



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Facultad de Filosofía y Letras

*Aproximación estética a la producción visual del antiguo pueblo
nahua*

Tesis presentada por:

Sergio Herrera Trejo

Para optar por el título de Licenciado en Filosofía

Asesora:

Dra. Mónica Gómez Salazar

Ciudad Universitaria, CD. MX 2021





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

A mi padres Francisco y Guillermina

A mis hermanos Elizabeth y Ramiro

A la tía Clemencia

A Dulce Ma. Giselda

A mi ser y estar

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Innovación e Investigación Tecnológica (PAPIIT) IN403017 “Sofística y Pragmatismo”. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.



Agradecimientos

He llegado hasta aquí gracias a mi necesidad de continuar estudiando y sobre todo a mi necesidad de aprender, pero no hubiera sido posible sin la participación de algunas personas, comenzando por mis padres que a pesar de no saber en qué consiste la filosofía, han dejado seguir mi camino sin imposiciones. Sin embargo no los culpo, ya que a estas alturas yo mismo no sé qué es la filosofía. También agradezco y dedico esta pequeña tesis a mis hermanos. Menciono con el mismo cariño a Dulce María Quiroz Bustamante mi compañera de vida, cómplice y amiga quien no me abandonó en mis caídas y desaciertos, y en cambio celebró mis atinos.

Agradezco a la UNAM, noble institución de la cual me siento muy orgulloso y a la que espero algún día remunerar un poco lo que ha hecho por mí. Mis agradecimientos también para la Dra. Mónica Gómez Salazar, quien supo entenderme en mis momentos difíciles en la carrera, además de ofrecerme su ayuda incondicionalmente. Agradezco a la Dra. Silvia Limón Olvera por brindarme su apoyo, su paciencia y por compartir sus conocimientos. Tengo el honor también de contar con un sínodo el cual ha sido parte de mi formación académica y a los que doy las gracias: Dra. Xochitl Amalia López Molina, Dr. David Gaytán Cabrera y al Dr. Ramón Chaverry Soto. Todos ellos excelentes maestros y personas.

Herrera Trejo

Ciudad de México, 2021





Índice

Introducción.....	1
1. Historia y pensamiento de los antiguos pueblos nahuas. Algunas generalidades.....	8
1.1. Espacio y temporalidad nahua.....	8
1.2. Los hijos de Huitzilopochtli: entre la historia y el mito.....	14
1.2.1. El calendario y la religión como regentes de la vida.....	23
1.3. El pensamiento nahua expresado en la materialidad: las diferentes manifestaciones artísticas.....	32
2. La idea de arte y belleza entre los nahuas.....	37
2.1. El habitar de los dioses, el habitar de los hombres: la arquitectura.....	39
2.2. La escultura como máxima expresión plástica del pensamiento artístico nahua.....	47
2.3. Otras manifestaciones artísticas: las denominadas artes menores.....	63
2.4. El sentido estético y formal de la obra artística mexicana.....	68
3. Hacia una construcción estética del arte mexicana.....	77
3.1. Adjetivos epistémicos del arte mexicana.....	79
3.2. Retórica estética en el imaginario mexicana.....	88
3.3. Imaginar lo inverosímil.....	101
Conclusiones.....	112
Bibliografía.....	117

Introducción

El campo de estudio tanto de la filosofía como de la estética es sumamente amplio. Bajo esta premisa es evidente que el asunto del arte mexicana es también sujeto de análisis de ambas disciplinas. Sin embargo, existen aspectos que dificultan el tema. El primero de ellos consiste en la valorización misma del objeto a partir de nuestro contexto, es decir, decidir bajo qué condiciones analizamos o estudiamos una pieza del arte mexicana y encontrar una generalidad conceptual para poder establecer un marco teórico que dé referencia a las cualidades estéticas propias de la obra y de igual manera, encontrar el lenguaje simbólico o la retórica que hay detrás de este arte. Por supuesto que este problema no es menor, pues podemos hacer una propuesta bajo los preceptos de la filosofía occidental, sea de un autor, una corriente o una época en concreto, la dificultad se suscitará cuando la nomenclatura de la corriente elegida no sea suficiente o no se adapte en su totalidad a las formas del arte mexicana. Lo ideal sería encontrar esa conmensurabilidad que nos permita establecer relaciones, si bien no de igualdad, si de semejanza entre el arte de los mexicanos y el lenguaje estético o filosófico. Para ello, existen textos que nos ayudan a entender parte del antiguo pensamiento nahua y así valorar las piezas prehispánicas desde un contexto diferente al nuestro, de igual manera es de gran utilidad la tradición oral que afortunadamente fue rescatada por los cuerpos religiosos de las distintas órdenes que abordaron a la Nueva España, principalmente los franciscanos, así como los indígenas aculturados.

Es importante aclarar la aceptación de la producción visual nahua como obra de arte. Si bien se ha discutido sobre su valor y categorización, no podemos negar el lugar dentro de la historia del arte universal, otorgado no de forma azarosa, sino por vía de la identificación como tal por parte de especialistas. Debemos entender el arte mexicana (y prehispánico en general) no como una mera cosa, sino como una creación con sus características específicas y discutirla tomando en cuenta los factores institucionales que la definen como tal. Si bien podríamos alegar un argumento de autoridad en cuanto a su designación, es aceptable esclarecer bajo diversas vías de estudio que nos lleven al mismo resultado, ósea, no aligerarnos la carga y tomar el argumento de autoridad como

único e indiscutible, sino incorporar ideas intuitivas que signifiquen a la obra, además de describirla a partir de un contexto filosófico y estético. Cómo percibimos actualmente la obra producida por estos pueblos, es uno de los puntos significativos de la presente investigación, y cómo pudieron percibirla ellos, es decir, el carácter que le otorgaron a pesar de que sabemos que no consideraban sus creaciones como obras de arte, es otro de los puntos de análisis.

La tesis principal se centra en aceptar las diferentes manifestaciones de estos pueblos como obras susceptibles de un análisis estético, tomando en cuenta en primer lugar la obra en sí misma, lo que nos dice y aporta bajo una visión actual considerando por supuesto, nuestra carga cultural, códigos propios y el alcance de nuestro conocimiento histórico. Es por ello que parte importante de la tesis implica un ejercicio hermenéutico de los documentos históricos, que nos permitan tener un acercamiento al ideal de belleza que tuvieron los pueblos nahuas, así como a la forma de pensamiento surgido de una colectividad bajo un sistema religioso de gran complejidad. En este punto será necesario forjarse la pregunta de si es pertinente declarar un *ethos* prehispánico que nos permita entender de una mejor manera dicho pensamiento. Es importante señalar que dentro de las descripciones que suelen utilizarse en el análisis de las obras creadas por los pueblos mesoamericanos, los investigadores suelen utilizar un lenguaje convencional que proviene del estudio de la historia del arte occidental, por lo tanto insistimos en el uso de conceptos con la idea de conmensurabilidad. Sin embargo, no podemos partir solamente desde una postura totalmente occidental o prehispánica; así que se propone un trabajo multidisciplinario que si bien no va a agotar el tema, si nos aproxime a un resultado más satisfactorio. Es razón por la cual se insiste en conocer algunas características de esta cultura, que estarán expuestas en nuestro primer capítulo, aunque de manera muy somera, pues tampoco se trata de elaborar un estudio histórico riguroso, por lo tanto solamente se han abordado algunas características principales como lo son su medio geográfico para ayudarnos a entender el tipo de materia prima con la que contaban o a qué fenómenos rendían culto con más frecuencia. También se ha tomado en cuenta el aspecto mítico y religioso, tratándose de una cultura antigua y politeísta, este tema es prácticamente inevitable pues a partir de ello entendemos los arquetipos, las figuras y representaciones, los lenguajes y signos en una elaborada iconografía rica en símbolos, metáforas y formas de conocimiento.

Ahora bien, tomemos en cuenta que a partir del siglo XX, el estudio de la obra artística producida por los pueblos prehispánicos es abordado más allá del aspecto histórico o arqueológico.

Ante los primeros intentos por reconocer su producción plástica como arte, surgieron debates acerca de la autenticidad, la técnica, el propósito, la esencia y en menor medida, la estética. En los capítulos que componen la tesis se analiza el pensamiento estético de los pueblos nahuas a través de la obra visual, se rescatan las ideas fundamentadas desde el pensamiento occidental que nos ayudarán a comprender el problema y se buscarán dentro del mismo legado prehispánico, las aportaciones que nos permitan conocer un pensamiento estético lo más legible posible para nuestra época. Así, tomamos como puntos referenciales la idea de expresión y retórica a partir del estudio de las formas y tropos que analiza Nietzsche¹, sin dejar de lado la aportación que hizo Ángel María Garibay al proponer el término *difrasismo*² para referirse a dos términos pareados y que podría tratarse como una especie de metáfora. Esto último si bien se trata más bien de un estudio lingüístico, creemos que dentro de la tradición mexicana, también es aplicable a la obra de arte, especialmente en la escultura, pues posee una singular manera de presentar los símbolos, en donde los elementos tomados del mito y la naturaleza, son fusionados de tal manera que se tornan oscuros, que se vuelven metafóricos.

La tesis se desarrolla en tres capítulos que abordan como se ha mencionado, desde las generalidades de los pueblos nahuas, el pensamiento mítico, estético de los mismos, hasta la reflexión a partir desde la visión occidental. Se introduce al lector al tema de las culturas prehispánicas, poniendo especial atención en los pueblos de filiación nahua durante el periodo denominado Posclásico Tardío (1200-1521 d. C.). Asimismo, se hace referencia a su producción visual cuyas particularidades se señalan en los escritos de cronistas como Bernardino de Sahagún³, cuya obra es una de las más adecuadas para estudiar a los pueblos nahuas en víspera de la conquista. Si consideramos que gran parte de la producción artística de estos pueblos se da desde preceptos religiosos, será necesario esclarecer la idea que tenían acerca de lo que nosotros conocemos como religión, así como del planteamiento mítico. Para historiadores del arte prehispánico como Eulalia Guzmán, Justino Fernández o Paul Westheim,⁴ este aspecto es imprescindible, en algunos casos se

¹ Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Ed. y trad. de Luis Enrique de Santiago. Madrid, Trotta, 2000. pp. 106-122.

² Garibay, Ángel Ma. *Historia de la literatura náhuatl*. 3a. ed. México, 2007, Porrúa. [Col. "Sepan Cuántos", No. 626]. p. 19.

³ Cfr. Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 5a. ed. de Ángel Ma. Garibay. México, Porrúa, 2005. 4 vols.

⁴ Cfr. Guzmán, Eulalia. "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental", en José Gpe. Victoria (compilador.) *Antología. Historia del arte, una aproximación al arte mexicano*. México, UNAM-Porrúa, 1988. pp. 1-22. Fernández, Justino. *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo*. México, UNAM-IIE, 1954.

puede decir que es impensable la obra artística de estos pueblos sin el pensamiento mítico-religioso. A pesar de ello no podemos hablar de una reducción a esto, pues podemos pensar también en un aspecto lúdico si la observación de la obra es consciente y las fuentes nos permiten llegar a un punto que nos permita aseverarlo. Esto se verá reflejado sobre todo en el capítulo dos, donde se verán algunas obras en particular; estudios de caso que nos permitan comprobar tanto el motivo lúdico como la forma religiosa expresada en la obra de arte.

Aunque por falta de espacio y no de motivación, las piezas analizadas serán muy pocas debido a la gran cantidad de escultura en diferentes formatos y materiales, orfebrería y cerámica, que legó este pueblo. Lo que se trata de hacer es no desatender el asunto del análisis formal, sino enriquecerlo mediante teorías del *corpus* filosófico, aquellas que por su maleabilidad puedan emplearse no como imposición epistémica, sino como herramienta, por ejemplo las teorías estéticas de Kant⁵ y de Hegel⁶, o tomando más en cuenta los inicios y mediados del siglo XX, las de Jan Mukarovsky⁷ o Arthur Danto⁸. También las aportaciones que no podemos dejar de lado son la de los historiadores del arte que propusieron todo un lenguaje e incluso una metodología para el análisis formal, en este caso Ernst Gombrich⁹, quien a pesar de ser criticado por su desacuerdo con el historicismo, su obra ha influido a varios especialistas en el tema al proponer nuevos modelos de análisis. Por otro lado Erwin Panofsky¹⁰ quien presenta una manera muy bien definida para realizar interpretaciones, es mencionado en el presente trabajo bajo la advertencia de que su método iconológico fue ideado a partir de sus observaciones en el campo de la Europa del *Quattrocento* y *Cinquecento* principalmente, y que nunca se pensó como método para el análisis extra-occidental, pero a pesar de ello recurrimos a las partes del método que tienen cierta adecuación a nuestro propósito.

Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. 2a. ed. Trad. Mariana Frenk. México, ERA, 1977; *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. 2a. ed. Trad. Mariana Frenk. México, ERA, 1980.

⁵ Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García. Morente. Madrid, Gredos, 2014. [Col. Grandes Pensadores].

⁶ Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o estética*. 2a. ed. de Annemarie Gethamann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov (verano 1826). Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid, ABADA-Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

⁷ Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Trad. Anna Anthony-Visová. Barcelona, Gustavo Gili, 1977. [Col. Comunicación visual].

⁸ Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona, Paidós, 2010; *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona, Paidós, 2002.

⁹ Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. 16a. ed. Trad. Rafael Santos Torroella. Londres, Phaidon, 1997.

¹⁰ Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Trad. Nicanor Ancochea. Madrid, Alianza, 1979; *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid, Alianza, 1972.

En el último capítulo se toma en cuenta la consideración de los conceptos que nos ofrecen la estética y filosofía occidentales, así como de la historia del arte. A partir de ello aseguramos que existen conmensurabilidades en el lenguaje que nos permiten tratar este tipo de producción prehispánica como fenómeno artístico y que además podemos hacer esta consideración desde un criterio estético. Únicamente utilizaremos los conceptos como herramientas de comprensión. Justino Fernández, en su obra *Coatlicue estética del arte indígena antiguo*, deja en claro su búsqueda histórica en el pensamiento occidental, al tener contacto con el arte indígena. Un estudio más recientemente fue hecho por el recién fallecido José Alcina Franch¹¹ donde abordó la relación entre la obra de arte nahua y la literatura de dicho pueblo, sin embargo no insiste en demasía en el aspecto estético. Aunque Fernández haya tomado en cuenta el aspecto estético, su generalización es tal que reduce el pensamiento prehispánico a una sola pieza (la *Coatlicue*), cuya razón principal se basa en el aspecto mítico-religioso que envuelve la pieza y su complejidad iconológica, la cuestión será también sobre los motivos que orillaron a Fernández hacer uso prácticamente de una sola pieza para englobar todo un arte, ya no solo mexicana, sino prehispánica. Por otro lado, en la actualidad la historia del arte prehispánico sigue sin superar los aspectos formalistas o históricos de las diferentes culturas prehispánicas. Esto nos lleva a pensar que no existe un interés estético y mucho menos filosófico acerca de la obra visual prehispánica.

Tomemos en cuenta que juzgamos los hechos a partir de nuestra propia formación cultural. A partir de nuestros conceptos tratamos de entender y explicar las distintas realidades o mundos que se nos presentan. Asimismo, catalogamos a partir de motivaciones personales y conocimientos que vamos adquiriendo. En este punto es donde debemos preguntarnos sobre la necesidad de un lenguaje propio para juzgar obras de arte y pensamientos ajenos a Occidente. Si bien sabemos que es en la lengua náhuatl clásica donde debemos rastrear los conceptos que nos servirán para describir lo que estamos estudiando, también es cierto que existen conceptos en las distintas disciplinas que nos ayudan a entender otros marcos conceptuales y que debemos aprovechar como herramientas epistemológicas. Hablando de las distintas teorías estéticas, pueden existir algunas que contemplan al arte antiguo de otras latitudes, es por eso que si bien lo ideal sería una estética propia

¹¹ Alcina Franch, José. "Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XVII, número 66, México, UNAM-IIE, 1995. pp. 7-44.

(prehispánica), no nos es posible buscarla al margen del pensamiento occidental, al menos para el hombre occidental moderno.

No es tema principal de la presente tesis ajustar forzosamente el pensamiento nahua a las diferentes posturas estéticas o de belleza que se han ido manifestando a lo largo de los siglos en Occidente, pero si hay autores cuyas ideas pueden llegar a incluirse de manera plausible a un marco teórico que se elaborará para nuestro propósito. A lo largo de la tesis por ejemplo, se encuentra el análisis del sistema estético de autores como Kant y su concepción sobre la facultad de juzgar y la intuición que generan los objetos cotidianos en nosotros. Naturalmente¹², los objetos que destacan en la tesis son precisamente los objetos artísticos, el cómo se nos presentan y cómo reaccionamos serán parte de nuestra experiencia; la inmediatez provoca un sentimiento fuera de la racionalización.

Como ya se ha mencionado, a partir del primer capítulo y hasta el final del trabajo, se ha analizado ciertas obras en particular, todo ello con la finalidad de exponer las distintas ideas estéticas que genera el objeto, además de la descripción generada por la crítica del arte. El capítulo final tendrá como punto de partida la concepción estética a partir del siglo XX. Con la declaración sobre la “muerte del arte” se indagará de nuevo sobre la pertinencia de llevar a cabo un estudio estético hacia el pensamiento nahua antiguo.

A pesar de que disciplinas como la historia del arte y la estética se han consolidado, en nuestros días se sigue preguntando sobre la pertinencia de abordar estos temas desde un pensamiento filosófico o estético, y dado que estos han sido desarrollados en Occidente, parece ser que no hay conciliación. Siendo que el mismo hecho de decir “estética prehispánica” causa un conflicto epistemológico, es importante que se reconozca la aportación del México prehispánico al pensamiento universal, así como los estudios sobre el arte nahua antiguo (o cualquier otro tema sobre la misma cultura) deben ser conscientes de las herramientas que utilizan para llevar a cabo la investigación. Es importante no forzar conceptos, pero tampoco negarlos sin conocer a fondo el pensamiento de los antiguos pueblos nahuas. Justino Fernández, cuya obra *Coatlícue: estética del arte indígena antiguo* ha sido un intento por descubrir un aspecto estético de la obra prehispánica,

¹² Kant, Immanuel. *op. cit.*

al igual que Paul Westheim, que describió el fenómeno artístico mesoamericano desde una perspectiva más apegada al formalismo y cuya aportación sobre la voluntad de la forma resulta interesante. Ambos investigadores han aportado datos interesantes sin los cuales no podría haberse realizado esta investigación, pero también hemos de reconocer la importancia multidisciplinaria la cual ha permitido enriquecer. Filosofía y estética pues, son el motivo principal del presente trabajo, pero apoyados en otros campos que hemos mencionado.

Capítulo I: Historia y pensamiento de los antiguos pueblos nahuas. Algunas generalidades

1.1.Espacio y temporalidad nahua

Estudiar el pasado prehispánico de México es una tarea sumamente extensa además de presentar cierto grado de complejidad. Aunque el propósito principal de esta investigación no se enfoca en dicha tarea, es necesario detenerse en algunos aspectos sobresalientes sobre el territorio denominado Mesoamérica, únicamente como una referencia contextual que nos permita identificar las características geográficas, históricas y sociales que influyeron en la tarea artística de las denominadas culturas precolombinas, siendo los mexicas en quienes nos centraremos. Dicho pueblo forma parte de un gran grupo lingüístico denominado yuto-azteca y su distribución se dio en algunas partes del territorio mesoamericano, principalmente en el Altiplano Central además de ser la cultura prehispánica con la que más datos históricos contamos que provienen de la época colonial. El pueblo mexica dominaba un extenso territorio justo a la llegada de los españoles y la riqueza de su cultura se debe en parte a la adopción de las tradiciones tanto de los pueblos anteriores a ella como de sus contemporáneos.

El acercamiento histórico al territorio mesoamericano y sus periodos temporales nos permite poner en contexto a los mexicas. Así mismo expondremos la percepción que tuvieron los nahuas a partir de la observación del medio que los rodeaba, la relación con la naturaleza, con sus hermanos e incluso con sus enemigos. El cómo afectan estos fenómenos al individuo es visible en muchas de las manifestaciones materiales que podríamos considerar como objeto artístico. Por tanto, el dinamismo generado a partir de las relaciones con la naturaleza, origina prácticas sociales que devienen en pensamiento materializado, que puede ser motivo de apreciación estética y por lo tanto se incluye como parte importante de la presente investigación, además de la retórica sobre sus piezas artísticas, es decir, analizar si hay una forma de comprender aquellas formas de conocimiento e interpretativas del mundo a través lo material: los signos y significados cuya enigmática puede ser si bien no develada, sí interpretada.

Ahora bien, no nos introduciremos hasta épocas que por su distanciamiento nos haga plantear problemas ajenos a nuestras indagaciones principales, ni tampoco será un estudio acerca de cada uno de los pueblos que habitaron dicho territorio. Sin embargo debemos familiarizarnos con el constructo espacio-temporal denominado Mesoamérica, su extensión geográfica y así como sus características principales. El contenido social y los marcos de referencia iconográfica plasmados en las diferentes manifestaciones artísticas prehispánicas, son encontrados en la relación del hombre con el mundo en el cual habita, no sólo los seres vivos en sus distintos niveles, sino también aquellos seres superiores denominados comúnmente con el nombre de divinidades o dioses, que hacen posible la cohesión social del pueblo, que a través de sus manifestaciones, (que nosotros llamaríamos fenómenos de la naturaleza) establecen un punto de encuentro que el hombre pretende racionalizar o mejor dicho, explicar. Tales encuentros se catalogan principalmente en un sentido religioso; el mito es algo que a primera vista es condición necesaria para la elaboración y además para el entendimiento del mismo arte mexicana.

Los especialistas¹ nos hablan de tres superáreas ubicadas entre el sur de los Estados Unidos y Centroamérica, regiones que interaccionan entre sí y que guardan cada una de ellas, características específicas.² Estas tres áreas nombradas Aridamérica, Oasisamérica y Mesoamérica, estuvieron conectadas a través de una red de intercambio de productos, además de la existencia de constantes migraciones, por lo tanto su conectividad no sólo se da en el aspecto económico sino también en el cultural³. El área que más ha sido estudiada es Mesoamérica, y su temporalidad se ha establecido a partir de periodos cuya antigüedad va desde el 2500/2600 a. C. hasta la caída de los mexicas por parte de los españoles.

De acuerdo con Paul Kirchhoff Mesoamérica es un complejo tanto geográfico como cultural, donde los grupos comparten ciertos intereses y cuyo territorio posee una gran riqueza

¹ Cfr. Kirchhoff, Paul. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, Veracruz, Al fin Liebre Ediciones Digitales, 2009. 12 pp. Consultado el 13 de abril del 2020. Disponible en <http://alfinliebre.blogspot.com/>. Otros investigadores como López Austin ha elaborado su propuesta, pero basándose en el trabajo de Kirchhoff el cual sigue siendo vigente hoy en día. Para mayor referencia cfr. López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. 2a. ed. México, FCE-COLMEX, 2001.

² Las diferencias que encontramos al analizar estas tres áreas se generaron aproximadamente hace 7000 años, siendo la domesticación del maíz el detonante de tal diferenciación. Respecto de ello, véase López Austin Alfredo y Leonardo López Luján, *op. cit.*, pp. 19-27.

³ El área denominada Aridamérica se caracteriza por la ausencia de un desarrollo agrícola, debido principalmente a la aridez del terreno. La segunda, llamada Oasisamérica, desarrolló una agricultura incipiente generada en los oasis de la zona.

natural debido a su variedad ecosistémica, por lo tanto la diversidad ecológica se verá reflejada tanto de manera material en las diferentes culturas de la zona como en otros aspectos. El concepto “Mesoamérica” fue propuesto y desarrollado en 1943 por este investigador a partir de un análisis lingüístico sobre los diferentes grupos indígenas que componen México y parte de Centroamérica. Posteriormente enumeró una serie de características que identifican a los pueblos de la zona, la interacción colectiva forman complejos culturales que se retroalimentan y se reflejan en las distintas actividades manuales o de carácter intelectual. El material o las fuentes con las que se trabaja para el conocimiento de Mesoamérica además del estudio arqueológico, (que incluye a la misma obra de arte) y antropológico, es el que elaboraron los cronistas españoles y los indígenas castellanizados mediante una serie de documentos escritos en caracteres latinos partiendo de la tradición oral y de los códices prehispánicos, pero con ciertas modificaciones propias de los conquistadores. En su estudio los elementos que Kirchhoff reconoció fueron la arquitectura, la domesticación de plantas⁴, el uso del calendario⁵, el uso de la chinampa, el complejo nixtamal-tortilla, el juego de pelota, el sacrificio tanto humano como de animales, entre otros.⁶ Todo ello se percibe de manera obvia o abstracta en las distintas creaciones mexicas, en donde cada uno de estos elementos se expresa en un nivel diferente tanto en las construcciones arquitectónicas como en la pintura, principalmente en los códices. Sin embargo, el medio de expresión que sobresale o representa el arte mexica es la escultura en bulto, tanto en gran formato como en pequeño, elaborada principalmente en piedras basálticas.

Durante el desarrollo de Mesoamérica a lo largo de casi veinte siglos aproximadamente el área tuvo diferentes límites, ampliándose o contrayéndose las fronteras. Para el momento de la llegada de los españoles los límites se fijan a partir de los ríos Sinaloa y Pánuco al oeste y este respectivamente, hacia el sur el límite llega hasta el noreste de Honduras y el occidente de Nicaragua, hasta llegar a Costa Rica y abarcando también los países de Guatemala y Belice⁷. En la época inmediata anterior a la conquista española, gran parte de esta zona cultural, fue dominada

⁴ Entre ellas el maíz, el frijol y la calabaza. También destaca el cultivo del maguey, el chile y el algodón. El origen de estas plantas se ve reflejado en los mitos al igual que en la obra material, tanto en la arte como en la vestimenta, dando lugar una compleja iconografía.

⁵ Los pueblos mesoamericanos llegaron a utilizar un sistema calendárico complejo, en el cual encontramos el fundamento de su cosmovisión. Existe el uso de por lo menos dos calendarios que regulan tanto la vida religiosa como el ciclo agrícola. Uno de ellos es el calendario solar que abarca 365 días, el otro es de carácter ritual y adivinatorio el cual consta de 260 días.

⁶ Kirchhoff, Paul, *op. cit.* p. 8.

⁷ *ibid.* pp. 6-7.

por el pueblo mexicana, así que debemos considerarlo para entender la ostentación de este pueblo como guerrero, no sólo en su afán de conquistar y expandirse, sino en la manera de expresar materialmente su poderío. Así, al considerarse como principales beneficiados por las divinidades, su presencia hegemónica debía de ser lo bastante clara en el mayor territorio posible, fenómeno cultural que también se dio en otras latitudes del orbe. Para el estudio de la zona existe una periodización que se determina a partir de ciertos cambios culturales, de tal manera que son tres⁸ los Periodos: Preclásico o Formativo⁹, el Clásico¹⁰ y el Posclásico. Estos dos últimos se dividen a su vez en dos fases denominadas Temprano y Tardío. Es en el Posclásico Tardío donde se desarrolló la cultura mexicana, llegando a su apogeo algunos años después de la fundación de la ciudad de México-Tenochtitlan en el año 1325 aproximadamente, y hasta su declive en 1521.

En el caso del Posclásico Temprano, que va del año 900 al 1200 d. C. aproximadamente, se da el arribo de varios grupos del norte de Mesoamérica, conocidos genéricamente como chichimecas, denominación que en algunos casos resulta despectivo debido a su asociación con la barbarie entendida en la manera y forma occidental, sobre todo porque eran pueblos que no cultivaban la tierra o lo hacían de una manera muy deficiente según las propias descripciones que los indígenas cristianizados narraron a los frailes españoles. Los chichimecas vestían con pieles de animales y vivían principalmente de la caza y la recolección. Este grupo es sumamente importante para entender parte del pensamiento mexicano, por lo que nos detendremos más adelante a analizarlos de manera concisa. El fenómeno cultural que divide a dos grandes grupos: los civilizados y los bárbaros, se puede encontrar por ejemplo entre los griegos o los romanos, quienes consideraron que los hombres provenientes del norte carecían de ciertos valores culturales que los rezagaban y caracterizaban como naciones incivilizadas, es decir, como gente no deseada que no ha sido elegida por los dioses como un pueblo merecedor. Sin embargo en algún momento del recuento histórico

⁸ Existe otro periodo de no más de tres siglos de duración conocido como Epiclásico. El historiador y arqueólogo mexicano Wigberto Jiménez Moreno acuñó el término a partir de ciertas características ocurridas en el centro de México, razón por la cual el concepto es aplicado sólo para esta área. Sin embargo, otros investigadores lo identifican sólo como parte del Horizonte Clásico tardío.

⁹ Abarca aproximadamente del 2500 a. C. al 200 d. C. En esta etapa se consolidan varios de los rasgos característicos de las culturas mesoamericanas. Los cambios más importantes que se suscitaron fueron la adopción de la agricultura y el establecimiento de aldeas.

¹⁰ El Clásico abarca del 200 al 900 d. C. En este Horizonte la ciudad de Teotihuacan alcanza su apogeo y domina el centro de México. Surgen otras ciudades de gran importancia en distintas partes de Mesoamérica como Tikal y Monte Albán, las cuales someten a otras regiones inmediatas a ellas.

de los pueblos nahuas, éstos estaban convencidos y orgullosos de pertenecer al linaje de los otrora pueblos bárbaros del norte, con lo cual intentaban decir que eran un pueblo de casta guerrera y de difícil sometimiento, tal como lo era el grupo genérico de los chichimecas. Es pertinente detenernos un poco sobre este último aspecto y analizar qué sentido tiene entre los grupos humanos señalar al “otro” como bárbaro o incivilizado y que además tenga como lugar de procedencia el norte. Esta región geográfica posee una serie de características particulares, al menos entre los mexicas. Primero analicemos el lugar donde se establecieron los mexicas, que según su ideología eran ubicados en la parte central del mundo, cuya importancia radicaba en el dinamismo del cosmos, es decir, el lugar donde eran efectuadas las ceremonias que propiciaban el movimiento generador de vida y mantenía en orden al universo. Desde una posición privilegiada los mexicas adjudicaron ciertas características a cada uno de los rumbos cósmicos, conocidos por nosotros como puntos cardinales. En el caso del norte la región era residencia de la muerte, lo oscuro, lo negro y cuyo símbolo mexica es el cuchillo de pedernal, elemento asociado a la muerte por sacrificio. En el norte además se encuentra lo estéril, lo seco, esto podemos interpretarlo no solo en el sentido natural, sino además con la carencia de ideas, de cultura y civilización bajo la perspectiva occidental.

Los grandes movimientos migratorios se dieron a través de toda el área, incluso podemos hablar de grupos nahuas en tierras centroamericanas, que llegaron hacia finales del siglo X d. C. aproximadamente¹¹. Es durante la etapa temprana del Posclásico donde la guerra y el sacrificio humano alcanzan nuevas dimensiones. Durante este periodo el dominio lo ejercen los toltecas desde su ciudad central, Tula *Xicocotitlan*. Esta ciudad representó para los mexicas un proceso de aculturación, ya que durante su travesía por el territorio mesoamericano, Tula fue uno de los lugares donde se albergó un grupo considerable de nahuas, razón por la cual encontramos ciertas influencias, no sólo en el aspecto artístico, sino ideológico, a tal punto que la denominación en lengua náhuatl, “tolteca” (*toltecatl*) encierra una serie de virtudes consideradas por los pueblos nahuas y que abordaremos posteriormente.

Para la segunda fase o Posclásico Tardío (1200-1521 aprox.), las dimensiones del territorio mesoamericano se reducen debido a varios factores, principalmente climáticos. El predominio

¹¹ Este grupo conocido actualmente como *pipil* habita en El Salvador. Pertenecen al mismo tronco lingüístico que los mexicas, incluso el mismo nombre pipil se deriva del náhuatl *pipiltzin*, que sirve para designar al linaje noble entre los pueblos nahuas.

militar es innegable y destaca el desarrollo de la metalurgia, el cual se aprovechó principalmente en la fabricación de objetos suntuosos como joyas y diversos utensilios que fueron utilizados como ofrenda. Uno de los hechos más sobresalientes en la fase tardía fue el dominio de los mexicas, que como ya se ha mencionado, supieron asimilar la cultura tanto material como ideológica de diferentes partes de Mesoamérica, adaptándola a sus necesidades tanto religiosas como bélicas. La llegada de los pueblos nahuas al Altiplano Central tiene un gran número de interrogantes, las cuales se originan a partir del conocimiento de sus mitos y los hechos que podemos considerar sucesos reales en ciertas circunstancias y con distintos matices, debido a la evidencia arqueológica y al estudio de las fuentes escritas.

La dinámica cultural que se observa dentro de las culturas mesoamericanas propicia la apertura a varias interpretaciones generando así, una pluralidad epistémica. No sólo observamos aspectos que influyen en el comportamiento social de los antiguos habitantes sino también en la concepción estética. La antigua cultura nahua no sólo se gestó a sí misma, además de su realidad única cohesionada dentro de ella misma, las aportaciones culturales de grupos contiguos terminó por trascender dentro de esta cultura. De igual manera podemos hacer referencia a los pueblos que precedieron a los nahuas, cuyas aportaciones podemos observarlas en la iconografía de las diferentes manifestaciones visuales, además del lenguaje utilizado en la poesía náhuatl.¹²

Para los indígenas prácticamente no existía el “otro” en el duro sentido de la palabra, de tal forma que lo concebido en su arte era una verdad absoluta. La diversidad de las manifestaciones pertenecía únicamente a variantes regionales o aquellas transmitidas y asimiladas dentro de la sociedad. Así, de manera arriesgada podemos proponer la existencia de un *ethos* prehispánico, o de un corpus ideológico que conecta a todas las sociedades mesoamericanas en espacio y tiempo y que los mexicas supieron concatenar y llevarlas si no a un punto máximo de la expresividad, sí a un punto rico en interpretaciones y variantes cognitivas.

¹² Las manifestaciones artísticas de los mexicas en especial la escultura, son el reflejo de una tradición plástica antiquísima del territorio mesoamericano. Según la investigadora Sonia Lombardo, la tradición escultórica proviene desde el Periodo Preclásico y se expande hasta el Posclásico Tardío, en donde los mexicas supieron adaptar a sus necesidades expresivas todo el conocimiento previo. Al respecto confróntese Lombardo de Ruíz, Sonia. “La expresión plástica. La escultura”, en Sonia Lombardo de Ruíz y Enrique Nalda (coords.), *Temas mesoamericanos*, México, INAH, 1996, pp. 353-396.

