



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Análisis Semiótico y Calendárico de las grecas de Mitla

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA

MAURICIO OROZPE ENRÍQUEZ

TUTORA. DRA. ILIANA GODOY PATIÑO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

COMITÉ TUTOR

DR. IGNACIO PÉREZ BARRAGÁN
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DR. MIGUEL ÁNGEL AGUILERA AGUILAR
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CDMX FEBRERO DEL 2017



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.

Agradecimientos

“La campana para de sonar.
El eco de las flores perfuma la noche.”

Matsuo Basho

Quiero agradecer a la Doctora Iliana Godoy por su inapreciable apoyo y la fe que depositó en esta investigación.

Al Doctor Ignacio Pérez por compartir desinteresadamente su extenso conocimiento y amplia comprensión que tiene del tema.

Al Doctor Miguel Ángel Aguilera por su gran generosidad, muestra palpable de su naturaleza educativa.

A la Doctora Patricia Vázquez por el inagotable entusiasmo que siempre mostró durante este trabajo.

Al Doctor Marco Antonio Albarrán por su acuciosa lectura y sus excelentes recomendaciones.

Al Antropólogo y amigo Frank Díaz, inagotable fuente de conocimientos y ejemplo vivo del amor que se llega a tener cuando se ha dedicado la vida a investigar las antiguas culturas anawakas.

A mi familia y amigos por su incondicional apoyo y cariño.

“Hasta ahora se ha creído que todo nuestro conocimiento debía ajustarse a los objetos... Por tanto, deberíamos plantearnos si no obtendríamos mayores éxitos en el campo de la metafísica.”

Immanuel Kant

Pág.	
I	Índice
	Introducción
1	Metodología y Marco teórico
6	Método
7	Marco teórico
	Capítulo 1
10	Paradigmas en el Arte y el Diseño
10	1.1 La imagen sagrada
21	1.2 Paradigmas artísticos
28	1.3 Paradigmas cosmogónicos
30	1.4 El hombre ante el paradigma sagrado
33	1.5 El hombre en la cosmogonía occidental
34	1.5.1 La paradoja humana
34	1.5.3 El hombre símbolo de Dios
37	1.6 El hombre en la cosmogonía mesoamericana
37	1.6.1 Unidad cosmogónica mesoamericana
40	1.7 Colisión de paradigmas Génesis vs Popol Vuh
40	1.7.1 En el principio...
44	1.7.2 ¡Hágase así! ¡Que se llene el vacío!
46	1.7.3 No habrá gloria ni grandeza hasta que no exista la criatura humana
48	1.7.4 Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres
51	1.7.5 Sus ojos se velaron y únicamente podían ver lo que estaba cerca
53	1.7.6 ¡Probad suerte otra vez! ¡Probad a hacer la creación!
59	1.8 Lectura calendárica en el Popol Vuh
63	1.9 Paradigmas en el Arte y la Ciencia
63	1.9.1 Antecedentes
65	1.9.2 Relaciones entre la ciencia y el arte
65	1.9.2a Razón y Ciencia
67	1.9.2b Arte
70	1.10 Ken Wilber y la Filosofía Perene

Índice

71	1.11 Los tres ojos del conocimiento
74	1.12. Arte y filosofía perene
75	1.12.1 El espíritu del arte occidental
75	1.12.2 El espíritu del arte oriental
Capítulo 2	
77	Análisis semiótico
77	2.1 Antecedentes
77	2.1.1 Mitla
81	2.1.2 La Xicalcolihqui
83	2.2 Acercamiento semiótico según el modelo de Nicole Everaert
85	2.2.1 La clasificación del signo
86	2.2.2 Relaciones triádicas de comparación
86	Cualisigno
86	Sinsigno
87	Legisigno
87	2.2.3 Relaciones triádicas de funcionamiento o ejecución
87	Icono
88	Índice
88	Símbolo
90	2.2.4 Relaciones triádicas de pensamiento
90	Rhema
91	Decisigno
93	Argumento
93	2.2.5 La abducción en la creación artística
117	2.2.6 Inducción
135	2.2.7 La espiral
137	2.2.8 La escalera
141	2.2.9 Opuestos complementarios
148	2.2.10 Números sagrados en la arquitectura de Mitla
150	2.2.11 Mitla ombligo cósmico
154	2.2.12 El simbolismo y la distinción entre lo posible y lo real
155	2.2.13 Captar la primeridad
156	2.2.14 Sincronicidad y arte mesoamericano
Capítulo 3	
164	Análisis calendárico
164	3.1 La matriz del tiempo
174	Xiuhcōatl
177	Citlalpul – Heyciltlali
181	Quincunce

Índice

187	Xonecuilli
197	Painal
200	Ehecacozcatl
205	Altepetl
211	Tepeyolotl
224	Meztli
229	Nahui Cóatl
249	Tlaltecuhltli - Coyolxauhqui

Conclusiones

257	Diseño y cultura
279	Bibliografía

Metodología y Marco teórico

“La inteligencia es el cuestionamiento del método”

Jiddu Krishnamurti

“El arte es un método de levitación, separa a uno de la esclavitud de la tierra.”

Anais Nin

Nos hemos impuesto la tarea de analizar un símbolo fundamental del arte mesoamericano, conocido en los estudios antropológicos como *xicalcolihqui* y popularmente reconocida como greca escalonada. Y pretendemos hacerlo en el mismo contexto sagrado donde la madurez y creatividad de sus diseños alcanzaron su mayor esplendor, es decir, en la ciudad mixteco-zapoteca de Mitla. Este importante símbolo ya ha sido abordado anteriormente desde diferentes perspectivas como la antropología, la arqueología o la historia del arte, sin embargo, es importante destacar que todos estos casos se han compartido tradicionalmente los métodos historicistas de investigación, y al parecer, esta es la causa de que en la mayoría de los casos llegaran a obtener conclusiones similares. Esta es justamente una de las razones por la cual nos apartamos de esta tradición, primeramente porque este hecho nos demuestra que métodos similares arriban a lugares comunes, pero también porque metodológicamente proponemos abrirnos a otras disciplinas que se interesan igualmente por la información que puede aportar la imagen, pero con la participación de paradigmas diferentes.

No es común que se aborden este tipo investigaciones desde la perspectiva del Diseño debido en gran medida a la ignorancia que se tiene de este campo (incluidos los mismos diseñadores). Hay una gran confusión entre los quehaceres propios del diseño cuando recurre a la apariencia estética como un elemento más para lograr su atención y los eminentemente artísticos, se ha creído que por el solo hecho que etiquetar este tipo de símbolos sagrados como artísticos, en automático deberían estar implícitos los principios de orden que atiende el diseño. Esta es una verdad a medias, es verdad porque en la época en que se originó la greca, las particularidades estéticas y funcionales del símbolo (entre otras) conformaban una unidad epistémica, es decir, cuando la función de la imagen no estaba fragmentada como lo hacemos actualmente. Pero desafortunadamente ahora se parte de la idea de que el carácter utilitario del diseño impide su función artística, y al haber sido etiquetados estos productos plásticos en la tradición occidental como “arte religioso”, se cerró una importante ventana de oportunidad para emplear los principios del diseño como herramienta de investigación.

Esta miopía ha fomentado con ello estudios incompletos de la imagen, porque al interesarse (en la mayoría de los casos) más por el significado de la forma más que por la razón de la forma, han omitido en este sentido el complejo proceso de diseño que ante una necesidad explícita de comunicación dio como resultado determinada forma. El intrincado proceso de diseño que da como resultado un determinado objeto o imagen que regularmente se soslaya, es definido por la Doctora en diseño y filósofa Luz del Carmen Vilchis:

“Las complejas condiciones que conforman la *práxis* del diseño están soportadas por una intrincada estructura conceptual que permite no sólo la explicación del proceso, los fenómenos que la atañen y los elementos que lo constituyen, también hace posible la comprensión de las particularidades que definen el principio epistemológico, [...]” (Vilchis. 1999. 8)

Estamos convencidos que los símbolos de carácter sagrado realizados por las culturas primitivas, debían su diseño a la necesidad de poseer más de un tipo de lectura; una primera lectura (y no con ello la principal) que evidenciara los principios cosmogónicos e ideológicos propios de la cultura, específicamente dirigidos al grueso del pueblo. Y una serie de lecturas complementarias (en diferentes niveles de profundidad) que codificaran información pertinente en otros sectores culturales propio de los *tlamatinimeh*, como el científico en el caso de la astronomía a la cual identificaron con los principios sagrados personificados por determinadas deidades, y la cuál no tendría sentido si no tuviera una aplicación práctica, como la influencia que pudieran ejercer en los ciclos agrícolas. Un segundo nivel sería el humanista conformando la superestructura que diera origen a su cosmovisión, manifestándose en el orden filosófico, o el psicológico y del cual tomaron forma también los principios sagrados encarnados al igual que la ciencia en númenes propios del panteón náhuatl como *Ipalnemohani*, *Tloque Nahuaque*, *Yohualli Ehécatl* o *Moyocoyani*. Y por supuesto un esperado nivel contemplativo para una elite de iniciados cuyo objetivo fuera trascender la realidad común experimentada por los sentidos, propiciando estados alterados de percepción de manera similar a la práctica que se realiza con los mandalas. Es en este sentido que enfatizamos nuestro interés por estudiar el diseño como elemento rector de la forma artística, por la útil capacidad que tiene de solucionar los diferentes tipos de necesidades mencionadas.

Debemos aclarar que concebimos en esta investigación al diseño como una actividad presente en todo proceso creativo, y debemos abordarlo con la misma sencillez con que lo concibe el diseñador peruano Zadir Milla¹ “Pensar es ordenar, ordenar es diseñar”, y no confundir el concepto de diseño con el objeto de diseño o con la disciplina que se dedica a diseñar tal como lo ha comentado el sociólogo e investigador también peruano Juan Acha:

“[...] tomar a los diseños como un fenómeno social en un tiempo y espacio determinados de occidente, es confundir al fenómeno con el trabajo simple de diseñar o diagramar, dibujar o proyectar, que siempre practicó el hombre; también debemos evitar confundirlo con sus productos.” (Acha. 1990, p14)

¹ Zadir Milla E. 2008 “Introducción al diseño andino precolombino” Asociación de investigación y comunicación cultural Amaru Waira.

Es decir, entendemos el acto de diseñar como prefiguración, que es el proceso previo en la búsqueda de una solución, el diseño así debe conformar la columna vertebral de toda obra. En esto está de acuerdo el historiador y crítico de arte francés Pierre Francastel cuando afirma “[...] la Forma no es el objeto sino precisamente la estructura.”

