No. 55, UNAM, 1986, p. 7-17.

- **FERRER**, Eulalio, “El color entre los antiguos nahuas”, en *Estudios de cultura nahuatl*, Vol. 31, 2000, p. 203-219.

- **FUENTE**, Beatriz de la. Reflexiones en torno a las semejanzas y diferencias en la pintura mural prehispánica, en *Universidad de México* Vol. 50 No. 528, 1995, p. 36-43.

- **GUTIÉRREZ** Martínez, María de la Luz, “El estilo Gran Mural en la Sierra de Guadalupe, B. C. S.” en *Arqueología mexicana*, No. 62, Vol. XI, 2003, p. 46-51.

- **HEYDEN**, Doris, Pintura mural y mitología en Teotihuacán, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Vol. 12 No. 48, UNAM, 1978, p. 19-33.

- **KATZ**, Esther, “Las hormigas, el maíz y las lluvias” en *Anales de antropología*, Vol. 39, No. 2, 2005, p. 215-229.

- **MANZANILLA**, Linda, *Teotihuacán: una utopía de 350 años*, entrevista con Leonardo Huerta Mendoza, El Universal, 19 de noviembre de 2009.

- **MCCLUNG**, Emily, “El paisaje prehispánico del valle de Teotihuacán”, en *Arqueología Mexicana* Vol. 11 No. 64, 2004, p. 36-41.

- **NIETO**, Juan, “Arte y comunicación”, en *Cuadernos de comunicación* No. 671, 1981, p. 6-12.

- **SCHAAFSMA**, Polly, ”The cave in the kiva: the kiva niche and painted walls in The Rio Grande Valley”, en *American antiquity*, Vol. 74, No. 4, 2009, p. 664-690.

-**SÉGOTA**, Dúrdica. Apuntes sobre algunos problemas de la investigación del arte prehispánico en Mesoamérica, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 12, No. 47, UNAM, 1977, p. 23-30.

- **SOLARES**, Blanca, “Aproximaciones a la noción de imaginario”, en *Revista Mexicana de ciencias Políticas y Sociales*, Vol. 48, No. 198, sep-dic, 2006, p. 129-141.

ÍNDICE DE IMÁGENES Y MAPAS.

1. Diosa de Jade. Análisis formal 1.....	79
2. Diosa de Jade. Análisis formal 2.....	81
3. Diosa de Jade. Análisis formal 3.....	82
4. Plano de Tetitla en el que se puede observar la red de acueductos subterráneos.....	117
5. Mural del Templo de la Agricultura.....	122
6. Plano de Palacio de Tetitla.....	131
7. Tláloc del Rayo.....	132
8. Plano de Tetitla con señalamientos.....	133
9. Mano con escudo.....	138
10. Mano con escudo y tocado	139
11. Estera “entorno al agua”.....	141
12. Hombre-jaguar reticulado frente a templo.....	143
13. Personaje 2. Techinantitla.....	149
14. Personaje 3. Techinantitla.....	150
15. Figura femenina 1 pintada en los nichos kiva.....	151
16. Figura femenina 2 pintada en los nichos kiva.....	151