Parte de la importancia de llevar a cabo un estudio estéticamente más profundo sobre las aportaciones artísticas del pueblo mexicana (y de las culturas prehispánicas en general) radica en la incursión de un aporte más a la historia de la humanidad, dado que con ello nos permite llevar a profundidad los temas como sociedad, nos refleja por un lado parte de la esencia y por otro, nos acerca a maneras de pensamiento que podrían o no compartir características específicas, pero que sin duda enriquecerán el acervo cultural del mundo. Justamente esta idea la presentaba de manera similar la investigadora Eulalia Guzmán quien fue una de las primeras investigadoras en señalar las características específicas que representan particularidades esenciales el arte prehispánico¹³.

Ya que hemos expuesto el contexto general en el que se desarrolló la cultura mexicana, ahora abordaremos de manera puntual algunos aspectos de la misma.

1.2.Los hijos de Huitzilopochtli: entre la historia y el mito

Se considera al pueblo mexicana como uno más de los que componen al extenso grupo nahua. Si bien fue el grupo dominante a la llegada de los europeos, su arribo al centro de México fue tardía. La migración de los grupos nahuas se ve envuelta en una serie de interrogantes, además fungió como un proceso de aculturación,¹⁴ misma que vemos reflejada tanto en el pensamiento como en su producción material, al estar conformado por distintos estilos artísticos que podemos reconocer en otras partes de Mesoamérica¹⁵. Si bien es cierto e indiscutible su posición de dominio sobre algunos pueblos de Mesoamérica durante el Posclásico Tardío, es necesario mencionar la importancia de otros grupos de filiación nahua que tuvieron relevancia dentro del complejo cultural mesoamericano, entre ellos se encuentran los texcocanos, aliados de los mexicanos y cuyo grado de refinamiento es superior al de los mexicanos según las crónicas coloniales; o los tlaxcaltecas

¹³ En el año de 1933 Eulalia González publicó un artículo titulado “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental”, abriendo la posibilidad de conocer los aspectos estéticos de la obra prehispánica y no solamente como un objeto de importancia arqueológica. Guzmán, Eulalia. “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental”, en José Gpe. Victoria (compilador) *Antología. Historia del arte, una aproximación al arte mexicano*. México, UNAM-Porrúa, 1988. pp. 1-22.

¹⁴ Cfr. Castillo Farreras, Víctor M. *Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales* 3a. ed. México, UNAM-IIIH, 1996. En esta obra el investigador aborda a la sociedad mexicana a partir de las fuerzas de producción y la dinámica social, así como el aspecto de la migración y el proceso de aculturación durante la travesía.

¹⁵Cfr. Lombardo de Ruíz, Sonia. *op. cit.* pp. 355-369.

enemigos declarados de los mexicas y cuya participación fue fundamental para la caída del pueblo mexica. De igual manera podemos mencionar a los demás grupos que se menciona que según las fuentes, salieron del lugar conocido como *Chicomoztoc*, entre ellos los chalcas, xochimilcas, tepanecas, culhuas, tlahuicas, que junto con los tlaxcaltecas y los mexicas¹⁶ forman los siete pueblos que en alguna parte de la migración se separaron y se distribuyeron a lo largo del centro de México. Sin embargo, existe un sitio conocido como *Aztlán* el cual también se menciona como el lugar de origen de los mexicas. Lo que sí debemos considerar es la fundamentación y la manera de legitimar un origen divino, pues ante las evidencias arqueológicas y las crónicas, encontramos una serie de mitos que nos indican la manera compleja en la que se estructuraba internamente la sociedad mexica, es decir, cómo se conformaba su sociedad según los mandatos divinos.

El pueblo mexica es por mucho la cultura de la cual se ha extraído una serie de estereotipos del hombre sanguinario, guerrero y despiadado preocupado únicamente por obtener sangre humana para el beneplácito de las divinidades, parte de la iconografía analizada en su producción material nos da cuenta de ello. En algunas ocasiones este tipo de historias convergen con una serie de imaginarios propios del encuentro entre dos culturas que conciben la vida y naturaleza de manera muy distinta. Si bien es cierto que los mexicas mantuvieron un cierto orden cósmico que dependía del sacrificio humano y además estaba regulado por la guerra, hemos de entender también que las exageraciones siempre han atraído a más adeptos al tema, por lo cual habría que poner en la balanza cuáles hechos pueden tener una exageración causada por el imaginario. Si bien es importante comprender cómo existe una tendencia general a exagerar la historia, debemos entender a la cultura mexica como sociedad creada en varias etapas.

¹⁶ Entre los escritos coloniales que mencionan el lugar de origen de los pueblos nahuas se encuentra la obra de Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme*. Ed. facsimilar Tomo I, Publicada con un Atlas de estampas, notas e ilustraciones por José F. Ramírez. México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867. Versión digital, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2005. Obra digitalizada por Unidixital en la Biblioteca América de la Universidad de Santiago de Compostela. Consultada el 14 de abril del 2020 en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/56851/bmck0706>. pp. 9-17. Por otro lado, El *Códice Butorini*, conocido también como *Tira de la Peregrinación*, señala mediante pictografías, precisamente a cada una de los siete pueblos que partieron del lugar de origen. Arqueología Mexicana. *Tira de la peregrinación (Códice Boturini)*. Ed. facsimilar. Estudio de Patrick Johansson. Vol. 26, Edición Especial. Diciembre 2007. Láms. 1 y 2. Entre los estudios contemporáneos está Limón Olvera, Silvia. *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexica*, México, 2a. ed. CIALC-UNAM, 2009.

El centro del Valle de México estaba formado por un sistema de lagos, los cuales poseían distintos niveles de profundidad. Este ecosistema propició condiciones necesarias para el desarrollo de los pueblos nahuas, tanto alimenticios como de vivienda e intercambio comercial. Desde este punto de vista, el complejo de lagos representaba un alto interés económico. Las ventajas de controlar el lugar eran varias, como es de suponerse. La zona albergaba material necesario para la construcción de viviendas, árboles y plantas con la que se trabajaba la cestería, además de que el terreno, producto de la actividad volcánica, aportaba material lítico como el tezontle, la obsidiana o la chiluca. Cada uno de estos minerales era aprovechado, tanto en la construcción de viviendas, recintos sagrados, utensilios suntuosos o de uso cotidiano, como en la elaboración de esculturas en diferentes formatos.

Los lagos, además de actuar como reguladores naturales de temperatura, tenían diferentes grados de salinidad, de los cuales se extraía una sal conocida como tequesquite¹⁷. Además del pescado, el lugar proporcionaba una gran cantidad de animales ricos en proteínas, al ser el hogar de moluscos, crustáceos y una variedad de insectos y larvas comestibles. En las inmediaciones del lago se encontraban bosques que poseían ríos y ojos de agua dulce, muchos de ellos estacionales, además de ser el hábitat de animales de caza y otras especies reflejadas tanto en sus narraciones como en la iconografía nahua. A diferencia de ciudades prehispánicas como México-Tenochtitlan o Tlatelolco, la ciudad de Texcoco obtenía el agua dulce producto del deshielo, llevada a través de un complejo sistema de diques que llenaba cisternas y los baños privados de los gobernantes. Los cuerpos acuíferos fueron la causa de continuos enfrentamientos entre las poblaciones por su control, ya que gran número de individuos dependían de la posesión de estas reservas de agua, como por ejemplo las que se encontraban en el bosque de Chapultepec o las de Coyoacán.

Determinar el número de habitantes presenta una gran dificultad. Se tiene principalmente como punto de referencia a las crónicas y los estudios poblacionales que hace la arqueología mediante el análisis de las zonas habitacionales, y de los denominados “basureros”¹⁸. Sin embargo el número de individuos varía debido a que los intereses de los censos eran diferentes. Por un lado,

¹⁷ El tequesquite es una sal translúcida que sigue utilizándose actualmente en México, principalmente en la cocina.

¹⁸ Estos lugares arrojan datos importantes para el conocimiento de una cultura en específico. Los objetos analizados en estos sitios van desde fragmentos de cerámica hasta restos de comida. Como puede suponerse, no sólo aportan datos acerca de la salud o alimentación de los pobladores sino también contribuye a la obtención de un coeficiente numérico que ayude a determinar una media poblacional.

las fuentes coloniales hablan de números en función de la recaudación de tributos, por otro, los evangelizadores hablan del número en relación con la construcción de parroquias y personas que debían ser evangelizados. Otro de los grandes problemas es el análisis que va desde pequeñas aldeas y gente dispersa con relación a los centros hegemónicos, hasta las grandes ciudades las cuales eran de carácter cosmopolita, es decir, albergaban a individuos de otros grupos étnicos, ya sea de manera definitiva o temporalmente. Este último detalle es importante porque las actividades humanas de diversa índole se vieron enriquecidas en los centros de poder por ejemplo, los artesanos o artífices (como les llamará Sahagún), traían consigo tanto las técnicas y manipulación de la materia prima, como las ideologías propias de sus lugar origen, dando lugar a un complejo iconográfico reflejado en los códices, la escultura, la orfebrería, e incluso en la vestimenta.

El lugar de asentamiento tiene un significado de pertenencia, que remite al elemento vital con que está formado el hombre y del cual obtiene su alimento. La palabra ciudad, como la conocemos nosotros, implica una serie de características que la identifican como tal, no solamente las grandes dimensiones, sino una estratificación social que aportaba tanto la fuerza de trabajo como la mano de obra especializada, además de poseer una estructura normativa y la capacidad de cubrir las necesidades de la población. Tales características se pueden reconocer entre las algunas de las poblaciones nahuas. Existe pues, un concepto en lengua náhuatl que hace referencia a un asentamiento de grandes proporciones, además de ser un centro cultural donde se desarrollan a las expresiones artísticas, el pensamiento, las costumbres y la religión. El lugar conocido como *altepetl*, está compuesto de los vocablos *atl* (agua) y *tepetl* (cerro), elementos vitales para subsistencia humana: la tierra y el agua. Esta palabra hace referencia a un lugar de asentamiento cuyas características logísticas permiten el desarrollo pleno de un grupo social en particular.¹⁹

Las tierras del gran conjunto *altepetl* se denominaban *altepetlalli*²⁰ y se dividían en varios grupos según su uso o funcionamiento, por ejemplo el *Teopantlalli* eran las tierras más productivas, eran trabajadas por la gente común (denominada en náhuatl, macehuales) cuyo producto estaba destinado tanto a la manutención de los sacerdotes y recintos sagrados, así como al gasto de las celebraciones y ofrendas. Las tierras, cuya producción era destinada a los gastos de guerra denominada *milchimalli*, eran territorios cuya ubicación estratégica permitía mantener a los

¹⁹ Castillo, Víctor. *op. cit.* p 58.

²⁰ *ibid.* pp 77-79.

ejércitos en campaña. Finalmente, otro ejemplo de esta división de tierras es la *tlatocalli*, tierras de la institución política que servía para el mantenimiento de funcionarios y gobernantes. He aquí sólo algunos ejemplos acerca de la división de la tierra según su uso, las hemos mencionado únicamente para ejemplificar la complejidad de la estructura social de este pueblo. Otro de los conceptos clave para entender el funcionamiento social de los pueblos nahuas es el de *calpulli*, el cual explicaremos a continuación.

Como ya se mencionó anteriormente, entre algunos de estos pueblos se da la explotación de la zona lacustre, pero la actividad principal fue la agricultura, cuyo desarrollo permitió la sobreproducción necesaria para la manutención de los habitantes, tanto en tiempos de paz como de guerra, así como para soportar las crisis como lo son las sequías o las plagas. Dentro de cada *altepetl* se encuentran varias unidades sociales denominada *calpulli*, las cuales no eran exclusivas de la zona central de Mesoamérica.²¹ Según Víctor Manuel Castillo, la importancia de este territorio representa la unidad social fundamental de los pueblos nahuas. A grandes rasgos se puede reconocer como un territorio autosuficiente²² en donde la familia es la unidad básica que se vincula a partir de la actividad que realiza; es decir, las familias que pertenecían al territorio en común se dedicaban principalmente al trabajo de la tierra y podía ser complementado con un oficio especializado como por ejemplo el trabajo de la pluma, la cestería, orfebrería, o la fabricación de utensilios propios de la vida cotidiana como recipientes para elaborar o mantener los alimentos. Incluso existían calpullis donde los habitantes realizaban trabajos de carácter intelectual, donde se mantenían vigentes las tradiciones orales y se fomentaba una especie de retórica que se practicaba en las diferentes ceremonias religiosas o civiles, tales como la designación de un nuevo gobernante, la unión familiar entre dos grupos distintos, la importancia de la virginidad entre las mujeres dedicadas al culto religioso, etc., todo ello con un cierto grado de elocuencia y elegancia que ha llegado hasta nosotros gracias a las transcripciones que se hicieron a partir de los informantes indígenas, basta con mencionar el libro de *Cantares mexicanos* o los *Huehuetlahtolli* (palabras de los ancianos).

²¹ *ibid.* p. 72.

²² *ibid.* p. 73.

En cada *calpulli* se realizaba una fiesta en honor a su dios patrono, aquel que se supone les otorgó el oficio y el cual los representa e identifica ante los demás grupos. Alfredo López Austin enumera una serie de características del *calpulli*, entre las cuales señala el parentesco y algo muy importante, se reconocía una ascendencia mítica.²³ Como seres humanos conscientes de su importancia para la sociedad, tenían la necesidad de cohesionar su ideología y expresarla. La manera de hacerlo fue mediante el recurso legitimador de su divinidad. El dios tutelar denominado *calpoteotl*²⁴ tenía por hijos a todos los habitantes de esta entidad, mismos que se emparentaban con otros individuos dada la actividad que se realizaba, no importando que habitaran ciudades diferentes. Dentro del lugar existe una normatividad, en la cual se establece el aprovechamiento de la tierra, las reglas que rigen la vida social y religiosa y los preceptos establecidos para el cumplimiento del tributo a los gobernantes. A pesar de que existen especializaciones dentro de estas delimitaciones territoriales, en muchas de ellas se producía el alimento necesario en tierra firme. Parte del alimento producido era intercambiado por otros productos mediante el proceso del trueque, que se realizaba en los mercados además de que algunos productos se utilizaban como medio de cambio por ejemplo las plumas de quetzal, las hachuelas de cobre, las mantas de algodón o los granos de cacao. La importancia de estos centros de intercambio no solo radica en la obtención de alimentos, vestimenta, utensilios u objetos suntuosos; el mercado era un lugar de intercambio también en asuntos de cultura, un sitio donde la gente compartía las noticias de diversa índole ocurridas en otras ciudades, así como para fomentar lazos comerciales, familiares o de amistad.

Hemos mencionado que a partir de las primeras décadas del siglo XIV el centro de México se vio dominado por los mexicas, un grupo que, según las crónicas y mitos, provenía de un lugar llamado *Aztlan*. Sobre la ubicación geográfica no hay certeza absoluta de dónde se encontraba. Se suele situar en ocasiones en algunas regiones del actual Estados Unidos (Colorado o Nuevo México), en el Occidente de México (Nayarit) o incluso en el Bajío mexicano (Guanajuato). La complejidad del mítico lugar de *Aztlan* aumenta cuando aparece ligado con otro sitio de suma importancia: *Chicomoztoc* que de alguna manera pudiesen ser el mismo lugar, o tal vez estemos hablando de dos sitios diferentes que, en caso de haber existido, se encontraban cercanos entre sí. Al respecto Silvia Limón plantea “que de *Aztlan* partieron específicamente los mexicas, pues era

²³ López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. 2a. ed. Tomo I. México, UNAM-IIA, 1984. p. 75

²⁴*ibid.* p. 77.

su origen particular y el comienzo de su historia. Mientras que de Chicomóztoc provinieron también otros pueblos se reunieron en Teoculhuacan para empezar la peregrinación”.²⁵ Estos sitios son señalados como lugares de origen, incluso pictográficamente son representados por los elementos ya mencionados cuando nos referimos al *altepetl*, es decir, al agua y al cerro. En el caso de *Chicomoztoc*, lo encontramos representado en la *Historia Tolteca-chichimeca*. Se trata de una cueva que simboliza el vientre femenino con siete cavidades donde se gestan los sendos pueblos nahuas.



Fig. 1. Representación del “Lugar de las siete cuevas” o Chicomoztoc. *Historia Tolteca-Chichimeca* 16r.

Fuera de la cueva observamos un entorno natural propio de las zonas áridas como son algunas cactáceas, razón por la cual se ha sugerido que *Chicomoztoc* pudo haberse ubicado geográficamente en la zona norte de Mesoamérica. Por otro lado, *Teoculhuacan* es mencionado en el *Códice Ramírez*, como un sitio distinto a *Aztlán*²⁶: “La cercanía entre estos dos lugares, en la narración mítica puede deberse a que se trata de una proyección, hecha hacia el pasado, de la vecindad de México-Tenochtitlan con la ciudad de *Culhuacan*, situada en tierra firme al sur del

²⁵ Limón Olvera, Silvia. *op. cit.* pp. 104-105.

²⁶ *ibid.* p. 102.

lago de Tetzoco. Así, los mexicas relacionaron su lugar histórico de residencia con su patria ancestral.”²⁷

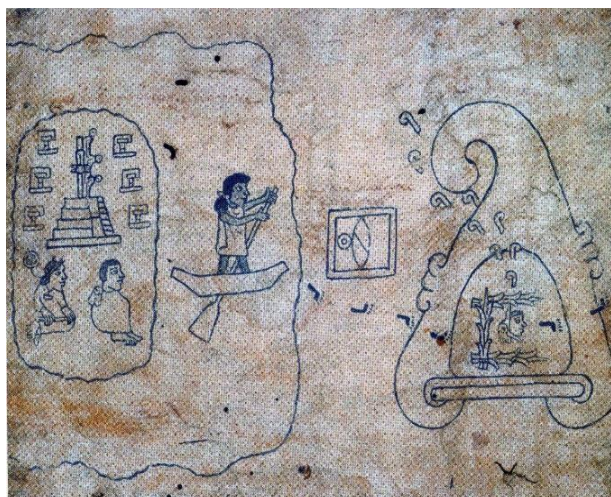
Como puede observarse, *Aztlán* envuelve una serie de conceptos asociados al origen. Generalmente es traducido como “el lugar de las garzas”, “asiento de la garza”²⁸ o también como “el lugar de la blancura”, que en cualquiera de los casos, el lugar es presentado como un sitio de abundancia. La referencia al color blanco nos remite al origen o inicio de vida. La búsqueda arqueológica de este sitio no ha tenido resultados satisfactorios, por lo que probablemente estamos hablando de un lugar mítico, mencionado por los mexicas únicamente para justificar su arribo al centro de México y poder dominar a los demás pueblos asentados con anterioridad. Sin embargo, es interesante la manera en que es representado este lugar en algunos documentos coloniales o de tradición precolombina. Por ejemplo, en la primera página del *Códice Boturini* encontramos tres elementos que nos dan una idea acerca de *Aztlán*. En el lado izquierdo de la lámina encontramos los elementos tierra y agua representadas mediante una isla, en la que se distingue un grupo de casas (relacionadas con los diferentes grupos nahuas) que rodean el templo, además de dos personajes que pudieran representar a una pareja primigenia. El agua que rodea la isla nos puede remitir al medio amniótico, de tal forma que nos indica metafóricamente el origen divino como vientre materno. El segundo elemento de la lámina es una fecha calendárica asociada también al principio; esta fecha compuesta del numeral “uno” y del glifo *tecpatl* (cuchillo de pedernal), corresponde a la fecha de salida del lugar de origen. Finalmente, del lado derecho encontramos de nuevo un elemento telúrico, observamos una especie de montaña cuya punta tiene una voluta que gira hacia la izquierda. Este cerro identificado como *Culhuacan* tiene en su cavidad un personaje identificado por sus atavíos como Huitzilopochtli, quien desde las entrañas del cerro se comunica con su pueblo. Sin embargo, hay que aclarar a lo largo del territorio mesoamericano existe un gran número de sitios que llevan el nombre de *Culhuacan*, por lo que probablemente el que se encuentra señalado en el códice, sea solamente simbólico.

La importancia de este códice no radica sólo en su primera lámina, dado que se narran eventos importantes a lo largo del documento. En la lámina cuarta, por ejemplo, nos indica el momento en donde su dios tribal, Huitzilopochtli, se les presenta en forma de águila, animal asociado con el sol, y les indica su designio como mexicas y ya no más como aztecas, además de

²⁷*ibid.* p. 103.

²⁸*ibid.* p. 110.

entregarles el arma (*atlatl* o lanza dardos) que utilizarán en sus batallas posteriores. Más allá del contenido simbólico que nos ofrece el mito, éste contiene un método lógico operacional.²⁹ El mito realiza una especie de ordenamiento cultural³⁰ que, en el caso de la orden de asentamiento que ha dado Huitzilopochtli a los mexicas, no sólo indica el lugar sino la forma y la cualidad del Ser mexica, es decir, la esencia de un pueblo guerrero que debe imponerse ante los demás como herederos reales del dios principal. De ahí que una de las características del porqué el mito tiene un papel importante en la construcción social del pueblo nahua y en la formación de sus instituciones, donde el dios no sólo representa la máxima autoridad de significación, sino también la cohesión social. Es ahí donde entendemos la configuración lógica del mito, ya que “los seres que el pensamiento indígena carga de significación se perciben como si se ofrecieran con el hombre un determinado parentesco”.³¹



Figs. 2 y 3.- Códice Boturini o Tira de la peregrinación. Folios 1 y 4

A lo largo del viaje que emprenden los mexicas desde su salida de *Aztlan*, toman asentamiento en distintos lugares cuya permanencia variaba y en donde establecían un templo adadorio a Huitzilopochtli.³² Estas estancias, además de fomentar el intercambio cultural, fueron permeando el pensamiento mítico y social de los nahuas, mismo que se refleja en la obra material,

²⁹ Cfr. Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. 17a. ed. Trad. Francisco González Arámburo. México, FCE, 2012.

³⁰ *ibid.* p. 61.

³¹ *ibid.*, p. 62.

³² Limón Olvera, Silvia. *op cit.*, pp. 86-87.

que muestra la compleja variedad de símbolos y representaciones que se daba también en los conceptos abstractos y en el lenguaje por supuesto.

Hasta aquí se ha esbozado de manera muy general la historia del origen de los mexicas, lo cual resulta importante para contextualizarlos. Ahora nos centraremos en el pensamiento mítico y religioso para poder entender el efecto que tiene en la producción visual y en la retórica que construye el lenguaje artístico.

1.2.1. El calendario y la religión como regentes de la vida

El punto inicial para estudiar la cosmovisión de los antiguos pueblos nahuas se encuentra en el conocimiento de la variedad y uso de sus calendarios, ya que en éstos se fundamenta la práctica ritual, condicionando de alguna manera la vida cotidiana entre los habitantes. La cosmovisión náhuatl es una síntesis de los grupos del norte y los pueblos agrícolas del centro de México. Los del norte o chichimecas, se identifican principalmente con las manifestaciones celestes³³ y las divinidades se encuentran relacionadas con las actividades propias de los pueblos nómadas, como la caza. Sin embargo, el concepto chichimeca presenta una serie de problemas que van más allá del significado propio de la palabra. El uso del concepto generalmente tiene connotaciones peyorativas al relacionarlo directamente con la barbarie pero, en contraste, algunos personajes de alta jerarquía de los pueblos nahuas hacen manifiesto el orgullo de pertenencia a la estirpe chichimeca. Tal fue el caso del gobernante de Texcoco, Nezahualcóyotl, quien se vanagloriaba de su estirpe de estos pueblos. Como podrá notarse, hablar de pueblos chichimecas implica una serie de características particulares que no necesariamente se refieren a la conformación de grupos incivilizados sino que, hablando en términos mesoamericanos, se refiere principalmente a los grupos que no poseían una cultura agrícola avanzada.

³³ Una de las divinidades que se encuentra relacionada con los astros es conocida con el nombre de Mixcoatl, la “Serpiente de nubes”. Este dios nombrado entre los tlaxcaltecas como Camaxtli está asociado directamente con la Vía láctea, además de representar el rumbo del Norte y fungir como patrono de la caza. Dentro de la tradición mexica el dios representante de este pueblo, Huitzilopochtli, se encuentra también dentro de esta categoría, representa al día, siendo una encarnación del sol (cfr. Caso, Alfonso. *El Pueblo del Sol*. 2a. ed. México, FCE, 1971 p. 49), de ahí que su lucha sea constante con su hermana la representante lunar, Coyolxauhqui. También podemos destacar a Tlahuizcapantecuhtli el “señor del alba”, que está asociado al planeta Venus matutino, al igual que las estrellas llamadas *Centzon Huitznahuac*, los “innumerables sureños”, que eran hermanos de Huitzilopochtli y Coyolxauhqui.

Los chichimecas presentan una serie de características que identifican a grupos de cazadores-recolectores, de densidad demográfica baja y que en ocasiones hicieron de mercenarios para algunos pueblos mesoamericanos. La forma de ver el mundo de estos grupos cambia notablemente debido a su transición a la agricultura, con ello se transforma su manera de percibir a la naturaleza³⁴ y por consiguiente la producción material, al reelaborar un imaginario común entre los individuos. Estos grupos provenientes del norte, al fusionarse con los pueblos agricultores, generaron nuevas formas de pensamiento reflejadas en el arte, donde los distintos grupos nahuas aportan los matices, los cuales van desde la persistencia bélica en la iconografía de los mexicas, hasta la sutileza y maestría de los texcocanos en su aparente representación mimética³⁵ de algunas de sus piezas.

Ante una sociedad que fundamenta sus hechos prácticamente en la idea que tienen del cosmos, el concepto de cosmovisión³⁶ implica una serie de ideas generales como la ideología, la mentalidad o el imaginario colectivo, por tanto no se reduce al ámbito religioso. A razón de esto podemos mencionar la *concepción o visión del mundo* como pregunta final al sentido de la vida. Wilhelm Dilthey otorga al arte, la religión y los sistemas filosóficos como contenedores de una posible respuesta hacia el devenir del hombre. Sobre las reflexiones hacia la misma vida el hombre llega a la experiencia vital³⁷ por lo que va más allá del sentido mortuorio, es decir, posee un sentido trascendental. Las sucesiones del hombre, las tradiciones establecidas en su sociedad y los estados de ánimo ante la vida, fundamentan la estructura del mundo.

Por otro lado, López Austin nos habla de una estructuración compleja semejante a una caracterización taxonómica³⁸, en la cual la sociedad está determinada por el cosmos, le otorga cierta identidad y conciencia, además, la misma sociedad depende de la dinámica, dando origen al

³⁴ López Austin, Alfredo. “Características generales de la religión de los pueblos nahuas del centro de México en el Posclásico Tardío”, en Limón Olvera, Silvia (ed.), *La religión de los pueblos nahuas*. Madrid, Trotta, 2008. [Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 07] pp. 31-72.

³⁵ Hablamos de una aparente visión mimética porque hasta este punto de la presente investigación, no se indaga acerca de la existencia o inexistencia de esta cualidad dentro de los pueblos mesoamericanos. Naturalmente, es más común escuchar una negatividad sobre el asunto mimético, sin embargo, no queda descartada del todo la posibilidad de la mimesis en estos pueblos, pues creemos que como buenos observadores de la naturaleza y del mundo que los rodeaba, no sólo razonaron sobre los fenómenos y los representaron de una manera particular, sino también elaboraron obras, sobre todo esculturas, que nos hace pensar en un momento lúdico de creación.

³⁶ El concepto *cosmovisión* visto desde la perspectiva alemana “*Weltanschauung*”, utilizada por Wilhelm Dilthey.

³⁷ Dilthey, Wilhem. *Teoría de las concepciones del mundo*. Trad. y comentarios de Julián Marías. Madrid, Revista de Occidente, 1974. pp. 41-45.

³⁸ López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología...* p. 58.

tiempo³⁹, y de la estructura del mismo. El hombre dentro de esa misma dinámica se identifica como una célula que compone todo el orden divino, pero no sobrevalorando su pertenencia, sino entendiéndose a sí mismo como un componente ontológico de permanencia variable. Bajo los criterios sobre la concepción del mundo y la cosmogonía, de Dilthey y López Austin, encontramos un sentido inmanente de recuperación del tiempo sagrado cuyos efectos repercuten en el hombre y su cotidianeidad.

En la tradición mesoamericana la cosmovisión puede mantener ciertas similitudes de una cultura a otra, esto por supuesto, también se ve reflejado dentro de los pueblos de una misma filiación lingüística. Las variantes regionales implican una serie de cambios que van desde la manera de nombrar a los dioses hasta cambios en la estructura misma de algún mito en particular. En los mitos se describe no sólo el origen de los dioses o del ser humano, sino de la naturaleza, los fenómenos, el poder, la enfermedad, la guerra e incluso las actividades como la agricultura o las diferentes ocupaciones incluyendo lo que nosotros llamamos arte. Por ejemplo, la Tierra (*tlaltilpac*) donde posa el hombre es materia divina al igual que todos sus componentes: los ríos y lagos, las plantas y animales, las montañas y cuevas. Estos son lugares de magia y de misterio, cuya transgresión implica un severo castigo y en donde sólo se accede mediante un rito iniciático, o en su defecto es perpetuado por los elegidos por la misma divinidad. A razón de esto podemos entender la función de la cueva como lugar de origen, como una entrada al inframundo y a la montaña como contenedor agua, el líquido vital para la subsistencia. Al respecto, Bernardino de Sahagún comenta que “Todos los montes eminentes, especialmente donde se arman nublados para llover, imaginaban que eran dioses, y a cada uno de ellos hacían su imagen según la imaginación que tenían de ellos”⁴⁰, de tal manera que los cerros y montes eran lugares comunes donde los mexicas llevaban a cabo, parte de los festejos en honor de los dioses pluviales. En la descripción de las fiestas y ceremonias se dice del décimo sexto mes lo siguiente:

Al décimo sexto mes llamaban *atemoxtli*. En este mes hacían fiesta as los dioses de la lluvia [...]; y los sátrapas de los *Tlaloques* comenzaban a hacer penitencia y sacrificios porque viniese el agua. Los sátrapas de los *Tlaloques* con gran diligencia ofrecían copal y otros

³⁹ *ibid.* p. 68.

⁴⁰ Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 5a. ed. de Ángel Ma. Garibay. México, Porrúa, 2005. 4 Vols. TI. p. 72.

perfumes a sus dioses, y atadas las estatuas de ellos, decían entonces venían para dar agua; y los populares hacían votos de hacer las imágenes de los montes que se llaman *tepictli*.⁴¹

Y más adelante menciona “Llegados a la fiesta, que la celebraban el último día de este mes, cortaban tiras de papel y atábanlas a unos varales, desde abajo hasta arriba, e hincábanlos en los patios de sus casas y hacían las imágenes de los montes de tzoatl”.⁴² Y para cerrar mejor la idea sobre la afinidad entre el agua y la montaña al respecto del mes de *atemoxтли* señala:

Al mes décimo sexto llamado *atemoxтли*, que quiere decir descendimiento de agua y llamábanle así porque en este mes suelen comenzar los truenos, y las primeras aguas allá en los montes; y decía la gente popular: ya vienen los dioses Tlaloque. [...] La otra gente por amor del agua hacían votos de hacer las imágenes de los montes [...] eran las imágenes de los montes, sobre que las nubes se arman, como es el Volcán, la Sierra Nevada y la Sierra de Tlaxcala, etc. Y otras de esta manera.⁴³

El simbolismo del monte tiene la particularidad de ser múltiple, por un lado evidentemente es el eje vertical, la altura, que nos remite a un ascenso o dicho de otra manera, a un sentido de trascendencia. La ascensión implica no sólo un esfuerzo físico sino también el encuentro con seres naturales, con los dioses o las manifestaciones de éstos, de tal manera que las nubes y bruma representan los sentimientos divinos⁴⁴ por tanto los cerros y montes son el hogar de los dioses y no se podía ir a esos lugares en cualquier momento, y en ocasiones, ni por cualquier persona.

Por otro lado las cuevas y cavidades siempre se han presentado como elementos místicos, tenebrosos, húmedos, y un gran número más de cualidades. Dentro de estos lugares se llevan a cabo ceremonias iniciáticas, por tanto un lugar donde se acumulaba energías incomprensibles para quienes no eran iniciados. Como metáfora, la cueva representa el vientre materno y en ocasiones el salir de ella refiere a un nacimiento o un renacer. La importancia tanto de la cueva como de la

⁴¹ *ibid.* pp. 128-129.

⁴² *ibidem.*

⁴³ *ibid.* pp. 214-215.

⁴⁴ Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 6a. ed. Barcelona, Herder, 1999. pp. 263-267.

montaña ha sido descrita de manera breve, sin embargo es importante señalarlo con base en los especialistas en el tema. Al respecto Silvia Limón indica que “Las montañas han sido significadas como lugares de residencia de dioses y de otros seres sagrados. En las dos cosmovisiones [inca y mexicas] las montañas fueron consideradas como depósitos de agua, sitios en los que se gestaban los fenómenos meteorológicos y lugares desde donde se distribuían las lluvias, el granizo y el viento”.⁴⁵ También

Las cuevas ocuparon un lugar central en ambos sistemas de creencia [inca y mexica] además de que tanto incas como nahuas les atribuyeron múltiples significados. Las cavernas eran consideradas como lugares sacros y, por ello, también se les calificaba de peligrosas, ya que albergaban fuerzas sobrenaturales con las que sólo podían lidiar los especialistas de lo sagrado.⁴⁶

Estas son solamente algunas maneras de entender a la montaña y a la cueva más allá de un accidente geográfico, lo que demuestra la resignificación a partir de relaciones metafísicas entre el individuo y la materia, las cuales se traducen a un lenguaje en ocasiones polisémico. Del mismo modo podemos hablar de los demás componentes naturales del mundo e incluso del universo. Entendamos pues, un mundo animado con características especiales.

El cosmos está dividido en tres partes: la celeste, la tierra (el mundo de los hombres) y el inframundo. Las estructuras horizontal y vertical presuponen movimiento en su conjunto coordinado, de allí que se hablen de ciclos de vida, agrícolas, de guerra y de paz, es decir, ciclos divinos que regulan a la naturaleza y al hombre y que influyen en la toma de decisiones. En el mundo confluyen todas las estructuras en algún momento, por eso es cambiante y los seres del inframundo y del celeste se hacen presentes en la Tierra. La forma en que viajan estos seres es través de árboles sagrados que se encuentran colocados en los cuatro rumbos y que conectan a las tres partes mencionadas⁴⁷.

⁴⁵ Limón Olvera, Silvia. *op. cit.*, pp. 42-43.

⁴⁶ *ibid* p. 43.

⁴⁷ López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología*. pp. 66-67.