La diseñadora española Anna Calvera como teórica de la imagen define de manera clara y precisa el concepto de diseño que nos interesa analizar en la greca escalonada:

“[...] el diseño no es una actividad final, arte-finalista, que se ocupa de dar forma y apariencia estética [...] sino un proceso complejo que participa en la decisión de un producto desde su misma esencia, desde el planteamiento inicial. Es una actividad estructural estratégicamente decisiva en una economía como la actual, donde los factores clave van más allá del carácter funcional.” (Calvera 2007. 19)

Claramente Calvera al igual que la Dra. Vilchis diferencian la prefiguración del diseño como parte de un principio epistemológico, que a su vez está obligado a desarrollar un proceso metodológico, y que regularmente se confunde con la obra plástica terminada. El arte y el diseño en este sentido no están separados, la obra de arte denota un buen diseño, y no siempre es la forma exterior lo que más debe de llamar nuestra atención, esta estructura interna que da sentido a la forma es el fundamento de las reflexiones del semiólogo y artista inglés William Morris:

“A vosotros, los que podéis amar particularmente el arte, os prevengo, una vez más, que de nada valdrán vuestras tentativas para infundir nueva vida al arte si os ocupáis de su inerte exterior. Afirmo que son los fines del arte lo que debéis buscar más que el arte mismo” (en Kunst 1997: 34)

Según Morris debemos entonces responder a la pregunta ¿A qué finalidad o finalidades dieron respuesta los variados y complejos diseños de grecas que decoran Mitla? O ¿Por qué razón se tomaron tanto trabajo en diseñar y construir tantos y tan complicados diseños en el contexto que ofrece la ciudad sagrada de Mitla? Para encontrar esta respuesta debemos enfocarnos en atender al principio de orden, o lo que es lo mismo, a lo que no se ve, de lo que se ve, y que suponemos que es la razón de su peculiar diseño, tal como afirma Edgar Degas² “Diseño no es lo que ves, sino lo que debes hacer que otras personas vean”. Con estas cavilaciones en mente es que nos inclinamos a dividir la progresión de la investigación en cuatro momentos, cada uno sustentado por una corriente de pensamiento que en conjunto se retroalimentan a sí mismas.

La primera encabezada por las reflexiones del filósofo de la ciencia norteamericano Thomas Khun en cuanto a la naturaleza de los paradigmas. Hemos notado que de varias décadas para acá, el estudio de la greca escalonada se halla en estado latente, los resultados de las primeras investigaciones se acoplaron tan bien al paradigma cosmogónico agrícola sustentado por la Antropología, que los subsecuentes investigadores prácticamente citan a las primeras. Creemos oportuno en este punto revalorar tres paradigmas que a nuestro parecer han estancado las

² http://www.frasesypensamientos.com.ar/frases-de-diseno_2.html

investigaciones; el primero como ya mencioné es el paradigma agrícola sustentado académicamente por antropólogos y compartido por historiadores, ellos consideran que la función del símbolo que representa la *xicalcolihqui* es el de representar la lluvia, las nubes, el rayo, la montaña, el caracol...etc. explican que en el contexto en que se le dio origen su único interés era asegurar la producción y fecundidad de la tierra, mediante la benevolencia divina a quienes están dedicados estos símbolos. Siendo un paradigma válido, no termina de explicar por qué está en la ciudad de los muertos y no en los templos de Tláloc o de las diosas madre.

Otro paradigma que consideramos importante revisar, es la clasificación que se tiene de la greca como símbolo sagrado, cuando el concepto sagrado en Mesoamérica no necesariamente tiene la misma significación que en occidente por ejemplo. Para apreciarlo nos será de utilidad la confrontación de los textos sagrados ante la concepción del hombre y la naturaleza, en este caso el Génesis bíblico con el libro primero del Popol Vuh, pues como hemos comentado antes a diferencia de la concepción occidental estos dos elementos en Mesoamérica son sagrados y cabría esperar que la greca como símbolo no sólo validara la cosmovisión de estas culturas, sino que por las características de su diseño también funcionara en los ámbitos, astronómicos, calendáricos, filosóficos, psicológicos y espirituales. En otras palabras, nos interesa demostrar que si la naturaleza es sagrada y representa un objeto de estudio como el movimiento de los astros en el cielo, entonces los símbolos producidos tendrán la misma validación que ésta.

Un tercer paradigma que es necesario ajustar es la validación de estos objetos como obras de arte de carácter religioso y a partir de ello la búsqueda primordialmente de sus características estéticas mediante el uso de la iconografía, cuando en muchos casos, el objeto plástico fue creado pensando en cubrir una función más pedagógica y de divulgación de la información, área de injerencia del diseño gráfico. En tal caso convendría emplear y conocer las técnicas del diseño para conferir un significado a la imagen que pueda ser leído y no interpretado. Y en tal caso proponer la diferencia que debe existir entre el arte religioso y el diseño sagrado.

Una vez aclarados los inconvenientes para permanecer sujetos a un método de investigación que asuma los mismos paradigmas tradicionales, tenemos la libertad de asistirnos de otras áreas del conocimiento interesadas en los estudios de la imagen. Nuestra primer inquietud se ve atraída por las reflexiones de filósofo y científico norteamericano contemporáneo Ken Wilber, que en su ensayo sobre los tres ojos del conocimiento nos invita a reflexionar sobre tres posibles lecturas, o tres ojos complementarios con que se puede abordar el diseño sagrado, y en el que cada uno de ellos nos ofrece la oportunidad de ver un tipo diferente de conocimiento complementario a los otros y que ya hemos bosquejado: el ojo científico, el filosófico y el contemplativo. Nos insta a que debemos dejar de lado la idea de que su consumo cognitivo está dirigido exclusivamente a la mente racional, la cual comenta es la única que identificamos y nos ha interesado desarrollar en la cultura que vivimos. Seguramente esta es la razón por la cual los legos siguen preguntándose cuando están ante una obra de arte ¿qué significa? como si el fundamento principal de su realización fuera un alcance meramente intelectual, de ahí que el historiador del arte inglés Herbert Read afirmara que solo el ignorante cree ver en la finalidad de la producción plástica en un sentido estético o utilitario:

“Para nosotros es relativamente fácil separar los dos valores de utilidad y belleza; no obstante, en nuestro medio ambiente aún es posible encontrar mentes primitivas cuyo único comentario ante una obra de arte es: « ¿Para qué sirve? »” (Read 1973: 24)

Las reflexiones de Wilber nos ayudan a concientizarnos de la diferencia existente entre el arte religioso y el sagrado, afirma que cada una de estas manifestaciones tiene la intensión de ser comprendida por un ojo particular, pero al no tener conciencia de ello tendemos a confundirlos, y damos exclusividad al ojo racional como si fuera la única opción válida. Por encima de este ojo afirma Wilber se hallan todavía el de la filosofía y el de la contemplación trascendental, que es imprescindible para entender el arte sacro. Nuestra hipótesis en este sentido; es el que la greca escalonada fue diseñada a partir de dos signos que se conjugan para poderse leer desde la perspectiva de cada uno de ellos.

La siguiente línea de pensamiento que creemos relevante en esta investigación es la Semiótica Pragmática desarrollada por el filósofo y matemático Charles Peirce, quién desarrolla una teoría con la intención de comprender los tipos de signos que desarrollamos de manera innata los seres humanos, y que van desde los que comprenden sistemas psicológicos básicos hasta aquellos que revelan una estructura sistémica-social altamente organizada.

Los diseñadores como productores de signos estamos obligados a conocer los efectos que estos producen en determinado contexto, es decir, que hay una íntima relación entre diseño y la teoría del signo, por estas razones la Doctora Luz del Carmen Vilchis que ha dedicado su vida profesional a la docencia y a la investigación comentó:

“Importa destacar la incidencia de lo diseñado en el campo de la semiótica, pues ello explica la necesidad de satisfacer exigencias de racionalidad según las cuales los signos constituyen una manera de transformar las cosas, a fin de crear realidades que conducen a otras realidades.” (Vilchis 2002: 39)

Otro de los aspectos en los que la semiótica puede reportar utilidad en esta investigación lo podemos justificar con las reflexiones del epistemólogo belga Herman Parret, quién propone tres paradigmas sucesivos en la historia del pensamiento humano:

“[...] podría decirse que primero fue la filosofía del ser (digamos ontología platónica y aristotélica): luego la filosofía del conocimiento, del sujeto cognocente (del cuál Kant es el prototipo), y finalmente la filosofía del signo, o de la función semiótica, o la significancia (permítaseme mencionar aquí el grupo extrañamente combinado de Frege, Wittgenstein, Peirce y Sassure) [...] cuyo objetivo es la semiosis. La semiosis puede interpretarse ya bien como el dominio del significado ya bien como el dominio de la comunicación.” (Parret 1983: 24-25)

Será en este apartado de la investigación cuando trabajemos directamente sobre la greca escalonada como un símbolo fundamental de su cosmovisión, y tal cual afirma la Semiótica no podríamos otorgarle ningún grado de significación si no comprendemos el contexto en que se origina, por este motivo empezaremos el capítulo investigando la importancia que reporta Mitla en esta cosmovisión. Una vez comprendidas las características que hacen de Mitla una ciudad sui generis en este contexto, será necesario conocer las interpretaciones más relevantes que se

han hecho de la greca en el dominio académico, y dado que la esencia de este capítulo es la imagen y sus capacidades comunicativas, se elaborará un análisis de la greca desde el discurso del diseño, ésta será la aportación de este campo como parte del análisis semiótico, es decir, se expondrán los principios constructivos como elementos significativos. Podría parecer una ambigüedad explicar la imagen desde el diseño para luego analizar el diseño, sin embargo, uno es un estudio hacia el interior y otro hacia el exterior, porque no se ve igual una obra de teatro si se es el espectador o el director. Al realizar una semiótica desde el diseño se atienden elementos diferentes, empezando porque la greca escalonada es la combinación de dos signos que al traslaparse generan un difrasismo visual.

Finalmente en el capítulo principal trabajaremos sobre una línea de investigación sugerida por el Doctor Miguel León Portilla, quien exaltó la importancia del calendario como pieza central de la cosmovisión mesoamericana, y que desafortunadamente ha sido relegado al nivel de especialidad en los estudios mesoamericanos, olvidando que este fue un elemento regulador de la cultura, y que además se ve constantemente reflejado en la producción artística. El mismo parecer lo ofrece el Doctor en Arqueología José Alcina, quién al igual que Portilla ha dedicado su vida a la investigación de las culturas latinoamericanas, él también argumenta que hay esquemas de atención preestablecidos al menos en los estudios antropológicos, que menguan otras posibilidades de acercamiento a la plástica mesoamericana, como puede ser el calendario en nuestro caso e incluso la mística.

“La arqueología busca que la obra encaje en un esquema previo como resonancia a un esquema de valores delimitados; políticos, históricos, económicos o religiosos. Pero no sabe cómo trabajar con el aspecto místico “Ya que este no es parte de su paradigma”. (Alcina 1982: 12)

Método

En esta investigación nuestro método o urdimbre que conformará los diferentes discursos en un solo tejido, lo sugirió el Dr. Miguel León Portilla en su libro “*Toltecayotl*”³. En este trabajo llega a la conclusión de que los principios espacio-temporales que manejaban estas culturas, eran tan importantes que llegaron a dar forma y sentido incluso a su propia cosmovisión:

“Este, que describo como un principio metodológico, parece estar más estrechamente ligado a la naturaleza del pensamiento mítico en su manifestación mesoamericana. En pocas palabras puede enunciarse así: pretender entender esta mitología no a través de elementos aislados sino unitariamente, supone percibir y analizar su intrínseca y constante relación con los sistemas calendáricos de Mesoamérica. Y esto porque la compleja riqueza de los cómputos acerca del tiempo es algo así como la espina dorsal que da estructura, y elemento que permea íntegramente la realidad cultural del México antiguo.” (León 2013: 147)

³ Toltecayotl. Aspectos de la cultura náhuatl. FCE, México, 2013.

El Doctor Portilla no expone propiamente un método, sugiere una línea de investigación que nosotros desarrollamos a partir del análisis de las variantes de grecas que decoran Mitla, y proponemos que su diseño debe estar relacionado con la estructura del *tonalamatl*, y que esta puede funcionar como matriz geométrica de los diferentes tipos de grecas.

La estructura del *tonalamatl* o calendario ritual, se organiza a partir de la sucesión de los veinte días del calendario en su recorrido diario por cada uno de los cuatro puntos cardinales, y que se organizan mediante la integración de un periodo de trece días, con el cual se crea una urdimbre de 260 días que conforma el tejido del tiempo (fig. 1)



Fig. 1 *Tonalamatl* del códice Borgia

A partir del tonal de inicio, el señalamiento de cualquier otro tonal (la combinación de un signo y un número) sobre esta matriz hará referencia a un periodo de tiempo, si a partir de este principio diseñamos una greca sobre el *tonalamatl*, estamos en posibilidad de sugerir periodos de tiempo señalados por las posiciones que van ocupando los diferentes elementos que conforman la greca, y que además como afirma León Portilla no sólo refleja un periodo de tiempo sino también un profundo significado mítico.

Se pretende en consecuencia que con este método de análisis, podamos referenciar no solo los diferentes diseños de la xicalcolihqui en esta matriz temporal, sino que estos, a su vez, arrojen datos calendáricos que encuentren reflejo en las connotadas relaciones ritual - astronómica, de la misma naturaleza que se encuentran en los códices. Pues como sabemos algunos númenes mesoamericanos poseen una clara relación con los astros como *Mixcóatl*, *Coyolxauhqui*, *Tonatiuh* o *Tlahuizcalpantecuhtli* entre otros. De esta manera nos separamos de los métodos iconográficos que se han dedicado a explicar estos motivos plásticos sin aportar nuevos datos en esta área.

Marco teórico

Un campo fértil para definir el marco teórico que nos adentre en la esencia creativa del *tlacuilo* mesoamericano, debe identificarse con el campo de estudio de la simbología. Al revisar los primeros relatos de los europeos en el nuevo continente, es común encontrar el desconcierto que padecieron por las numerosas analogías que descubrieron entre los símbolos y los mitos encontrados, con los propios. Estas similitudes entre las civilizaciones del Nuevo y Viejo Mundo no tienen nada de casual ya que esos símbolos y esos mitos -es decir las ideas universales que expresan- son las mismas en todas partes, derivadas de un conocimiento y una tradición común, a la que podríamos llamar 'no histórica', o mejor, "metahistórica".

El investigador de los símbolos universales Federico González, afirma que la Simbología como método cognitivo emplea la comparación entre símbolos de distintas civilizaciones con el fin de iluminar y ampliar los significados ocultos o perdidos en los símbolos de otras culturas. En este caso de las culturas universales para comprender los símbolos mesoamericanos, alejándose por el contrario de los métodos historicistas, en este sentido comenta:

“La Simbología no toma en consideración sino en forma secundaria las condiciones históricas donde se produce el símbolo, destacando por el contrario valores no históricos, es decir esenciales y arquetípicos. Pero sobre todo lo que diferencia al simbólogo y al historiador de las religiones es la actitud con que enfrentan el conocimiento.” (González 2003: 18)

La actitud es el elemento fundamental del método, puesto que su interés no solo es documental e historicista, sino que se abre más en el aspecto psicológico e incluso filosófico de la imagen, al contemplar los diversos diseños como sujetos dinámicos, siempre presentes y capaces de cumplir una función mediadora entre lo que expresan en el orden sensible y la idea que los ha generado:

“Por lo que el simbólogo aspira no sólo a la comprensión histórica o meramente intelectual del símbolo, sino a su conocimiento metafísico, a su aprehensión supraintelectual [...] a la identificación o encarnación de lo que el símbolo o mito manifiesta tal cual hacían los integrantes de los pueblos que los diseñaron con ese propósito. Los cuales los utilizan como soportes o vehículos cognoscitivos entre distintos planos de una realidad que ellos consideraban única y sagrada, la que era testificada por esos símbolos y mitos.” (González 2003: 19)

Esta opción metódica ya había sido analizada y validada por León Portilla, como podemos ver en la siguiente observación:

“[...] En el bagaje del investigador podrá haber doctrinas como las que postulan la existencia de una simbología radicalmente universal y por consiguiente afín a todos los seres humanos, o las que explican el origen de las diversas maneras de mitos en función de distintas formas de determinismo histórico.” (León 2013: 140)

Esta validación que hace Portilla acerca de una simbología universal, también fue postulada en el campo de la psicología por Jung y definida como “arquetipo”, y también como objeto de estudio de la filosofía perenne.

La filosofía perenne antiguamente conocida como sabiduría universal, fue acuñada por el filósofo Gottfried W Leibniz en el siglo XVII y más tarde en 1946, retomado y difundido por Aldous Huxley en su obra del mismo nombre. Actualmente ha sido fuertemente impulsada por Ken Wilber y representa el legado de la experiencia universal del conjunto de la humanidad, que en todo tiempo y lugar ha llegado a un “acuerdo” sobre ciertas profundas verdades referidas a la condición humana y sobre cómo acceder a lo trascendente. Wilber observa que existen en la humanidad lo que él denomina “estructuras superficiales” y “estructuras profundas”. Las

estructuras superficiales son aquello que es diferente en cada cultura, sociedad o grupo humano, es aquello que cambia. Y las estructuras profundas es aquello que permanece inamovible sin importar la cultura, la época, el lugar, etc. Las estructuras superficiales de las diferentes tradiciones espirituales, son muy diferentes entre sí, sin embargo sus estructuras profundas, son idénticas. Y la filosofía perenne es precisamente este conjunto de coincidencias que se ocupan del encuentro humano con lo divino. Porque aquello en que los hindúes, los cristianos, los budistas, los taoístas y los sufíes, se hayan en completo acuerdo, suelen referirse a algo profundamente importante, algo que nos habla de verdades universales y de significados últimos, algo que toca la esencia fundamental de la condición humana. Conociendo entonces la importancia de esta filosofía Federico González explica la razón por la que dejó de ser vigente:

“Esta ciencia particularmente desconocida para el ser humano actual, producto del racionalismo, el positivismo, el materialismo y la técnica, fue sin embargo la estructura de base, primaria, donde tanto los pueblos primitivos como las grandes civilizaciones de la antigüedad, fundaron sus creencias.” (González 2003: 9–10)

El estudio de las manifestaciones artísticas del pasado se encuentra en un cruce de caminos, diversas áreas del conocimiento aportan constantemente puntos de vista que nos permiten ampliar nuestras expectativas sobre el objeto estético y entenderlo como unidad polisémica sin una asignación específica. León Portilla reconoce las ilimitadas posibilidades desde donde se puede abordar el estudio del México antiguo, y como él afirma es porque este fenómeno es muy amplio:

“[...] El investigador de la mitología podrá ser etnólogo o filólogo, historiador, psicólogo o, para no alargar más la lista estudioso de la filosofía de la cultura. Decir esto equivale ya a afirmar la riqueza y complejidad del pensamiento mítico que no puede ser aprehendido desde puntos de vista unilaterales.” (León 2013: 139)

Bajo esta luz, confiamos que en la presente investigación prestaremos necesariamente oídos a las diferentes disciplinas científicas y sociales que hacen del estudio del pasado indígena el centro de su profesión, como la arqueología, la antropología o la historia del arte. Sin embargo es difícil no abrirse a un abanico más amplio de disciplinas con las que se apoyará el diseño, como la astronomía (y su mancuerna con arqueología conocida como arqueoastronomía), la psicología de Carl G. Jung y los estudios de la Gestalt, la filosofía de Ken Wilber y Allan Watts, e inclusive de la filosofía de la ciencia de Thomas Kuhn entre otros cuando infieren directa o indirectamente la producción artística. Y por supuesto tal como lo dice el título de la investigación la semiótica desde la pragmática de Charles Peirce y sus seguidores como William Morris.

Como hemos comentado, unificaremos todos estos esfuerzos transdisciplinarios con el fin de abordar las grecas que decoran los edificios de Mitla desde la concepción propiamente del diseño. Es decir, desde el discurso del diseño como herramienta epistemológico que procede a dar solución a una necesidad de comunicación, que precede e incluye al campo mitológico, cosmogónico y artístico.

Paradigmas en el Arte y el Diseño

“Si las otras filosofías dicen lo mismo que dice la mía son innecesarias; si no dicen lo que dice la mía, son falsas”

Califa Omar

1.1 La imagen sagrada

¿Que hace a una imagen sagrada? ¿Qué características posee que la hace diferente de cualquier otra? Nos hemos tomado mucho cuidado en formular estas preguntas empleando el sustantivo “imagen”, ya que hemos notado que por lo general se le denomina a este tipo de formas como arte o diseño sagrado por igual. Nos parece fundamental dejar en claro esta diferencia ya que no queremos caer en el mismo error de quienes nos preceden y de ello depende la lectura que podemos hacer de este símbolo. Los estudios no parecen advertir la diferencia entre arte y diseño y por el contrario los emplean como sinónimos.