El dinamismo es latente entre los seres de los todos planos, los encuentros por tanto no son casuales entre unos y otros. El ordenamiento proviene de la misma esencia que de manera consiente provoca dichos encuentros, tal vez como mero recordatorio de que todos forman parte de lo mismo. Cuando las divinidades están de paso por la Tierra, se manifiestan a los hombres de diversas maneras,⁴⁸ lo cual puede ser perjudicial o benéfico.

El ser humano reconoce y narra la vida de los dioses, sea de manera oral o establecida en la materialidad. Los detalles de las hazañas de las divinidades son conocidas por el artífice y los representa mediante símbolos que identifican a cada una de las divinidades, sus manifestaciones y actividades cíclicas. A partir de esto podemos asegurar el carácter inminentemente religioso o mítico de la obra visual mexicana, pero podemos llevar a cabo un ejercicio mental interesante, pensemos que, como seres humanos en algún momento de su vida pudieron sentir la necesidad de despegarse del medio religioso y que la manera de observar la naturaleza los llevó a dar nuevos significados a los componentes de la misma ya no en materia del cosmos, sino de la belleza misma, de un sentimiento lúdico tal vez. Finalmente, eran hombres que desarrollaron un alto grado de observación, que conlleva a la construcción de un sistema ideológico que se relacionó únicamente con los dioses. Esto es un problema que analizaremos más adelante, tratando de identificar algunos aspectos que nos ayuden a comprobar la hipótesis de un arte lúdico creado por los mexicanos.

Debido al carácter politeísta de las culturas precolombinas en general, es difícil precisar un número exacto de dioses que conforman el panteón nahua. A esta problemática se suma la variedad de nombres que puede recibir una misma divinidad. Las entidades divinas se multiplican, se fusionan o se transforman en otras. El desdoblamiento de las entidades es debido a que no están hechas de la misma sustancia que los hombres. Según Alfredo López Austin, en la vida cotidiana hay dos categorías de materia o de sustancia distinta. Por un lado la sustancia ligera que es

⁴⁸ Los árboles cósmicos funcionan como pilares que sostienen la bóveda celeste. Se encuentran repartidos en cada uno de los rumbos y permiten la transición de las fuerzas vitales por los tres planos. A su paso por la Tierra, los dioses se manifiestan a los hombres en forma de enfermedades o pestes, de vientos gélidos o de fenómenos naturales, incluso en su estancia pueden dejar vestigios, mismos que son tomados como objetos sagrados. Estos objetos se consideraban herencia de los dioses y formaba parte del culto dentro de la comunidad. Cfr. López, Austin, Alfredo. *op. cit.* pp. 75-78.

intangibles, por otro la pesada, siendo tangible y por lo tanto con peso. Los dioses están hechos de la primera, razón por lo cual no tienen forma.⁴⁹

La idea para realizar una escultura por ejemplo, corresponde a un alto grado de abstracción por parte del artífice, el cual implica la ya mencionada observación y la categorización de los elementos naturales que pueden llegar a combinarse en algún momento, así como un perfecto conocimiento de las características o atributos de los dioses. A partir de esto podemos decir que las divinidades se “materializan” cuando se alijan en una escultura, en los códices, en los animales, las plantas e incluso en el mismo hombre. La bruma, las corrientes ligeras, el olor nauseabundo en el plano terrenal indican la presencia de entidades.

Al poseer voluntad propia la divinidad puede habitar en donde le plazca o sean solicitados. Los dioses podían fraccionarse, se manifiestan en varias cosas, en varios lugares y hacer diferentes cosas al mismo tiempo. Sin embargo, podríamos suponer que en el momento que decide habitar dentro de alguna escultura, no se le rinde a esta como tal, sino a la entidad que radica (o habita) en ella. Sin embargo, a pesar de su gran poder los dioses están incompletos ya que necesitan del culto y de las ofrendas. Posiblemente esta es una de las razones por las que la divinidad decide ser el regente de la escultura, en su necesidad de culto establece un vínculo con los hombres, organizado de manera regular en el calendario, es decir, de manera cíclica como recordatorio de su presencia y utilidad para los seres humanos.

Las actividades cotidianas del ser humano, al igual que el destino de cada persona el cual se definía al momento de su nacimiento, eran reguladas a través del calendario. Según la fecha en la que nacía, el individuo estaba predestinado a poseer ciertas habilidades, virtudes o defectos. El destino llamado en náhuatl *tonalli*, es de origen divino. Los dioses otorgan las cualidades que presenta el ser humano y como es de suponer, no todas las personas pueden ser virtuosas en su totalidad, por lo que los dioses otorgan tanto características positivas como negativas. Dentro de las primeras se encuentra la riqueza, la salud, la valentía o la habilidad artística e intelectual; por otro lado, se encuentran la pobreza, la enfermedad, la cobardía, la mezquindad y la torpeza. En el

⁴⁹ López Austin, Alfredo. “Características generales de la religión de los pueblos nahuas del centro de México en el Posclásico tardío”, en Limón Olvera, Silvia (ed.), *La Religión de los pueblos nahuas. op. cit. passim.*

calendario se refleja la efectividad de las fuerzas sobrenaturales que actúan en la cotidianeidad, el deseo de ofrenda y remembranza.

Dentro de la tradición mesoamericana el calendario señala las festividades, además de la recuperación del mito, mejor dicho, del suceso que dio origen al rito, entendido como una fuerza del orden cósmico en un sentido personal o colectivo⁵⁰ de manera que se efectúa de manera repetitiva en un “eterno retorno”, en un sentido de renovación⁵¹. Cada uno de los días y meses es regido por una deidad. Las sociedades nahuas tenían el uso de por lo menos dos calendarios diferentes, uno ritual, compuesto de 260 días, denominado *tonalpohualli*, y otro de 365 días llamado *xiuhpohualli*. Por otro lado, el *tonalpohualli*, “la cuenta de los días y los destinos”, está compuesto por una combinación de 20 signos y 13 números que dan 260⁵² días en total. El uso de este calendario era variado, era consultado por la gente para determinar el nombre del recién nacido así como para vaticinar acerca la vida de los hombres y prevenir o corregir defectos que pudiese desarrollar el individuo a lo largo de su vida. De igual modo era consultado para conocer el destino de los gobernantes, el mejor momento de iniciar las campañas bélicas o predecir desastres naturales o plagas. Por otro lado, el *xiuhpohualli* se componía de 360 días más 5 extras a los cuales les denominaban *nemontemi*⁵³. Este calendario permite fijar además, las fechas en que debían ser entregados los tributos, así como establecer los días en que acontecían hechos sobresalientes de la historia común del pueblo.⁵⁴Cada uno de los días es regido por una divinidad, de igual modo, cada uno de los años está dominado por un signo⁵⁵. Cada uno de los días era dedicado a divinidades diferentes, además en las celebraciones estatales toda la población tomaba parte de ellas, de tal modo que funcionaba como una especie de reconocerse como parte de una sociedad supeditada a una deidad en particular. Estas “festividades (...) presentan un doble aspecto; pues por una parte

⁵⁰ Poupard, Paul. *Diccionario de las religiones*. Trad. José Ma. Moreno *et al.* Barcelona, Herder, 1987. pp. 1527-1530.

⁵¹ Eliade Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona, Labor, 1991. Cap. 3.

⁵² El número 20 corresponde a la cifra total de dedos del ser humano, por lo tanto hablamos de un sistema numérico vigesimal utilizado también dentro del ámbito económico. Por otro lado, la cifra de 260, corresponde al periodo de gestación del ser humano en general.

⁵³ Los días conocidos como *nemontemi* eran considerados aciagos. Su función también era para completar la cuenta total del año solar.

⁵⁴ Cfr. Pastrana Flores, Miguel. *Entre los hombres y los dioses. Acercamiento al sacerdocio del calpulli entre los antiguos nahuas*. México, UNAM-IIH, 2008. p. 42.

⁵⁵ Los años estaban regidos por los símbolos casa, conejo, caña y cuchillo de pedernal. Cada uno de ellos representaba un rumbo del universo.

se encuentra el carácter estatal de estos cultos; este tipo de fiestas se llevaba a cabo en el centro sagrado y político de la población con un gran esplendor... ”.⁵⁶

Entre los pueblos nahuas, ambos calendarios fueron iniciados al mismo tiempo. Como podemos suponer, existe un desfase entre los dos calendarios al pasar los primeros 260 días, el *Xiuhpohualli* continúa su curso normal y no será sino hasta pasando cincuenta y dos años, lo que podríamos llamar “un siglo nahua”, cuando ambos calendarios coincidirán y arrancarán de nuevo el ciclo. Es justamente esta razón por la que cada cincuenta y dos años existía una gran celebración significativa por su sentido de renovación, la cual se conoce como “Ceremonia del Fuego Nuevo”, en la cual se propiciaba la regeneración del mundo, donde el mismo fuego representaba el enlace de los distintos ciclos tanto en la naturaleza como en la sociedad. El elemento fuego no solamente representa creación y principio propiciador, sino también renovación.⁵⁷ Es precisamente el que permitió la nueva era del ser humano según *La Leyenda de los Soles*. En esta narración los cuerpos de las divinidades sacrificadas son consumidos por el fuego. Los dioses presentan grandes contrastes tanto físicos como espirituales. Por un lado se encuentra *Nanahuatzin*, quien posee un cuerpo dañado y repulsivo, y cuya ofrenda no es presuntuosa sino pobre y ordinaria,⁵⁸ pero en cambio su espíritu y sacrificio son firmes, lo cual le permite llevar a cabo su penitencia con dignidad. El lado opuesto lo representa *Tecuciztecatl*, arrogante y falto de compromiso además de ostentar riqueza material. Ambos dioses se arrojan al fuego propiciando así las condiciones necesarias para que el ser humano pueda habitar la Tierra, el sacrificio de los dioses se tiene que completar con el de los seres humanos, por lo cual éstos en una acción simpática rememoran los actos divinos. De esta forma, el hombre queda en deuda con los dioses y por ello realiza ofrendas en forma de sacrificio para mantener al mundo de manera estable. El sacrificio humano es una práctica común dentro de las sociedades prehispánicas durante el periodo Posclásico, pero en el caso de los mexicas esta práctica alcanzó su máxima expresividad, incluso fue parte motivacional

⁵⁶ Pastrana Flores, Miguel. *op cit.* p. 108.

⁵⁷ Limón Olvera, Silvia. *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. 2a. ed. México, UNAM-CIALC, 2012. pp. 61, 63, 68-69.

⁵⁸ Las ofrendas de los dioses definen la personalidad de cada uno. Por un lado, *Nanahuatzin* ofreció bolas hechas de heno y ramas, así como espinas de maguey empapadas con su propia sangre. *Tecuciztecatl*, en cambio, hizo alarde de su riqueza presentando puntas elaboradas con piedras preciosas y bolas hechas con plumas de quetzal y filamentos de oro. Cabe mencionar que la bola ofrecida por los dioses es conocida entre los nahuas como *zacatapayolli* y en ella se insertaban las espinas del autosacrificio. Para mayor referencia confróntese Sahagún, Bernardino de. *op. cit.* T. II, pp. 258-262,

para los fines bélicos⁵⁹ así como tema recurrente dentro de la producción artística y oralidad, como lo es el caso de la poesía épica.

Hemos de reconocer que las estructuras politeístas de la religión mexicana guardan una complicación aun mayor que lo descrito. A pesar que cerramos este apartado de manera somera, a lo largo de la presente tesis abordaremos el tema debido a la necesidad de la misma. Ahora veremos en concreto algunas generalidades de la producción visual de los mexicas.

1.3. El pensamiento nahua expresado en la materialidad: las diferentes manifestaciones artísticas.

Se han descrito las características generales de los mexicas y nuestro siguiente propósito es conocer su producción artística de manera concisa, lo cual implica llevar a cabo una descripción tanto material como iconográfica, así como indagar en las posibles ideas acerca del arte y la belleza que los nahuas poseían. Nos preguntamos sobre las características de la capacidad imaginativa de los mexicas a partir de la observación de su relación con la naturaleza, además de la gestión de ideas dentro de sus instituciones educativas⁶⁰ y de sus centros de trabajo. Ante todo esto no debemos olvidar que las crónicas de donde partimos así como el rescate de la tradición oral fueron escritas tanto por los frailes como por los indígenas cristianizados, y que por lo tanto la manera descriptiva es prácticamente el método conocido por los religiosos. Cuando Mauricio Beuchot nos habla acerca de la introducción del estudio filosófico y la formación de los frailes en el México Virreinal⁶¹, menciona claramente el corte escolástico, el cual se extiende durante los casi tres siglos de dominio español, de tal forma que la manera de concebir el arte es muy distinta a la que

⁵⁹ Lo que mejor define la característica guerrera del pueblo mexicana son las denominadas Guerras Floridas instauradas a partir de la conformación de la Triple Alianza entre los pueblos de Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan (Tacuba). El principal motivo de estas guerras fue la obtención de víctimas para el sacrificio y de esta manera ofrendar a los dioses.

⁶⁰ Existen principalmente dos instituciones dedicadas a la educación entre los mexicas. Por un lado estaba el *Telpochcalli*, centro de aprendizaje de carácter bélico, y el *Calmecac*, escuela de tipo sacerdotal donde se les enseñaba además, la historia, interpretación de los códices, entre otros conocimiento de carácter intelectual. Por otro lado existían las casas donde se enseñaba el canto y el baile.

⁶¹ Cfr. Beuchot, Mauricio. *Estudios de historia y de filosofía en el México colonial*. México, UNAM-IIB, 1991. pp. 23, 43, 53, 58-63.

nosotros conocemos, más bien estaríamos hablando de la subdivisión referencial de la época: artes mecánicas y artes liberales, heredadas claro, de la tradición clásica.

No obstante, a pesar de la concepción del arte como lo conocemos actualmente el cual tuvo su designación en el siglo XVIII, la capacidad apreciativa de los conquistadores no pudieron negar la habilidad técnica que poseía el artista y a pesar de la repugnancia o terror que pudieran causar ciertas esculturas o pinturas, las cuales asociaron claramente con la maldad y el pecado, reconocen la existencia de un arte mecánico del cual son participes algunos hombres cuya especialización no sólo incluye el manejo técnico y la manipulación de la materia con la que se elabora el objeto, llámese piedra, metal, plumas o pintura, sino que también se reconoce un proceso cognoscitivo dentro de la elaboración artística; un artífice se crea dentro de una comunidad en particular, su *calpulli* se dedicaba a elaborar piezas utilizadas si bien no consideradas como arte por ellos mismos, sí como objetos suntuarios o sagrados, de tal manera que también el artista poseía una capacidad intelectual que lo obligaba a conocer la historia, la representaciones de los dioses en un aspecto metafórico e incluso sobre la manipulación religiosa que pudiera ejercer el objeto mediante la representación misma.

Dentro de la tradición artística mesoamericana, algunos grupos se destacaron en alguna producción en particular dentro de su sociedad, por ejemplo los pueblos del Occidente de México, durante el Periodo Clásico, sobresalieron por su cerámica con escenas de la vida cotidiana y la representación de la flora y fauna local; por otro lado, las culturas clásicas mayas destacaron por su capacidad de representación naturalista. En el caso de los mexicas, su particularidad radica en la escultura elaborada en piedra. Sin embargo, no debemos descartar la importancia de otras manifestaciones, a pesar de que algunas sean casi nulas en nuestros días debido a motivos diversos, como en el caso del arte plumario, o las construcciones arquitectónicas de las cuales no se poseen tantos ejemplos como quisiéramos.⁶²

Los mexicas y en general todos los grupos prehispánicos no son entendidos en su totalidad sin el conocimiento de sus mitos, ligados obviamente a los fenómenos naturales, además del resultado de sus interacciones como sociedad, sean con propósitos expansivos o como linajes

⁶² Me refiero principalmente a lo ocurrido al pueblo mexica, el cual tuvo considerables pérdidas arquitectónicas debido a la conquista europea.

fundacionales. Aunque en nuestros días estas afirmaciones no reflejan ninguna novedad a inicios del siglo XX las cuestiones planteadas de manera estética hacia culturas consideradas como arcaicas, comenzaron a tomar importancia desde el punto de vista de las revoluciones artísticas, mejor conocidas como las Vanguardias. El proceso abarcó de manera convencional para la época, los métodos de análisis y de investigación, es decir, a partir desde las resoluciones epistémicas efectuadas hasta el momento, por lo tanto no hubo un método de análisis que se generara para el estudio particular de las obras artísticas producidas en las culturas no occidentales.

Ante la aparición de una apreciación casi inmediata por parte de artistas, historiadores o filósofos hacia los objetos artísticos de distintas latitudes, el punto de comparación a veces no rebasa los sistemas occidentales, dando lugar a una serie de discusiones, cuyo punto de partida se encuentra en el reconocimiento de tales objetos como piezas de arte. A pesar de la apertura a nuevas culturas artísticas existió una negación hacia el “otro”, en algunos aspectos culturales, razón que da pie para el cuestionamiento hacia una “cerrazón arcaica”.⁶³

Sobre el conjunto cultural que conforman los grupos nahuas por lo que podemos suponer que no son sistemas cerrados, razón por la cual lejos de entorpecer al conjunto de individuos de la comunidad, favorece los conocimientos y las formas de expresar y sentir, por tanto podemos asegurar que las “interacciones sociales se institucionalizan en el transcurso de las generaciones sucesivas, estableciendo con ello una forma de vida colectiva”⁶⁴. La interacción entre los grupos del complejo establece los parámetros que el artífice y los hombres de conocimiento o sabios (*tlamatinime*) de la comunidad, regularizan y difunden a todos los miembros de su cultura, además de los ajenos a ella, sea como forma de manifestar poder o por sometimiento. Lo que observamos en la producción artística de este pueblo no solo tiene que ver con lo que puede observarse en la naturaleza, sino con el dialogo entre individuos de otros pueblos, este diálogo no es solamente dentro de su espacio y tiempo, sino que lo hacen a través de su memoria colectiva y su interpretación de los sucesos y conocimientos anteriores. De esta forma crean una forma de conceptos o lenguaje con los que trabaja el artista, la manera en que son descritas las cosas en el mundo y en el universo son una concatenación epistémica de varias generaciones que facilita el

⁶³ Bolívar Echeverría utiliza tales palabras al afirmar que a pesar de la gran apertura del mundo en pleno siglo XX, no existe una historicidad abierta como tal, aún hay rechazo de mirar al Otro, y ese Otro es precisamente todo aquello que no es occidental. Echeverría, Bolívar. *La modernidad del barroco*. México, ERA, 1998. p. 20.

⁶⁴ Gómez Salazar, Mónica. *Pluralidad de realidades, diversidad de culturas*. México, UNAM, 2009. p. 18.

trabajo del artista. La retórica que forma su mundo será plasmada y transmitida, a veces impuesta. La forma en que nuestro mundo está construido a partir del razonamiento aplicado a lo que nos rodea y su formulación de ideas construye la Realidad, no puede ni debe de ser alterada; el entendimiento ontológico sobre el mundo en los pueblos mesoamericanos radica en una forma o estructura inamovible y perfecta, pero qué sucede ante las interacciones. Entendamos pues que el universo y por lo tanto la vida en la Tierra, se encuentra estructurado bajo determinados constructos sociales que podemos entender desde distintos parámetros o marcos conceptuales: “Los marcos conceptuales no son absolutos ni están establecidos definitivamente, son construcciones humanas que pueden cambiar”,⁶⁵ sin embargo “al ser los sujetos constructores de un mundo entendido desde un marco conceptual que no es absoluto, es posible también que pueden llegar a conocer y entender otro mundo desde otros marcos.”⁶⁶

Es nuestra tarea encontrar una postura que entienda de manera objetiva estas formas de pensamiento, así como promover un diálogo cultural que encuentre las conmensurabilidades y no sólo las grandes diferencias, que por supuesto que éstas también enriquecen el conocimiento. Al saber cómo se desarrolló el pueblo mexicano tanto en su sistema dialógico con otros pueblos como en su construcción ideológica e histórica, tenemos conciencia de su articulación cultural y por lo tanto artística. De tal modo que los pueblos hacen constructo con base en su experiencia con sus semejantes y plantean y ordenan en su producción visual, su iconografía e iconología⁶⁷ es decir, un lenguaje que entiendan los individuos y los haga entender cómo se desenvuelve la naturaleza, que en el caso de los mexicanos, se materializan en ocasiones en momentos particulares de los humanos y a esto es a lo que denominan divinidades.

Podemos pensar que la única representación de la escultura o pintura de los mexicanos es precisamente la de las divinidades, lo es en su mayor parte, sin embargo ya hemos comentado con anterioridad que no podemos descartar la idea de una representación lúdica. Si bien es cierto que la mayoría de su escultura en gran y pequeño formato es representación de alguna deidad, aun no contamos con un estudio que se centre de manera concisa en las representaciones aparentemente

⁶⁵ *ibid* p. 26.

⁶⁶ *ibid* p. 28.

⁶⁷ Dentro de la tradición formalista del estudio del arte, estas dos palabras han cobrado gran importancia desde su utilización por el historiador del arte Erwin Panofsky. Tanto la descripción como el contenido cobran sentido en conjunto dentro del sistema interpretativo. Es un importante aporte a la historia del arte que sin embargo, no es adecuado para el análisis de todo tipo de obra de arte.

miméticas. La gran característica del arte mexicana, es su abundante cantidad de escultura, también quedan algunos restos arquitectónicos y en menor medida la pintura.

Si discutimos acerca de la legitimidad como obra de arte tendremos que acudir a una serie de convencionalismos, la función que cumple y cómo se desarrolla en los diferentes contextos. Tal parece que hoy en día es innegable dicha denominación, sin embargo los cambios conceptuales y de ideologías en Occidente han permeado las discusiones al respecto. En el siglo XIX en el que aparece el concepto de Historia cultural, las producciones humanas de culturas no europeas se perfilan como objetos artísticos. El punto de comparación para denominar arte a una estatuilla prehispánica por ejemplo, es lo que nosotros llamaríamos conmensurabilidad, es decir, los nahuas tenían una idea de técnica, de belleza, de representación. Aunque estos conceptos no merecían gran importancia por parte de los conquistadores, podemos rescatar algunos breves párrafos sobre el significado de las artes y del artista para los antiguos nahuas. A pesar de ello, contamos también con la obra material y con la literatura legada gracias al proceso de transcripción elaborado en los conventos en los siglos XVI y XVII. Es a partir de este material que empezamos nuestra investigación. Si tomamos como apoyo los vocabularios, además tendremos un apoyo lingüístico que nos ayudará a valorizar los términos en sí mismos. La gran dificultad se presenta al someter a la fuerza ideas sacadas fuera de contexto, o el ajustar forzosamente la terminología.

Debemos reconocer también, que no contamos con un pensamiento estético nahua (si se me permite el término) de manera formal, por lo que en la mayoría de los casos nos veremos forzados a trabajar desde nuestro propio sistema epistémico, ya que aun cuando tengamos conocimiento del idioma náhuatl, nos encontramos fuera del código primigenio. Sirva esto como advertencia para propósitos posteriores a la presente investigación, la cual no utiliza un método riguroso en el sentido lingüístico, pero que sí busca un eje multidisciplinario en cuanto el mismo trabajo lo amerite.

Capítulo 2: La idea de arte y belleza entre los nahuas

Partimos de una premisa la cual el tiempo se ha encargado de inducir en varias de las representaciones plásticas a través de distintas latitudes, y que consiste en recalcar que no existe un concepto de arte en el mundo prehispánico de la manera como nosotros lo conocemos o como se ha academizado. Aunque nuestra propia subjetividad nos impulse a caracterizar la creación material mexicana como arte, no debemos olvidar que existen similitudes incuestionables entre lo que se ha denominado arte desde su creación y lo que se lo ha ganado con el paso del tiempo. Por ejemplo, pensemos en un algo muy simple, una representación de alguna de las divinidades mexicas a la que denominamos escultura, posee cierto ritmo, proporciones, volumen y en algunos casos cromatismo, entre otras cosas. Lo mencionado anteriormente es razón suficiente para considerar a tal escultura como objeto artístico por lo menos en un sentido material y compositivo. Si bien es cierto que ni las proporciones, ni el dinamismo o demás elementos formales pueden coincidir con otro tipo de escultura, es importante preguntarse y razonar sobre la variabilidad de efectos y sentimientos que impulsan determinadas maneras compositivas, dicho de otro modo muy esquemático, hay que preguntarnos el porqué de los cánones, las formas y elementos que integran el complejo estudiado, incluyendo el lenguaje o retórica.

Hemos mencionado con anterioridad los convencionalismos que existen en las diferentes culturas. La proporción, sea en escultura, en la arquitectura o en la pintura, se determina a partir del conocimiento de nuestro cuerpo y la relación que tenemos con él. El cuerpo humano es la referencia por excelencia de medición, es decir, un punto comparativo para establecer patrones medibles y cuantificables. A partir de ello desarrollamos un gusto que podemos disfrutar de manera natural y desde nuestra relación con nosotros mismos y de forma simultánea, consciente o no, aplicamos a todo aquello que consideramos arte, o al menos a aquél que estamos seguros que lo es, sea por convencionalismo o por ideología propia. En su artículo publicado en 1933, la arqueóloga Eulalia Guzmán expone de manera desglosada cada uno de los elementos ornamentales que componen la obra de arte prehispánica en general, elementos que sin duda alguna encontramos en

otras manifestaciones artísticas consideradas como tales: ritmo, proporción, claroscuro, estilización, o canon¹. Todos ellos son conceptos que utilizamos desde el análisis formal en historia del arte. Algunas de estas características en sus definiciones más elementales resultan tan ambiguas que podríamos pensar que su aplicación resulta aceptable para todo tipo de manifestación material, sobre todo en cuanto a las culturas antiguas se refiere, sin tomar en cuenta ciertas especificidades propias de cada obra. A partir de ello podemos establecer ciertas conmensurabilidades epistémicas en lo aparente, mas no en lo ontológico.

Al hablar de plasticidad en el arte nos referimos a la maleabilidad, uso y forma del material con el cual la obra está elaborada, en realidad no hay mucha diferencia en cuanto al uso de la materia prima en diferentes culturas, o por lo menos en cuanto se refiere a lo producido antes del siglo XX, pues ante la necesidad de permanencia que se sugiere puedan tener ciertos objetos, como por ejemplo los diferente tipos de piedra son utilizados con bastante frecuencia.

Solemnidad es una palabra utilizada por Eulalia Guzmán² para denotar una primera impresión del arte indígena. No obstante, hay dos puntos importantes que se deben de tomar en cuenta. Por un lado la generalidad con que aborda las características artísticas de cada cultura mesoamericana, resulta obvio que no se refiere únicamente al pueblo mexicana; y por otro lado la generalidad misma dentro de la manifestación artística, es decir, los elementos que designa como intrínsecos en la variabilidad productiva.

Mi objetivo principal es acercarme a los elementos estéticos que constituyen el panorama artístico del pueblo mexicana, centrándonos principalmente en la escultura, que es donde encontramos la mayor variabilidad representativa; sin embargo, no debemos dejar de lado las otras manifestaciones, en especial la arquitectura la cual abordaremos en su sentido de habitabilidad y vivencialidad.

¹ Guzmán, Eulalia. “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental”, en José Gpe. Victoria (compilador.) *Historia del arte, una aproximación al arte mexicano*. México, UNAM-Porrúa, 1988. [Antologías para la actualización de los profesores de enseñanza media superior]. pp. 1-22.

² *ibid.* p. 2.

2.1. El habitar de los dioses, el habitar de los hombres: la arquitectura

Para hablar de los elementos formales generales que constituyen la arquitectura, sería necesario determinar en primera instancia el aspecto utilitario de la misma. A pesar de la forma piramidal tan constante en el territorio mesoamericano, las diferencias que presentan en algunas zonas son obvias aun para el ojo inexperto. La particularidad más mencionada en la composición arquitectónica, es la construcción a partir de cuerpos truncados superpuestos que generalmente hemos conocido con el nombre de pirámides, haciendo extensivo el concepto desde la visión de las construcciones egipcias. Hay que tomar en cuenta que este tipo de construcción está generalmente destinado al culto religioso. Sahagún registra un total de 78 templos en la zona centro de México-Tenochtitlan.³ El templo principal conocido en nuestros días como Templo Mayor fue construido en varias etapas, cuenta con varias subestructuras las cuales fueron concatenándose conforme sucedían los gobernantes⁴. Los edificios formaban un conjunto plástico junto a la escultura y pintura. Las esculturas podían estar adosadas al edificio o exentas, como es el caso de los portaestandartes colocados en la parte superior de las escalinatas. La pirámide mesoamericana es producto de un pensamiento vigorosamente cósmico donde la naturaleza se vincula con los seres humanos. Las viviendas de los hombres comunes no pertenecían a esta categoría, es decir, no tenían la complejidad que presentaban los templos, aunque fueran grandes palacios, carecían de ese carácter contenedor de fuerzas vitales.

A partir del Periodo Clásico en la cultura teotihuacana se desarrolló un sistema conocido como talud-tablero el cual se difundió en gran parte del territorio mesoamericano y donde adquirió un gran número de variantes. El revestimiento de montículos de tierra con barro y piedra fueron formando el complejo constructivo religioso de Mesoamérica, cuerpos de apariencia pesada, masas que eran representaciones de recintos sagrados naturales como las montañas⁵. A lo largo de

³ Sobre la relación de los edificios en torno al Templo Mayor véase Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 5a ed. de Ángel Ma. Garibay, México, Porrúa, 2005. 4 vols. Tomo I, Apéndice al libro segundo. pp. 232-242.

⁴ Matos Moctezuma, Eduardo, "Etapas del Templo Mayor", en *Arqueología mexicana*. Edición especial No. 56. pp. 14-15 (Agosto 2014).

⁵ En el Templo Mayor el edificio principal suele llamarse con este mismo nombre y también se le denomina *tlacatecco* y era una representación de dos montañas que se unifican para formar una sola. En la cúspide de la construcción se encontraban dos adoratorios, uno de ellos dedicado Huitzilopochtli y el otro al dios pluvial Tláloc. Los cerros a los que representan llevan el nombre de *Coatepec* en el caso de Huitzilopochtli, y el de Tláloc, el cerro de los mantenimientos

Mesoamérica las trazas urbanas se rigen mediante arquetipos relacionados con la astronomía, la mitología o la cosmovisión, algunos más dispersos como en la zona maya otros con traza ortogonal como las ciudades del Altiplano central. Por lo que se refiere a los mexicas, la planeación de la ciudad principal, México-Tenochtitlan corresponde a un modelo basado en una división inspirada a partir de la observación celeste y que se sustenta a partir de un sistema de contrarios complementarios o lucha de los mismos, visto de otro modo, se construye a partir de una manera dialéctica. Esta pareja primordial de carácter ontológico se va duplicando hasta formar un plano cosmogónico el cual es representado en la Tierra como lugar pleno y equilibrado donde subsisten todos los seres creados por las divinidades. De esta manera la ciudad de Tenochtitlan estaba distribuida por medio de cuadrantes dando lugar a los cuatro rumbos principales (en la primera página del *Códice Mendoza* podemos observarlo), conocidos por nosotros como puntos cardinales y en donde cada uno de ellos era regido por un dios, además de ser relacionado con color en específico y algunas particularidades que veremos más adelante.



Fig. 4.- *Códice Mendoza*, fol. 1

llamado *Tonacatepetl*. Véase Matos Moctezuma, Eduardo. *100 años del Templo Mayor. Historia de un descubrimiento*. México, INAH, 2014. pp. 174-179.

Para comprender la organización espacial de los mexicas debemos entender el proceso de aculturación así como el lugar mítico de origen. Hemos comentado acerca de *Aztlán*, una isla de la cual no sabemos con exactitud su localización, ni siquiera su existencia real. La incursión y búsqueda de la antigua *Tollan* (Tula) creó en ellos una especie de obsesión cultural, siendo un pueblo errante y aun sin un grado visible de refinamiento, pensemos en el momento que entraron en contacto con la cultura tolteca, el impacto visual que pudo haber provocado y sobre todo la influencia que tuvo en la fundación de sus construcciones posteriores, digamos pues que “la impresión se tradujo en admiración reverente y en el despertar de un espíritu de emulación, que acompañó a la nación mexica hasta su ocaso”.⁶

Durante dos siglos aproximadamente, el pueblo mexica anduvo en un recorrido como parte de su búsqueda de un lugar donde establecerse, en su andar se vio afectado por la suma de varios grupos y por lo tanto de ideologías. El dios tribal Huitzilopochtli que los guiaba, nació guerrero y por lo tanto sus hijos también habrían de serlo. El asentamiento final en una isla como ya sabemos, tal vez se debe a una falta de un espacio para establecerse, pues como pueblo guerrero y temido, fueron expulsados de varios lugares, además que, al provenir de un islote, la tecnología del lugar y la familiaridad hicieron que decidieron vivir un sitio similar que les recordara su origen. Entender el desarrollo de la urbe mexica en su conjunto es tan importante como los elementos aislados dentro de la misma, para comprender el elemento ontológico o esencial que conforma la idea de habitabilidad dentro de los pueblos nahuas. Construida sobre una isla la ciudad de México-Tenochtitlan representa ideológicamente una superioridad frente a los demás pueblos al ser los elegidos por los dioses.

Por otra parte no es raro pensar en una ciudad que represente el eje del mundo. Este fenómeno es muy recurrente en diversas latitudes. Como ya se mencionó anteriormente hay que pensar en las condiciones reales del asentamiento. Los mexicas eran un grupo menospreciado y nada agradable para los demás, estaban cansados de errar y caminar por mucho tiempo por lo que se establecieron en un islote el cual estaba en territorio del señor de Azcapotzalco. El orgullo de pueblo guerrero no les permitía aceptar la derrota o el sometimiento a pueblos, por lo cual surge

⁶ Novoa Magallanes, César. *Espacio y forma en la visión prehispánica. Búsqueda de invariantes de visualidad pura en el arte y diseño prehispánicos*. México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1992. p. 73.

una fundamentación ideológica que le diera credibilidad y confianza en sí mismos, demostrando así una fuerte lealtad hacia su dios tribal al obedecer el mandato de quedarse en un lugar de difícil asentamiento, además por supuesto de su expansión territorial y el someter a otras naciones. Por tanto, se conjuntan los aspectos religioso y político aunque de alguna manera también podemos pensar en una necesidad de expansión y poder.