No parece difícil contestar estas preguntas, en primer lugar lo que hace a una imagen sagrada es su carácter simbólico y esto implica ya una gran diferencia con las imágenes que se consumen cotidianamente. Federico González¹ (2004) define al símbolo como la traducción inteligible de una realidad cosmogónica, es decir, es un asidero de la mente para explicar lo que la trasciende. Si el concepto parece algo vago y complicado más adelante especifica las características de este:

“[...] Los símbolos, como los conceptos, o los seres, son imprescindibles en el plan del Universo, y algunos códigos como el aritmético o el geométrico, entre otros, no son convenciones casuales sino que expresan realidades arquetípicas y conforman la base de cualquier estructura, no solo en lo «exterior» sino en lo «interior», al punto que pudiera decirse que estas imágenes constituyen categorías propias del pensamiento, y hacen del hombre un auténtico intermedio entre lo conocido y lo desconocido, es decir, el mayor de los símbolos, capaz de unificar por su mediación la multitud de lo disperso.” (González 2004: 12)

En segundo lugar, la imagen sagrada posee utilidad práctica. En otras palabras, es un símbolo creado expreso para solucionar asertivamente una necesidad de comunicación, y es

¹ Escritor argentino: ensayista, filósofo, poeta y autor de teatro. Su obra versa fundamentalmente sobre el símbolo como arte y ciencia. En 1979 fundó el Centro de Estudios de Simbología de Barcelona y en 2002 fundó el de Zaragoza.

nuevamente González quien aclara esta función del símbolo; “Aquí hay que decir que el símbolo no es arbitrario, sino que refleja auténticamente lo que expresa, requisito sin el cual sería imposible cualquier relación o comunicación.” (González 2004: 11)

A la luz de las definiciones de Federico González se nos antoja revisar el concepto teórico que dan los especialistas sobre diseño. Luz del Carmen Vilchis afirma: “Diseñar es la actividad objeto de estudio del diseño que en tanto disciplina estudia el comportamiento de las formas, sus combinaciones, su coherencia asociativa, sus posibilidades funcionales y sus valores estéticos captados en su integridad” (Vilchis 1999: 35) En esta definición advertimos inmediatamente la asociación entre la naturaleza del diseño y las funciones del símbolo. Más aún, si revisamos algunos principios del diseño nos damos cuenta que la relación es más profunda: Paul Rand sentenciaba “El diseño gráfico es simple, por eso es tan complicado” lo que significa es que el producto del diseño no es casual, sino que el productor requiere un profundo conocimiento del objeto para poder comunicarlo. Se dice también que el diseño antepone la función o solución del problema a cualquier accesorio superfluo o decorativo, de ahí que Jeffrey Zeldman² afirmara “El contenido antecede al diseño. El diseño en ausencia de contenido no es diseño, es decoración”

Con este leve acercamiento podemos afirmar que la producción gráfica de símbolos está más emparentada al campo del diseño que al del mismo arte. Se hace necesario revisar entonces el por qué se ha generalizado como arte la imagen simbólica. El problema es que se ha generalizado casi siempre a la producción plástica realizada por culturas ancestrales y denominado como “arte primitivo”, sin cuestionarse si esta es la utilidad que lo define. José Alcina se planteó el mismo punto desde la concepción antropológica y lamentaba: “[...] que la antropología ha descuidado o eludido tradicionalmente el estudio del arte, o lo ha orientado de manera muy exclusiva da lo que se ha llamado, no con mucha fortuna ciertamente, «arte primitivo».” (Alcina 1982: 11)

Como venimos afirmando por lo general no hay conciencia de que se toman los conceptos de arte y diseño como sinónimos, tenemos por ejemplo a Cesar Sondereguer en su libro “diseño precolombino”, el cuál pasa de un concepto al otro cuando intenta explicar el origen de la actividad plástica en las culturas americanas, así lo demuestra en estas dos citas, y que en el texto van una detrás de la otra (las negritas son mías):

“Es probable que el chamán creara los mitos e inventara su relato considerando a los fenómenos cósmicos dioses. Al mismo tiempo, estos primeros grupos sedentarios, sin descuidar el factor principal de su vivir, la agricultura, van componiendo una especie de poesía mística, un **arte** narrativo expositor de una elemental cosmogonía” (Sondereguer, 1998: 9)

Seguidamente complementa su descripción con la siguiente afirmación: “[...] El **arte** no premeditado como tal sino como volición mística, como obra de culto, será consecuencia de la inmanencia poética de la naturaleza humana.” (Sondereguer, 1998: 9)

² <http://disenosocial.org/80-citas-sobre-diseno/>

Sin embargo inmediatamente enfatiza su idea pero cambia el concepto del fenómeno plástico creo sin tomar conciencia de ello. “En amerindia, **diseñar** morfologías fue la praxis para transmutar un pensamiento mágico en uno visual, o sea, la coherente fusión de ambos conceptos.” (Sondereguer 1998: 10)

Arte y diseño poseen muchos puntos en común, pero si tomamos conciencia de sus diferencias además de la naturaleza de sus productos, seguramente estaremos en condiciones de proponer un cambio de paradigma, que valore desde una perspectiva diferente el llamado “arte sagrado” y en especial el producido en Mitla.

En su libro “Introducción a la teoría de los diseños” Juan Acha³ nos advierte de las teorías que han abogado por fundamentar el carácter histórico del arte europeo como canon universal de discernimiento. El mismo sentimiento lo comparte José Alcina quien afirma que es evidente que la sociedad occidental actúa (inconscientemente) en defensa de su propia coherencia y fortaleza:

En occidente (dice Acha) registramos la acentuada proclividad de exaltar las similitudes con lo que se alimenta la comodidad ahistórica del arte, hecho que defenderá en pos de su coherencia mientras esta sea rentable. La sobrevaloración burguesa del arte, ignora automáticamente “lo otro”, lo diferente, lo ajeno, e incluso las incongruencias históricas al interior de su mismo proceso estético, en ese sentido comenta.

“A nuestro juicio seguirá escaseando la visión de la historicidad capaz de entretener con realismo las similitudes y las diferencias, hasta que no se demuestren los inconvenientes de seguir utilizando el nombre genérico de arte, impuesto por la cultura occidental con el fin de favorecer sus intereses de dominación.” (Acha 1990: 34)

Para entender las razones que originan este sistema se dedica a rastrear históricamente el concepto “arte” En la Grecia clásica se le llamaba techne, que denominaba tanto la elaboración de utensilios como la escritura y la arquitectura, a diferencia de este en el Egipto faraónico se le conocía como nefer o belleza. En Roma imperial designaba la habilidad para realizar cualquier trabajo. Lo mismo ocurría en la Edad Media, cuando hablan de artes liberales y mecánicas porque socialmente era lo mismo pintar que hacer carpintería. Hacia el siglo XVIII, todavía se empleaba la generalización “artes” para dividir las actividades útiles y las bellas. Sin embargo como bien afirma:

“La cuestión no es terminológica sino conceptual, en otras palabras nos preocupan los conceptos o concepciones de las actividades y de los productos de la sensibilidad humana en hermandad con la razón.” (Acha 1990: 35)

Sugiere que si logramos definir las diferencias cualitativas del trabajo estético, este debería hacerse retroactivo a un pasado de 40 000 mil años, y extenderlo abusivamente a todas las culturas habidas y por haber. Si en Europa se universalizo el concepto “arte”, esto implica

³ Acha, J. (1988). Introducción a la teoría de los diseños. México: Trillas.

prestigiarlo como el auténtico, y consecuentemente, al que todos deben apegarse a pesar que en otras latitudes lo único que tengan en común son los vehículos plásticos.

“Para imponer su concepto particular de arte Occidente se apoya hábilmente en las similitudes paramentales de los dos componentes más notorios de las manifestaciones estéticas: el producto y el trabajo manual simple para producirlo, componentes que se repiten a lo largo de la historia, si se omiten sus diferencias sociales y culturales consuntivas y distributivas. (Acha 1990: 36)

Es decir que los productos son sustancialmente los mismos en todas partes, dado que el hombre no ha cambiado en su fisiología, sensorialidad y manualidad. Las formas se repiten en su sintaxis, pero no en los contenidos y las relaciones que con ellas mantenemos los hombres y que determinan su pragmática. En buena cuenta, los productos son vistos como objetos aislados, por eso son tomados por iguales; es decir, pecamos de objetivismo pues todo se lo atribuimos al objeto olvidando sus particularidades pues un cuadro religioso es algo muy distinto a un paisaje, incluso la obra de carácter religiosa es diferente a la sagrada. Y peor aún, reduce los efectos sensitivos al placer inmediato, placer casi siempre pseudo-estético.

“Al tener ojos para observar solamente el trabajo simple y las maneras en que este se repite en todo tiempo y lugar, es que mutilamos la realidad, omitiendo toda diferencia, y vemos el mismo trabajo en el primitivo de Altamira y en Durero, en Monet y en Picasso. El hombre de Altamira fue un cazador y quizá un mago, en Leonardo hay un artista de fe religiosa, Picasso es un pintor con ideas políticas y sociales y Farina fue un diseñador de la industria de automóviles.” (Acha 1990: 37)

Como resultado de todo (afirma) hemos asumido la visión ahistórica, propia de la pereza mental y del espíritu conservador que se extiende a la imagen del artista también:

“La promiscuidad histórica y conceptual sirve también para fetichizar al artista al convertirlo en un ser excepcional y ahistórico. En lugar de situar su profesión dentro de la división técnica del trabajo y dentro de las circunstancias históricas [...]” (Acha 1990: 38)

La revisión de las reflexiones de Acha nos ayuda a entender el proceso por el cual no se le ha dado atención merecida al proceso y a los productos de diseño. Algunos teóricos del diseño concuerdan que es comprensible esta confusión, pues ambas disciplinas participan de una superestructura común, lo que la diferencia y en casos es muy sutil esta, es la “finalidad” o la causa última del proyecto.

No pretendemos abrir un debate, sólo nos interesa aportar los argumentos lógicos que validen nuestras reflexiones y que tomemos conciencia de la ambigüedad del hecho. Es por ello que nos interesa citar a Guillermo de la Torre, quién establece la existencia de varios campos de investigación desde la semiótica de William Morris que con características perfectamente definidas nos ayuda a aplanar el terreno:

“Información unilateral. Este tipo de información que se establece cuando se envía información en un solo sentido, sin que haya respuesta alguna. Este es el caso de la información que

recibimos a través de un cartel o cuando vemos la televisión. Este es el campo que interesa al diseño gráfico, por sus características en la emisión de mensajes siempre en una dirección.” (De la Torre 2009: 52-53)

“Información inocua. Este tipo de información se efectúa al emitir mensajes de tipo subjetivo cuyo significado puede ser variable, el cual dependerá tanto del emisor como de la interpretación que le dé un observador en un momento determinado, al variar constantemente de acuerdo con las características socioculturales de las personas que actúan como intérpretes. El ejemplo clásico lo constituye la obra de arte, que en cuanto más abstracta se manifieste, más diverso será el mensaje que se obtenga.” (De la Torre 2009: 52-53)

Es decir, que el tipo información producida por un artista se diferencia en que una debe ser perfectamente clara y decodificada, mientras que la producida es más libre y no siempre se compromete a ser enteramente comprendida conscientemente por el receptor.

Finalmente me interesa exponer el ensayo de Grisell Villasana “Arte y diseño: ¿una paradoja contemporánea?” quién se propone conocer la diferencia básica que existe entre el diseñador y el artista cuando fundamentan su trabajo. Para ello empieza preguntándose si aún pueden considerarse vigentes las concepciones de los filósofos duros de la estética como Hegel y Kant para diferenciar los objetos bellos de los útiles y cotidianos, mismo sentimiento que demuestra Anna Calvera:

El legado kantiano había dejado lo útil y lo necesario fuera del universo de la belleza, lo útil convertido en antinomia de lo bello y sus cualidades. La estética pues o se ocupaba de comprender el arte y sus manifestaciones, o bien trataba del conocimiento que nos llega a través de los sentidos. (Calvera 2007: 17)

Si la filosofía de Kant consideraba a los objetos útiles alejados del campo estético, ¿se podría encontrar en la filosofía modernidad, los elementos suficientes para comprender lo que ha hecho el diseño por satisfacer su dictado funcional, y contribuir activamente de la mejor estética del mundo contemporáneo? Seguramente es posible pero para ello habría que cambiar nuestros viejos paradigmas. También con argumentos como estos ya no se soporta la fetichización del artista del que nos hablaba Acha.

Para orientar las divergencias de los diferentes discursos entre artistas y diseñadores Grisell Villasana cita a Richard Tuttle quién señala metafóricamente:

“Un buen diseñador tiene que saber de todo (lenguas, historia, etnografía, antropología, psicología, biología, anatomía, etcétera), mientras que un artista no necesita saber nada. Esta polaridad... es solo un punto de partida. Pero, irónicamente, para en verdad apreciar el diseño no necesitamos de mayor conocimiento, sino de la experiencia de vivir con un producto de diseño; no tienes que saber nada sobre él, obtienes la información del mismo objeto, como por ósmosis. Por otro lado, para apreciar una buena obra de arte tienes que aportar y aplicar casi todo lo que sabes. ¿Por qué sucede esto?” (en Villasana 2007: 7)

La cita es clara, el artista fundamenta su discurso a partir de un grado de coherencia entre los diferentes elementos retóricos y no tiene que justificar sus decisiones. Indudablemente posee una elevada preparación en su área, pero cuando expone la obra por anticipado espera una interpretación polisémica en base al propio logos del espectador.

Para el diseñador la polisemia no es una opción, el fundamento de su obra como creador está en la transparente argumentación de su trabajo. Tiene un público que espera que procese una gran cantidad de información y la traduzca satisfactoria y concretamente. Seguramente no existía en la antigüedad una diferencia entre diseñador y artista y en la mayoría de los casos el artista actuaba como diseñador y viceversa.

Si analizamos formalmente el símbolo sagrado podríamos pensar equivocadamente que las estructuras simbólicas son meras convenciones para describir la realidad (como han afirmado algunos semiólogos), sin embargo como bien afirma Federico González: “Hay que decir que el símbolo no es arbitrario, sino que él refleja auténticamente lo que expresa, requisito sin el cual sería imposible cualquier relación o comunicación.” (González 2004: 11) Y René Guénon el especialista en simbología amplía la información “El principio del simbolismo es la existencia de una relación de analogía entre la idea y la imagen que la representa. El símbolo *sugiere*, no *expresa*, por ello es el lenguaje electivo de la metafísica tradicional.” (Guénon 2016: 25)

Según estas definiciones, el símbolo posee una forma que representa de manera concisa la idea por medio de la analogía, y por el hecho de usar el recurso analógico la imagen sugiere porque no se puede explicar o definir lo divino. Joseph Campbell explica que es imposible definir lo divino porque la palabra última para lo trascendente en nuestro idioma es Dios. Pero al hacer esto nos quedamos sólo con un concepto:

“El misterio de la vida está más allá de todas las concepciones humanas. Todo lo que sabemos está dentro de la terminología de los conceptos del ser y el no ser, múltiple y único, verdad y mentira. Siempre pensamos en pares de opuestos. Pero Dios, lo último, está más allá de los pares de opuestos, eso es todo lo que puede decirse de él.” (Campbell 1991: 83)

Entonces el símbolo sagrado no se diseña para definir lo divino sino para invitarnos a penetrar por medio de la imagen en el misterio de lo trascendente, tal como afirma Guénon:

“El símbolo no *expresa* ni *explica*, solo sirve de *soporte* para elevarse, mediante la meditación, al conocimiento de las verdades metafísicas. Su ambigüedad *vela* y *revela* la realidad y su carácter polisémico posibilita su interpretación en diversos órdenes o planos de la realidad. Por eso, cada ser humano penetra según sus aptitudes (calificación intelectual) en la intimidad del símbolo. La polisemia es el reflejo sensible universal de la unidad esencial del símbolo.” (Guénon 2016: 26)

Aunque parece haber una contradicción en estas definiciones, al comentar en primera instancia su precisa relación entre imagen e idea, para alabar posteriormente su naturaleza polisémica, en realidad esto representa la magistralidad de su diseño. Está realizado así a propósito porque debe ser útil en diferentes niveles de espiritualidad, así lo expresa Guénon:

“No se diga, pues, que la forma simbólica es buena para el vulgo; la verdad sería más bien lo contrario; o, mejor aún, dicha forma es igualmente buena para todos, porque ayuda a cada cual, según la medida de sus propias posibilidades intelectuales, a comprender más o menos completamente, más o menos profundamente la verdad representada por ella. Así, las verdades más altas, que no serían en modo alguno comunicables o transmisibles por ningún otro medio, se hacen tales hasta cierto punto cuando están, si puede decirse, incorporadas en símbolos que sin duda las disimularán para muchos, pero que las manifestarán en todo su resplandor a los ojos de los que saben ver. El principio del simbolismo es la existencia de una relación de analogía entre la idea y la imagen que la representa. El símbolo *sugiere*, no *expresa*, por ello es el lenguaje electivo de la metafísica tradicional. (Guénon 2016: 56)

El símbolo es el vehículo idóneo de iluminación mística, característica que lo diferencia del ícono religioso, Federico González complementa estas observaciones:

“[...] expresan realidades arquetípicas y conforman la base de cualquier estructura, no solo en lo «exterior» sino en lo «interior», al punto que pudiera decirse que estas imágenes constituyen categorías propias del pensamiento y hacen del hombre un auténtico intermediario entre lo conocido y lo desconocido [...]” (González 2004: 12)

Según Ángeles García Ranz es la naturaleza integral del arte sagrado, que los opuestos se concilien. O como afirma Campbell cuando uno sale de lo trascendente se encuentra en el mundo de los opuestos porque en el campo trascendente “[...] como dijo Buda: «A la vez es y no es; y ni es y no es». Dios en tanto que misterio definitivo del ser, está más allá del pensamiento.” (Campbell 1991: 103)

¿Si el místico es el que participa del mundo trascendente qué lo diferencia del sacerdote?

“La diferencia entre un sacerdote y un chamán es que un sacerdote es un funcionario y un chamán es alguien que ha recorrido una experiencia. En nuestra tradición es el monje que busca la experiencia, mientras que el sacerdote es el que ha estudiado para servir a la humanidad.” (Campbell 1991: 100)

De manera complementaria Ángeles García desde su perspectiva ve una diferencia similar:

“Espiritual en su más puro sentido implica evolución, integración y puede ser en muchos aspectos opuesto a lo que es religión. En un sentido más específico nos habla de una expansión de conciencia, la cual nos transporta hacia el interior de lo otro, que puede ser un objeto, una idea o un ser humano [...] Lo espiritual tiene que ver con una identidad ampliada.” (García 1999: XXII)

Es decir que la diferencia entre la imagen religiosa y la sagrada o espiritual es que la segunda es alquímica y permite tanto al observador como al artista entrar en un proceso transformador que le posibilita adquirir una mayor y mejor sensibilidad estética-ética-espiritual. Por el contrario el arte religioso para Wilber es concreto y prosaico y los retratos de la virgen María y la

asunción de Jesús o el paso por el Mar Rojo, no representan hechos simbólicos, figurativos o conceptuales, estos se presentan como acontecimientos reales y concretos.

Por arte sacro no debemos entender la dimensión litúrgica o del culto que sería la religiosa, sino por la capacidad expresiva del artista de hablar de las dimensiones más profundas e íntimas de la existencia humana en relación con lo Absoluto. Muy diferente del arte religioso que desde el pasado siempre ha hecho referencia a un patrimonio enorme de imágenes, a una iconografía que ha inspirado el imaginario colectivo de generaciones completas, es decir el arte litúrgico ha cobrado significado desde el momento en que se preocupó por «la representación».



Fig. 2 Yin-Yang

Pongamos un ejemplo para diferenciar estos dos tipos de imagen; un producto del arte sacro puede ser la representación del símbolo del yin-yang y por el arte litúrgico puede ser una Madonna de Cimabue (figuras 2-3). Ya habíamos comentado la naturaleza de las imágenes producidas por el diseño y las artísticas, en este ejemplo se ve claramente como el arte sacro tiene necesidades

cuyo campo expresivo son parte del oficio del diseñador, mientras que el sagrado tiene que ver con el artista. Max Rápale buscando las razones que justifican el paso del arte naturalista al abstracto en el arte antiguo distingue siete características implícitas en el estilo plástico de naturaleza geométrica:



Fig. 3 Madonna Cimabue

“La síntesis, que refleja la voluntad de crear una unidad visual a partir de una multiplicidad de elementos, la simplicidad, que indica la voluntad de construir estructuras complejas con unos cuantos elementos; la necesidad formal, que deriva de la voluntad tanto de representar como de ocultar un contenido en un signo adecuado; el aislamiento, que surge de la voluntad del artista de elevarse sobre todo contenido de los mundos interno y externo, tanto de las emociones sensibles como de los objetos físicos; la definición, que indica la voluntad de representar los contrastes eternos en una forma evidente por sí misma; la energía, que expresa la voluntad de dominar por la magia lo que trasciende los poderes físicos del hombre, aun la vida misma; y, finalmente, la conexión de contenido y significado con dos mundos, el de la vida y el de la muerte.” (Rápale en Read 1993: 72)

Podemos darnos cuenta que estas observaciones aplican perfectamente en el área de incidencia del diseño. El diseño sagrado no puede ser artículo de fe, por el contrario, A través de este símbolo el hombre hace visible lo invisible, se pone en relación con lo otro trascendente que no es él, descubre una Realidad que le estaba velada y que no era evidente. Y, además, es capaz de transmitirlo a sus iguales.

Veamos otro ejemplo, en esta ocasión con dos símbolos sagrados; el crismón cristiano y el quincunce mesoamericano. Ambos reúnen las características mencionadas en cuanto al diseño sagrado, sólo que en esta ocasión valoraremos el nivel de síntesis empleado en cada caso. Entendido como símbolo cristiano, el crismón se asocia desde sus orígenes a la visión de Constantino con ocasión de la batalla del Puente Milvio contra Majencio.

Consiste en las letras griegas X (chi) y P (rho), las dos primeras del nombre de Cristo en griego: Χριστός (*Khristós* -"el ungido"-). En otras versiones, la P se sustituye por la T (tau) o una pequeña cruz latina. El crismón aparece a veces acompañado de otros elementos, como las letras α (alfa) y ω (omega), la primera y la última del alfabeto griego, que representan a Cristo como principio y fin de todas las cosas. Tras la temprana incorporación de las letras A y Ω, uno de los rasgos más destacados introducidos en época altomedieval consistió en la aparición de una letra S, generalmente en el extremo inferior de la ro. Se trata de la última letra del nombre de Cristo según una fórmula mixta grecolatina de gran extensión – Xpistus– abreviada XPS según el sistema de los nomina sacra, y al mismo tiempo adquiere el significado trinitario implícito en el

Espíritu Santo. El símbolo en su totalidad parece representar un complejo monograma, aunque como suele verse inscrito en un círculo que es una de las formas geométricas con mayor simbolismo, cuya naturaleza es una unidad sin desigualdades ni rupturas y de continuidad infinita, le confiere por antonomasia del conjunto perfecto y de la eternidad sin fin (fig. 4).