El conjunto de edificaciones corresponde a la idea cosmogónica que los mexicas tenían para la estructuración espacial y distribución de los edificios, tomada tal vez de pueblos como el tolteca o teotihuacano y sustentado en su propia cosmovisión. Respecto a los pueblos establecidos en el Altiplano central en distintas épocas, los mexicas supieron captar las formas pesadas y geométricas, la disposición de los edificios en cuanto a su uso ritual o público. ¿Por qué es tan importante la ciudad mexicana de Tenochtitlan? No solamente se debe considerar la proeza de una habilidad tecnológica, constructiva y manual, sino además tomemos en cuenta la fusión de ideas y de belleza en torno a un complejo ideológico. Entendámoslo bajo las siguientes premisas: el entorno natural que provee los sustentos para vivir y la ideología como un proceso concatenado por los siglos. La materia prima propia de la región además de su utilidad fáctica, posee un elemento sustancial que constituirá parte de la ideología mexicana en lo que respecta a la construcción. Al ser una cultura animista los elementos constructivos (materia prima como la piedra, la madera y demás) son producto de la acción divina, de su interacción en un lugar donde no existe el tiempo. Los dioses lo proveen y planean: colores, formas, tamaños. Todo esto es parte de una dialéctica entre los dioses. Las proporciones de los templos dedicados a las divinidades destaca por sobre todas las demás edificaciones, además, políticamente las grandes dimensiones intentan demostrar o mejor dicho imponer, una jerarquía teocrática y de carácter público.

La idea de una ciudad que emerge del agua en un sentido anímico y religioso alude a un pensamiento de una génesis amniótica que conoce el principio de los dioses y de los hombres. La partición de la ciudad se da en cuatro sectores a los que se les denomina comúnmente rumbos cósmicos. Previamente se da una delimitación de espacio a habitar a través de un rito de paso, una acción purificadora donde la parte natural del espacio se contrapone a la cultural, es decir, se

transforma en un espacio habitable para el ser humano⁷. Existe una planificación geométrica tanto en lo terrenal como en la morada divina. La vivienda terrenal de alguna forma es una manera de ofrenda por parte del ser humano, si se quiere ver, es como una vivienda artificial pues en realidad los dioses poseen estrictamente un lugar específico fuera del alcance de los hombres, por lo tanto hace de los templos residencias momentáneas que nos recuerdan el compromiso o la deuda adquirida con los dioses. Así la ciudad de Tenochtitlan por ejemplo fundado en un espacio sagrado es una revelación sagrada.⁸ Lo que representa la morada terrenal de los dioses es una vitalidad sustancial requerida en la Tierra como motor de permanencia, por lo tanto, la casa de los hombres aun siendo gobernantes, sacerdotes o altos funcionarios no pueden generar el mismo sentimiento que la de los dioses. La de éstos a pesar de ser un albergue temporal es un espacio cuya esencia intrínseca se hace una con la divinidad, esto es lo que precisamente nos acerca a la noción de habitar, “el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue”⁹, y de esta manera los transmite al pueblo con el sacerdote o gobernante como intermediario.

Por otra parte, la morada de los hombres posee cierta participación de una carga divina, pensemos en ella en su materialidad. Los elementos adquiridos en la naturaleza para la construcción de la vivienda, palacios y grandes centros de poder es materia divina, razón por la cual existe cierta presencia de tal índole obteniendo así valores de carácter onírico.¹⁰ Conocer la manera exacta en que habitó (en el sentido óptico) el mexica resulta obviamente imposible. Deducimos parte de su pensamiento a través de su poesía y si se quiere a través de su misma producción artística. En cuanto a la arquitectura, la distribución urbana de su ciudad principal, nos habla de la manera de integración del hombre a la naturaleza, siempre a favor de ésta y nunca violentándola. Una visión ideal según la religión principal, hay un origen de asentamiento, un diseño forzado por el territorio adoptado y aceptado. La disposición espacial es un arquetipo del cosmos: la ordenación y armonía con el Todo. Como resultado estas necesidades tanto políticas como religiosas obtenemos un complejo de espacios amplios para las reuniones masivas de distinta índole, edificaciones monumentales colocadas jerárquicamente y un recordatorio de una deuda con las deidades.

⁷ Limón Olvera, Silvia. *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. 2a. ed. México, UNAM-CIALC, 2012. [Col. Historia de América Latina y el Caribe 10]. pp. 382-383.

⁸ *ibid.* pp. 389-390.

⁹ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. 2a. ed. México, FCE, 1975. [Col. Breviarios 183]. p. 25.

¹⁰ *ibídem.*

Los templos principales en Tenochtitlan estaban dedicados a Huitzilopochtli y a Tláloc de tal manera que los habitantes creaban empatía con su dios principal por supuesto, y con una divinidad que les procurara el recurso para su alimentación como lo haría Tláloc. Estas edificaciones que funcionan como núcleo poseen una serie de construcciones de carácter administrativo, templos menores, centros de enseñanza y otras estructuras de carácter social y religioso. Los grandes espacios generados a partir de las construcciones creaban el sitio ideal de convivencia pública. Entre ellos destacan los mercados, ubicados en plazas, lugares frecuentados para el intercambio no solo de bienes o servicios sino también de ideas. El eje compositivo partía o se generaba desde los grandes templos ya mencionados. La traza y calzadas estaban dispuestas ortogonalmente.



Fig. 5.- *Mapa de Tenochtitlan* (fragmento) atribuido a Hernán Cortés, 1524. Tomado de Biblioteca digital mundial, *Segunda carta de Hernán Cortés* en, <https://www.wdl.org/es/item/19994/>

La ciudad entonces, estaba dividida por dos ejes que generaban cuatro grandes espacios generales que representaban los rumbos cósmicos. A su vez en cada uno de estos espacios se localizaban entidades de carácter habitacional conocidas por su nombre en náhuatl como *calpulli*, en singular. La manera en cómo fue trazada la ciudad se puede observar en el documento conocido

como *Plano de maguey* donde se muestra un fragmento de Tenochtitlan.¹¹ En este mapa se aprecia la distribución, las calzadas se indican mediante color ocre y los canales de agua, en azul. Las casas y sementeras también son perceptibles además de que éstas cuentan con el glifo *calli* (casa) junto a una figura de una cabeza humana, los cual nos indica probablemente el propietario. Este tipo de significar es usado desde antes de la conquista, sin embargo se utiliza por cuestiones prácticas y por la tradición prehispánica que perduró hasta el virreinato.



Fig. 6.- *Plano de Maguey*. Tomado de Mediateca INAH en, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/codice%3A635.

Se ha reconocido a la estructura truncada generalizada como pirámide, como una gran masa pesada que recuerda a las formaciones orográficas como los cerros y montañas. La sensación para el hombre ante estas construcciones es de pequeñez, la solemnidad va acompañada por el sentimiento de miedo y de insignificancia desde el hombre mismo. El valor y la característica

¹¹ Elaborado en realidad en papel de amate, el *Plano de maguey* es una de las representaciones más antiguas que se tienen sobre la ciudad de México-Tenochtitlan. También es conocido como *Plano parcial de la ciudad de México*.

radican en la monumentalidad conjuntiva y, por otro lado, en sus elementos pequeños compositivos, elementos que dejan de ser meros ornamentos pues establecen relaciones de conocimiento y reconocimiento del pueblo mismo hacia sus dioses. Pero, a pesar del carácter meramente religioso que pueda adjudicársele sin reservas, pensemos también que el sentido de orden, ritmo y simetría acompaña a todas las culturas del mundo, es por eso que no debemos descartar la idea de una apropiación de los espacios a través del sentido estético que pudieron llegar a desarrollar los mexicas, a pesar de ser un mundo y una realidad en específico, recordemos que son seres humanos que poseen criterios de belleza y gustos generados a partir de su sensibilidad.

Por otro lado, el palacio del gobernante era de grandes proporciones, con muchas habitaciones, jardines y baños, estaba dispuesto a la disposición de un espacio que cumple una función específica donde no hay lugar para las improvisaciones. Hablamos entonces de espacios exteriores e interiores que dialogan y resguardan partes íntimas del ser humano y por supuesto de los dioses.

Concluamos este apartado enumerando las causas que hacen posible la arquitectura mexicana. En primer lugar, el mismo ser humano cuyas proporciones fundamentan el tamaño del espacio en una cualidad medible, cuantificaciones a partir del número de las partes del cuerpo humano, aplicadas al desplazamiento de los edificios. Por otro lado, la naturaleza que puede ser entendida como la misma presencia divina que otorga los materiales para la elaboración de las edificaciones, aun por más sencilla que sea la hechura de una casa. Por supuesto que la armonía se persigue desde los grandes espacios abiertos propios de la misma naturaleza, por lo que los accidentes geográficos, cuerpos de agua o los espacios boscosos no son vistos como obstáculo, sino como elementos compositivos de resguardo. En el caso del Templo Mayor por ejemplo, es una representación del centro del universo de los mexicas a través de los dos cerros antes mencionados (Coatepec y Tonacatepetl). El templo funciona como punto comunicante entre el inframundo, el mundo terrenal y el celeste, otorgándole así una gran carga divina por tanto, obedecía a una “concepción preconcebida del orden universal”.¹² El claro ejemplo está en la tan mencionada ciudad construida en medio de un lago. La astronomía por ejemplo, establece

¹² Matos Moctezuma, Eduardo. “Arquitectura mexicana” en, *Arqueología mexicana* No. 15, Septiembre-Octubre 1995, Vol. III. p. 49.

arquetipos cosmogónicos, la recreación de la bóveda celeste como fuerza protectora en lo terrenal, recordemos también que en los pueblos nahuas y en general mesoamericano, hay una obsesión por la observación de los eclipses, Venus, que es un planeta dual y que representa a otro de sus dioses: Quetzalcóatl, en su advocación de Tlahuizcalpantecuhtli. En tanto, lo divino y religioso ha quedado sustentado lo que implica un habitar de los dioses (los templos y espacios sagrados) y, por otro lado, la ciudad en su sentido mundano. Todo ello nos recuerda el concepto de civilización en su carácter de refinamiento tecnológico y artístico. La manera en que estaba distribuida la ciudad de Tenochtitlan nos ayuda a entender el complejo arquitectónico generado a partir del pensamiento nahua antiguo. Sin embargo, lo que resulta difícil es concretar la ubicación exacta de algunos de los edificios que formaban los complejos arquitectónicos¹³. Lo que sí se sabe es la manera ordenada simétricamente que presentaba el complejo del Recinto Sagrado de la capital mexicana, que determinan su carácter cosmogónico.

2.2. La escultura como máxima expresión plástica del pensamiento artístico nahua

Al observar el discóbolo de Mirón o cualquiera de las Amazonas elaboradas por el escultor griego Policleto, podríamos deducir que la finalidad propia de la elaboración de una escultura cualquiera que sea su tamaño, es la de asemejarse lo más fiel posible al modelo original, que el ideal de belleza existe o más bien radica en la perfección y distribución de las proporciones y la similitud que pueda adquirir con relación al modelo original, a través de la técnica manual.

Hegel por ejemplo, reconoce tres formas en el arte¹⁴ las cuáles son la etapa simbólica (panteísmo de lo bello) cuya expresividad es todavía una inadecuación de la idea, esto se da por ejemplo, en el arte africano. En segundo lugar la forma clásica representada por el arte greco-latino, en la cual ya existe una correspondencia perfecta entre la idea y la figura representada, la materia y forma adquieren un carácter de equilibrio. Finalmente está la forma romántica, “la idea concreta

¹³ Respecto al tema podemos mencionar el aporte de Ignacio Marquina en su obra *Arquitectura prehispánica*, México, INAH, 1950.

¹⁴ Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o estética*. 2a. ed. Apuntes de Friedrich Carl H. V. von Kehler (verano de 1826) Ed, Annemarie Gethmann-Siefert y Bernardette Collenberg-Plotnikov. Trad. Domingo Hernández S. Madrid, UAM-ABADA, 2015. pp. 99-105.

de lo espiritual”¹⁵, donde surge el espíritu y se libera de manera sensible. Podemos obtener a través del concepto de belleza singular de cada pueblo, el reconocimiento del alma, la cual puede elevarse desde su más bajo estado cuya cualidad es la imperfección, hasta que podamos llegar contemplar de la verdad y del bien, al menos en un sentido occidental que es el que conocemos de algún modo u otro. Para Hegel *el asunto de lo bello pertenece a lo estético visto desde la multiplicidad*¹⁶, en la cual la belleza aparece como parte sensitiva de la idea. Esta idea es dialéctica y podemos confrontar esto con el pensamiento kantiano el cual, respecto de la estética, se interesa más que nada en una contemplación pasiva de lo bello, donde no hay cabida a la subjetividad¹⁷. Debemos retomar ambas diferencias, pues su importancia enmarca la base de la diferencia dentro del pensamiento estético-idealista. Al señalar como contenido de la belleza la idea, tendrá como consecuencia un entendimiento formal de la belleza, frente a un entendimiento natural de la misma.

Entender la belleza en la escultura mexicana significa un trabajo de voluntad epistémica y no tanto del entendimiento iconográfico por completo, pues a pesar de que podamos desmontar los elementos compositivos de una obra en particular, la descripción personal de la obra siempre queda a merced de la subjetividad crítica generada en contextos que pueden no favorecer al arte estudiado. Claro está también, que la oralidad, que fue plasmada en documentos escritos que aún se conservan, es parte fundamental para conocer el lenguaje simbólico en lo material, esto quiere decir que si partimos del ideal de belleza, si queremos trabajar con otras formas de pensamiento debemos tener muy en cuenta que existen sistemas de representaciones diferentes y específicas que nos obligan a mirar con otra idea de belleza además del deshacernos de ciertos prejuicios. Lo bello para Hegel por ejemplo, surge desde la corrección de los defectos perceptibles en la naturaleza¹⁸, por lo cual ésta se ve superada. En tanto que la belleza que podamos observar en la escultura mexicana funciona de otra manera. Realmente lo que se reproduce en ella es la misma naturaleza vista desde un interior más ontológico.

La necesidad de la escultura mexicana no es la de demostrar una copia fiel de la naturaleza, sino que se trata de elevarla y conocerla para lo cual se utilizan símbolos que nosotros hemos llamado iconografía y, como se ha mencionado, debemos tener disposición de conocer

¹⁵*ibid.* p. 105.

¹⁶*ibid.* p. 57.

¹⁷ Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Barcelona, Gredos, 2014. [Col. Grandes pensadores]. p. 43.

¹⁸ Hegel, G. W. F. *op. cit.* p. 49.

objetivamente la producción material creada fuera del canon occidental. La escultura mexicana combina elementos geométricos y naturalistas, generalmente trabajadas en bulto redondo con relieve en diferentes niveles de proyección. La mayoría de las piezas representa divinidades, seres híbridos con elementos realistas además de glifos. Es común entenderlas como meras representaciones de conceptos, sin embargo este reduccionismo podría estar negándonos una apreciación diferente, pues en ocasiones las esculturas además son de carácter conmemorativo.

A pesar de la vasta producción legada por el pueblo mexicano, las piezas escultóricas más representativas son la Piedra del Sol y la Coatlicue,¹⁹ ambas piezas²⁰ resguardadas en el Museo de Antropología de la Ciudad de México. Aquí observamos un primer problema que puede provocar dudas sobre la autenticidad denotativa de piezas de arte, pues al estar albergadas en un museo de carácter histórico-antropológico y no en un museo especializado en arte, pueden surgir inconvenientes a la hora de clasificarlas como materia artística. Por supuesto que esto no es un problema menor, las justificaciones para denotarlas como tal, podrían recaer en un relato que legitime su uso contemplativo sin importar el lugar en donde se encuentren, pensemos por ejemplo en las obras de arte que se encuentran en manos de particulares, son obras de arte sin importar que cuelguen en la sala personal de un individuo y no en una galería de arte, o bien las esculturas griegas y romanas que se exhiben en el Museo de Louvre, que no es precisamente un museo de arte en el más sentido estricto.

¹⁹ Me refiero a la escultura de gran tamaño ubicada en la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología, siendo una de las principales piezas del museo. Me permito hacer la aclaración pues dentro de este recinto y en otros museos también, encontramos otras esculturas que llevan dicho nombre; sin embargo, no presentan las características iconográficas ni las dimensiones. La diferencia la pondré en claro anexando la imagen de la pieza.

²⁰ Son descritas por vez primera por Antonio León y Gama en 1792. Tanto estas piezas como otras esculturas fueron poco comprendidas en su carácter de obra de arte. Sobre la importancia de los aportes de León y Gama véase Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano*. 3a. ed. México, UNAM-III, 1972. pp. 42, 113-114.



Fig. 7.- Piedra del Sol. Museo Nacional de Antropología (MNA)

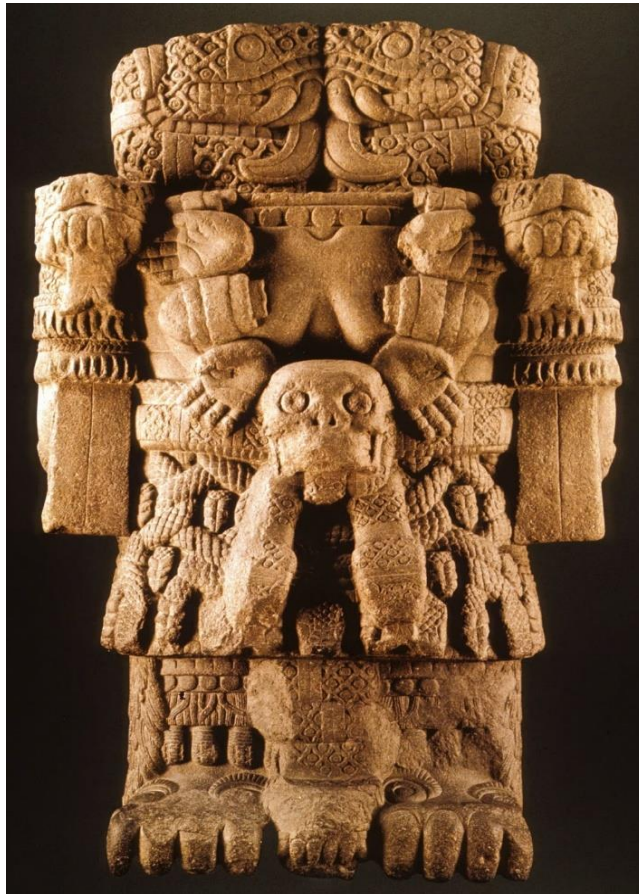


Fig. 8.- Coatlicue. Vista frontal (MNA)

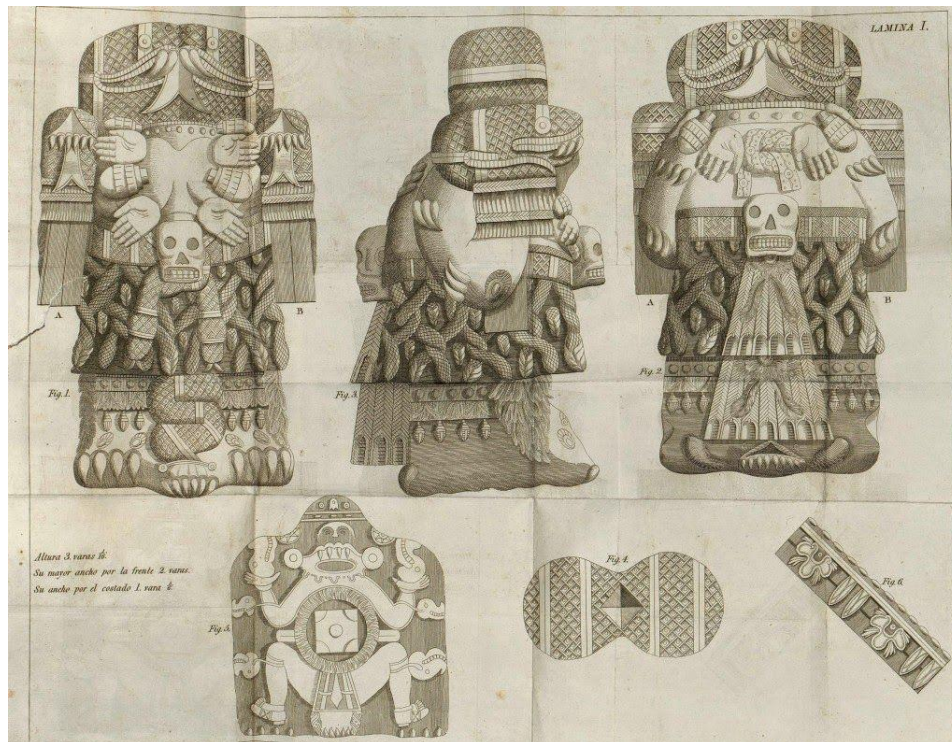


Fig. 9.- Coatlicue. Dibujos de Antonio León y Gama, 1792.

Primeramente, debemos entender el objeto expuesto en la sala del museo no solamente como una mera cosa, pues al tener un primer contacto con la obra podemos entenderla como escultura o simplemente como una pieza elaborada por una cultura en particular. El hecho de nombrarla como escultura le vale para estar en un museo especializado en arte. Más adelante analizaremos a fondo esta postura que identifica el objeto no como mera cosa, sino que el nombre adjudicado (escultura) implica una solución para su posible lectura o interpretación²¹. Pero, por el momento, continuemos con el análisis de las piezas escultóricas mexicas para no desviarnos de nuestro propósito principal.

De ambas piezas mencionadas (Coatlicue y Piedra del Sol) se han hecho numerosas investigaciones a partir de diversas disciplinas, de tal manera que podemos entender ambas obras desde la geometría analítica, la geología, la conservación, la iconología y la restauración e incluso desde el esoterismo. Para Justino Fernández, historiador y crítico de arte, el análisis de una sola pieza (la Coatlicue), le permite acercarse a la idea creativa del pueblo mexicana, no sólo en su sentido

²¹ Cfr. Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona, Paidós, 2002. Caps. 1 y 2.

técnico sino en su más profundo “ser ontológico”.²² Esta última observación es importante porque el arte mexica (y prehispánico en general) estuvo supeditado, casi primordialmente, a dos disciplinas: la arqueología y la historia del arte. Resultan entonces, plausibles los enfoques propuestos por parte de Eulalia Guzmán²³, Paul Westheim²⁴, Paul Gendrop²⁵ o Justino Fernández²⁶ quienes sin dejar de lado los estudios arqueológicos o históricos, elaboraron las bases para plantear una posible estética prehispánica, por supuesto, a través de un filtro que podemos considerar como mitológico, pues las formas adaptadas a partir de la naturaleza en las obras mismas, no pueden entenderse del todo si no conjeturamos a partir del mito general y particular. Bajo esta premisa podemos entender que se llega a un punto en el cual se rebasa el primer grado o significación de la manera que el historiador del arte Erwin Panofsky propone en su obra.²⁷ El método consiste en tres fases bien identificadas²⁸. La primera consiste meramente en una observación primaria, aquella que identifica formas simples, materiales o pigmentaciones. Este nivel, al que llamó *pre-iconográfico*, figura poco después de un primer encuentro con la obra de arte y podemos deducir que es común en toda obra artística, pues solamente consiste en una descripción básica, vivencial y emocional, aun no conjeturamos nada acerca de los elementos compositivos, para lo cual necesitamos detenernos un poco y relacionar objetos y contenido.

La esencia del arte mexica se da principalmente en la materia lítica. Las piedras nos comunican ciertamente algo pero no con un lenguaje tan sencillo, en ocasiones naturalista y otras tantas se muestra el mensaje tan oculto y lleno de metáforas, de lenguajes o retóricas obscuras, de símbolos indescifrables para aquel que no acuda al mito y a las fuentes coloniales. A pesar de este

²² Anotado por Samuel Ramos en el prólogo de la obra de Justino Fernández, *Coatlicue*.

²³ “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental” (1933).

²⁴ *Arte antiguo de México* (1950), *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1957).

²⁵ *El México antiguo* (1972), *Arte prehispánico en Mesoamérica* (1988), *Escultura azteca, una aproximación estética* (1997).

²⁶ *Coatlicue: estética indígena del arte antiguo* (1954).

²⁷ Las obras de Panofsky han sido recurrentes en el tema sobre los estudios iconográficos en general, sobre las obras de arte de distintas latitudes. A pesar de las limitaciones metodológicas que pueden aparecer al hacer análisis del arte prehispánico, resulta interesante la coherencia epistémica que puede adquirir si se usa con precaución. En los primeros niveles de este método encontramos herramientas de carácter conmensurable como lo son la observación y primer momento de encuentro con la obra y la formulación de ideas primarias que se desprenden de este primer encuentro. Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid, Alianza, 1972 y, *El significado en las artes visuales*. Trad. Nicanor Ancochea. Madrid, Alianza, 1979.

²⁸ Las tres fases que establece Panofsky consisten en una observación, si bien no rudimentaria, si tiene que ser detenida. Posteriormente interviene un momento de interpretación iconográfica para finalmente elaborar una interpretación (iconología).

último ejercicio de conocimiento, no es garantía llegar al final del contenido artístico. Algunas piezas de carácter naturalista no muestran la complejidad e interés para quien sólo le interesa la parte iconográfica. A pesar de que se han negado otros temas que no sean el mito y la religión en el arte mexicana, no debemos olvidar que como seres humanos poseemos también una parte lúdica por lo cual no necesariamente las representaciones escultóricas de plantas o animales dentro del imaginario mexicana, han de poseer un carácter ritual. El ser humano a veces tiene la necesidad de ser o expresarse sin ningún afán de superioridad cognoscitiva.

En el libro décimo de la *Historia General de las cosas de Nueva España*, Sahagún describe cómo es el artífice, cómo es que debe vivir el sabio; el declamador de verdades, el que pinta con el corazón, el que esculpe la verdad.²⁹ Cada uno de estos personajes descritos, comparte algo en común. El concepto que describe la dedicación, el conocimiento y la técnica en los asuntos del arte y el pensamiento nahua es *tlamatini*. Tal concepto³⁰ ha sido analizado minuciosamente en la obra de Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, y no ha dejado de cuestionarse hasta nuestros días. Resulta interesante cómo dicho término encierra una serie de virtudes que competen tanto al mismo sabio, como al artista y al médico. Cada uno de ellos puede ser un *tlamatini* si su saber, si su hacer participa de la verdad, si el sabio, médico o artista establecen un diálogo con su corazón y si lo que conoce es digno de compartir a sus semejantes. La elocuencia y armonía de la obra de arte no es pues, juzgada solamente por la divinidad sino que interviene un proceso vivencial compartido. La descripción del artífice del barro, es decir, el alfarero (*zuquichihqui*) descrita por León-Portilla³¹ a partir de Sahagún, nos explica una forma de concebir al artista en general y precisamente nos habla de su corazón.³²

Para ejemplificar la disposición artística que tenían los antiguos pueblos nahuas, León-Portilla cita un fragmento extraído de los textos elaborados por los informantes de Sahagún, en el cual describe la labor del artífice del barro y la cerámica. La traducción de la palabra *zaquichihqui*, es decir, “aquél que hace mentir al barro” según León-Portilla, es importante para entender la concepción del artista, quien utiliza o hace uso de la técnica para imitar a la naturaleza: “Sin ser un

²⁹ Cfr Sahagún Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 5a. ed de Ángel Ma. Garibay. México, Porrúa, 2005. 4 Vols. T- III, cap. VII (De los oficiales plateros y oficiales de la pluma), cap. VIII (De otros oficiales como son carpinteros y canteros).

³⁰ León Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. 11a. ed. México, UNAM-IIH, 2017. pp. 106-118.

³¹ *ibid.* p. 323.

³² *ibidem.*

perrillo, la figura de barro sembrará un perrillo; no siendo una calabaza, parecerá serlo. El alfarero dialogando con su corazón, ‘hace vivir las cosas.’”³³ La visión completa de esta idea se comprueba a partir de la postura que los mismos nahuas tenían al respecto: “El que da un ser al barro: de mirada aguda, moldea, amasa el barro. El buen alfarero: pone esmero en las cosas, enseña al barro a mentir, dialoga con su propio corazón, hace vivir las cosas que crea, todo lo conoce como si fuera un tolteca, hace hábiles sus manos. El mal alfarero: torpe, cojo en su arte, mortecino.”³⁴

Es así como se concebía al buen artista y al mal artista. De gran importancia es la primera parte, la cual concluye que al barro hay que dotarlo de ser para poder llegar a hacer una obra de valía artística, de igual modo habla sobre la habilidad, la disposición y la cualidad de ser un tolteca (artista) para manufacturar el objeto, el cual cobra sentido en la vida a partir de su don otorgado por el ejecutante, el cual es el ser. De la misma manera, se puede hablar del escultor, que ha de ser necesariamente un sabio y no solamente poseedor de una técnica manual que le permita elaborar sus piezas. La inspiración por supuesto proviene de la Naturaleza, la manifestación física de los dioses, pero también de su imaginación, pues el papel de esta es indispensable en la labor creativa. Sin embargo el artífice requería del Dios en su corazón, *yoltéotl* “corazón endiosado, en el que había entrado todo el simbolismo y la fuerza creadora de la religión náhuatl.”³⁵

Si bien en el arte clásico la piedra angular es la escultura³⁶, entre los mexicas también lo es. Si Hegel hubiese conocido las expresiones de este pueblo o por lo menos tomado en cuenta, sería juzgado sin duda alguna como un arte simbólico, el cual encierra parte del idealismo puro del pueblo, por ejemplo en la Coatlicue observamos esa parte de la multiplicidad de la que habla Hegel; no es gratuito que J. Fernández haya elegido a esta escultura como la máxima representación de un arte específico. Sin embargo, para Hegel el espíritu como esencia real y absoluta es superior a la naturaleza³⁷, y precisamente el arte participa del espíritu, pues este a través del arte puede adaptar diferentes formas para su realización. Con ello Hegel no sólo se opone a Kant, sino a toda esa corriente de pensamiento estético que, desde Platón, veía la belleza en la mera imitación de lo natural. El espíritu sería pues, las razones individuales de manera unificada, esas razones atienden

³³*ibid.* p. 276.

³⁴ *Textos de los informantes de Sahagún*. Extraído de León-Portilla, Miguel. *op. cit.*, p. 323.

³⁵ León-Portilla, Miguel, *op. cit.* p. 322.

³⁶ Cfr. Hegel, G. W. F. *op. cit.* p. 405.

³⁷ *ibid.* p. 49. Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid, Gredos, 2014. [Col. Grandes pensadores]. p. 285.

a lo universal de la conciencia de lo colectivo de un pueblo y el espíritu tiene conciencia de sí mismo, estructurando de tal forma su ideología.

La estructuración ideológica no solo la hemos de percibir en la arquitectura sino también en la escultura. Por principio de cuentas cada escultura cuyo fin bien definido sea el ritual, es realizada en su afán de ser receptor de una fuerza vital, es decir, hablamos de otro tipo de hogar temporal para el dios, el numen o cualquiera que sea la energía que vitaliza la vida en la Tierra. Durante las festividades o ceremonias (cíclicas por supuesto) se espera que la deidad resida por un lapso determinado en la escultura elaborada con este fin, ya no sólo es entonces el templo una residencia, la escultura puede adquirir esta función sin ningún problema. Al poseer una sustancia ligera³⁸, el numen es divisible y extenso, capaz de habitar en varios recintos, ya sean templos o esculturas, e incluso en el hombre mismo, pues una de las cualidades es que los dioses actúan en ocasiones de manera caprichosa. Lo que no podemos asegurar es que la escultura de pequeño formato que solo representa a un ave, mamífero o reptil, sea necesariamente contenedor de tales fuerzas vitales, pues como se ha mencionado anteriormente, el carácter lúdico no es algo imposible de pensar en la cultura mexicana, pues de pensar solamente en su justificación mítica o religiosa, estamos haciendo una reducción de su pensamiento.

Quienes reciben al numen, es decir, algunas de las propias esculturas, poseen magnitudes diferentes. El tamaño dependerá de su uso ritual, ya sea en colectividad o en lo individual y debido a esta razón no debemos valorar más a una que a la otra, simplemente entender su importancia de acuerdo a su función inmediata. Sin embargo, siempre han sido las piezas de gran formato las que han sido más estudiadas, podemos incluso adjudicarles el término de sublime en cuanto a la primera impresión que refleja solamente su forma. Bajo esta premisa la idea kantiana acerca de lo bello y lo sublime, estaría formando parte de la lógica que explicaría el carácter que describe una primera impresión frente a la obra, es decir, la palabra o el adjetivo de “sublime” serviría para describir perfectamente un momento sensitivo, una primigenia sensación. Sin embargo, siguiendo la misma

³⁸ Aquellos seres que poseen sustancia ligera se dividen en dos grupos: los dioses y las fuerzas sobrenaturales, estos son entidades impersonales. En cuanto a los primeros se puede decir que son más apegados al hombre ya que tienen la capacidad de entender las expresiones del ser humano. Véase López Austin, Alfredo, “Los ritos, un juego de definiciones”, en *Arqueología mexicana* No. 34, Vol. VI, Noviembre-Diciembre 1998. pp. 4-9. “Los rostros de los dioses mesoamericanos”, en *Arqueología mexicana* No. 20 Vol. IV, Julio-Agosto 1996. pp. 18-19.

idea no se sostendría por lo siguiente: “Lo sublime debe ser siempre grande; lo bello también puede ser pequeño. Lo sublime debe ser sencillo, lo bello puede estar adornado y ornamentado.”³⁹

La escultura elaborada por el pueblo mexicana no se diferencia mucho en cuanto a la variedad de producción se refiere, de tal modo que tenemos escultura exenta en gran y pequeño formato, así como relieves en diferentes soportes y profundidades. Además de los diferentes tipos de piedra utilizados para su hechura, también se emplean materiales perecederos como la madera. La idea de sublime envuelve, según Kant, la sencillez. Podemos entender esto si consideramos la inmediatez del primer encuentro, que tiene precisamente la condición de ser sencillo. A pesar de ello, en el caso de una escultura de gran formato llena de simbolismos contenidos tal vez en la forma, no necesariamente debe de ser sencilla, esto por supuesto tiene que ver con la imaginaria que podamos desarrollar a partir de esa primera observación, los elementos contenidos en una obra cuya complejidad iconográfica nos obligue a pensar los significados de la misma, dependerán en gran parte ya no sólo de nuestra imaginación, sino que se unirán referencias directas o indirectas, es decir, conocimientos propios de la cultura en cuestión o símiles que podamos establecer a partir de un patrón diferente como referencia.

Si seguimos una caracterización kantiana por decirlo de alguna manera, diríamos que el arte generado por el pueblo mexicana se fundamenta en una idea religiosa que desemboca en la excentricidad. Esta manera de ver las cosas, lo que provoca es un ideal a partir de lo inconmensurable que resulta la significación de todo lo existente en el mundo prehispánico. Lo excéntrico es la manera en cómo el antiguo pueblo nahua podía acercarse, o de alguna manera entender, su ser y estar, su origen y su habitabilidad. Con cierta certeza podríamos asegurar que Kant denotaría la producción escultórica mexicana como creaciones de monstruosidad sublimada por sus grandes proporciones, pero por otro lado diría que sólo es monstruosa la escultura de pequeñas dimensiones, que su impacto radica en la representación deformada de la naturaleza. La escultura sería tal vez equiparada con la obra de la India: “El gusto predominante de los hindúes se inclina hacia aquellas monstruosidades que caen en lo extravagante. Su religión se compone de figuras grotescas.”⁴⁰

³⁹ Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. Dulce Ma. Granja Castro. México, FCE-UAM-UNAM, 2004. p. 5.

⁴⁰ *ibíd.* p. 58.

La pieza no sólo está integrada por los elementos cognoscitivos y míticos de la propia cultura, lleva consigo una serie de generadores sensibles que acompañan parte de un sometimiento político. Debemos preguntarnos si en la escultura se concentra una idea o sólo una serie de sentimientos, o ambas partes que finalmente se dan de manera intrínseca o necesaria.

El arte no es sólo apariencia, determina una aseveración de posibles sentimientos y posibilidades de conocimiento, por otra parte, como se había comentado, hay una estructuración de dominación política. Por otro lado, las ideas conjeturadas en la obra tienen una condición polisémica, su mutabilidad rige en el campo de lo sensible y de los ideales para el pueblo mexicano. Por ejemplo, si aislamos los componentes de las esculturas, cuyo mensaje principal se refiere a la fertilidad, encontraremos en sus elementos compositivos de carácter telúrico, la serpiente por nombrar alguna, así como conceptos relacionados al agua o a la muerte. Tejida una red de elementos en diálogo, conjuntamos una concepción única para referirse a un concepto de la vida cotidiana: la vida, la procreación, el elemento vital, el sacrificio y la muerte como generadora de vida. Cualquiera que sea el concepto, éste siempre estará acompañado de su antítesis, pues el complemento es necesariamente contrario para que ambos puedan existir. Debido a ello, encontramos una superposición de caracteres componentes de una pieza escultórica y, por lo tanto, una complejidad de pensamiento entendido dialécticamente. Es por ello que la técnica manual puede pasar a segundo término.

Esta necesidad de expresividad podría explicar el nulo desarrollo de algunas técnicas artísticas que conocemos hoy en día y que criticamos a partir de la comparación con el arte de otras latitudes. Tal vez sea un error querer comparar a cada momento y deducir ideas incluso inexistentes dentro de la tradición artística mexicana (y en otras tantas más); sin embargo, al carecer de términos precisos para explicar este arte, debemos hacer uso de herramientas epistémicas que nos permita entender parte del proceso creativo de este pueblo.

¿En qué se justifica o bajo qué condiciones se justifica el arte mexicano? En la realidad, la naturaleza, el poder político, en lo ontológico, en el *ethos* del pueblo, en la necesidad expresiva y creativa, en la necesidad explicativa, en el miedo o en todas las anteriores con algún grado diferente cada una de ellas. Exigimos en la mayoría de las ocasiones un fuerte apego a la naturaleza, entre mayor sea el parecido al objeto real, la obra de arte gozará de una mejor crítica, pero he aquí tal vez sólo la idea de la técnica. Para llegar más al fondo debemos exigir expresividad, en ocasiones

la técnica es suspendida (sacrificada) a favor de la expresividad, por ejemplo, en la cuestión de la proporción, el uso del escorzo o de la perspectiva. El arte no busca una comparación directa con la naturaleza, sino que es solo uno de los caminos para acceder a ella desde una formalidad diferente. Por tanto el arte no debe imitar a la naturaleza pero si comunicar lo real, aspectos abstractos como los sueños, alucinaciones y vaticinios. Si atendemos a estas ideas el arte es explicativo y de cierta manera, da forma una a conciencia y establece una cohesión social.

Si bien es cierto que existe una aparición sensible de la forma de pensamiento o de la idea que tienen de la función de la naturaleza y del universo, el arte mismo tendrá la misión de librarnos de la mera apariencia, pues en una primera instancia la aprehensión es inmediata y no tiene contacto alguno con la razón. La inmediatez del momento de contemplación es pasivo por lo cual no genera conocimiento ni tampoco hay espíritu. El encuentro frente a la obra de arte no debe de ser desinteresado o sensitivo únicamente. A través de la aprehensión el ser humano está más cerca de la naturaleza, parte de este proceso puede involucrar el entendimiento de la obra de arte.

La extensión expresiva de los ideales determinados por los mexicas, pasan a ser significados en la escultura, a razón hegeliana diremos que el contenido es el ideal mismo y la divinidad que reside es replegada en el interior.⁴¹ Ideal generado como extensión de un pensamiento condensando desde el mito, la observación y la colocación de los intereses sociales. La divinidad que reposa en una escultura según Hegel “ha de exponer al dios para sí mismo en su objetividad sin la movilidad de la acción determinada, sino como abismo en sí, en su simple calma y sublimidad. Esta calma autónoma la clausura del dios en sí, es la determinación esencial de las obras escultóricas. Actos, acciones y sentimientos están proscritos de ella, así como también todo lo no perteneciente a lo bello, todas las pasiones, la cólera, la arrogancia, la ira. La divinidad debe aparecer en su pureza para sí.”⁴²

Entender la escultura votiva o sagrada de los mexicas implica una posibilidad de la conciencia sensible generada después de la conciencia inmediata. No hay por tanto una génesis del arte meramente por el dato sensible. En la creación de la escultura, elementos tan comunes como el ritmo pertenecen a la necesidad de ordenamiento, mismo que se plantea a partir de los datos obtenidos a través de esa conciencia inmediata, no en el momento sino en la acción de pensar y

⁴¹ Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o estética*. p. 405.

⁴² *ibid.* pp. 405-407.

razonar el orden. Bajo estas circunstancias podemos pensar no sólo en el ordenamiento mismo que pueda exigir la pieza en sí, sino que existe la necesidad de crear un placer a partir de ese orden. Finalmente, las representaciones no tienen por qué ser necesariamente rígidas en cuanto a su comunicación, si bien Kant apunta que el arte se dirige hacia la sensibilidad pero no tiene por fin el placer, al menos la idea de orden implica que lo que queremos observar tenga un ordenamiento en su exterior. Existen relieves monolíticos de gran carácter rítmico conocidas como piedras solares, es decir aquellas vinculadas con el Quinto Sol de la mitología nahua. El ejemplo más claro y tal vez el más complejo sea la misma Piedra del Sol. Además de esta pieza de sumo valor en contenido, se encuentran también la piedra de Tizoc y la piedra de Moctezuma, todas ellas expuestas en el Museo Nacional de Antropología. En el caso de las dos últimas, son conocidas por su nombre utilitario en lengua náhuatl, *temalacatl*, las cuales son piedras utilizadas para el sacrificio gladiatorio, sobre ellas el guerrero cautivo luchaba, uno a uno, contra cinco guerreros mexicas hasta que era vencido y sacrificado. Ahora bien, el elemento radial de las piezas que nos ocupa por el momento, no sólo lo podemos observar en plenitud en las piedras solares, también lo encontramos como elemento compositivo de alguna otra pieza como lo es en el caso del *Teocalli* de la Guerra Sagrada, una escultura de mediano formato en forma de templo y cuyo uso pudo haber sido como asiento del gobernante. En el relieve de las Cinco Eras, encontramos de igual manera el elemento solar, la suma de elementos concéntricos cuya armonía es agradable a la vista debido a su equilibrio radial. Eulalia Guzmán describe las piedras solares de la siguiente manera:

[...] son un conjunto de bandas circulares concéntricas, cada una de las cuales se resuelve en una serie constituida por la repetición de un mismo elemento, o por iguales unidades o conjuntos de elementos. No sólo es rítmica la serie formada por elementos de la misma banda circular, sino que las bandas entre sí forman una serie armónica; reúnen las dos condiciones de contraste y de semejanza, por las formas que encierran y por la anchura de cada una, suficientes para formar el ritmo.⁴³

⁴³ Guzmán, Eulalia. *op. cit.*, pp. 4-5.



Fig. 10.- Piedra de Tizoc. MNA



Fig. 11.- Piedra de Moctezuma. MNA



Fig. 12.- Teocalli de la Guerra Sagrada. Vista frontal. MNA



Fig. 13.- Teocalli de la Guerra Sagrada. Vista trasera. MNA

Hemos expuesto hasta el momento algunas ideas que giran en torno a la parte escultórica, tanto en su creación como en sus temas. Es obvio que este análisis no es exhaustivo, pero he analizado el tema desde algunos puntos de vista que me parecen indispensables para un entendimiento más completo. En primer lugar y más importante, el sentido mítico de la escultura, el cual es imprescindible. También hemos reconocido el carácter lúdico de algunas obras, para ello propusimos que no necesariamente el hombre está en constante pensamiento religioso y que por lo tanto puede expresarse de la manera más sencilla, sin que por ello tenga que acudir a la explicación mítica. La escultura mexicana es propaganda del Estado. Un término que podría resultar anacrónico, ya que se dicho concepto abarca una serie de particularidades ajenas tanto a la época como al lugar, sin embargo se entiende la idea principal, la cual trata de exponer que el gobernante y su círculo interno, ayudantes y sacerdotes por ejemplo, intentan imponer o persuadir al pueblo a través de ciertos elementos provistos en la escultura, algunas de las cuales fueron expuestas al público en durante un periodo de tiempo, y estas a su vez eran reproducidas en pequeños formatos para “poseer” a la divinidad en los hogares.

Las características que podamos deducir en la escultura mexicana son entonces, parte de una conjunción común en muchas otras expresividades a lo largo del planeta: el ritmo, la profundidad, el manejo de las masas, la dinámica y los planos geométricos que las sustentan, son sólo algunos conceptos que no le son ajenos a la escultura mexicana.

Desconocemos muchos de los términos que los propios mexicanos utilizaban para la composición de sus obras y si partimos de las descripciones hechas por los europeos encontraremos conceptos humanistas propios de la época. Así, términos como arte manual o mecánico, pasan a formar parte del vocabulario con que se educó al indígena. La educación recibida durante el Renacimiento forjó la opinión sobre la estética del Nuevo Mundo. Es así como los informantes de Sahagún de origen indígena llegan a describir no sólo el arte, sino todos los componentes de su civilización caída. La escultura por tanto, es parte de su arte, altamente simbólico por un lado, pero también tan sencillo que se puede disfrutar sin necesidad de teorizar mucho, en algunas otras ocasiones.

2.3 Otras manifestaciones artísticas: las denominadas artes menores

La escultura siendo eminentemente la portadora del vínculo más directo que podemos tener con el arte mexica, es solamente una parte de la vasta producción legada por esta civilización. La grandeza del arte escultórico no reside sólo en su tamaño sino también en su significado, aun en obras de menor tamaño podemos encontrar los elementos sustentables del *ethos* del pueblo. El hacer arte por el arte tal vez sea un dominio ajeno o prohibido dentro la etapa creativa del artífice mexica y, a pesar de ello, eso no nos restringe que nosotros podamos percibirlo como tal. Hemos encontrado en la escultura formas del pensamiento que nos permite apreciar al arte de los antiguos nahuas en su contexto. Sin embargo, la riqueza de los elementos significativos se encuentra presente en obras como la cerámica, la orfebrería, los códices y uno muy particular elaborado con plumas de ave. La relación que podemos establecer entre las obras materiales consideradas como arte y el pensamiento nahua, se puede entrelazar a partir del estudio de la poesía o cantos, los cuales fueron transcritos en la época inmediata a la conquista. Su importancia para conocer más a fondo el pensamiento nahua a través de su arte se complementa en la palabra, tema que se expondrá con mayor detenimiento posteriormente; sin embargo, es importante ir mencionándolo para ir forjándonos una idea de la complejidad del pensamiento mexica y más aún, que la palabra cobra materialidad a través de la escultura, la arquitectura y demás creaciones artísticas. La relación que podemos establecer en estas dos manifestaciones del pensamiento nahua (arte y poesía) se encuentra en las propuestas hechas por el antropólogo e historiador español José Alcina Franch.⁴⁴ Por el momento, de manera concisa pasaremos a analizar el resto de la producción artística, cuya variedad sin lugar a duda no estará totalmente representada en los siguientes renglones, pero si mencionada y con ello se podrá tener una idea en cuanto a la producción.

Si bien es cierto que la memoria colectiva es resguardada en los denominados códices, también lo es que parte de la historia, las narraciones míticas y demás, se encuentran plasmados en la pintura que podemos encontrar no sólo en los muros de los templos, los recintos de guerreros o casas de los principales, también lo encontramos en la cerámica. Ambas expresiones latentes entre

⁴⁴ Alcina Franch, José. "Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XVII, número 66, México, UNAM-IIE, 1995. pp. 7-44.

los pueblos mesoamericanos, han tenido destinos diferentes respecto a las culturas, es decir, en algunos pueblos es amplia la colección de vasijas elaboradas en barro, en otras, la pintura mural es sobresaliente no sólo por su conservación sino también por la riqueza de sus elementos compositivos.

En el caso de la cultura mexicana, la pintura mural es casi inexistente por razones conocidas: la destrucción desmesurada de sus edificaciones. Sin embargo, de acuerdo a las descripciones de las fuentes coloniales, la pintura estaba presente, de hecho tanto como lo fue en otras civilizaciones antiguas donde se encontraba unificada y compartiendo un todo junto con la arquitectura y la escultura. Si hemos de mencionar un claro ejemplo de la pintura mexicana, lo mejor es referirse a los códices, los cuales consisten en documentos pictográficos elaborados a manera de biombo y cuyo autor es el pintor o escriba conocido entre los nahuas como *tlacuilo*, personaje ligado tanto al ámbito religioso como político y su labor iría más allá del ámbito plástico, pues su conocimiento acerca de las representaciones y su interpretación debía estar supeditado a un *canon* generalizado y ajustado a las necesidades sensitivas. Tan importante era este trabajo que podemos considerar al *tlacuilo* como una especie de sabio (*tlamatine*). Entender el cómo es un códice implica una serie de complicaciones que van más allá de la función y la forma. Por principio de cuentas, el término con el cual era referido este medio de expresión era *amoxtli*. Los códices no sólo eran elaborados en papel de amate, se utilizaron otras fibras vegetales y además pieles curtidas de algunos cérvidos. La preparación merece ser mencionada, aunque de manera simplificada. Una capa de estuco a manera de fondo, recubre el soporte el cual será trabajado por el artista de manera precisa, basada en el conocimiento no sólo de su material sino de su entorno lo cual incluye la manera de representación, las fechas calendáricas que convienen para realizar el trabajo y un amplio imaginario el cual fue forjado en comunidad y mediante la observación. El sentido agudizado la fijación de las imágenes en la conciencia, dan como resultado una esquematización de las figuras, pero no por ello simples de interpretar.

Si bien el códice es una aportación de carácter historiográfico, al igual que los libros de Horas (*horarium*) europeos, puede verse también como obra artística. Los colores, las formas, etc., contienen información de carácter estético, pues la planeación de las pinturas también nos indica la existencia de ritmos a través del soporte, el uso específico para cada color utilizado y sobre todo la disposición y concepción de la temporalidad y el espacio. Si bien no es de carácter imitativo, la

pintura mexicana es agradable a la vista a pesar de su falta de escorzo, realismo o perspectiva, el atractivo recae en la forma de representación, en la disposición espacial y en los finos trazos de sus figuras. ¿Qué planteamiento estético realmente significativo podemos deducir del estudio sobre los códices? Realmente es una dificultad mayor considerando la poca cantidad que sobreviven de ellos, a menos en lo tocante a los de tradición prehispánica. Es por afinidad de estilo la manera en que se clasifican los códices, además de su temática. La lógica de la asignación de los elementos que componen el códice, reflejan la realidad de las cosas, de la historia y del destino. La divinidad se manifiesta y se desarrolla como causa creadora, en los códices se leen vaticinios, la pintura estaba sustentada en el diálogo del artista con la naturaleza y los seres sagrados, hay una dicotomía en cuanto a las formas. Por un lado, algunas son tan esquemáticas y fáciles de reconocer y en otras la asociación de conceptos se conjetura en una forma sumamente complicada como se puede observar en los atavíos de las divinidades. En cuanto a la pintura mexicana se refiere sería prudente recordar nuevamente la existencia del mural. Sin embargo, para un análisis más profundo nos es insuficiente el material del cual disponemos.

Durante el Posclásico Tardío las deidades que conformaban el panteón nahua aumentaron conforme sucedían las conquistas de otros pueblos. La característica de adopción y readaptación por parte del pueblo mexicano se ha discutido con anterioridad. Parte de esto también se debe al carácter cosmopolita de la capital mexicana, los conjuntos habitacionales conocidos (*calpullis*) estaban habitados no sólo por la población endémica de Tenochtitlan, sino también provenían de diversas partes de Mesoamérica, individuos que les era permitido rendir culto a sus propios dioses y que finalmente fueron permeando la religión local. Otra de las características del Posclásico Tardío fue la expansión militar y la proliferación del sacrificio humano. Tanto en la escultura como en la pintura en general, el motivo bélico es representado de diferentes maneras. De igual modo se encuentra en la orfebrería o en la cerámica. Por ejemplo, las máscaras líticas han sido un objeto recurrente desde los olmecas y quienes lo adaptaron de mejor manera fueron los teotihuacanos y, a través de éstos, los mexicanos comenzaron la tradición de la elaboración de máscaras.

La máscara ocupa un lugar preponderante en las culturas mesoamericanas. Existe un ser que se transforma, las cualidades físicas y mágicas pasan del objeto a la persona. Es el alter ego, es la divinidad encarnada, la fuerza de la naturaleza. Su carácter vital es innegable. Lo interesante

de la máscara mexicana, es que no sólo se coloca en el rostro y otorga una nueva personalidad. Estas máscaras no representan a algún personaje en particular, se refieren más bien a un concepto colectivo, a un concepto de hombre en general. Su carácter hierático nos habla de la solemnidad de quien las porta. Una idea más completa nos la señala Paul Westheim:

La máscara es otro yo. El hombre precortesiano tiene dos nombres; aparte del que le sirve en la vida cotidiana, el nombre ritual, que es el signo del día de su nacimiento. Dos nombres, dos personalidades distintas: una corresponde a la corpórea y real, el otro a la ritual –o por así decirlo, psíquica- y suprarreal. La máscara es expresión que no tenía ninguna importancia.⁴⁵

La anterior observación hace una mención a la complejidad de la personalidad del hombre mexicano. Esta característica radica en un pensamiento dual, donde toda creación se logró gracias a la existencia de dos partes en oposición. De igual manera, el hombre posee esta cualidad sin importar su estatus, es decir, si era noble o no, si era artista o campesino. Por otro lado, la máscara era también utilizada con fines funerarios la cual permitía que el individuo continúe un ciclo con un rostro en su viaje por el inframundo, por ejemplo aquellas que se colocaban en los bultos mortuorios. Si bien esta breve descripción sobre la máscara no deja de ser incompleta, es incuestionable la función no sólo ritual sino estética, ya que en ocasiones ésta iba acompañada de orejeras o collares. Según los mexicanos, el origen de las actividades artísticas se encontraba en la cultura tolteca. Los mexicanos como herederos crean la imagen de un ideal.

Sería importante cuestionarse por qué los mexicanos encuentran en la tradición tolteca el ideal de belleza y de las artes, cuando en realidad el arte tolteca no era tan depurado como el de otros pueblos mesoamericanos que también conocieron los mexicanos. Tal vez la respuesta deba ser analizada por encima de la técnica o complejidad de la materia y debemos centrarnos más en el contenido emotivo, en el *ser* del pueblo tolteca que apostaba no por una representación sino por una idea. De los Textos de los informantes de Sahagún, veamos lo siguiente:

Los toltecas era gente experimentada,
todas sus obras eran buenas, eran rectas,
todas bien hechas, todas admirables.

⁴⁵ Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*. 2a. ed. Trad. Mariana Frenk. México, ERA, 1977. p 140.

Sus casas eran hermosas,
sus casas con incrustaciones de mosaicos de turquesa,
pulidas, cubiertas de estuco, maravillosas.
Lo que se dice una casa tolteca,
Muy bien hecha, obra en todos sus aspectos hermosa...

Pintores, escultores y labradores de piedras,
artistas de la pluma, alfareros, hilanderos, tejedores,
profundamente experimentados en todo,
descubrieron, se hicieron capaces
de trabajar las piedras verdes, las turquesas.

Conocían las turquesas, sus minas,
encontraron las minas y el monte de la plata,
del oro, del cobre, del estaño, del metal de la luna...

Estos toltecas eran ciertamente sabios
solían dialogar con su propio corazón...

Hacían resonar el tambor, las sonajas,
eran cantores, componían cantos,
los daban a conocer,
los retenían en su memoria,
divinizaban con su corazón
los cantos maravillosos que componían⁴⁶

Las condiciones para ser artífice dentro de la sociedad mexicana, dependía del factor destino y de la práctica que le dedicara a la actividad, además de concebir las condiciones necesarias para que la divinidad habitase su obra, debía tener un diálogo con su corazón propio y convertirse en un “corazón endiosado”, en un *yoltéotl*.⁴⁷

Los mexicanos reconocen a los toltecas como fundadores de toda una manera de ser y de laborar. La producción artística de los nahuas tendrá como modelo entonces, al pueblo tolteca, el cual es sinónimo de artífice, este participa de la toltequidad (*toltecatoyotl*). Una breve descripción elaborada por Jaques Soustelle sobre la labor del artista, denota de manera concisa tal labor: “El decorado de la vida era sobre todo el que las artes ‘menores’ producían para embellecer los objetos,

⁴⁶ *Textos de los informantes de Sahagún*. Extraído de, León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. pp. 315-316.

⁴⁷ León-Portilla, Miguel, *op. cit.* 322.

raros o cotidianos, con un singular acierto, porque desde el más humilde plato de barro cocido hasta la joya de oro, nada era vulgar, en nada quedaba la impresión de apresuramiento o la simple búsqueda de un efecto o de lucro.⁴⁸

2.4. El sentido estético y formal de la obra artística mexicana

Nos encontramos ante la presencia de objetos que denominamos arte por costumbre, lo cual implica una adecuación epistémica, ya que desconocemos en gran medida el contexto en el que se desarrollaron las artes manuales y bajo qué condiciones estéticas se entendían. No obstante para nosotros la categorización resulta imprescindible al abordar el tema con profundidad, debido a la necesidad de adecuación a nuestros parámetros culturales. Qué es y qué no es arte, ha sido una discusión latente desde finales del siglo XIX, como hemos mencionado, determinar las características por las cuales tal producción mexicana puede llamarse así, no es un problema ajeno a la presente investigación, sin embargo es causa de segundo término para nuestros fines. Determinar entre cosas artísticas y meras cosas⁴⁹ parece más sencillo cuando conocemos la existencia de una legitimidad o una analogía factible. Una cualidad que ejemplifica claramente nuestro punto anterior es la función espiritual que cumple la escultura, la pintura y aun la arquitectura, dentro de la sociedad mexicana. En el prólogo a la obra de Justino Fernández Samuel Ramos describe brevemente al respecto de dicha función en el arte: “La única razón para llamar arte a cosas muy heterogéneas, procedentes de muy diversas épocas y países, es que entre diversos hombres, lugares y tiempos, desempeñan la misma función espiritual.”⁵⁰ Hablar de la condición de espiritual entre los mexicanos amerita la mención de una entidad anímica que motive o mueva su creatividad y aunque su creación sea motivada por razones religiosas, no podemos negar que pudo haber existido un placer propio, finalmente el hombre repite ciertos comportamientos dentro de su sociedad en distintos espacios y tiempos.

⁴⁸ Soustelle, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. 2a. ed. Trad. Carlos Villegas. México, FCE, 1970 p. 229.

⁴⁹ Cfr. Danto, Arthur. *op. cit.* Cap. 1.

⁵⁰ Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano Coatlicue. El retablo de los Reyes, El Hombre*. México, UNAM-III, 1972. p. 28. Fernández, J. *Coatlicue Estética del arte mexicano*. p. 9.

Para la segunda mitad del siglo XX, el estudio estético del arte indígena era innovador, las corrientes de estudio se enfocaban en el ámbito antropológico, arqueológico e histórico. En la obra de Justino Fernández encontramos importantes puntos como lo es la crítica a una historia del arte que no toma en cuenta la estética como indicio para poder aprehender el arte mexicana y prehispánico en general.

No hay bellezas puras, las hay en plural, éstas son históricas. Más que indagar sobre los problemas del ideal de belleza indígena, el universal de belleza interrumpe a nuestro propósito. Sin embargo, esto es arriesgado, no porque no conocemos del todo el pensamiento antiguo. Lo ideal es utilizar la estética tradicional y a partir de ahí, comprender el arte mexicana. Hay convenciones alrededor del mundo, sin embargo, tenemos que ser conscientes de ello. No podemos vivir la historia antigua de México, por tanto, encontramos un problema de resignificación; damos una nueva significación al fenómeno estudiado, entonces ¿qué podemos aportar nosotros desde nuestra perspectiva occidental? La belleza determinada nos revela algo y dado que es un constructo, lo que nos tiene que revelar es un lenguaje meramente humano. Si bien el lenguaje está codificado, esto se debe a que la obra de arte responde a una necesidad del presente en el que fue elaborada. Así, si la belleza es objetiva, la obra de arte radica en el objeto absoluto, hay funcionalidad, los signos y símbolos intencionados por el artista. Por otro lado, si es subjetiva, claramente radica en el sujeto que observa. La belleza no es aprehensible por el pensamiento sino por la sensibilidad, y sin embargo en un segundo momento, después del primer encuentro estético, podemos indagar sobre los propósitos del arte, la adecuación de las formas materiales supeditadas al pensamiento y su capacidad imaginativa y a partir de esto generar conmensurabilidades entre las diferentes ideas de belleza y pensamiento.

La belleza es objetiva en el sentido de conovernos aun fuera de su tiempo y espacio de creación, por tanto se pluraliza y se fija en lo sujetos en distintos niveles de apreciación. Esto nos lleva a pensar en un ámbito multidisciplinar, en el que el individuo se ve obligado a llevar a cabo dicha fijación a través de su marco de conocimiento de formación, es decir, un contexto vivencial o académico. Ahora, parece obvio que el estudio minucioso de la estética occidental, no parece suficiente para adentrarnos al pensamiento de la obra prehispánica, ya que a menudo se presentan limitaciones culturales; sin embargo, el ser humano encontrará adecuaciones apegadas a la norma,

tomemos por ejemplo un par de conceptos que podemos encontrar en la crítica e historia del arte. Dinamismo y estaticidad son dos conceptos que podemos aplicar sin ningún problema en el análisis de la escultura mexicana. Ambos conceptos los empleamos de manera inmediata sin razonar en su función estricta como denotación calificativa, debido a que nos parece obvio su uso para describir el carácter de movimiento que podemos encontrar en las piezas artísticas. Sería absurdo utilizar las palabras en lengua náhuatl para referirnos a conceptos de carácter formal. La verdadera dificultad se presenta cuando se conjuntan elementos humanos y animales, y tenemos la necesidad de determinar el concepto que quieren transmitir. Esto se convierte en una problemática de definir quién representa lo estático y quien lo dinámico.

El arte mexicano era para una comunidad, no hay una producción antropocéntrica en su totalidad. El otorgar cierto dinamismo nos indica la parte complementaria del ser humano en relación con el mundo y el plano celeste e inframundo. Otorga la animidad a la naturaleza que le rodea, de alguna manera la humaniza y la coloca a la par que él mismo. Por supuesto que hablamos de un pueblo en el que la observación a la naturaleza es clave para entender la noción de belleza. Así como se humaniza al animal, el hombre adquiere cualidades del animal, siendo más que en un sentido figurado, como metáfora más bien. Bajo este supuesto lo que podemos concluir sería que hay un complemento entre el hombre y la naturaleza, la perfección y la belleza se encontrará pues, en la idea surgida a partir de la fusión de ambas partes, mismas que podemos encontrar tal vez sólo en las divinidades y en todo caso la belleza no necesariamente tendrá que ser física. Se reflexiona no en un pensamiento individual sino colectivo, no solamente humano sino también con la naturaleza, cuya presencia fenoménica se explica a través de las formas complicadas que puedan surgir de la fusión que hemos mencionado anteriormente. La transición de los seres y su contacto con otros en cualquiera de los planos, lleva a un cambio agresivo y significativo para entender el símbolo o la idea con la que trabajan los artífices nahuas del México antiguo. El impacto que puede causar la desproporción puede no ser valorada o aceptada aun en nuestros días, si acaso no fuese motivo de estudio por parte de la comunidad especialista en el estudio del arte. Tal vez nuestra respuesta inmediata fuese una especie de repudio o la catalogación de infantilismo hacia este tipo de arte. Sería por supuesto una desgracia, ya que de alguna manera estaríamos retrocediendo y negándonos a la apertura de otras expresividades, por tanto lo que podemos hacer es abordar el objeto artístico no solo en su realidad técnica, y significar estéticamente si bien no

desprendiéndonos de nuestra subjetividad, con la conciencia de la objetividad que no determine la desaprobación tácita de los demás individuos.

Las formas que podemos encontrar en el arte mexicana van desde generalidades observadas en un primer momento, previamente dicho tras la mención del método de Erwin Panofsky. Uno de los elementos que juegan un papel importante en el reconocimiento proporcional y simétrico se encuentra en la disposición de la repetición de motivos (o adornos). En el análisis en que se configuran estos elementos, además, podemos encontrar personajes o abstracciones ligados a la cultura religiosa que viven en su cotidianeidad. Las formas que podemos encontrar son ideológicas, es la manera en que se configura el mundo en particular. Los personajes además de esto, son híbridos. El artista está en su mundo real y propio el cual canaliza a través de un lenguaje proliferado en la polisemia adecuado para cada divinidad o fenómeno ocurrido en la sociedad mexicana. El lenguaje cuya funcionalidad trastoca lo estético, cumple con una función retórica que se forma de manera abstracta, juntando elementos afines a varios elementos en la naturaleza, así por ejemplo el color azul es asociado a la piedra azul o verde (turquesa, jade) al mismo tiempo que al líquido vital y a las plumas de quetzal. Al ser todos estos elementos apreciados por su valor simbólico y su necesaria existencia en la tierra, el pueblo mexicana los asocia con la belleza, no sólo sensitiva sino racional y abstracta. En el libro VI de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Sahagún, encontramos una gran cantidad de ejemplos sobre el uso retórico y difrasismos (entendidas por algunos como metáforas) en los discursos nahuas utilizados para diferentes momentos o sucesos de la vida humana. El artista, por otro lado, debió conocer el empleo de esta manera de lenguaje para forjar su obra material a través de los conceptos dando como resultado una retórica iconográfica. El buen artista cumple fielmente su función. La función simbólica trae consigo una serie de elementos unidos en la forma y que podemos desfragmentar en su constitución de componentes de la totalidad.

Volviendo al ejemplo de la Coatlicue, ésta presenta un simbolismo múltiple y una simetría axial, de la cual se desprende la idea de relaciones por oposición, no sólo en su condición artística formal, sino en su entendimiento ideático. Captamos la complejidad, la cual es atribuida a la genialidad creativa del artífice mexicana, las estructuras cruciforme y piramidal dan cuenta de ello. Armonía de la parte, lograda por los equilibrios resultantes de la conciencia geométrica. La dinámica se desprende de sus estructuras que la fundamentan; no son mera casualidad pues hay

una constitución lógica en su lenguaje plástico. “Dominio del intelecto y de la razón estrechamente relacionados con la concepción religiosa, sobre un mundo de fuerzas caóticas y misteriosas”⁵¹ Razones por las cuales, esta escultura pasa a un señalamiento de obra con carácter universal, para Justino Fernández. Así, la gran escultura de Coatlicue es un sistema complejo del cosmos y del mito y por ende del pensamiento mexicana. Este sistema se sustenta en una estructura jerárquica de los elementos que componen al mundo y al universo. No solo en su composición formal, sino también en su manifestación como concepto del orden, del caos y de la vida, a través de su lenguaje retórico implementado como iconografía.

Dentro de las cualidades míticas que se forman a través de una ramificación compleja de númenes, ideas y pensamientos de los antiguos nahuas, Quetzalcóatl es otra divinidad que presenta una gran complejidad iconográfica, valores, símbolos y retórica iconográfica que se armonizan en torno a uno de los dioses considerados como héroes civilizadores. Su complejidad se agudiza debido a la referencia de un personaje histórico llamado de la misma manera, por lo que las asociaciones y cualidades se incrementan, hasta llegar al punto de confundirlos o de adjudicar cualidades de uno sobre otro. A final de cuentas, la idea unificada de este personaje cuenta con las características del ser humano real que gobernara la ciudad de Tula, así como la divinidad que otorgó el fuego, las artes y el sustento a los hombres.⁵² Sus asociaciones parecen tan alejadas que nos es difícil comprender el concepto único que encierra, por un lado, se encuentra asociado y representado en el mono, además de que en su configuración lingüística encontramos la serpiente y el quetzal.

Por otro lado, se encuentra el fenómeno natural del viento. Este elemento lo encontramos en una escultura en la cual Quetzalcóatl aparece ataviado con una máscara bucal en forma en pico de pato, además de perfilarse como danzante. Pues bien, aquí podemos manejar una serie de hipótesis en relación al uso del lenguaje náhuatl en la aplicación compositiva de la escultura. Dentro de las observaciones cotidianas de los antiguos nahuas, el mono se presenta como un animal jovial, travieso y con una motricidad característica, razones por las cuales se asemejan las personas que danzan, que se contonean al ritmo de los instrumentos. Quetzalcóatl es una divinidad que, al igual

⁵¹ Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano Coatlicue, El retablo de los Reyes, El Hombre*. p. 215.

⁵² Véase Alfredo López Austin, *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*, México, UNAM-IH, 1973. [Cultura náhuatl. Monografías 15].

que otras, se fusionan. Por otro lado, las aves asociadas con el vuelo, y por lo tanto con el viento, se encuentran en contacto directo con este elemento, no fortuitamente otro nombre de Quetzalcóatl era *Ehecatl* (viento).



Fig. 14.- *Ehecatl-Quetzalcóatl*, en su advocación de mono. MNA

Vivimos el tiempo y el espacio mientras creamos y admiramos; nos transforma, pero en algunas artes debemos tener cierta disposición para entender los componentes que forman la obra de arte. Puede que en nuestro pensamiento se encuentren, de manera simultánea, sentimientos producidos por la elocuencia de su retórica pero al mismo tiempo, una desaprobación por la imagen en sí misma. Podemos entonces preguntarnos si la emoción producida por lo sublime es más fuerte que la producida por lo bello, además de cómo la naturaleza permea el inconsciente del hombre creador que a su vez transforma, combina el pensamiento a partir de la observación a través de los sentidos desarrollados para su propio medio, y como ser creador materializa dichas ideas para la comprensión colectiva de aquello de lo se rodea. Explicar y fundamentar todo lo que lo rodea es creación divina. Por ejemplo, la ventaja de algunas propiedades metafísicas que posee el animal

frente a la planta según Westheim,⁵³ son su movilidad y facultad de expresar sus sentimientos. No obstante, no puede haber una ventaja como tal, sino con ciertas particularidades. La planta al poseer un *tonalli* (ser/esencia) también reacciona, su movilidad no es tan evidente más que en su propio crecimiento, pero por supuesto que no es desventaja.