Fig. 4 Crismón



Fig. 5 Quincunce

Por otro lado el quincunce para Laurette Séjourné en su más simple expresión está constituido por cinco puntos dispuestos de tal forma que representan una cruz. Cinco es la cifra del centro y este a su vez constituye el punto de contacto del cielo y de la tierra. (fig. 5) “Para mayor exactitud, el quincunce designa además la piedra preciosa que simboliza el corazón, lugar de encuentro de los opuestos.” (Séjourné 1984: 101)

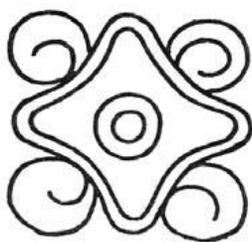


Fig. 6 Quincunce en Teotihuacán

En el Popol Vuh podemos encontrar la razón de su forma: “Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra, cómo fue formado y repartido en cuatro partes, cómo fue señalado y el cielo fue medido y se trajo la cuerda de medir y fue extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones, como fue dicho por el Creador y el Formador [...]” (Popol Vuh 21-22)

Afirma Séjourné que el quincunce es de una complejidad más rica todavía; puesto que se ha demostrado que cinco años venusinos corresponden exactamente al mismo número de días de ocho años terrestres, a consecuencia de esto los cómputos de tiempo venusinos se efectúan por grupos de cinco, siendo entonces cinco la cifra de Venus y también de Quetzalcóatl en su manifestación de Tlahuizcalpantecuhtli y Xólotl (fig. 6).

Podemos ver otro par de ejemplos que al mismo tiempo que nos muestra la diferencia simbólica entre el diseño cristiano y el mesoamericano. Un símbolo paleocristiano que permanece en la actualidad, es la representación de la vid comúnmente tallada en los sarcófagos por el significado que esta ofrecía (fig. 7).

Las hojas de parra, los racimos de uvas y las vides son temas del culto pagano a Dionisos-Baco adoptados por las culturas cristianas y asimiladas a la vida a través del alimento eucarístico. Representa el vino que por medio de la transustanciación se convierte en la sangre de cristo durante el ritual eucarístico. Siendo cristo el cordero de Dios estaba obligado según el rito a dar su sangre para redimir los pecados del mundo. Pues la sangre era el único alimento que aceptaba Dios como tributo. “Los primeros cristianos representaron corderos en sus catacumbas, en ocasiones mostrandolos sobre un monte, del que fluyen cuatro ríos (adaptación del viejo símbolo del eje del mundo y del Árbol de la Vida).” (Serrano 2005: 69)

Hay un símbolo mesoamericano en el que se unen las tres esferas de su cosmovisión, cada una con una representación simbólica, una imagen en la que se ve la armonia cósmica del cielo, la tierra y el inframundo (figura 8). Este es el complejo jaguar-pájaro-serpiente, esta figura refleja el poder de síntesis propio del centro. Una lengua bífida de reptil que sale de las fauces del jaguar emplumado. Más adelante en Tula (figura 9) este concepto se enriquecerá agregandole la imagen del hombre como la síntesis o el producto de los niveles cósmicos.

Con estos ejemplos nos damos cuenta que el concepto de lo Divino es diferente para ambos casos. Mientras que la belleza de los símbolos indígenas se identifica con la naturaleza, la cristiana se identifica con lo sobrenatural como producto de la intelectualidad. Porque el interés cristiano está en la fe y la idealidad, más no en la realidad: “A lo largo y a lo ancho de su existencia, las religiones naturalistas no han logrado dar al hombre una esperanza mayor que la aceptación filosófica de lo inevitable, una noble pero melancólica resignación ante la certeza de que la naturaleza está más allá del bien y del mal. (Watts 1988: 39)

Como afirma Watts de aquí que en el cristianismo lo que es inimaginable en la naturaleza sea posible en idea –como lo positivo puede separarse permanentemente de su polaridad con lo negativo y la alegría de su interdependencia con la tristeza. En una palabra, la posibilidad puramente verbal se considera como de una realidad mayor que la posibilidad física. Porque como dice el libro sagrado “Al principio fue el verbo”.



Fig. 7 Vid, la sangre de Cristo



Fig. 8 Teotihuacán



Fig. 9 Chichén itzá

“Las cosas que son inseparables en la naturaleza son separables en palabras porque las palabras son enumeraciones que pueden colocarse en cualquier orden. La palabra “ser” está separada formalmente de la palabra “nada”, como “placer” de “dolor”. Pero en la naturaleza ser y nada, o sólido y espacio, constituyen una relación tan inseparable como atrás y adelante.” (Watts 1988: 43)

En cambio, en las grandes tradiciones asiáticas, el espíritu se confunde menos fácilmente con lo abstracto. El espíritu se halla en la experiencia directa del mundo concreto y natural de ahí que el místico o chaman sea un elemento fundamental del conocimiento sacro:

“En el cristianismo, en cambio, el acento se pone sobre la creencia en lugar de la experiencia, y se ha dado siempre una inmensa importancia a la aceptación de la formulación correcta de un dogma, doctrina o rito. Ya al principio de su historia, el cristianismo rechazó la *gnosis*, o experiencia directa de Dios, en favor de la *pistis*, o confianza en la voluntad de ciertas proposiciones reveladas acerca de Dios.” (Watts 1992: 42)

En relación de los elementos mencionados y las características que posee cada tipo de imagen es que realizamos un cuadro comparativo donde vemos los lineamientos en ambos y su relación con el arte y el diseño (figura 10).

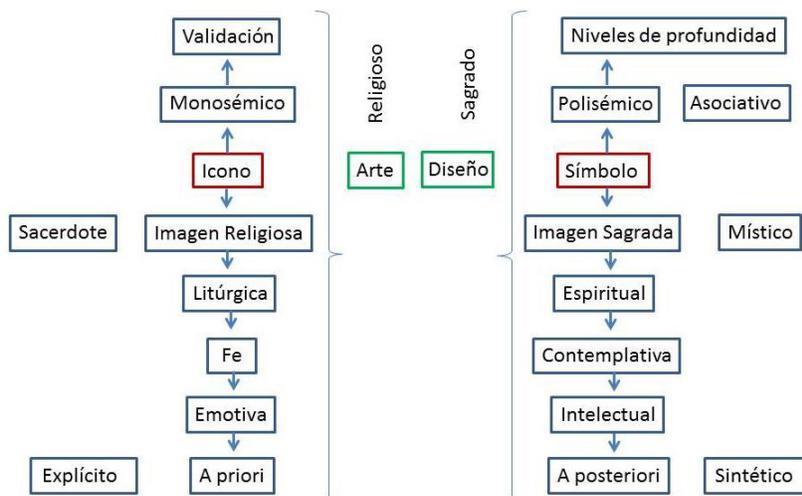


Fig. 10 Diferencias comparativas entre arte sagrado y religioso y su relación con el arte y el diseño.

Una vez aclarados los dos tipos de imágenes, reconocemos que en las culturas antiguas no había ninguna diferencia entre diseñador y artista. El artista antiguo realizaba ambas labores como parte de su trabajo, ya que no tendría por qué haber ninguna diferencia; ésta la concebimos en la actualidad dado que el concepto de artista ha variado con el tiempo. No cambiaremos con esta disertación el saber general que continuará denominando

«arte» a ambos tipos de trabajos. Digamos que no hay contradicción alguna, el concepto no afecta la imagen ni al productor, es el uso y la finalidad de la imagen lo que las hace diferentes solo en cuanto la conciencia del consumidor esta despierta. Con este deslinde ahora reconocemos que las características de la xicalcolihqui se identifican formalmente con lo que hemos calificado como diseño sagrado. Y su función principal no será validar el culto desde la lectura pre iconográfica, sino de su carácter vehicular de la conciencia. René Guénon confirma este supuesto:

“[...] Un texto védico da a este respecto una comparación que aclara perfectamente este papel de los símbolos y de las formas exteriores en general: tales formas son como el caballo que permite a un hombre realizar un viaje con más rapidez y mucho menos esfuerzo que si debiera hacerlo por sus propios medios. [...] (Guénon 2016: 56)

1.2 Paradigmas artísticos

En nuestro contexto académico, se nos solicita apoyar nuestra investigación en un marco teórico de referencia que valide las teorías sociales pertinentes en que se halla inmerso nuestro objeto de estudio. Sin embargo, el marco teórico no sólo organizará y validará la investigación sino que desafortunadamente también de manera inconsciente la delimitará, ya que es la forma cómo funcionan los paradigmas. No puede haber área de investigación que no imponga su propio paradigma, así lo expone Roger Walsh “Tal como sucede con cualquier teoría o modelo, los paradigmas configuran la percepción, la indagación y la interpretación de manera que son autovalidantes. Es decir, que cualquier paradigma fundamenta la validez de sus propios supuestos.” (Walsh 1987: 32)

“[...] Por ejemplo, tanto el analista freudiano que busca como primer motivador la libido sexual, como el Adleriano que lo busca en la lucha por la superioridad o el conductista que persigue los reforzadores ambientales, tendrán muy probablemente éxito en su búsqueda” (Groff 1987: 17)

Cada lenguaje genera su propia serie arbitraria de categorías y reglas sintácticas, y al hacerlo segmenta el fluir consciente de la existencia, esto provoca enfocarse en ciertos aspectos de la realidad, mientras que para otros está desenfocada. El problema reside en que estos paradigmas se convierten en marcos de referencia y filtros conceptuales que condicionan la manera de ver nuestro objeto de estudio, y cuando se olvidan que son de naturaleza hipotética el investigador es incapaz de ver ninguna otra teoría que la suya, porque les parece obvio que sólo de esta manera pueden ser las cosas.

Si los artistas y diseñadores crearon un lenguaje propio que sirvió para comunicar los principios fundamentales del arte sacro en las culturas antiguas, proponemos revalorarlas partiendo de los mismos principios de orden originales en la medida de lo posible, aunque estos definitivamente no serán los mismos que han seguido religiosamente la antropología y la historia del arte.

¿Cuándo vamos a generar conocimiento nuevo si no podemos despegarnos de los viejos argumentos a los que se nos obliga referenciar? Revisando someramente el paradigma artístico en la historia occidental, fácilmente este nos lleva a preguntar ¿Qué tienen en común un mandala de arena realizado por monjes tibetanos, con una lata de sopa Campbell's serigrafada por Andy Warhol en el MoMA? La respuesta no podrá encontrar una necesidad en común, esto solo implica que el principio que valida la única y gran historia del arte ya debe ser rebasada.

Al comprender que la concepción del diseño que da forma al símbolo sagrado tiene por finalidad conducir a la mente para que alcance la expansión de conciencia, y no la validación religiosa entonces debemos proponer un cambio de paradigma para su estudio, porque como comentan Walsh y Vaughan. “[...] Los paradigmas que han servido de guía a la psicología

occidental no apoyaban la investigación del bienestar psicológico ni de los estados superiores de conciencia.” (Walsh 1987: 33)

El antropólogo según comentan estos investigadores, reconoce que al estudiar un código diferente al nuestro puede conducirnos a captar conceptos y aspectos de la realidad de los cuales estamos excluidos en virtud de nuestra propia manera de concebir el mundo.

Los modelos de la psicología contemporánea han condicionado la preminencia del estado de vigilia y la exclusión de los estados alterados de percepción como norma de realidad, factor que nos ha mantenido culturalmente ingenuos en cuanto a los estados alterados de expansión de la conciencia. Ante esto, en las últimas décadas surgió la Psicología transpersonal que además de los campos tradicionales, reconoce la potencialidad de experimentar una amplia gama de estados de conciencia, en los cuales la identidad puede ir más allá de los límites habituales del ego y la personalidad, que se habían relegado al aspecto religioso.

Si la psicología transpersonal estudia los estados expandidos de conciencia que seguramente adquirieron forma en los campos del diseño y el arte antiguo, entonces constituyen un nuevo paradigma con el cual podemos cobijar esta investigación. De igual manera nos alimentamos de los campos tradicionales de la antropología, la arqueología o la historia del arte, pero elegimos como catalizador de los resultados un paradigma diferente al tradicional, y usaremos la estructura y finalidad del *tonalamatl* como fundamento del diseño de la greca escalonada.

A través de nuestro propio sistema cultural de creencias es sumamente difícil ver nuestros condicionamientos culturales, pero esta capacidad se puede cultivar mediante el contacto y la apertura con otras culturas y creencias. La realidad particular que captaron las culturas de Anáhuac en su producción plástica nos debería entusiasmar, no tanto porque validaran nuestros descubrimientos los supuestos iniciales que abordan los estudios mesoamericanos, sino porque al pertenecer a un paradigma diferente al occidental mantiene alerta la expectación por descubrir nuevos conceptos para los cuales hasta hoy hemos sido ciegos. Ya Miguel León Portilla acertadamente profetizaba: “[...] En la concepción náhuatl del arte hay atisbos e ideas de una profundidad apenas sospechada. Recuérdese solamente que para los sabios nahuas la única manera de decir palabras verdaderas en la tierra era encontrando “la flor y el canto de las cosas”, o sea el simbolismo que se expresa por el arte.” (León 1993: 271)

Seguimos trabajando una historia del arte universal sin darnos cuenta, que existe una gran posibilidad de que ciertos supuestos estéticos no sean los más apropiados o los únicos con los que se puede confiar cuando se analizan culturas ajenas a la europea, existe la posibilidad de que sean lenguajes diferentes, tal como afirma el filósofo de la ciencia Thomas Kuhn:

“Si quienes participan en la comunicación no llegan a darse cuenta de que están usando estructuras de razonamiento diferentes, sin que se percaten únicamente de sus dificultades comunicativas, cada parte tiende a percibir dichas dificultades como algo que se origina en una falta de lógica o de inteligencia de las otras partes, o incluso en su mala fe y falta de sinceridad. También es posible se hagan la ilusión de entenderse sin tener conciencia alguna de su falta de entendimiento recíproco.” (Walsh. Vauhgan 1987: 32)

Al darnos cuenta de esta posibilidad habrá que “ajustar” nuestros modelos descriptivos, incluso porque ya se ha planteado la riqueza y enormes posibilidades cognoscitivas que implica el estudio de las culturas de Anáhuac: “Anawak desde la perspectiva antropológica es: “considerado por los antropólogos como un verdadero laboratorio: en él encontramos la mayor variedad en lo que se refiere a ambientes geográficos, a niveles de desarrollo socio-cultural en su prehistoria y en su etnografía y el mayor grado de mestizaje biológico y cultural.” Por todo ello es ideal para contrastar dos tipos de desarrollo paralelo que no necesariamente tienen que ser calificados bajo el mismo esquema.” (Achina 1982: 12)

El maestro Juan Acha hacia el año noventa y tres reflexionaba sobre esta posible colisión de paradigmas y las causas que originaban éste:

“El castellano fue y es sin duda, el factor occidentalizador por esencia y excelencia, por obligarnos a pensar de tal o cual manera. El catolicismo, entretanto, es transformado cuando el pueblo le incrusta prácticas mágicas y hace del Santoral una teogonía, de suyo politeísta. Sea como fuere, la cultura occidental nos tiene agarrados en dos de nuestros componentes humanos más substanciales: la religión y el idioma. Así resultamos más occidentales que los africanos y los asiáticos, compañeros en el actual Tercer Mundo. Si bien nuestra occidentalización nos impone –en principio- la duda como condición indispensable de nuestro proceso cognoscitivo, a la larga nos atrapa y obnubilan las persuasiones occidentales.” (Acha 1993: 17)

Acha menciona el catolicismo como elemento de juicio inconsciente que permea en la psique del investigador; un ejemplo es la supuesta dualidad teológica que se achaca a las culturas de Anáhuac, cuando éste es un principio netamente europeo basado en la concepción bien vs mal propio del cristianismo y que no se hallaba en este territorio, porque no es lo mismo dualidad que polaridad.⁴

Si hablamos español pensamos en español y este debe ser una idea que no hay que dejar en saco roto, el mismo Acha reflexionaba la necesidad de revisar acuciosamente el arte producido en Latinoamérica desde tiempos prehispánicos: “...Por esto es deplorable a todas luces el inveterado vicio latinoamericano de estudiar la estética occidental prioritariamente como si fuese universal, vale decir, la única y común a todos los hombres.” (Acha 1993: 17) Criticaba la superficialidad de algunos estudios de arte mesoamericano por parte de los historiadores del arte latinoamericanos:

“Aducen que el formalismo es la única salida para el enfoque de los productos estéticos del pasado, porque los aficionados nunca podrán vivenciar sus efectos temáticos y estéticos originales, y porque los historiadores han de proveer lecturas formalistas que adoctrinen a favor de la supremacía mundial del arte occidental. En rigor, sin embargo, su obligación real consiste en reconstruir el contexto sociocultural original de los bienes estéticos pretéritos. La historia auténtica produce conocimientos históricos; nunca adoctrina. (Acha 1993: 39)

⁴ Regresaremos para extendernos más adelante en este tema, ya que es un elemento fundamental para entender la cosmogonía de Anáhuac.

La cita es contundente y explícita, de ella quisiera rescatar un punto importante en este trabajo. La pretendida intención de hacer lecturas formalistas que *adoctrinen* en favor de la reconocida supremacía occidental en estudios estéticos, aceptando de antemano que es la única manera de valorar el arte no sólo el occidental, sino el mundial. Este es el punto medular que nos interesa desarrollar, si bien no está en nuestras capacidades desarrollar una historia del arte desde la interpretación latinoamericana, no creemos que sea la única estética válida.

El camino obligado será revalorar anteriores interpretaciones de las grecas de Mitla a la luz de las cosmogonías comparadas, pero esperaremos al segundo capítulo para realizar tal análisis a la luz de la semiótica.

José Alcina años antes ya había señalado las dificultades paradigmáticas que pueden enfrentar algunas ciencias al tratar de interpretar las artes como parte de su ámbito de estudio, por esta razón afirmaba que: “La arqueología busca que la obra encaje en un esquema previo como resonancia a un esquema de valores delimitados; políticos, históricos, económicos o religiosos. Pero no sabe cómo trabajar con el aspecto místico “Ya que este no es parte de su paradigma”. (Alcina 1982: 12) Principio que se extendía a la Antropología, que ajena del ámbito artístico se conformaba con categorizar las obras plásticas de las culturas originarias como “arte primitivo”.



Fig. 11 Teocalli de la Guerra Sagrada

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el *Huey Teocalli* de Tenochtitlan, en donde Eduardo Matos Moctezuma ha interpretado los templos de Tláloc y Huitzilopochtli en la cima de la pirámide como el principio rector de la economía mexicana; la agricultura y la guerra. Sin embargo hay posibilidad de hacer lectura diferente bajo los conceptos de agua y fuego, que también se encuentran en el pico del águila en el topónimo de Tenochtitlan⁵ (fig. 11). Este símbolo se concibe como *Atlachinolli* que es el agua quemada en cuya lectura podemos encontrar resonancias alquímicas. También tiene que ver con el difrasismo, que es la figura retórica empleada comúnmente por estas culturas, y que implica dos opuestos dialécticos que al unirse generan una tercera entidad. Recordemos las palabras de la investigadora Ángeles García Ranz “es la naturaleza integral del arte sagrado, que los opuestos se concilien.” Y sabemos que el Templo Mayor es un axis mundi, y como tal es

el centro de emanación de los opuestos dialécticos, como nos aclara Joseph Campbell:

“[...] El centro del mundo es el *axis mundi*, el punto central, el eje alrededor del cual todo gira. El punto central del mundo es punto donde la quietud y el movimiento se unen. El movimiento es tiempo, pero la quietud es eternidad.” (Campbell 1988: 138)

Alcina también está convencido de la existencia de un lineamiento etnocéntrico por parte de occidente que actúa en defensa de su propia coherencia y fortaleza puesto que:

⁵ Esta imagen se encuentra en la cara posterior de la escultura llamada el Teocalli de la Guerra Sagrada, actualmente exhibida en la sala Mexica del Museo de Antropología de la ciudad de México.

“[...] La educación artística que recibe el ciudadano medio, tanto en los Estados Unidos de Norteamérica como en Francia o en Grecia o, lo que es más significativo y desgraciado, en México, Bangkok o Honolulu, es este esquema mínimo, parcial, deformante, incompleto, desproporcionado del que nunca más podremos librarnos: la única estética válida será la occidental, la única historia del arte digna de ser considerada como tal será la historia del arte occidental. Todo lo demás, en el tiempo o en el espacio, es perfectamente despreciable o ignorable.” (Alcina 1982: 21)

Compartimos también el sentir de Alcina cuando afirma que el arte es: “[...] una actividad fundamental de carácter universal que forma parte del contexto cultural de todas las sociedades humanas y por ello puede analizarse desde diferentes puntos de vista.” (Alcina 1982: 21)

Pongamos como ejemplo la lámina 56 del código Borgia, que tiene que ver directamente con los intereses espacio-temporales y calendáricos de esta investigación, nos daremos perfecta cuenta cómo funcionan dos paradigmas aplicados al mismo objeto de estudio: el antropológico y el tridimensional basado en el lenguaje del diseño.

Investigadores de la talla de Miguel León Portilla han sostenido la idea de que en los códices prehispánicos los *tlacuilos* solo hacían uso de la representación bidimensional del espacio. Así al explicar la lámina 1 del código Fejérváry-Mayer Portilla comenta:

“[...] En ella se representa la imagen horizontal del universo. El espacio cósmico está distribuido en cinco grandes sectores: el oriente en la parte superior; el norte, a la izquierda; el poniente abajo; el sur a la derecha, además del espacio cuadrado que enmarca el centro del mundo.” (León 2004: 229)

Para Portilla es suficiente que en un soporte bidimensional cada elemento tenga su espacio, arriba, abajo, a la izquierda o derecha del centro y con ello se soluciona la representación espacial. El antropólogo Federico Peterson en su análisis de los códices mexicanos tiene una idea semejante: “[...] Los rarísimos paisajes de los códices son planos, sin sombreado y sin perspectiva. Los autores guardaban la distancia colocando las figuras más lejanas arriba de la página, y las más cercanas, abajo.” (Peterson 1966: 274)



Fig. 12 Lámina 56 del código Borgia.