Ahora bien, los rasgos estilizados se utilizan para diferentes propósitos como la retención colectiva, el propicio de la fertilidad. Decorar no es una palabra que debe utilizarse tan a la ligera, eso depende más bien de la obra en particular. El ser humano tiende al ritmo, sea visual o auditivo, tal vez porque dentro de su interior se genera este elemento, por lo que su inclinación para distribuir los elementos en un determinado orden, es intrínseco desde su misma naturaleza. Mediante la transformación de la apariencia física, el artista logra expresarse, y esta expresión genera una bifurcación entre lo racional e irracional, producto de la imaginación: “Así logra aquella expresividad en la cual confluyen el elemento racional de la captación objetiva de la realidad y el elemento irracional de una concepción formal nacida de la imaginación.”⁵⁴ En la arquitectura y pintura en códices un espacio vital se ve desfragmentado en la realidad, subyace en lo terrenal, se desprende por un momento del cosmos. En la escultura ese cosmos puede ser representado o no, pero no hay duda que su complejidad se entiende a partir de fenómenos asociados, que como ya se ha mencionado, tienen una función polisémica.

La fuerza se impregna en la piedra, en esa materia imperecedera, colocando visiblemente la redención del hombre ante la naturaleza, fusionando pues, elementos visibles en la naturaleza con el pensamiento religioso. Juntos crean un ordenamiento puro que no se juzga, se transmite por medios tan diversos como la tradición oral, el miedo o la persuasión. La obra de arte mexicana puede o no ser comprendida por el individuo, ni siquiera tiene que gustarle, sin embargo hay una especie de impacto visual latente que desencadena una serie de preguntas previas al sometimiento religioso. Las respuestas las puede proporcionar quien está en el poder, en la religión, pero también en el individuo común del pueblo. El mundo proporciona un marco teórico para elaborar un arte, para elaborar una idea de belleza.

⁵³Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. 2a. ed. Trad. Mariana Frenk. México, ERA, 1980. p. 42.

⁵⁴ *ibid.* p. 59.

Determinar la existencia o la manipulación del adorno o no, es una idea que se percibe por un proceso inmediato funcionalmente estético. Esto nos lleva naturalmente a la proporción y al ritmo. Podemos pensar en un goce estético, como seres humanos estaban propensos a apreciar o sentir placer por lo bello. La cualidad del ritmo es común en todo arte y en todo lugar es la idea del equilibrio interno, las proporciones se guardan y la armonía se ajusta en la proporción. En la naturaleza por ejemplo, se puede explicar la proporción a través de la sección aurea, la cual pudo no haber sido racionalizada o conocida como tal por los mexicas y sin embargo desarrollaron un sistema que les permitió la construcción proporcionada. Establecer de qué manera afecta a nuestros sentidos tanto el orden como los elementos decorativos o adornos, nos permite retomar el arte como un proceso de racionalización, sólo después de haber pasado el momento estético, y con ello determinar en qué consiste lo bello y en qué lo sublime, para lo cual Kant sugiere que “remitirnos a los distintos efectos que producen en el ánimo.”⁵⁵

Para Kant sólo el europeo posee la disposición hacia lo bello, específicamente el gusto francés e italiano. El hombre o la cultura ajena a Europa, tiende a hacia lo sublime desde diferentes matices: lo monstruoso, lo noble o lo extravagante, por lo cual un puede alejarse de toda moral y llegar a carecer de todo refinamiento que permita establecer un placer gozoso en el ejercicio contemplativo. Para los pueblos de África y América, existe poca disposición hacia la sensibilidad, en el peor de los casos, no existe.⁵⁶ Por supuesto que lo anterior es desde la percepción kantiana y aunque el carácter de una religión fetichista⁵⁷ sea la motivación creativa, se puede reconocer un efecto estético particular en el ser humano actual, o por lo menos el sentido de reconocimiento hacia la obra de arte como tal. Por ejemplo en la escultura mexicana causa un efecto estético, el espectador establece siempre una comparación con aquello que conoce. En algunas obras del arte mexicana puede haber cierta repulsión, es decir, tiene un efecto para algunas personas así podemos encontrar más emotividad en esta escultura que en la europea. El arte mexicana es definido, entre otras cosas, por su contenido de culto hacia la muerte, la cual tiene un papel preponderante en la definición de belleza para el pueblo. La obra de arte contiene un mundo caótico, las fuerzas de la

⁵⁵Castro Granja, Dulce Ma. Prólogo a Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. p. LIV.

⁵⁶ *ibid.* pp. 6, 48, 58-63.

⁵⁷*ibid.* p. 59.

naturaleza que se reflejan ante los ojos del ser humano. Lo importante no es la apariencia, sino la acción. La forma supeditada al contenido religioso y a lo mítico.

El hieratismo en la obra escultórica o pictórica, también se aleja del naturalismo. Hay un proceso de abstracción, las formas se combinan: naturalistas con expresivas. Existe una síntesis de algunos elementos. Encontramos entonces un equilibrio, lo que da significado y emotividad, Aquí radica la originalidad y el dramatismo de la escultura mexicana⁵⁸. De la espacialidad en el arte prehispánico el centro ocupa un lugar preminente, aunque no de manera convencional, es decir, en la pintura renacentista por ejemplo, la figura principal se encuentra en el centro, en el arte prehispánico no necesariamente ocurre esto. Cada cultura maneja su propia proporción, debido a la voluntad de crear. Al parecer el mito es la escena del hombre prehispánico, al grado que todo su ciclo vital se da en torno a sus creencias. Un hombre que no tiene otra tarea que servir al cosmos, pues con antelación se sabe a través del mito, que se debe a sus divinidades. Por lo tanto, no conoce otro propósito de su estancia en la Tierra más que el vivir para las deidades, de ello da cuenta la poesía en los antiguos manuscritos como los *Cantares mexicanos*. ¿Es acaso el mito el único recurso de conocimiento para el mexicano? No parece existir una barrera entre los dos mundos, a saber, el terrestre y el supra terrenal. La conexión se da de tal manera que no distingue entre los dos mundos. La parte metafísica ocurre en la Tierra. No obstante, no podemos negar la existencia de otro tipo de arte entre los mexicanos, de tal modo que podemos pensar tanto en un arte no figurativo como en uno figurativo. Tal parece que el mundo prehispánico solamente se reduce al mito. El sistema no se entiende sino a través de aquel. Le es suficiente pero habrá quien lo ponga en duda.

Hemos mencionado elementos formales en la obra de arte mexicana tales como la simetría, el ritmo, la proporción y la distribución espacial; asimismo, hemos propuesto la existencia de una iconografía retórica en la manipulación de la idea que forja la pieza artística. De igual modo, se ha discutido sobre el mito, el cual por supuesto no se niega, pero en ocasiones se plantea como único componente estético de la obra de arte mexicana. A continuación se abordará el tema de la retórica desde una perspectiva estética y literaria, además de conocer la importancia del signo en el arte, y la capacidad o disposición que tenemos hoy en día para entender no el arte de los antiguos pueblos nahuas

⁵⁸ Cfr. Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano Coatlicue, El retablo de los Reyes, El Hombre*. e p. 221.

Capítulo 3: Hacia una construcción estética del arte mexicana

A principios del siglo XX los estudios arqueológicos en México derivaban de propósitos políticos de carácter nacionalista, buscaban la reivindicación del carácter esencial de lo indígena pero únicamente de la parte antigua. Hubo pocos trabajos acerca del arte que tuvieran una propuesta estética. Las pocas críticas que surgieron se centraban en el arte, en una belleza basada en el naturalismo y en la comparación de lo prehispánico con el arte greco-latino, de tal modo que la perfección se alcanzaba mediante la proporción, el uso de la línea curva; es decir, una forma más suelta y no tan rígida como pueden ser esculturas de bloque cerrado muy característica del arte mexicana. Para los estudios de carácter histórico era necesario rescatar esa parte del pasado mexicano, por ello la importancia de las piezas arqueológicas; sin embargo, siempre estuvo presente la comparación con el arte clásico dejando de lado el carácter ontológico propio de lo indígena y percibiendo sus obras como torpes técnicamente, en algunos de los casos a través de una visión evolucionista. Los estudios no mostraron la capacidad creadora de los antiguos pueblos, mucho menos su capacidad de síntesis o abstracción, salvo mínimas excepciones. Por otro lado, Justino Fernández más que dominar la teoría estética para el análisis del arte antiguo mexicano, tomó como visión principal su propia experiencia frente al objeto de estudio. La subjetividad se sobrepone al estudio sistemático y riguroso, lleva a cabo una propuesta donde el arte dice algo por sí mismo. Así, conceptos como monstruoso, sublime, fascinante, tremendo o terrible, surgen de la descripción subjetiva de la obra de arte en su afán por entenderlo en su inmediatez. Justino Fernández determinará entonces una estética del arte indígena antiguo a partir de la limitación de los conocimientos que se tienen y a una intuición generada a través de varias observaciones, no sólo del arte antiguo mexicano sino de del arte en general.¹

Tal vez no hemos dejado a la obra expresarse del todo a sí misma, repeliendo a su sentido estético. La historia universal ha concedido la categoría de arte al objeto prehispánico y el concepto

¹ Fernández, Justino. *Coatlicue Estética del arte mexicano*. México, UNAM-IEE, 1972.

de belleza, como principio universal, se asocia con un arte específico que puede entenderse en la obra bajo ciertas condiciones; sin embargo, este es un punto de partida que nos lleva de nuevo a una visión positivista que inhibe las posibilidades de bellezas, reduciéndolo a una sola categorización que está lejos de proporcionar nuevos parámetros. Si bien ya hemos mencionado algunos aspectos del formalismo en el arte mexicana, así como determinadas cuestiones antropológicas que nos guíen hacia un mejor entendimiento, ahora nuestra principal tarea es la búsqueda de un parámetro estético que acompañe al ámbito mítico y religioso, que intente comprender bajo qué condiciones de verdad o de belleza se creaba su arte. Entre los mexicanos no existe el concepto del arte por el arte, no existe la belleza pura. La concepción de la belleza de los antiguos mexicanos nos es ajena y es propia de su cultura. Lo bello sobrepasa lo que podemos conocer más allá de los sentidos, por lo tanto, pone en duda la idea del “ideal”, que probablemente no es conocido o no se va a conocer, que no es uniforme, que no es universal. Sin embargo, es importante que recordar que hay puntos en común, hay commensurabilidades en los distintos quehaceres artísticos.

Hay tres elementos en cuestión: el espectador poseedor de una carga ideológica y cultural, lleno de prejuicios, concatenaciones emocionales reunidas con el paso del tiempo (su vida propia); la obra de arte con las mismas características pero sin la ventaja del espectador actual, el cual se encuentra en su tiempo y espacio, pues éste se encuentra en su momento y, en tercer lugar, un espacio virtual entre ambos, que puede ser ocupado por un diálogo, por una serie de preguntas por parte del primero, por un alejamiento debido a la incomprensión. La belleza es dependiente del sujeto, tiene un fin, de otro modo la belleza no es real en un mundo que intentaba explicarse. Podemos hablar de una belleza ficticia, que intenta esconder precisamente la realidad. Justino habla de tal forma: “La belleza como hedonismo, como autónoma, es auténtica, es un encubrimiento de nuestra realidad y de sus intereses”² debido a su concepción del ser humano, del papel de éste en un mundo en el cual lo único cierto es la muerte, la belleza tiene intereses mortales. La idea de que hemos venido a este mundo a morir ha sido expuesta en algunos poemas nahuas. Ante este carácter moribundo, la obra de arte nos prepara para la realidad. Varias de las piezas del arte mexicana revelan la fragilidad del ser humano en su paso por la tierra que más que mostrar la cruda mortalidad, es un momento de reflexión de nuestro paso por la vida. Pero no todo el arte es de esta manera. Aunque

² *ibid.* p. 35.

muy discutida la tendencia a la naturalidad, existen piezas que pueden proponer otro tema diferente al que ya se ha mencionado. Existen por ejemplo piezas que al parecer no dan indicios de querer expresar emotividades míticas y cuyo valor radica en la respuesta que genera su veracidad ante la realidad. Existen esculturas tanto zoomorfas como fitomorfas que carecen de la aparición de elementos que constituyen el corpus religioso, esculturas que sólo representan la posibilidad lúdica por parte del artista, esculturas de animales y plantas sin elementos ajenos a éstos, es decir, que no presentan hibridaciones que den pauta a una tercera interpretación. No obstante, tanto este tipo de piezas como las de carácter mítico merecen un tipo de reconocimiento y para ambos casos es válido preguntarse en qué radica el poder expresivo.

3.1. Adjetivos epistémicos del arte mexicana

Hacer un análisis de las crónicas europeas es importante para conocer el impacto estético que ocasionó la obra de arte prehispánica en el hombre occidental, así como la fundamentación ideológica del pueblo mexicana, el cual es sumamente complicado debido a que el arte no fue una de las preocupaciones primordiales de los conquistadores y cronistas. Por otro lado, el problema se agudiza si consideramos que las descripciones se elaboraron respondiendo a una serie de minutas adecuadas a las necesidades políticas y económicas de la Corona española. No obstante, resulta de especial interés aquellos escritos que intentaron abordar todo lo relacionado con el Nuevo mundo y las costumbres de sus habitantes, siendo los trabajos más conocidos y estudiados los de Bernardino de Sahagún y Diego Durán.

Entre los informantes que colaboraron con los europeos se encontraban nativos conversos al cristianismo que hablaban el náhuatl como lengua materna, pero además dominaban el español y el latín. La realidad en la que vivían estos hombres fue transformada al igual que su manera de pensar y concebir el mundo. No obstante, no podemos descartar esta información, hemos de interpretarla, ya que es la fuente escrita con la que contamos. Por otro lado, el estudio de la lengua náhuatl nos puede ayudar en nuestro proceso de interpretación, pues en ella se muestra parte de la sustancialidad de la cultura. La lengua se transforma en metáfora para explicar lo inagotable, es decir, el pensamiento ontológico de los mexicanos. El “lenguaje florido” como fue llamado por los

antiguos nahuas, comunica la sensación formal y primigenia de la obra de arte, de su canalización de ideas y sentimientos, donde los recursos metafóricos e imaginativos demuestran un complejo sistema de comunicación que trastoca la materia y que unifica el ser de este pueblo. Ambas partes, lengua y arte mexicas, han sido estudiadas por separado en la gran mayoría de los casos y en pocas ocasiones conciliaron un estudio uniforme entre ambas partes, lo cual nos ha dejado propuestas interesantes sobre el uso de la metáfora en la interpretación de la obra material.

El planteamiento del antropólogo español José Alcina Franch sobre el arte mexica, radica en el fundamento metafórico que se encuentra tanto en la obra plástica como en la literaria, esta última localizada en las recopilaciones de tradición oral transcritas tanto por los informantes indígenas y como por los propios cuerpos religiosos.³ Al analizar los escritos nahuas observamos una serie de aseveraciones de carácter metafórico, comparaciones de carácter polisémico que conocemos como difrasismos, concepto propuesto por Ángel María Garibay y que hemos mencionado ya anteriormente.⁴ La literatura náhuatl posee como recurso retórico la metáfora, misma que utiliza la obra de arte, en especial la escultura. Llegando a este punto sería prudente analizar un par de ejemplos que profundicen el tema, solo para verificar su comportamiento semántico en función de la obra de arte y que trate de dar coherencia a través de su comparación simbólica tanto del lenguaje o la palabra, como de la imagen material o icono.

El difrasismo *in xochitl, in cuicatl*, se puede traducir como “la flor, el canto”. Estos dos conceptos envuelven un tercero, que es el principal y el que realmente se quiere expresar: *la poesía*. Podemos o no, reconocer la relación entre estas tres partes, eso dependerá de que tan entendidos estemos en lo que refiere a la poesía náhuatl y de cómo establezcamos conexiones epistémicas. Sin embargo, no es ilógico pensar después de un breve análisis a conciencia, que tanto flor como canto se encuentran planificadas como el ser del concepto poesía para los antiguos nahuas, explico de qué manera. La flor, por ejemplo, tiene como cualidades el deleite visual, la apertura a un mundo imaginativo donde la belleza se encuentra de hecho en la misma flor. Por otro lado, el canto como forma de expresión conlleva fines estéticos para quien lo escucha, la emotividad y su variedad

³ Alcina Franch, José. “Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexica”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XVII, número 66, México, UNAM-IIE, 1995. p. 8.

⁴ Garibay, Ángel Ma. *Historia de la literatura náhuatl*. 3a. ed. México, Porrúa, 2007. [Col. Sepan cuantos]. p. 67.

motivan las emociones humanas. Ambas partes se consolidan como aparatos que construyen la felicidad además de lo bello.

Los conceptos son representados en una lectura metafórica en la obra de arte, conceptos validados por el difrasismo y su polisemia. Según Alcina Franch, las palabras se traducen como temas iconográficos. Tal denominación (metafórica) se puede leer, según el autor, en Sahagún, reconociendo parte de la condición para el entendimiento de los conceptos.⁵ Además, hay que añadir el elemento estético, elaborado, no pensar necesariamente en una polisemia vacía, es decir, sin un elemento que se pueda disfrutar. En el análisis hay que encontrar una suplantación semántica y llegar a una gramática de la iconografía mexicana que forme parte de la fundamentación estética vivida por los mexicas, y que no necesariamente influya sobre nuestros propios sentimientos al observar la obra. En la lámina no. 2 del *Códice Borbónico* se puede observar una representación gráfica del difrasismo anterior, *in xochitl, in cuicatl*.



Fig. 15.- *Códice Borbónico*. Lám 2. Palais Bourbon, Francia

⁵ Alcina Franch, José. “Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana.” pp. 17-21.

En el recuadro mayor de la parte superior izquierda aparece un personaje tañendo un instrumento de percusión, el cual ha sido reconocido como Macuilxochitl, y del que salen dos pequeñas volutas de su boca y una tercera de proporciones más grandes y que lleva un elemento colorido identificado como una flor. Estas volutas representan tanto al halo divino que emana desde adentro de la divinidad, como las palabras o los cantos. En este contexto refieren más a una manifestación del canto como forma expresiva, la voluta mayor en cuyo borde lleva una flor, condensa la idea anteriormente descrita, la flor y el canto, que en este caso es acompañada por el ritmo del instrumento musical del dios. Los signos son el lenguaje metafórico o el discurso retórico en la obra de arte.

Las formas que podemos observar en algunas obras similares a la anterior, se dan a partir de la imaginación sustentada no solo en el mito sino también en la cotidianidad y el goce estético, en donde el artista da forma a la divinidad y a los demás elementos compositivos. La obra de arte reúne todo lo que le fue revelado al artífice. Sin embargo, también encontramos abstracción de su parte, prueba de ello está en la síntesis de lo que buscan representar, por ejemplo, encontramos un elemento considerado como motivo de adorno denominado *xicalcolihqui*, comúnmente conocido como greca escalonada. Este motivo en primera instancia es reconocido como un elemento decorativo, pero encierra una serie de elementos polisémicos. La figura es una abstracción de varios elementos encontrados en la naturaleza, posiblemente de condiciones contradictorias como lo es rayo, por lo que queda asociada a la lluvia y por lo tanto al beneficio de las cosechas, pero también representa la serpiente reptando por la tierra, animal asociado al agua y a la tierra y por tanto a la fertilidad humana como al mantenimiento del mismo. La greca como elemento compositivo la encontramos en códices, cerámica votiva o en las alfardas de algunas construcciones arquitectónicas. Lo que para un ojo inexperto puede ser solamente una sucesión de líneas con acentuación rítmica muy similar a sus símiles griegos, dentro del estudio de la iconografía y pensamiento mesoamericano representa lo que hemos mencionado. Lo que puede ser un ejercicio muy rebuscado, también puede ser muy productivo en cuanto a la variedad del lenguaje visual se refiere. Familiarizando elementos de formas similares elaboramos semánticas de estudio que nos permitan unificar una idea si bien no de carácter unívoco, si de utilidad técnica donde no sólo la abstracción por parte del artista en su época y contexto es importante, sino también la del hombre que acude a tales obras en respuesta de un significado. La abstracción del rayo o la serpiente y su

vinculación con una serie de conceptos utilitarios como lo son la lluvia y la fertilidad, también traen consigo la visión estética de la obra.

No pensemos que la única necesidad se dé sólo en lo mítico o religioso, hemos de entenderlo como seres humanos que también poseen cierta sensibilidad o goce estético, ahí radica la riqueza de estas obras, por un lado, las estudiamos y nos pueden maravillar por su contenido simbólico y su forma de relacionar palabra-imagen, y por otro tratamos de entender o problematizar su posible goce estético.

Volviendo el ejemplo de la greca he aquí algo relevante: dentro de la tradición de la historia del arte prehispánico, a la greca se le ha dado un nombre en lengua náhuatl, *xicalcolihqui*, y se usa comúnmente a la par que “greca” Ahora bien, habrá que determinar en qué casos dicha greca es susceptible a ser incluida como elemento mítico, como abstracción de la forma de serpiente o en una hipótesis más arriesgada, como un elemento meramente decorativo que intente cumplir un goce visual, debido a que una vez observado en una primera pieza, posteriormente el artista decidió que en alguna otra se vería “bien”.

En algunas esculturas con acentuados elementos iconográficos se puede observar la concepción del espacio cósmico mexicana, detrás de la forma humana, como es el caso de la Coatlicue, la cual presenta tres partes o estructuras: cruciforme, piramidal y humana. Así, cumple con un orden geométrico, el ritmo parece ser común en las culturas, posiblemente dado de manera natural en el ser humano por una cuestión psicológica en donde el factor de ordenamiento, mediante patrones, crea el efecto de complacencia o de belleza, además de estabilidad emocional. Dicho ritmo se encuentra implícito en el propio cuerpo humano y en la naturaleza en general. De tal manera la composición rítmica geométrica se identifica con un signo de raciocinio. La forma humana es una correlación del cuerpo mismo, adaptado a las fuerzas creadoras. Todo esto facilita la lectura de los elementos que la componen. En la Coatlicue sobresale el elemento viperino, este mismo compone el cuerpo en su totalidad. Sin embargo también lo encontramos aislado a lo largo de la composición, la sangre, el líquido preciado divino. Juntos todos los elementos compositivos de la obra incluyendo el color, sustentan un campo semántico que sustentan el cuerpo de estudio, de manera similar como sucede en el campo de la lingüística a través de la isotopía. Dentro de las representaciones, por ejemplo, el color turquesa, verde o azul asociados con el agua, encuentran en las piedras de jade una manera representativa del líquido vital.

Estos elementos, que conforman de manera dialógica el corpus del pensamiento de la génesis nahua, se entienden como ya se ha mencionado, a través del fenómeno polisémico e isotópico. Es aquí donde se complica el concepto general, dado que parece que se pierde la relación entre los distintos significados. Sin embargo, ya que intervinieron, en primera instancia los sentidos, después viene la conjunción de los símbolos o elementos, para formar un término común que asocie las ideas de belleza, de lo útil y de lo bueno para el ser humano, entre ellos, la sangre como principio, como sacrificio y como sustento. De igual manera, se justifica el agua como principio debido al medio amniótico de donde proviene el ser humano y donde reside antes de conocer el mundo, un estado de reposo que será alterado posteriormente.

En el caso de la arquitectura, la pirámide es una derivación recurrente de la construcción prehispánica, asimismo puede referirse a una cuestión del formato. La figura triangular truncada corresponde a una idea derivada de la cosmología náhuatl sobre el elemento tierra, el cerro, la montaña en donde convergen las fuerzas creadoras y el dinamismo se asienta. También podemos decir que la forma piramidal es una cuestión de la solución técnica para este tipo de edificaciones, es decir, la forma piramidal es el resultado lógico de la búsqueda de adecuación estructural. Es en estas estructuras donde el hombre se encuentra en contacto directo con las fuerzas sobrenaturales que actúan como benefactoras y a su vez perjudican su estancia en la Tierra. No sólo existe la necesidad de otorgar corporeidad a sus divinidades, el hombre prehispánico les da forma mediante su imaginación, modela la figura del numen con el barro, la piedra y otros materiales y construye sus moradas de carácter excluyente, es decir, dónde la comunión no se hace sino sólo a través del intermediario.

Tal vez con esta manera de crear y construir se acerca a lo incomprensible, hace tangible lo que sólo imaginaba, soñaba o pensaba, las manos artífices hicieron objeto si no bien de goce estético, si de deificación. A la deidad, pues, se le reconoce por sus acciones y en su estancia terrenal (porque a los dioses están presentes en otros ámbitos) también no sólo incluye su habitar específico, sino también su contenedor vital: el templo y la escultura respectivamente. Por un lado, el mito satisface la realidad, da significado a los fenómenos. Para Paul Westheim no hay pensamiento abstracto en el hombre prehispánico. El mito es una de las maneras de conocer, de

comprender todo lo que hay en la Tierra, lo que mueve el mundo y lo que hay fuera de éste.⁶ Si decidimos seguir este mismo planteamiento, diríamos que la ciencia, la producción artística o su manufactura cotidiana prehispánica, carecen de un sistema de riguroso; tanto los números como los cálculos establecidos para la construcción, son determinados únicamente por el mito. No se piensa en otro tipo de conocimiento y si se piensa, seguro será errado, ya que para este autor como para otros, todo se encuentra supeditado al mito. No hay nada que no sea explicado con claridad (o verdad) sino por el mito. Sin embargo, se puede afirmar que Westheim no ve un hombre prehispánico capaz de raciocinio a la par de un hombre occidental, es como si aquel viviera en un estado constante de endiosamiento, incapaz de detenerse por un momento para pensar en sí mismo y que la única riqueza significativa radica en el momento religioso cuya alteridad sólo puede ser propuesta por el momento mítico o por los dioses. Este planteamiento puede negar la capacidad constructiva y creativa del mexicana. Podemos preguntarnos sobre todo aquello que interviene no sólo en el proceso creativo, sino también en los resultados de asimilación, los contenidos que configuran la idea puesta en la forma estructural de la obra de arte.

Si en la semejanza entre signo y cosa existe un vínculo óptico-sensible, es prueba de la capacidad de abstracción que existía en el hombre prehispánico. Pese a ello, Paul Westheim sigue dando mayor importancia al elemento mítico-religioso⁷. El significado adquiere importancia cuando se corrobora con la realidad. El signo es estudiado y transmitido y es poco probable su cuestionamiento dentro de la comunidad. La realidad es perceptible desde la visión mítica. Aquello que el hombre plasma a partir de su observación y bajo la influencia mítica, lleva consigo una realidad diferente a la que otro ser de otra cultura percibe. Es imposible establecer los parámetros que nos indiquen cuál visión del mundo es la correcta, debido a las diferentes maneras en las que el hombre conceptualiza al mundo y lo que hay más allá de él.

Aunque parezca contradictorio, en la mayoría de los casos necesitamos categorías conceptuales occidentales que proporcionen una asimilación adecuada para nuestro entendimiento. Si bien ha adquirido la categoría de arte el objeto visual creado por el pueblo mexicana, nuestra necesidad cognoscitiva nos impulsa a establecer nexos que nos proporcionen esa conexión utilitaria

⁶ Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. 2a ed. Trad. Mariana Frenk. México, ERA, 1980. pp. 14, 19.

⁷ Paul Westheim maneja el concepto de “vivencia metafísica. Bajo este parámetro nos indica las cualidades estéticas para el análisis de la obra prehispánica. Cfr. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. p. 24.

en la designación de caracteres, formas y resoluciones estéticas, debido a que desconocemos su existencia en los pueblos prehispánicos. Dichas categorías deben emplearse no deliberadamente, pero sí lo suficiente para comprender su finalidad. Si bien lo que en nuestros días se consideran obras de arte, en su tiempo de creación no fueron entendidas de dicha manera, si lo analizamos como tal en nuestros días, una pregunta clave sería el cuestionarnos por el elemento principal para considerar arte a la obra mexicana, pregunta un tanto reiterativa, pues ante las construcciones que dan nombre y significado a los objetos elaborados en el pasado, algunos de éstos tendrán la similitud correspondiente con lo establecido, las conmensurabilidades son reconocidas de inmediato en su forma material o física y, sin embargo, la categorización se ve afectada cuando se estudian y analizan los propósitos por los cuales la obra fue elaborada. De este modo, la atemporalidad de la obra puede tener cierta ventaja al encontrarnos con un gran número de ideas que no sólo legitimen al objeto como tal, sino también que contamos con la libertad de revalorar a partir de la confrontación de teorías occidentales y caracteres históricos o literarios.

Hay una pregunta clave para todo esto: ¿debemos exigir artes imitativas o semejantes cuando las realidades son diferentes? Dentro del análisis significativo que nos proporciona el lenguaje visual y su contenido, se debe establecer una diferencia entre significación y forma. Los organismos poseen dos sistemas los cuales son el receptor y el efector, cuando ambos cooperan se hace posible la supervivencia y, por lo tanto, podemos hablar de un equilibrio de sistemas. Sin embargo, el hombre encontró un nuevo método de adaptación, un sistema intermedio entre receptor y efector al que Ernst Cassierer llama “sistema simbólico”, que proporciona al hombre una nueva dimensión de la realidad, yendo de un universo físico a uno simbólico. De tal forma, el lenguaje, el arte, la religión y el mito constituyen parte de ese universo, éstos son los hilos que tejen la red simbólica.⁸ Por otro lado, la cuestión de significante y significado, los matices psicológicos no parecen ser suficientes, ya que para comprender habrá que estar familiarizado con las tradiciones culturales específicas.

Existen niveles en la significación en la obra de arte, analizados ya de manera muy exhaustiva por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky y cuyo referente es necesario. En la

⁸ Cassierer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. 3a. ed. Trad. Eugenio Ímaz. México, F.C. E. 2016. p. 58.

significación primaria, es decir, la natural, encontramos posturas y gestos además de atmósferas. A este nivel, dicho investigador lo denomina pre-iconográfico como se mencionó en el capítulo anterior. En este nivel la significación es fáctica y expresiva, se identifican las formas puras y sus relaciones mutuas. Posteriormente, encontramos el nivel siguiente o significación secundaria, el cual es el convencional. Observamos las imágenes, las historias o las alegorías; nos hayamos pues ante un estudio iconográfico. Se establece una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de éstos y los temas o conceptos. Según Panofsky, un análisis iconográfico correcto presupone una identificación correcta de los motivos además de percibir las formas puras⁹ (color, masa, línea, etc). Sin embargo, para llevar a cabo esta labor dentro del análisis de la obra de arte mexicana, hemos de necesitar la significación intrínseca, es decir, el contenido que implica la investigación de los principios subyacentes. Hay cambios en las actitudes de representación, además de elecciones sintomáticas¹⁰. Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como lo que Cassierer llamó valores simbólicos.¹¹

El arte es una forma simbólica auténtica, un modo de configuración del mundo, una manera de organizar la experiencia. La organización elaborada al semantizar los símbolos colabora en la formación de conceptos unificados y entendidos en su multiplicidad. El problema de la forma ha sido ya en este punto determinado, en el cual intervino la sensibilidad, lo aprehendido en la cotidianeidad, el universo visual contenido en lo propio de la cultura determinada y reinterpretada en otra diferente, tomando en cuenta los aspectos de la otra. El punto denominado percepción formal, cuya identificación es natural, da origen a una significación por parte del individuo.¹²

Cuando se intenta comprender una obra como un documento sobre la personalidad o cultura del artista, consideremos la obra de arte en cuanto síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, e interpretamos las características de su composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de ese “algo distinto”. El artista con frecuencia ignora ciertos valores simbólicos que nosotros descubrimos e interpretamos, tales

⁹ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid, Alianza, 1972. p. 15. Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Trad. Nicanor Ancochea. Madrid, Alianza, 1979. p. 47.

¹⁰ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología* pp. 16-26; *El significado en las artes visuales*. pp. 47-59.

¹¹ Cfr. Cassierer, Ernst. *Antropología filosófica. passim*.

¹² Cfr. Panofsky *Estudios sobre iconología. . passim*.

símbolos constituyen el objeto de la iconología¹³. La subjetividad se encuentra condicionada a la psicología y cosmovisión del intérprete. Panofsky insiste que no debe de ser una receta de análisis. El problema, el asunto que le interesa es la significación. No existe forma sin sentido. Hay reconocimiento cultural de los objetos y sentimientos, hay implicación de momentos históricos.

Así, la descripción, el análisis y la interpretación son tres elementos juntos indivisibles. Las convenciones, la familiarización con el estilo (el modo de representar) para llegar a una explicación rigurosa. Panofsky habla sobre los niveles de interpretación, considera que hay algo que se llama contenido esencial en el objeto (nivel pre-iconográfico¹⁴). Pero debemos preguntarnos sobre si hay interpretaciones acertadas o erróneas, y qué límites hay. La obra de arte llena un espacio de la realidad empírica. La construcción del argumento se lleva del texto a las imágenes y viceversa, así en la obra de arte se funden elementos literarios, históricos, filosóficos y artísticos. El motivo es el reconocimiento de un elemento dentro de la obra. En el arte mexicana, y en especial en la escultura, hay una recuperación de elementos de carga simbólica que interviene en la cohesión cultural del pueblo, elementos compartidos a veces con carácter persuasivo, pero que buscan dar identificación. Para nosotros esto ya no tiene sentido sino como mero marco referencial, nuestra lectura va más en la reflexión e interpretación y no tanto en la aceptación a la adecuación de nuestro sentido espiritual. En el análisis iconográfico es posible conocer a través de sus imágenes los principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de un pueblo, época, clase o creencia.

3.2. Retórica estética en el imaginario mexicana

Las piezas de las que hemos estado hablando se encuentran expuestas en un museo de índole antropológico e histórico y no en un museo de arte. ¿Es acaso porque antes de ser un objeto artístico es un objeto de carácter histórico? ¿Para quién entonces representa más interés, para el antropólogo, el filósofo o el artista? Podemos comenzar diciendo que ante la presencia de estas obras las preguntas nos pueden guiar acerca de la causa de la emotividad y tal vez con ello sería suficiente,

¹³ En resumen, la iconografía es la recopilación de datos mismos que describe y clasifica, estos datos son la imagen misma. La iconología sintetiza más que analizar.

¹⁴ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. p. 15. *El significado en las artes visuales*. p. 47.

pero no es así. Debemos tener en cuenta un lenguaje que identifique o caracterice a este tipo de arte, para entenderlo en su contexto y al mismo tiempo un relato que lo sustente. Estas son dos condiciones, si bien no meramente necesarias en su totalidad para un goce estético, pues no todas las personas lo necesitan, sí para su comprensión epistémica. En primer lugar, estaríamos hablando de una retórica estética del arte mexicana; por otro lado, de un relato legitimador. En este último tenemos que preguntarnos qué es un relato legitimador según Arthur C. Danto. Al haber una finalidad de los relatos legitimadores, se puede justificar la obra producida por los nahuas antiguos.

Existe una contemplación crítica-histórica. El arte representa la sensibilidad de un pueblo, existe un dialogo con el objeto, también hay una posición histórica. Debemos tomar una actitud crítica que vaya más allá del condicionamiento cultural: no es suficiente mencionar que es arte porque es obra del espíritu creador. Saber en cuáles condiciones se elaboró (aunque ésta sea probablemente la parte más difícil) y comprenderlas con nuestras bases teóricas actuales. ¿Qué necesitamos para aprehender el fenómeno artístico prehispánico? El ritmo es algo que no debe de sorprendernos, pero sí es importante conocer cuál es su función que también la encontramos en la naturaleza y que es común en el ser humano. El arte parte de la naturaleza, se estiliza, se geometriza. ¿Realmente esto es una constante? A partir del estudio de algunas culturas alrededor del mundo, se puede decir que el arte prehispánico sigue los mismos patrones. Esto por supuesto es una visión reduccionista.

Los elementos (símbolos) no son para nada naturalistas pero sí trascendentales, cuyo sentido habrá que identificar o interpretar según sea el caso. Esto se logra con el estudio de su religión, el mito y la tradición oral, que abarca los cantares y la poesía, conservada en documentos. Analicemos de quién es necesario llevar a cabo un conocimiento del mundo de manera racional y analizar las capacidades de conocer el mismo. Por un lado, la estética define lo que la historia y la historia del arte no pueden. Las maneras de ver el mundo de los distintos pueblos pueden darse a partir de las pasiones, ¿el arte conecta con esta parte? Es decir, como vínculo y qué es lo que necesitamos para acceder a las experiencias estéticas. El artista logra plasmar lo que el científico o el filósofo no pueden. Análisis de un metarrelato, la mimesis, aquí hay un problema, el de definir el problema de la imitación, qué se imita y nos provoca el hecho de hacerlo y de contemplar la imitación. Mediante el efecto sentimental de una obra de arte llegamos a un juicio objetivo. El nacimiento de la subjetividad se da con el modernismo. La libertad de conciencia, se tiene

imaginación, nace la idea de sujeto con una determinada serie de facultades. Estas facultades son sensibles a saber, los sentidos; así como intelectuales. Hay autonomía de pensamiento. Sin embargo, podemos encontrar una dentro de un punto medio, las facultades intermedias como la imaginación, en la cual sigue habiendo libertad en el ser humano.

La aprehensión que podemos desarrollar hacia este tipo de arte es dado a través de la empatía, para lo cual es necesario un cierto grado de sensibilidad, un apego específico más que sensitivo. La disposición también es de suma importancia, el reconocimiento de la variedad no sólo del objeto artístico sino también de las formas del pensamiento. Todo ello se ve envuelto en tres momentos de significación anotados por E. Panofsky y que no han sido del todo superados en lo que al estudio simbólico del arte se refiere. El primer reconocimiento es automático, intrínseco en el ser humano a través de su sentido visual y su acto discriminatorio cultural, es decir, de su capacidad de explicarlo a través de un bagaje forjado culturalmente y relacionado posteriormente con sentimientos, así los motivos de índole artístico son interpretados por primera vez dando origen a una imagen que significa, que le fue dado significado a través de historias, alegorías y demás recursos apoyados en la condensación social, cuya razón se encuentra en el imaginario común de la oralidad, o en las fuentes de carácter histórico.

Para dar profundidad a un conocimiento se necesita ahondar en los temas.¹⁵ Los conocimientos previos sustentan nuestras observaciones, interpretamos lo que vemos, bajo qué condiciones históricas o estéticas se produjo una obra de arte en particular. En resumen, a través del análisis iconográfico fijamos motivos, historias y alegorías.

La primera observación tiene que ver con la familiaridad que percibimos en lo cotidiano y posteriormente adaptamos los signos a lo que nos puedan decir las fuentes documentales o la oralidad misma y, sin embargo, esto no nos garantiza su veracidad, pues en el caso de la obra mexicana, no resulta tan convincente. Entonces, el análisis estético de la obra de arte de los antiguos mexicanos nos exige más que una simple familiaridad que podamos observar en un primer momento, es importante, como ya se ha mencionado, analizar la historia redactada por frailes y conquistadores además de las relaciones escritas por indígenas.

¹⁵ Es una condición necesaria sobre la investigación iconográfica, ampliar nuestros conocimientos en fuentes documentales, de manera que sobrepasemos el nivel pre-iconográfico que sobrepase el mundo de los motivos generales y nos introduzca a lo particular. Cfr. Panofsky. *Estudios sobre iconología*, pp. 18-19.

La escultura mexicana tiene o posee un relato, al igual que la pintura o incluso la arquitectura, Uno de los fines es dar a conocer hechos, así de simple, sean históricos, religiosos, de comportamiento, etc. Sin embargo, la manera en la que se hace es la parte complicada, sujeta a una narración, el arte mexicano posee la ventaja de las reinterpretaciones, posee una lectura imaginativa y a su vez histórica, aunque el hilo divisor en ocasiones es tan tenue entre una lectura y otra, a veces por comodidad solemos confrontarlo solo desde un lado. Es probable que el reconocimiento mítico sea indicio de una incipiente forma de razonar la realidad, siempre y cuando sea esta universal. No obstante, no hablamos de mundos iguales o realidades idénticas. Es cierto que el mito tiene un sentido de trascendencia. Por lo tanto, en este caso es importante conocer o acercarnos al lenguaje o a la retórica del arte mexicano desde la apertura literaria, aún con sus limitaciones interpretativas; además de las fuentes coloniales de carácter histórico, que se han mencionado a lo largo de la investigación.

Para Ángel Ma. Garibay, por ejemplo, el relato de carácter teogónico no tiene por qué ser lógico pues “La imaginación y no la razón es la fuente de que dimana”, [por tanto] “en todo mito teogónico [hay] una mina de poética belleza”¹⁶. Probablemente estas palabras sean suficientes para reducir y obviar ciertos caracteres mítico-religiosos.

Ahora bien, los caracteres puestos en la obra de arte, es decir, los símbolos, los iconos, el lenguaje particular, se ordenan no solo en palabras aisladas sino en una composición, en una lógica semántica; además en la solución material, la coherencia compositiva, por ejemplo, en la Piedra del Sol. En esta obra de grandes dimensiones podemos observar cómo el lenguaje no solamente es iconográfico, el propósito compositivo nos señala una unión de elementos que son necesarios para formar un concepto abstracto, basados al mismo tiempo en una solución estética, además de cumplir con la transmisión de un mensaje religioso. Si observamos detenidamente el centro de la escultura, veremos claramente un rostro que suponemos es una divinidad. El carácter compositivo, a saber, radial, nos va indicando un orden que probablemente el artífice lo colocó con un propósito de lectura, más bien de interpretación. Cada una de las partes o imágenes que componen la gran pieza no son azarosas, narran un ciclo y una vida: narra los mundos, los tiempos que para los mexicanos han existido.

Cuando hablo de solución estética me refiero a que los signos son puestos en orden sin alterar la forma de la pieza y creando ese concepto de tiempo al unir cuatro símbolos cíclicos que

¹⁶ Garibay, Ángel Ma. *Historia de la literatura náhuatl*. p. 480.

se unen con un quinto más de proporciones mayores. Armonía, la hay, lo mismo que una idea, una historia y una belleza si sabemos entender cómo se unieron o porqué están unidas de tal manera esas cinco partes cíclicas. Eso es parte de entender la retórica náhuatl, de los recursos que necesitó el artista para comunicar su concepto, independientemente de si éste sea parte de un aparato político o no. Parte de ese lenguaje, de las enseñanzas o de las especies de moralejas que el mismo Bernardino de Sahagún pidió a sus ayudantes nativos, se encuentran dispersas en la obra material, oculta para nosotros, pero no imposible ni mucho menos cerrada a interpretación. Las narraciones históricas o de génesis, los poemas atribuidos a personajes como Nezahualcóyotl, aunque de vasta fantasía no dejan de poseer un carácter utilitario en lo que a la indagación estética se refiere. El mismo Garibay al hacer análisis de cientos de manuscritos nahuas, no deja de sorprenderse y recalcar las pretensiones como sagas históricas, el dramatismo, la emoción y la variedad.

Podemos ver la parte histórica en el arte cuando los manuscritos narran las hazañas, batallas, linajes y personajes, no sólo de los dioses, sino también de los hombres y, lo más interesante, de los hombres deificados; estamos pues, ante una idealización que tal vez no hemos comprendido. La imaginación no resta importancia al relato, veámoslo enriquecedoramente o como un sentido añadido, es decir, la capacidad imaginativa que posee un valor intrínseco en la formación cognitiva del ser humano. Por tanto, hemos de reconocer la capacidad creativa, no solo en imagen sino además la palabra utilizada para describir, aunque no de manera concisa, sino florida, amena, compuesta, poética; de ahí su importancia como elemento retórico de un especial interés y cuya correspondencia podríamos leer en la obra de arte. Palabra e imagen es una misma cosa en determinados contextos.

El personaje por ejemplo de Quetzalcóatl desata cierto tipo de dudas en cuanto a su presencia y significado. Suele confundirse la divinidad con el hombre que lleva el mismo nombre dando así una seria complejidad significativa en la interpretación ya sea histórica o mítica, pero dando por otro lado, una riqueza estética y ontológica al perpetuarse una imaginería que abunda en la tradición literaria y en las artes plásticas del pueblo mexicana. Para Garibay por ejemplo, “La confusión entre el numen y el hombre dieron motivo a la complejidad de episodios, algunos de elevación mística, otros de calidad demasiado humana”¹⁷. Las historias contadas y difundidas de manera oral funcionan como moderadores de la vida social y transmiten conocimientos valiosos.

¹⁷ *ibid.* p. 497.

Para explicar mejor el uso de las fuentes, me permito utilizar de manera textual a Garibay y así evitar las carencias de mi descripción. Acerca de la documentación utilizada para el conocimiento de la literatura náhuatl, presenta una serie de problemáticas, que puede resumirse en dos puntos, a pesar de la gran cantidad de cantares y romances mexicanos: Parte de una documentación indirecta, o sea, que no es en las fuentes primarias en donde bebemos, sino en las que pudieron dejarnos los misioneros y sus indios más preparados.

- 1) Parte de una documentación incompleta.
- 2) Parte de una documentación deficiente, porque hay secciones que no fueron investigadas.¹⁸

Sin embargo, “a pesar de la deficiente y precaria base de nuestros conocimientos, tenemos suficientes testimonios para juzgar el valor literario de la antigua producción en náhuatl.”¹⁹ El recurso estilístico del que más se vale la literatura náhuatl es la metáfora pareada denominada difrasismo y que tiene como característica principal es el lenguaje figurado: al igual que la oralidad era figurativa, el arte también lo era en la mayoría de los casos. Los símbolos como el agua, el fuego o la unión de éstos adquieren un nuevo sentido, concepto y posibilidad estética. Dentro del lenguaje iconológico la unión de ellos provoca la mención de un tercero, que probablemente no pertenezca a una semántica clara respecto a los dos, pues el significado se maneja como agua quemada, (conocido en náhuatl como *atl-tlachinolli*) dándole así el significado bélico: la guerra, este símbolo lo podemos observar, por ejemplo, en instrumentos musicales utilizados para las campañas militares como en el tambor de Malinalco.

La oralidad en la configuración del arte mexicana funciona de la misma manera, las palabras de manera metafórica dan forma al pensamiento materializado. No pocas palabras eran utilizadas en la retórica náhuatl, en los discursos y en las expresiones dichas en eventos tanto públicos como privados, por tanto, se denota un “abarrocamiento verbal” para un fin común. En algunas piezas artísticas se concluye un difrasismo, es decir, un elemento o signo compositivo de la pieza en particular, se funden dos palabras que forman un nuevo concepto que da cavidad semántica a la pieza. Los recursos imaginativos cuya expresión comprendida dan motivo a la formación de semánticas, algunas de carácter literario o filosófico, pero ocultos de misticismo y que suena bello,

¹⁸ *ibid.* p. 499.

¹⁹ *ibidem.*

razón por la cual el símbolo (glifo) asignado para designar las palabras, concepto o ideas de carácter placentero o de sabiduría, en algunos casos llevan consigo la flor que brota de una voluta, es un halo divino que florea, justo como lo podemos observar, por ejemplo, en la lámina 2 del *Códice Borbónico*, anteriormente expuesta²⁰.



Fig. 16.- *Tlapanhuehuatl* (Tambor ceremonial) de Malinalco. Centro Cultural Mexiquense, Toluca.

Hay una necesidad en el ser humano hacia la elocuencia. La manera de hacerla, obtenerla y transmitirla varía según la cultura. No siempre se razona de la misma manera, en ocasiones no necesariamente mediante la oralidad. Hay un punto culminante según las observaciones de Nietzsche, en donde el hombre encuentra la retórica, debido a una necesidad hacia ella²¹. ¿Pero qué tipo de retórica encuentras en las tradiciones orales transcritas en documentos, y más aún, en las culturas prehispánicas? Parece inconsistente un concepto así dentro de la tradición prehispánica y sin embargo algo podemos rescatar, encontrar esa conmensurabilidad de la que hemos hecho mención. El arte es una manera de sobrellevar la vida, que es cruel. Así, dentro del pensamiento

²⁰ *supra*. p. 81.

²¹ Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Trad. Luis E. de Santiago Guervós. Trotta, Madrid, 2000. p. 81.

mexica encontramos tal crueldad y a su vez una manera de sobrellevar la vida. Buscando el equilibrio tal vez sea una de estas formas.

Existe un equilibrio dentro de la tradición griega del desarrollo del arte y de la vida misma del cual nos habla Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, el cual es representado por los dioses Apolo y Dionisio, divinidades opositoras que representan lo correcto y mesurado por un lado, y lo desencadenado y el exceso por otro, respectivamente. Este equilibrio se da a partir de dos fuerzas opositoras que fijan una lucha constante que forman un mundo estable, por tanto el mundo subsiste a partir de una gran antítesis²².

Podemos decir que un equilibrio similar se presenta también en otras culturas. Por ejemplo, entre los mexicas existe esa moderación y excelencia, y a su vez el desenfreno, el caos, y la locura. En resumen, hay un orden racional y una voluntad de ser irracional. Dos estilos de pensar y vivir. Ambos modos fusionados tanto en la Grecia antigua como en el pensamiento prehispánico. Este pensamiento se refleja en la obra material, es parte de su lenguaje y su retórica. La realidad mexicana es caótica, contradictoria, justamente como en esa Grecia antigua antes de Sócrates y Platón, cuyo mundo debe ser perfecto y ordenado, con un lenguaje adecuado en el discurso, en la arquitectura, en la escultura, en la vida misma. Para los antiguos mexicanos el mundo era también, sufrimiento, con rencores, atavismos y penas, justo como lo plantea el cristianismo. Entonces, ¿Cómo es en realidad el pensamiento mexicano? Parece contradictorio por las explicaciones antes mencionadas. Por un lado, caótico y libre fusionando elementos que crean un lenguaje, un símbolo complejo en atavíos, y por el otro un mundo de carácter moralizador, tal vez sumiso o abnegado, aunque no sin llegar al extremo de lo apolíneo constante. He aquí la complejidad en la cual radica el pensamiento mexicano, cargado de veinte siglos de dioses y que se muestra alegre y pesados, caótico, y ordenado, cruel, sangriento e imaginativo.

Lo mismo sucederá en su arte, y en la retórica de su arte. Los dioses no han muerto, conviven con los hombres, día a día, en un movimiento cíclico posiblemente de carácter simbólico. Los mexicas estaban convencidos de esa etapa cíclica, del ir y venir, la muerte está presente desde que nacemos, solo hay que esperar para completar un ciclo en la tierra y retornar. Los hombres están conscientes del cambio, la naturaleza, la creación y la destrucción no se detienen.

²² Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. España, Alianza, 2000. [Biblioteca Nietzsche]. p. 41.

En la Tierra el ser humano se presenta como una fuerza ciega que nunca se detiene, el sentido de la vida desde su nacimiento es por y para los dioses. La naturaleza es artífice de formas de vida, pero esa misma creatividad implica la destrucción de toda esa belleza; sin destrucción no hay creación. La naturaleza es una fuerza irracional, pero al mismo tiempo imparable que engendra todo lo que hay al mismo tiempo que lo devora. ¿Y la creación humana tiene sentido, o forma parte del mismo ciclo o de la misma lógica de creación y destrucción? La civilización mexicana era totalmente consciente del carácter cíclico de la vida, (al igual que muchas otras civilizaciones antiguas) y de la conexión entre la vida y la muerte, la creación y la destrucción. A través de los mitos y ritos estas culturas intentan ayudar a las personas a aceptar lo efímero de la existencia humana. Desde los parámetros occidentales en la vida del ser humano existe un orden racional y un para qué de todo lo existente. El desarrollo de la razón a través de la filosofía, de la ciencia y las religiones configuraron la manera de ver la vida, por ello nos parecen irracionales y caóticas las civilizaciones como la mexicana.

Nos preguntamos por el sentido de la vida, de nuestras vidas, pero eso no implica que la vida tenga que tenerlo necesariamente. Las ideas de un mundo agradable parecen ser falsas en un pensamiento como el mexicano y, en contraste también encontramos palabras de aliento dentro del pensamiento náhuatl. Ambos sentimientos, alegría y tristeza, coexisten como si se tratara de una contradicción vivencial ¿Será acaso que este ejercicio contradictorio era totalmente consiente entre los hombres? Por supuesto que sí, ya que el mexicano vive pero con reservas, los impulsos e instintos son la fuerza vital para la supervivencia, es decir, a manera de lo dionisiaco. Si hemos de buscar un símil entre los mexicanos tal vez sea Tezcatlipoca el más cercano, y lo decimos tal vez porque los límites del poder de esta divinidad no se encuentran bien definidos. Así, bajo esta pequeña y burda comparación, tal vez sea Quetzalcóatl quien se asemeje a Apolo. Quetzalcóatl como dios civilizador, como ser moral, ordenado y congruente, resulta la contraparte inmediata de Tezcatlipoca. Sin embargo resulta aún más interesante cuando envolvemos el dios, el personaje mítico con el personaje histórico, con el gobernante que mencionan las fuentes coloniales, es decir, Ce Acátl Topilzin Quetzalcóatl.²³

²³ Este personaje histórico aparece como gobernante de la capital Tolteca y quien tuviera que abandonarla. Este personaje fue ampliamente estudiado por Alfredo López Austin en su libro *Hombre-dios: religión y política en el mundo náhuatl*. México, UNAM-IIIH, 1973. [Cultura náhuatl. Monografías 15].

Es claro que con un pensamiento así, la retórica o el lenguaje en el arte no es tan fácil de seguir. Por ello, la forma denominada difrasismo se encuentra no solo en la oralidad, sino también en forma de símbolo en la escultura, particularmente, y su lectura lleva a una adaptación de las formas vivenciales en la obra de arte. Es en ésta donde se canaliza la fuerza y emoción humana, con ciertas normas y reglas de aplicación, no azarosas, sino pensadas para su uso ritual o estético. Se encuentra de tal manera latente el impulso vital dionisíaco en este arte. El uso de artificios por parte de los dioses imprime caracteres esenciales en su discurso material, los juegos de palabras aprendidas en su cotidiana oralidad son puestas al servicio de la obra de arte.

En su obra sobre la retórica, Nietzsche asegura que en ésta existe una “imitación de la naturaleza”, a manera de recurso en el ejercicio de la persecución. La adecuación juega un papel importante sobre el entendimiento, de tal forma que se suscita como una especie de confianza y credibilidad, no de fe. “La <<*adecuación*>> produce así un efecto moral, la claridad (y la pureza) un efecto intelectual: uno quiere ser comprendido y desea que se le considere sincero.”²⁴

Aunado a esto se encuentra el encanto estético, lo bello no está en desacuerdo con lo moral, mucho menos con lo material. El elemento designado como significativo en la obra de arte, no está supeditado solo a la obligación comunicativa, lo puede ser en un grado estético cuya sensibilidad no aminore la retórica material y, sin embargo, se expone un elemento de ornato visible y útil en lo sensitivo y lo comunicativo. Así, “El ornato exige [...] la transposición de la conveniencia a una esfera superior de leyes de la belleza; es una transfiguración de lo que es característico [...]. El ornato tiene una naturaleza superior, por oposición a una naturalidad común; reproducción y transformación por oposición a la imitación pura y simple.”²⁵ Por lo tanto, la obra de arte es un discurso poético. El ideal se da a sí mismo en un discurso narrativo aplicado al componente material. Este tipo de narración lo podemos encontrar en una escultura de pequeño formato que representa a una mujer en la posición de parto tradicional. La narración que podemos apreciar en el lenguaje de la escultura nos relata un acto dual, la vida y la muerte, además del coraje, el sufrimiento con causa y la valentía pues la mujer podría perder la vida en el mismo acto del parto. Sí esto sucedía se le honraba a la mujer y “llamábanla *mocihuaquetzqui* que quiere decir mujer

²⁴ Nietzsche, F. *Escritos sobre retórica*. pp. 98, 99.

²⁵ *ibid.* p. 102.

valiente”²⁶. La vida tiene un sentido o una finalidad que hay que alcanzar, es decir, no hay un sin sentido. Existe toda una intensidad que la vida nos depara. La escultura implica movimiento, acción, riesgo, cambio, es una actividad espontánea, creativa e intensa.

En la esencia de la vida para los mexicas todo fluye, no hay nada estable, la vida se manifiesta en el ser, en sus instintos, pasiones, impulsos, que empujan continuamente a la acción. Este lenguaje también se expresa en el dinamismo de otra pieza de arte mexica: la Coyolxauhqui cuyo cuerpo desmembrado está ahí para recordarle al hombre la traición. El acontecimiento transgresor ha pasado, eso es cierto, en un tiempo cósmico pero también es presente, y ese tiempo sí es humano.²⁷



Fig. 17.- Mujer en parto. MNA

Coyolxauhqui, una deidad lunar, está esculpida de manera desmembrada en una lápida circular que nos indica una plenitud astronómica, pues la forma hace pensar en una luna llena. Las extremidades mutiladas nos demuestran la violencia del suceso. Las coyunturas muestran seres

²⁶ Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 5a. ed. de Ángel Ma. Garibay. México, Porrúa, 2005. [Col. Biblioteca Porrúa de Historia. Nos. 8-11] 4 Vols. TII. p. 179.

²⁷ Hermana de Huitzilopochtli e hija de Coatlicue. Coyolxauhqui supone que su madre ha cometido una falta grave al quedar preñada, por lo que convoca a sus demás hermanos (las estrellas) para darle muerte a la madre. Huitzilopochtli desde el vientre de Coatlicue le dice a esta que no tema y, al momento de salir del vientre, lucha contra sus hermanos y a varios de ellos los mata, entre los que están se encuentra Coyolxauhqui. Sahagún, Bernardino de. *op. cit.* TI. pp. 271-273.

dentados y agresivos, mismos que encontramos en otras piezas²⁸. Estos seres pareciera que estuvieran devorando el cuerpo, justo en las partes donde el ser humano padece de más frío. El fenómeno suscitado en el mito de esta diosa y su falta transgresora se puede resumir mediante la metáfora *in ye techinantitlan, in ye tequiyahuac* “ya en las cercas de otros, ya en las puertas de otros”²⁹. Este difrasismo era utilizado para aquellos que habían cometido una transgresión, el destierro era inevitable, lejos de las puertas de la ciudad que lo vio crecer, lejos de las cercas que rodean la casa donde habitó. De la misma forma, la diosa es alejada del lugar sagrado y expulsada junto con sus cómplices, ya que su escultura estaba ubicada a los pies del templo de Huitzilopochtli.



Fig. 18.- Coyolxauhqui. Museo del Templo Mayor

Finalmente, su estado es provocado por la transgresión y con ello se justifica la característica primordial de su hermano (la del guerrero), el dios Huitzilopochtli, quien no solo la desmembró, sino que también dejó un dolor permanente que le recuerda su naturaleza transgresora: los seres de

²⁸ Tlaltecuhltli por ejemplo.

²⁹ Tomada de Sullivan, Thelma. *Compendio de la gramática náhuatl*. 3a. ed. México, UNAM-IIH, 2014. p. 347.

las coyunturas de las hemos hablado, son criaturas asociadas al dolor y la frialdad del cuerpo y se encuentran presentes tanto en los muertos como en algunas personas que padecían dolor en las articulaciones. Esto es solo parte del lenguaje, una característica del sufrimiento. El contenido estilístico no solo está presente en la oralidad, peculiaridad latente en la poesía náhuatl cuya manera de expresión es la paridad de la palabra en forma de metáfora³⁰. La complejidad se da en el lenguaje obscuro, sin embargo cumple con la concisa descripción anotada por Nietzsche, como “una breve comparación y que consiste en la metáfora que se designa como una comparación breve, y a su vez la comparación es designada como **μεταφορα πλεοναζουσα** [metáfora exagerada]”³¹.

Del mismo modo, al parecer el lenguaje náhuatl posee ciertas particularidades como el uso desmesurado de la metáfora, que en ocasiones nos dificulta una comprensión. Mismo caso ocurre en su arte, aun en las obras de aparente carácter mimético, como por ejemplo en piezas como el coyote emplumado, en cuyo caso podríamos decir que transgrede la realidad pues no encontramos en la naturaleza un coyote con esas características y que por lo tanto la lectura de esta pieza va más allá de lo mimético; o en el caso de la representación antropomorfa, el hombre que carga una planta de cacao. Ambos elementos, hombre y planta los encontramos aislados en la realidad, pero al combinarse pueden adquirir particularidades signadas que no resultan tan claras y por lo tanto merecen interpretaciones extra-estéticas que van desde una narración simple hasta un pensamiento abstracto que considera los elementos compositivos de la particularidad mexicana. En el caso específico del hombre con la planta, podemos pensar solamente en un aspecto de la realidad retratado en la escultura, en cuya singularidad y sencillez radica su belleza y tal vez esto sea suficiente para entender una parte de la escultura mexicana.

³⁰ Cfr. Garibay, Ángel Ma. *op cit.*, cap. 1.

³¹ Nietzsche, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. p.108.



Fig. 19.- Coyote emplumado. MNA



Fig. 20.- Hombre con planta de cacao.

Museo de Brooklyn, Nueva York.

Bajo estas condiciones, Nietzsche diría que el discurso es enigmático produciendo a sí mismo una impresión sensible propia de la escultura mexicana como lo puede ser en el arte antiguo de oriente. “Un uso abusivo de metáforas oscurece y hace el discurso enigmático. Por otra parte, puesto que la ventaja de las metáforas esté en producir una impresión sensible, hay que evitar todo lo impropio.”³²

3.3. Imaginar lo inverosímil

Tratamos de comprender cómo fue pensada una determinada belleza, bajo qué condiciones se elaboró y qué supuestos tiene, de tal forma que conocemos al hombre mediante su ideal de belleza. Al contemplar una obra nos puede llegar a impactar como seres sensibles, nos puede llevar a

³²*ibid.* p. 109.

terrenos de contemplación exorbitante. Sin embargo, como seres de razón en ocasiones concientizamos ese gusto que nos ha dejado la obra, de tal manera que reconozcamos un límite que nos clarifique y nos ayude a entender la obra en un sentido diferente, lo cual hemos de transmitir y de sistematizar para su difusión, claro está, sin la imposición, ya que cada uno de nosotros hemos sido forjados bajo ciertos criterios estéticos diferentes, experiencias acumuladas en diversos contextos.

Primeramente, hay que tomar en cuenta que los mexicas son una cultura que supo adaptar las creencias y manifestaciones materiales de los pueblos que le antecedieron. La asimilación de estilos no significa para nada de una vil imitación. Además de una gran aportación iconográfica, existe una concatenación que los mexicas sintetizaron en su producción artística y esto, por supuesto, desencadenó un estilo propio.³³ La estética es la pasión por la revelación de la realidad en formas emocionantes. Hay un carácter altamente imaginativo, no se trata pues, del uso de modelos al natural solamente. La particularidad del arte mexica no es predominantemente naturalista, pero es importante reconocer porqué la prioridad no se acentúa sobre esta característica. Es Eulalia Guzmán quien elabora la mejor crítica de arte prehispánico de su tiempo. Para esta autora las secuencias, es decir, la repetición continua de un motivo o elemento³⁴ son meras ornamentaciones, lo cual fue discutido por Justino Fernández al afirmar que por “el carácter eminentemente simbólico, abstracto, metafórico, exigía no la representación naturalista, sino una representación significativa”³⁵. Existe una voluntad de impresionar a través de las formas tremendas, como medio mágico y entenderlo a través de la metáfora a partir de la imitación simbólica de la naturaleza.

La necesidad de imitar a la naturaleza como tal puede suscitar una problemática diferente como la habilidad para manipular los materiales. Dentro de las obras de arte que son creadas no

³³ Tanto la hegemonía como la expansión territorial son dos factores que determinan un estilo dentro de la tradición artística de los mexicas, así como la asimilación de civilizaciones que le anteceden. Al respecto véase Lombardo de Ruíz, Sonia. “La expresión plástica. La escultura”, en Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coords.), *Temas mesoamericanos*. México, INAH, 1996, pp. 353-396.

³⁴ Guzmán, Eulalia. “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental” en, José G. Victoria (compilador.) *Antología. Historia del arte, una aproximación al arte mexicano*. México, UNAM-Porrúa, 1988. pp. 2-8.

³⁵ Fernández, Justino. *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo*. México, UNAM-IIIE, 1954. p.90.

hay sólo una necesidad imitativa, el proceso incluye los signos o lenguaje que intentan reducir los elementos propios de la naturaleza, es decir, una síntesis de los componentes que después de un proceso meramente imitativo dejaron de ser importantes, para pasar a ser un elemento simplificado, pero de significación compleja. Lo importante es pues, conjeturar en la obra de arte elementos pensados desde la espiritualidad, divinizar a través de caracteres unidos semánticamente que denota un concepto propio del pensamiento y, a su vez, demostrar o explicar que el mundo está estructurado de alguna manera determinada. La importancia de la representación de la naturaleza es la materialización del espíritu, una especie ya sea de posesión o de dominio, cuya parte sagrada radica no en su similitud, sino en la amplia significación contenida en sus elementos significativos. El arte no posee ya su importancia en lo natural bajo estas condiciones, sino en la búsqueda y de lo Ideal. La forma en que satisface este arte no es por apariencia sino por contenido ideal o espiritual, por lo que se acerca a la idea hegeliana en donde el arte nos conduce de un mundo real a un mundo poético donde conviven estados de ánimo donde caben y se despiertan todas las pasiones. Tomemos en cuenta esto cuando pensamos en el arte mexicana donde en ocasiones convergen sentimientos y conceptos dispares en una sola obra, donde pueden generar respeto, admiración o repugnancia. De ahí parte la importancia del signo y el lenguaje material no sólo constituyen una manera de asimilar y transmitir una idea, sino también confrontar nuestras emociones; todos aquellos posibles y a su vez un “fin más substancial”.³⁶

Dirigir los sentimientos como un proceso comunicativo donde las subjetividades han de quebrantarse al menos por un momento, podría parecer moralizador. La carga regulativa conlleva a un entendimiento global, es decir, que el individuo se entrega o subyuga esa subjetividad a cambio de un bien colectivo, inducido por una institución. El resultado es un fin moral: “el arte debe contener algo superior ante lo que se someten las pasiones, frente a la sensación”³⁷

Una de las problemáticas que debe considerarse al estudiar el arte mexicana es sobre si su carácter es colectivo o individual. Este último concepto sería inapropiado al ser un constructo de la modernidad. No obstante, hay una mente creativa e imaginativa que dota de ser a la obra, el artista toma los datos del entorno religioso, las fuerzas opositoras convergen en el pensamiento y

³⁶ Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o estética*. 2a. ed. Edic. de Annemaire Gethamann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov (verano 1826). Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid, Abada-UAM, 2015. p. 73.

³⁷ *ibidem*.

en la imaginación no sólo del artista, sino del pueblo mismo y de quienes rigen la religión. Uno de los problemas de los estudios sobre el arte prehispánico ha sido la falta de reconciliación entre la religión, la historia, la estética. Saber con exactitud lo que el hombre indígena pensaba sobre su obra, es una tarea inabarcable³⁸. Para un estudio satisfactorio sobre la historia del arte mexicana y su propia estética, debe haber un apropiamiento de la obra. La selección debe considerar los rasgos más importantes de la cultura prehispánica.

Observamos la parte religiosa que da fundamento al pensamiento prehispánico. A su vez, permea la idea estética, junto a la retórica e imaginación deben de forjar el pensamiento artístico. En el mito encontramos ese caos, la idea de creación, las fuerzas que ejercen presión, es de ahí donde encontramos parte del dinamismo, la otra se da en la tierra. Este dinamismo se asienta en formas como la de la Coatlicue, La pesadez de esta escultura sustenta el cosmos dinámico; finalmente, siempre se necesitará una base que soporte tales fuerzas, como una balanza misma. Cada uno de los elementos que componen esta escultura tiene una función en la misma escultura. Ningún elemento es al azar, cada uno es un símbolo, por lo tanto, es difícil de hablar de ornamentos, es preferible manejar el concepto de *elementos*, aunque sin duda estén armonizados y también tengan un compromiso estético intrínseco, pues a pesar de la monstruosidad, se puede apreciar una intención compositiva. Si bien esto sigue resultando insuficiente para designar cada una de las partes que la componen de tal manera que, si consideramos a estas partes como un mero adorno, estaríamos reduciendo de una manera simple al pensamiento nahua. En la manifestación de la realidad el ser humano toma conciencia de los elementos y de su manipulación; quien manipula es un ser superior. El ser y espíritu son un conjunto establecido para el funcionamiento, las divinidades en este caso no son ajenas al mundo real. Sin embargo, algo hay que hacer para transmitir las ideas de origen y forma, por lo tanto, se busca un lenguaje, uno sencillo y aprehensible para lidiar con un gran número de personas, pero que cambia de significado según la época y el contexto, es por eso que anteriormente hemos hablado del carácter oscuro del lenguaje náhuatl, que no es ajeno al arte y que puede ayudarnos a interpretar las formas simbólicas de la materialidad.

Hemos mencionado que el artífice crea por medio de la observación, al mismo tiempo lo hace a partir de la imaginación. Para quien contempla lo hace a través de los sentidos, por tanto hay percepción, goce estético (de acuerdo a sus cánones). El hombre plasma según lo vivido. La

³⁸ Fernández, Justino. *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo*. p. 204.

obra de arte es el resultado (no inmediato) de la experiencia cíclica dentro del mundo natural y a su vez introspectivo. Se alimenta del sueño, de la convivencia, de la imaginación y de las necesidades creativas. Tiene la necesidad de crear tal y cómo lo hace. En la creación del mito hay un pensamiento, una condición racional, a tal grado que lo mimético no es lo más representativo en la producción visual mexicana. Lo que prevalece son las fusiones de seres, criaturas que no se encuentran en la naturaleza o la realidad. No obstante, aparecen creaciones de una simplicidad que obtienen precisamente de allí su belleza. A pesar de que parezca una contradicción, se puede sostener que estas piezas quedan fuera de la relación religiosa e incluso de la espiritualidad del pueblo mexicano, pues el hombre las pudo haber creado estableciendo un ejercicio mimético o de recuperación individual, es decir, se dio la necesidad de dejar por un instante el momento servil a una sociedad donde los signos y el lenguaje son propuestos con antelación a la creación artística; el artista pensó en recrear simplemente una forma y no le otorgó el carácter religioso ni el peso mítico. Esta hipótesis aunque muy escueta, la puedo explicar mediante un pequeño número de piezas escultóricas donde no se aprecian elementos ajenos al modelo original, por ejemplo la serpiente enroscada elaborada en piedra basáltica y que parece estar en posición de ataque, la calabaza de tamaño real elaborada en diorita que es de una belleza particular por el grado de pulimiento de la pieza. Así como estas piezas encontramos algunas otras que al parecer no nos motivan a un análisis complejo, en cambio nos acercan a un goce debido a su simplicidad, su belleza radica en eso precisamente.

La belleza conduce al hombre al ejercicio de la forma y del pensamiento trayendo consigo la espiritualidad. Para llevar a cabo el juicio de una belleza se necesita de manera consciente la pureza que radica en el gusto subjetivo. Lo que podemos observar en la naturaleza sufre un proceso de unificación mediante los sentidos, parte del razonamiento interviene en esta unificación. El arte no es un producto de la naturaleza sino de la actividad humana. Está hecho esencialmente por el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre a lo sensible. Todas las artes tienen un lado técnico que no se aprende más que por el trabajo y el hábito, es por eso que podemos apreciar la técnica en piezas de sencilla hechura como las anteriormente mencionadas; sin embargo, como se ha dicho constantemente, la obra de arte mexicana consigue su carácter esencial al ser una creación del espíritu.

La conciencia del hombre de sí mismo la obtiene de manera teórica y de manera práctica; una por la ciencia la otra por la acción. El arte ocupa el medio entre la percepción sensible y la

abstracción racional. Crea a su designio imágenes, apariencias destinadas a representar ideas, a mostrarnos la verdad bajo las formas sensibles. El espíritu es una creación cultural, una comunidad. Para Kant es la belleza natural, difiere de Hegel, pues para él la belleza es producida (por el artista) y es producto del espíritu. Hay idea y forma, en la materia se representa tangiblemente una idea. Hay contenido representable, concreto y sensible, hay forma concreta e individual. El contenido simbólico en la obra de arte mexicana, avasalla la forma, es monstruoso, antropomórfico, existe entonces una representación concreta e individual de la forma, el arte representa el más allá. La expresión nos permite lo propio además de la comunicación con los demás.

En la vida artística están presentes todas las actividades humanas que se refieren al arte: creación, contemplación, interpretación y crítica. Entre el creador y la obra encontramos el fenómeno estético. El poder de la imagen se da por simpatía. Las imágenes de pueblos como el mexicana se piensan como poseedoras de tal característica. Al respecto el historiador del arte David Freedberg³⁹ dice que la función de las imágenes religiosas tenía la misma función que las primitivas, una alta función de adoración y empatía.⁴⁰ La importancia de las imágenes radica en un aspecto extrasensitivo. Las emociones del cuerpo están encaminadas hacia el espíritu, pero el espíritu se refleja en el cuerpo. Los vínculos provienen de la imaginación, se procede entonces por elección.

La preservación del ser, todos los vinculantes son compuestos y actúan según el cuerpo. Un único amor, univocidad, una forma de amor por la totalidad, por una cultura o un pensamiento. La razón suficiente de la cosa, tiene sustancia, expresa la relación de la cosa por su propia razón. El movimiento proviene del neuma y vuelve a la materia una potencia activa. Hay un principio racional que da forma, hay una tensión entre el numen, el orden y el movimiento universal. El intelecto del alma del mundo son principios inmanentes en la materia y en la naturaleza y constituyen el principio de racionalidad artística del pueblo mexicana, esto basta para explicar el movimiento que existe en el ser de este pueblo. El problema consiste en la aspiración a la

³⁹ Freedberg es un investigador estadounidense nacido en Sudáfrica, adscrito al Instituto Warburg. Su especialización entre otras cosas, son los estudios culturales dentro de la obra artística.

⁴⁰Freedberg, David. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago, The University of Chicago, 1989. pp. 1-5.

comprensión total de este arte y de su mundo complejo en estructura retórica, además de su realidad.

La naturaleza, el universo, y entidades sagradas son una totalidad, una realidad infinitamente rica en modalidades, géneros, especies, individuos, detalles esenciales y accidentales en vida y movimiento (*ollin*. en náhuatl) con innumerables contrarios; pero al mismo tiempo constituyen una unidad absoluta. La confluencia de las condiciones para que produzcan la interacción entre el hombre, la naturaleza y el universo, representados por los dioses se presenta como momentos específicos dentro del flujo del tiempo. Las fuerzas físicas no son del todo dominadas, pero si entendidas en su espiritualidad y en su unidad. Los vínculos se establecen a través de los sentidos en la doble acepción de ser percibidos y de formar un sentido en las cosas. Una de las constantes del pensamiento es la inquietud por la intermediación, es decir, aquello que teje la red de las relaciones entre los niveles básicos de la realidad: el divino y el material. Si el hombre como totalidad y en esencia posee un papel intermedio, dentro de él mismo hay algo que realiza esa función de intermediación entre esos dos planos de su propia existencia, esa labor es de los sentidos exteriores y de su vehículo, los númenes. La realidad es pensada, supeditada por la lógica. Lo lógico refleja la realidad de las cosas, se interpreta lógicamente a la naturaleza (análisis metafísico que impone la lógica. La fe se apoya en la relación a través de la manifestación material. La creencia depende de la voluntad, la razón humana no disminuye el mérito de la fe (en cuanto a la razón y la intelectualidad). Los seres finitos no tienen existencia plena en sí mismos, es través de sus actos como se conoce el alma, a través de la abstracción de las especies inteligibles de lo sensible. El intelecto como tal está abierto a todo ser. El entendimiento humano está dirigido al ser sensible y objeto sensible, el entendimiento humano parte de éstos. El arte para el pueblo nahua es entonces una práctica mágica de representación.

El concepto de arte contiene su historicidad. Tal concepto parece importante al cuestionarnos por la obra producida a partir de las vanguardias. La ambigüedad de las piezas presentadas en los museos de arte contemporáneo ha provocado la necesidad de redefinir el término. ¿Quién es el que realmente define el concepto? Filósofos, historiadores son quienes lo van construyendo. El arte está generando verdad, no explica la expresión de un pueblo, corresponde a un discurso. Ya no es necesario definir la obra de arte. Tal parece que es suficiente la definición de sensible. Tomando esto como apoyo epistemológico diremos que es válido juzgar la obra antigua

como objeto estético. La esencia encierra todas las cualidades esenciales de la obra de arte, su pasado.

No hay distinción entre filosofía y religión pues proceden de los mismo una y otra. Sin embargo, hay que buscar siempre la comprensión del universo. La mente no puede conocer las substancias inmateriales que no son objetos de los sentidos, estos están necesariamente determinados por lo sensible, el intelecto como tal está abierto a todo ser. Lo universal es el contenido. El arte es una práctica mágica de representación. El yo se va construyendo por un determinado tipo de relaciones. ¿Qué nos permite abrirnos a un mundo estético? La verdad revelada en alguna de sus variantes. El arte tiene la capacidad de aclararnos la naturaleza de las cosas. El arte mexicana desde cierta perspectiva hegeliana, no es ficción, más aún, es objeto revelador de verdad escondida y a veces inexpresable desde el punto de vista del habla. No representa algo del mundo, no es figurativo. El arte mexicana no es mimético (al menos en su gran totalidad), pero de alguna manera intenta explicar el mundo que es propósito y en el camino puede ser conmovedor o repulsivo, lo importante es saber de qué modo lo es. Existe entonces una oposición entre la razón y el sentimiento o predominan ambas y en qué grados. Existe un peligro al mencionar que todo es arte. Si lo creó un genio (artista) entonces será arte, según Kant. Podemos hablar de un argumento de autoridad o de opinión consensuada. El arte mexicana no nos dice nada del autor sino de una colectividad y como la primera forma de espíritu absoluto, qué nos brinda la obra en sí y para sí.

¿Por qué lo podemos ver como arte cuando se creó sin esa finalidad, si no fue concebido como tal? Existe un punto en común para poder comparar la producción mexicana con cualquier otra que ya es considerada arte. Los historiadores del arte suelen ser, en algún grado antropólogos. La disciplina antropológica cambia en la etapa poscolonial en su objeto de estudio.

Sería importante preguntarnos si acaso existe un consenso en el que se plantea el problema de lo prehispánico, y aunque sigue la discusión latente, es un hecho que existen publicaciones que abordan el tema sin siquiera preguntarse si acaso es considerado como arte, lo cual nos hace pensar que la discusión llegó a su fin o que lo aceptamos como argumento de autoridad. Gombrich lo plantea adecuadamente en la introducción de su obra más citada,⁴¹ donde menciona que hay una serie de actividades a las que se les puede denominar arte. El hecho de pintar figuras toscas en las paredes de una caverna, por ejemplo, es motivo suficiente. Sin embargo, el arte con A mayúscula,

⁴¹ Gombrich, Ernst. *La Historia del arte*. 16a. ed. Trad. Rafael Santos Torroella. Londres, Phaidon, 1997. p. 15.

no existe. Gombrich reconoce que existen distintos significados en distintas épocas y lugares, “La hermosura de un cuadro no reside realmente en la belleza de su tema.”⁴² Hay distintos criterios de belleza, el problema puede suscitarse en el concepto propio de belleza,

En la introducción planteamos que los pueblos nahuas del México antiguo, produjeron formas artísticas también. Aunque existen objeciones, los especialistas que hablan sobre el tema, lo hacen a partir de lo que se acaba de exponer. Lo que influye en nuestros gustos, hay subjetividad, de igual manera sucede en nuestros conceptos sobre la belleza. En realidad hay que encontrar la belleza de algunas obras de arte, que en algunos casos resulta frustrante al no encontrar un punto de partida: nuestro gusto personal, las medidas o proporciones bajo un canon específico, en el tema (alegórico, mítico) en su relato legitima a la obra como tal, la técnica, el asunto de la mimesis, la expresión de la misma: “Algunas personas se sienten atraídas por una expresión cuando pueden comprenderla con facilidad y, por ello, le emociona profundamente.”⁴³ Podemos entender los distintos lenguajes de las obras y crear un nuevo gusto en lugar de mantenernos cerrados.

Otro problema se da en quienes quieren encontrar la naturaleza reflejada en su totalidad en la obra de arte. La distorsión causa desconfianza, la falta de habilidad puede reflejarse en ello. En el arte no hay una regla de representación. Tan correcto es presentar un canon griego como una desproporción en la escultura antropomorfa como la del escultor modernista rumano Constantin Brancusi, por ejemplo. Entonces por qué hemos de exigir ciertas normas al artífice mexicana cuando no conocemos con certeza su pensamiento sobre la belleza. Hay motivos por los que el artista dibuja o modela de cierta manera. Tal vez no conocemos tan bien a la naturaleza como lo creemos o dicho de una manera platónica, nuestros sentidos nos engañan. A razón de esto, el artista es quien nos guía, es quien nos enseña a contemplar con nuevos parámetros desprendidos de la naturaleza que tal vez nunca pudimos imaginar. Esto es una clara invitación a deshacernos de prejuicios y comenzar a disfrutar de las manifestaciones artísticas sin importar época o localidad. La costumbre es mala consejera si la dejamos que nos guie en nuestro intento por apreciar o conocer nuevas formas de arte. La estética es la rama relacionada con la esencia y la percepción de la belleza y la fealdad. Se encarga a su vez de la cuestión de si estas cualidades están de manera objetiva presentes

⁴²*ibid.* p. 18.

⁴³*ibid.* p. 23.

en las cosas, a los que pueden calificar, o si existen sólo en la mente del individuo. Los objetos son percibidos de un modo particular (estético), los objetos tienen en sí mismos cualidades específicas.

Los artistas separan la forma de la materia de algunos objetos de la experiencia, como el cuerpo humano o un árbol, e imponen la forma sobre otra materia como un lienzo o el mármol. La imitación no consiste sólo en copiar un modelo original, sino en concebir un símbolo del original.

Para los autores griegos la estética era inseparable de la moral y la política. Los objetos pueden ser juzgados bellos cuando satisfacen un deseo desinteresado que no implica intereses o necesidades personales. Los fundamentos de la respuesta del individuo a la belleza existen en la estructura de su pensamiento.

El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento: no es por tanto lógico en su totalidad, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo. Lo bello en la naturaleza es todo lo que el espíritu humano encuentra grato y conforme al ejercicio de la libertad espiritual e intelectual. Los objetos naturales son reorganizados por el arte para satisfacer exigencias estéticas. Detrás de la intencionalidad está la técnica y el saber del artista es un saber distinto a los demás, es un saber de tipo esotérico, como el mexicana. El artista también es un intérprete, posee una inventiva, en el genio hay un contenido espiritual, melancólico. ¿Por qué el arte mexicana se debe comprender desde su pasado? Esto es una mera cuestión histórica ideada a partir de la perspectiva hegeliana del pasado histórico y la importancia de éste para comprender cómo está forjado el espíritu de un pueblo, de tal modo que el mexicana es una concatenación de culturas anteriores a ella.

A manera de reflexión final, entendamos de nuevo que las diversas maneras de hacer arte, lejos de formar contrariedades, contribuyen a un enriquecimiento cultural. Los espacios y las formas creadas por los antiguos pueblos nahuas trabajaron bajo formas de pensamiento específico, el cual hemos abordado de manera general y que nuestras herramientas cognitivas, es decir, la teoría estética occidental y la historia del arte, son sólo una manera de percibirlo y de interpretarlo.

Entendemos que es un lenguaje simbólico muy abstracto, apegado a las formas de la naturaleza concebidas bajo el supuesto mítico. Si bien es cierto que esta última característica forma casi todo el corpus para el estudio del arte mexicana, también es cierto que no está de más el valerse de conceptos creados para la cultura occidental siempre y cuando no imponamos una adecuación

absoluta o forzada, así que en el análisis de la obra de arte mexicana nos hemos valido de ello y también del estudio de las fuentes históricas, además de las disertaciones sobre la estética hechas por algunos filósofos europeos, así como el asunto de los difrasismos dentro de la tradición literaria nahua, es decir, el estudio multidisciplinario nos abre caminos.

Conclusiones

En lo que respecta al arte mexicana, se puede observar en ciertas piezas la influencia de algunas culturas que le preceden. Es una concatenación, es la suma de una tradición mesoamericana que, si bien son culturas diferentes en tiempo y espacio, siempre habrá una resignificación de conceptos que se expresan. De tal modo que podemos hablar de influencias que nutren el arte mexicana. Sin embargo tampoco podemos hablar solamente de la resignificación o de una tradición que le antecede pues como todo gran pueblo, los mexicanos también realizaron aportes originales muy particulares.

Es importante conocer cómo funciona la religión para entender la estética del arte mexicana, la abstracción del arte, en su sentido religioso. Podemos decir que los críticos del siglo XX han tomado conciencia de la producción artística de los pueblos precolombinos. Han reconocido sus obras como arte, pero detrás de este gran avance se encuentra en gran medida el sentido formalista de la historia del arte. Pocos estudios han sido los que analizan las cualidades filosóficas o intentan encontrar un sentido ontológico prehispánico; no van pues, más allá del mero formalismo: además del análisis de la forma, la línea, el uso del espacio y soporte, la técnica compositiva, no abundan en el sentido estético, en la sensibilidad del ser creador o de sus receptores.

La Coatlicue, sin duda, ha sido una de las obras que cae en los extremos, por un lado ha sido estudiada de manera exhaustiva, por otro, despreciada. Ya sea por su complejidad o por los prejuicios que genera, es una de las obras por antonomasia del gran conjunto mesoamericano, y podemos decir que la más representativa del arte mexicana junto con la Piedra del Sol. En realidad, es una obra bella, lejos de parámetros afines a la idea de los universales, lo es por la simple razón de su estructura ontológica, por la idea de la construcción polisémica que la integra; sean conceptos religiosos o conceptos formalistas. En esta aseveración queda claro la existencia de un ideal de belleza en el ámbito mexicana, es así como se reafirma la pluralidad de bellezas, las múltiples estéticas que integran un gran conjunto epistemológico. Cada cultura genera sus propios prototipos de belleza, ideales pensados en la colectividad, que generan obras monumentales al mismo tiempo

que artes menores, pero que tienen un rasgo en común: el artífice, el pueblo, otorgan el ser en la obra y entre los antiguos nahuas, es la asociación de la razón con la naturaleza en su más íntima observación, en donde la capacidad creativa se expande para forjar un ideal que motive o guíe, que dé una razón de existir y por supuesto que explique el cosmos. La belleza se entiende en sus propios términos. A través de un contenido histórico alcanzamos una conciencia estética que nos permite acercarnos a la obra de arte.

La idea de creación, de todo aquello que existe, regulariza la vida, fija las bases del rito diario para la subsistencia del ser humano en la tierra y del mantenimiento de todo lo que se le otorga, así como de la transición hacia lo desconocido y su estancia misma dentro de ésta. Así mismo, el cómo habita su mundo, se prepara y crea vínculos no sólo con los dioses, sino también con su pueblo, con sus allegados o con el enemigo. La creación de recintos cuyo objetivo es no sólo el adorar a la divinidad, sino hacer cumplimiento de sus mandatos. El recinto de la divinidad es ocupado, se carga del ser, es así también como los dioses se crean, a partir de arquetipos observados en la bóveda celeste y en la naturaleza, es un mundo real que recrea la actividad de aquellos que crearon lo existente, el mundo es parte de este todo y el cual no sólo fue creado, sino que en él pusieron los mantenimientos y la materia para subsistir y para pensarla. Pero al estar comprometidos y más aún, siendo deudos con lo divino, los seres humanos recrean los fenómenos naturales, las batallas de los dioses, sus diálogos y ofrecen la vitalidad necesaria para mantener el orden. Esto claro está, en parte se condensa en lo que nosotros denominamos arte. La arquitectura, es el habitar, al igual que la escultura o pintura.

De esas reflexiones el hombre crea un vínculo muchas veces necesitado con la materialidad, sólo que muchas veces no se da de manera tan simple, sino que busca la encarnación de las entidades que funcionaron como motor de vida, he aquí una de las razones por la cual, el hombre crea una obra, necesaria para sintetizar su sentimiento hacia las fuerzas superiores que tal vez no entiende. Se otorga un rostro, uno que identifique el motivo de la vida, a la par que un corazón que dotará de movimiento. El corazón puede ser el conjunto de ideas compartidas por una comunidad, generalizadas y concientizadas, generadas después de la etapa sensible de su encuentro con dichas fuerzas, númenes o naturaleza; entendidas en un suprasentido.

La cosmovisión mexicana es la divinización del cosmos y no la humanización del dios, por ello el arte es abstracto y simbólico en su gran mayoría, además cumple un plan metafórico, el mito

se encarna en la obra de arte. Aquí tendríamos que debatir qué pasa con las obras de carácter naturalista, aquellas representaciones de animales o vegetales (zoomorfas y fitomorfas) que parece que no cumplen con una función como las esculturas de carácter religioso. Por ello, es interesante revisar el caso particular de las aves, anfibios, mamíferos, bípedos y plantas que encontramos representados en este arte y que al parecer no contienen alguna carga simbólica que los comprometa como objeto de rito.

Tenemos una primera impresión al enfrentarnos a la obra, si bien podemos carecer de elementos interpretativos, sabemos que existe la idea de forma y estilización a partir de un contexto determinado. Algunas obras no son fáciles de interpretar, ni de digerir, no obstante debemos poseer una cierta apertura o disposición epistémica, además de una apertura visual o emocional. La belleza que nosotros podemos percibir no depende en su totalidad de lo que pudieron pensar los antiguos nahuas. ¿Qué conceptos o impresiones vienen a nuestra mente cuando observamos la Coatlicue, la Piedra del Sol o cualquier estructura monumental llena de símbolos aparentemente irreconocibles?

Habría que preguntarnos en todo caso cuál es la estética más flexible para nuestro fin, o si alguna de ellas reconoce al arte de los pueblos nahuas como tal. El espectador necesita en ocasiones la explicación de un contexto para asimilar de una mejor manera el contenido implícito en una obra de arte. Por supuesto que no es condición necesaria para entablar un diálogo entre el espectador y la obra de arte; sin embargo, es más fácil de asimilarla cuando se nos presenta un documento histórico o en algunos casos, filosófico. Debido a ello la importancia del mito en el arte mexicana, si bien no puede haber comprensión absoluta, el mito ayuda a clarificar las realidades existentes en un contexto determinado. Si bien el ser humano desarrolla su capacidad perceptiva, el nivel estético no es el mismo y, por ello, aún con la información de los cronistas, resulta poco probable llegar a una respuesta satisfactoria. Dejando de lado el problema acerca de lo que es arte, pasando por su significado y retórica, llegamos al valor estético. Tratemos de abordarlo sin un juicio de valor universal basado en los cánones occidentales, además de retomar el valor de la obra mexicana en nuestros días.

Después de un siglo de investigaciones sobre el arte mexicana, no hay duda de que éste posee una función definida y que si queremos llegar a comprenderlo debemos a partir de lo que Gombrich propone al decir que no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si se desconoce la

finalidad a la cual sirve.¹ La obra de arte se considera como tal por las ideas que surgen en torno a ella, no tanto por su constitución técnica. Podemos apreciar cierta destreza nativa en las obras de arte de distintas latitudes ajenas a Occidente, misma que debiera prevenirnos contra la creencia de que sus obras parecen extraordinarias porque no han podido hacer nada mejor. No es su criterio de ejecución artística el que se aparta de los nuestros, sino la suma de sus ideas. Es importante advertir esto desde el principio, ya que toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias y su representación.

Las culturas antiguas, como la mexicana, tienen más desarrollada la percepción al estar en contacto con la naturaleza: conocían al árbol, al animal, al río, incluso al hombre mismo. La cuestión es por qué no hicieron una calca como tal. Es nuestra necesidad de mimetismo, la que necesitamos encontrar en las obras, producto de una costumbre, es como si exigiéramos que tomaran a la naturaleza tal cual se percibe por nosotros, y la expresión lo más fidedigna posible. A falta de esto, nos proponemos pensar que se debe a una falta de técnica del artista o que lo analizamos desde un punto de vista evolucionista positivista y que existe un primitivismo en las obras. El error consiste en que observamos objetos inanimados que carecen de alma y voluntad propia; sin embargo, el hombre antiguo ve los objetos de la naturaleza como un elemento dotado de fuerza vital, como parte del plano terrestre pero que fue producto de la creación divina y, por lo tanto, con sendas características.

La representación de los objetos, por tanto, corresponde a un lenguaje mítico e idealizado a partir de la observación de los elementos compositivos del ordenamiento cosmogónico y de la imaginación creativa. El lenguaje es de carácter o bien metafórico o retórico. Sería absurdo pensar que no se daban cuenta de que algunas de sus creaciones, representaciones humanas o animales, tenían ciertas desproporciones, como lo sería también que en algún momento de su historia no se plantearan la posibilidad de elaborar obras que correspondiesen lo más apegado posible a la realidad. Por supuesto que esto no es un mero problema pasajero, pero hay que reconocer que no estuvo entre sus prioridades.

Ahora bien, conocer la historia y el mito de alguna obra en particular no garantiza que nos guste tal arte, pero sí que podamos reconocer su valor como pieza de arte. Por otro lado, llega un

¹ Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. 16a. ed. Trad. Rafael Santos Torroella. Londres, Phaidon, 1997. p. 39.

momento en que es necesario conocer el argumento o relato que sostiene el arte. Las formas de arte varían con los pueblos, las épocas, las culturas y los lugares. Así, existen distintos ideales de belleza. La estética como ciencia se ve impulsada a buscar un concepto unitario del arte que convenga a todas las formas. No obstante, la obra artística alcanza su plenitud cuanto más se singulariza para diferenciarse de las otras. Un intérprete está abierto a todas las posibilidades del arte y debe reflexionar sobre las leyes que rigen el fenómeno estético; asimismo, debe encontrar la esencia atemporal, nosotros podemos ser ese intérprete.

La obra de arte mexicana posee un fuerte valor de culto, éste es su carácter utilitario. Los antiguos nahuas pensaban la temporalidad de manera diferente al actual hombre occidental. La representación temporal de aquellos es el movimiento, se tiene que vivir en lo estable. La metafísica de la obra es el movimiento que va de lo real a lo irreal, de lo expresable a lo inexpressable. Lo ontológico radica en cómo está entrelazada toda la naturaleza, todas las cosas son formas del ser, un caso medible no puede reunir todos los géneros, debemos pues, entender que en esta cultura la magia es inseparable de la memoria, las imágenes dan sentido a la realidad. No hay nada que sea pasivo por naturaleza en relación con una cosa. La materia divina es el Alma de la que proceden todos los seres y a la cual regresan; la esencia de la materia es potencia.

El universo es uno, y existen singularidades donde cada cosa es inédita, es infinito como materia sin forma, sobre la cual se produce toda vida. Entre los antiguos nahuas la forma es móvil, los dioses son un impulso vital, es el principio interno de vida. Por analogía, simpatía y semejanza se entrelaza el mundo, hay aquí una razón para explicar la polisemia retórica de la obra de arte mexicana. La mente interpreta las cosas, transforma a la naturaleza en pensamiento ideal. Arte es la belleza del artífice, va más allá de la naturaleza, lanzándonos a un mundo estético. La realidad se teje, se constituye con arte, no importando de dónde venga ni de qué época.

BIBLIOGRAFÍA

ALCINA Franch, José. "Adjetivos iconográficos en el arte mexicana". En: *Caravelle Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Hommage à Georges Baudot*. Vols.76-77, Francia, Institut pluridisciplinaire pour les études sur les Amériques à Toulouse, 2001. pp. 47-58. www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_1_1284

_____ "Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XVII, número 66, México, UNAM-IIE, 1995. pp. 7-44.

ARQUEOLOGÍA Mexicana. *Tira de la peregrinación (Códice Boturini)*. Edición facsimilar. Estudio de Patrick Johansson. Vol. 26, Edición Especial. Diciembre 2007.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. 2a. ed. Trad. Ernestina de Champourcin. México, FCE, 1975.

BEUCHOT, Mauricio. *Estudios de Historia y de filosofía en el México colonial*. México, UNAM-IIB, 1991.

CASO, Alfonso. *El pueblo del sol*. 2a. ed. México, FCE, 1971.

CASSIERER, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. 3a. ed. Trad. Eugenio Ímaz. México, FCE. 2016.

CASTILLO F. Víctor. *Estructura económica de la sociedad mexicana según las fuentes documentales*. 3a. ed. México, UNAM-IIIH, 1996.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 6a. ed. Barcelona, Herder, 1999.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Barcelona, Paidós, 2010.

_____ *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Trad. Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona, Paidós, 2002.

DILTHEY, Wilhelm. *Teoría de las concepciones del mundo*. Trad. Julián Marías. Madrid, Revista de Occidente, 1974.

DURÁN, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme*. Ed. facsimilar Tomo I, Publicada con un Atlas de estampas, notas e ilustraciones por José F. Ramírez. México, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867. Versión digital, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2005. Obra digitalizada por Unidixital en la Biblioteca América de la Universidad de Santiago de Compostela, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/56851/bmck0706>

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, ERA, 1998.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Barcelona, Labor, 1991.

FERNÁNDEZ, Justino. *Estética del arte mexicano. Coatlicue, El retablo de los Reyes, El Hombre*. México, UNAM-IIE, 1972.

_____ *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo*. México, UNAM-IIE, 1954.

FREEDBERG, David. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago, The University of Chicago, 1989.

GARIBAY, Ángel Ma. *Historia de la literatura náhuatl*. 3a. ed. México, Porrúa, 2007. [Col. "Sepan cuantos" No. 626].

GOMBRICH, Ernst H. *La historia del arte*. 16a. ed. Trad. Rafael Santos Torroella. Londres, Phaidon, 1997.

GÓMEZ Salazar, Mónica. *Pluralidad de realidades, diversidad de culturas*. México, UNAM, 2009.

GUZMÁN, Eulalia. "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental", en José Gpe. Victoria (compilador) *Antología. Historia del arte, una aproximación al arte mexicano*. México, UNAM-Porrúa, 1988. pp. 1-22.

HEGEL, G. W. F. *De lo bello y sus formas*. 3a. ed. Trad. Manuel Granell. Madrid, Espasa-Calpe 1958. [Col. Austral].

_____ *Fenomenología del espíritu*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid, Gredos, 2014. [Col. Grandes Pensadores].

_____ *Filosofía del arte o estética*. 2a. ed. de Annemarie Gethamann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov (verano 1826). Trad. Domingo Hernández Sánchez. Madrid, ABADA-Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

INNERARITY Grau, Daniel. “La seducción del lenguaje. Nietzsche y la metáfora”, en *Contrastes Revista Internacional de Filosofía*. Vol. 3. Málaga, UMA, 1998. pp. 123-145.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García. Morente. Madrid, Gredos, 2014 [Col. Grandes Pensadores].

_____ *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. Dulce Ma. Granja. Ed. bilingüe alemán-español. México, FCE-UAM-UNAM, 2004.

KIRCHHOFF, Paul. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, Veracruz, Al fin Liebre Ediciones Digitales, 2009. 12 pp., en <http://alfinliebre.blogspot.com/>.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. 11a. ed. México, UNAM-IIIH, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. 17a. ed. Trad. Francisco González Arámburo. México, FCE, 2012.

LIMÓN Olvera, Silvia. *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. 2a. ed. México, UNAM-CIALC, 2012. [Col. Historia de América Latina y el Caribe 10].

_____ *Las cuevas y el mito de origen. Los casos inca y mexica*. 2a. ed. México, UNAM-CIALC, 2009. [Col. Historia de América latina y el Caribe 6].

LOMBARDO DE RUÍZ, Sonia. “La expresión plástica. La escultura”, en Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coords.), *Temas mesoamericanos*. México, INAH, 1996, p. 353-396.

LÓPEZ Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. 2a. ed. México, UNAM-IIA, 1984. 2 vols.

_____ “Características generales de la religión de los pueblos nahuas del centro de México en el Posclásico Tardío”, en Limón Olvera, Silvia (ed.), *La religión de los pueblos nahuas*. Madrid, Trotta, 2008. [Enciclopedia Iberoamericana de Religiones 07].

_____ *Hombre-dios: religión y política en el mundo náhuatl*. México, UNAM-IIH, 1973. [Cultura náhuatl. Monografías 15].

_____ “Los ritos, un juego de definiciones”, en *Arqueología mexicana* No. 34, Vol. VI, Noviembre-Diciembre 1998. pp. 4-9.

_____ “Los rostros de los dioses mesoamericanos”, en *Arqueología mexicana* No. 20 Vol. IV, Julio-Agosto 1996. pp. 18-19.

LÓPEZ Austin, A. y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. 2a. ed. México, FCE-COLMEX, 2001.

MARQUINA, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*, México, INAH, 1950.

MATOS Moctezuma, Eduardo. “Arquitectura mexicana” en, *Arqueología mexicana* No. 15, Septiembre-Octubre 1995, Vol. III.

_____ “Etapas del Templo Mayor”, en *Arqueología mexicana*, edición especial No. 56, pp. 14-15 (Agosto 2014).

_____ *100 años del Templo Mayor. Historia de un descubrimiento*. México, INAH, 2014.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Trad. Anna Anthony-Visová. Barcelona, Gustavo Gili, 1977. [Col. Comunicación visual].

NOVOA Magallanes, César. *Espacio y forma en la visión prehispánica*. México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre retórica*. Trad. Luis Enrique de Santiago. Madrid, Trotta, 2000. [Biblioteca Nietzsche].

_____ *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Trad. Nicanor Ancochea. Madrid, Alianza, 1979.

_____ *Estudios sobre iconología*. Trad. Bernardo Fernández. Madrid, Alianza, 1972.

PASTRANA Flores, Miguel. *Entre los hombres y los dioses. Acercamiento al sacerdocio del calpulli entre los antiguos nahuas*. México, UNAM-IIH, 2008.

POESÍA Náhuatl: Cantares mexicanos. 2a. ed. Introd., paleografía, notas y traducción de Ángel Ma. Garibay. México, UNAM-IIH, 2000. 3 vols.

POUPARD, Paul. *Diccionario de las religiones*. Trad. José Ma. Moreno *et al.* Barcelona, Herder, 1987.

SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 5a. ed. de Ángel Ma. Garibay. México, Porrúa, 2005. 4 vols.

SOUSTELLE, Jaques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. 2a. ed. Trad. Carlos Villegas. México, FCE, 1970.

SULLIVAN, Thelma. *Compendio de la gramática náhuatl*. 3a. ed. México, UNAM-IIH, 2014.

TOSCANO, Salvador. “Estética indígena”, en José Gpe. Victoria (compilador) *Antología. Historia del arte, una aproximación al arte mexicano*. México, UNAM-Porrúa, 1988. pp. 23-29.

VERCELLONE, Federico. *Estética del siglo XIX*. Trad. Francisco Campillo. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004. [Col. Léxico de estética].

WESTHEIM, Paul. *Arte antiguo de México*. 2a. ed. Trad. Mariana Frenk. México, ERA, 1977.

_____ *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. 2a. ed. Trad. Mariana Frenk. México, ERA, 1980.

Esta obra se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de Marzo de 2021 en los talleres de mi corazón, bajo una lucha continua llena de aporías y decepciones. Una tesis nunca llega tarde, ni pronto, llega exactamente cuando se lo propone. El tiraje fue de 5 ejemplares con todo y sobrantes de reposición. Un agradecimiento especial a Fátima Aguilar de Ctrl Print, por imprimir esta tesis.