Este tipo de afirmaciones se emiten porque estamos acostumbrados a percibir gráficamente la tridimensionalidad según las técnicas desarrolladas desde el Renacimiento europeo. Para cualquier otro tipo de representación del espacio somos literalmente ciegos, y este es el caso de los códices que se conservan aun de las culturas que habitaron el *Anáhuac*. Para demostrar lo contrario analizaremos la lámina 56 del código Borgia y explicaremos como los *tlacuilos* representaban la tercera dimensión. (Figura 12).

Para acceder al contenido de este tipo de representación tridimensional es necesario hacer algunas precisiones

sobre el calendario empleado por estas culturas, ya que para ellos espacio y tiempo se daban de manera simultánea. Esta lámina presenta al centro a Mictlantecuhtli (el señor del lugar de los muertos) y *Ehécatl* (una manifestación de *Quetzalcóatl* que representa el viento y el aliento de vida) ambas divinidades protagonistas de la antropogénesis nahua.

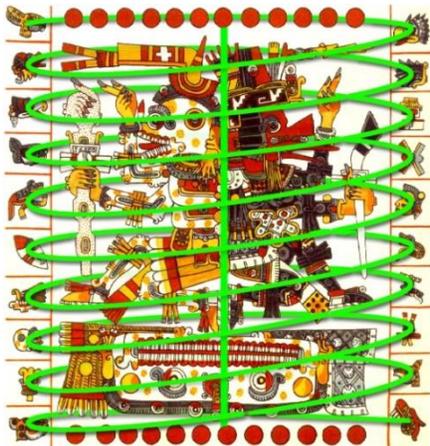


Fig. 13 Espiral espacio-temporal.

A los costados de estos personajes se muestran los veinte signos de los días, y entre estos doce puntos indicativos que representan los siguientes doce días posteriores al signo de día indicado, generando así unidades de trece días o trecenas que multiplicadas por los veinte signos completan un *Tonalpohualli* que es el calendario ritual de 260 días.

Los inicios de trecena que flanquean a ambos dioses conservan un riguroso orden calendárico, los de la derecha junto a Ehecattl representan de forma alternada los rumbos oriente y poniente, mientras que los que están junto a Mictlantecuhtli alternan los rumbos del norte y del sur, generando una espiral ascendente (Figura 13).



Fig. 14 Lámina 76 códice Vaticano

Alfredo López Austin comenta que el tiempo “*cáhuil*” para las culturas de Anáhuac se manifestaba como el producto del intercambio de energías polares frías y cálidas provenientes de un estrato inferior *Mictlan* y uno superior *Topan*, a través de cuatro árboles situados en los puntos cardinales:

“En cada uno de los extremos del plano horizontal se erguía un soporte del cielo [...] Los cuatro árboles cósmicos no eran sólo soportes del cielo. Con el eje central del cosmos, el que atravesaba el ombligo universal, eran los caminos por los que viajaban los dioses y las fuerzas para llegar a la superficie de la tierra.” (López 1988: 66)

Esta corriente central heliocéntrica que emana del ombligo por la acción de los cuatro puntos produce dinamismo en el universo y se representa con el signo *ollin* (movimiento). Este punto es el centro de intercambio de emanaciones cálidas y frías que comentaba López Austin. Ambos en conjunto con el signo de *ollin* representan tiempo, que claramente vemos en el centro la copia de la lámina 56 del códice vaticano en medio del rostro de la tierra que están pisando ambos dioses (figura 14).

Los cuatro soportes cardinales en las esquinas del mundo son una tradición universal, en la que el centro es un eje de conexión con la fuente universal, un portal que alinea lo celeste y lo terrestre.

Volviendo a la lámina 56 encontrarnos todos estos elementos, sólo que con un diseño muy particular del espacio. Si disponemos los ejes oriente-poniente y norte-sur en su respectiva



Fig. 15 Diseño espacial de la lámina 56

posición espacial, es decir, perpendicular usando los signos que se observan en la lámina, con el cocodrilo “*cipactli*” en el oriente, ocelote en el norte, águila “*cuauhtli*” en el poniente y conejo “*tochtli*” en el sur, obtenemos el diseño de la figura 15.

El centro o punto de cruce representa la quinta dirección que como ya expusimos es un puente de unión entre el supramundo “*Topan*” y el inframundo “*Mictlan*”. En la siguiente representación isométrica podemos apreciar su tridimensionalidad.

Por sus características *Ehécatl* representa el supramundo y Mictlantecuhtli el inframundo, podemos deducir que en este eje central se conectan (cruzando el plano horizontal) *Ehécatl* en la parte superior con *Mictlantecuhtli* en la parte inferior. El centro también es representado por *Huehuetéotl* la divinidad más antigua del panteón, Dios del fuego, quien a su vez es origen de nuevas dualidades. Un desdoblamiento de *Huehuetéotl* (Dios viejo) es *Xiuhtecuhtli* el joven señor del año y del fuego, el fuego o calor también tiene su polaridad húmeda en el centro del cosmos, de la misma forma que la humedad de la cueva alude la dirección hacia el inframundo, la montaña en la dirección opuesta alude al calor y al supramundo, que nuevamente hacen referencia a la unidad de gemelos polares que también podría interpretarse en esta lámina como *tlalticpac-ilhuicac* (tierra – cielo).

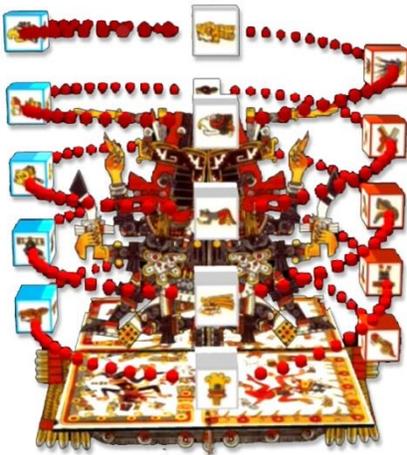


Fig. 16 Espacialidad de la lámina 56

Los ejes laterales oriente-poniente (que representa el supramundo y es el camino del Sol en la jícara celeste) y el norte-sur (que representa el inframundo y el lugar de la eterna noche) le dan forma en su disposición geográfica a un signo *ollin*.

Al armar tridimensionalmente la lámina 56 se descubre un detalle interesante en su diseño y que tiene resonancia en su mitología. *Tochtli* y *cuahutli* en la parte superior están relacionados con la Luna y el Sol, representando ambos el supramundo. Mientras que en los extremos inferiores representando al inframundo están *cipactli* representando la tierra y *ocelotl* al Sol nocturno cuando baja a iluminar el inframundo.

Una vez dispuestos los diferentes inicios de trecena en su respectivo rumbo cardinal de la lámina 56, se crea un diseño que le da forma al mito que describe cuatro árboles o columnas en las esquinas del mundo, y a través de las cuales se unen las esencias cálidas y etéreas del *Topan* con las frías y pesadas del *Mictlan*, dando así lugar al tiempo y al espacio tridimensional. Dimensión que sólo es posible percibir en *Tlalticpac* o sobre la superficie de la tierra (fig. 16).

Presenciamos las enormes posibilidades que tiene el diseño para complementar el paradigma antropológico desde las bases calendáricas, tema de esta investigación.

Para contrastar los puntos de vista filosóficos sobre el quehacer artístico en estas culturas, creemos importante que debemos iniciar desde la misma concepción que tiene el ser humano de sí mismo. Con ello lograremos una privilegiada perspectiva que nos permita comprender como influyó este en la cultura, la ciencia, la religión y a su vez se expresó en el arte. Siendo este nuestro siguiente objetivo es importante revisar que nos aportan los estudios sobre filosofías comparadas.

1.3 Paradigmas Cosmogónicos

Regularmente se analiza la producción artística como recurso para entender al hombre que lo creó y a partir de ello se han elaborado variados métodos de interpretación, en este caso proponemos actuar al revés, conocer el concepto de hombre en su cosmovisión para ver como este se refleja en su quehacer plástico. Este ejercicio complementará los métodos anteriores y nos alertará para no aplicar los paradigmas occidentales a la plástica mesoamericana.

Afortunadamente ya existe un excelente trabajo sobre este tema, una compilación de S. Radhakrishnan y P.T. Raju en su libro "El concepto del hombre"⁶. Comentan los autores: "La necesidad que tienen los diferentes pueblos de comprenderse mutuamente, de conocer los puntos de vista de los demás, la cultura, la visión del mundo, los valores e inclusive la religión ha prestado a la filosofía comparada nueva seriedad e importancia." (Radhakrishnan 1993: 16)

Los problemas que suele presentar la filosofía comparada no son sólo los arraigos de las diferentes tradiciones culturales y filosóficas sino, también, los provocados por el conflicto del pensamiento científico, por una parte, y las grandes tradiciones religiosas por otra. Pese a ello no sólo encontramos diferencias, sino también muchas similitudes que hay que tomar en cuenta como se afirma en la Filosofía Perenne:

"La mente humana posee estructuras superficiales que varían entre las distintas culturas, y estructuras profundas que permanecen esencialmente idénticas independientemente de la cultura considerada. Aparezca donde aparezca, la mente humana tiene la capacidad de formar imágenes, símbolos, conceptos y reglas. Las imágenes y símbolos particulares pueden variar de una cultura a otra, pero lo cierto es que la capacidad de formar esas estructuras mentales y lingüísticas -y las propias estructuras en si- es esencialmente las misma en todas partes." (Wilber 1993: 10)

Estas similitudes las podemos comprobar por ejemplo con la máxima de Sócrates: "Conócete a ti mismo" en los Upanishads se lee "Conócete a ti mismo" (atmanam viddhi), Lao-Tzú afirma: "Conocer a los demás es sabiduría; pero conocerse a sí mismo es sabiduría superior." En el Talmud se lee "No vemos las cosas tal como son, sino tal como somos". Para Aristóteles "El

⁶ Las ideas expresadas en este material servirán de base para desarrollar este apartado.

conocimiento de uno mismo es el primer paso para toda sabiduría”. Confucio afirmaba que, todo pensamiento y todas las teorías deben basarse en un estudio adecuado del hombre. Por su parte los nahuas en Mesoamérica sostenían que la personalidad de un hombre debía comprender “un rostro propio y un corazón fuerte.”

La filosofía comparada, como estudio sistemático es tan antigua como la filosofía misma. Cuando filósofos hindúes y griegos de la antigüedad se reunían en Grecia, la India o Persia (de Alejandro) para discutir y comparar sus ideas, estaban haciendo filosofía comparada. Para los filósofos de estas antiguas tradiciones no había ninguna distinción entre filosofía, religión y pensamiento racional. Mesoamérica no es la excepción, aún no se conoce un concepto que separará al filósofo del sacerdote, siendo generalmente este la misma persona.

En *Tenochtitlán* una vez concluida la conquista en 1524, también se dio una confrontación de creencias entre vencedores y vencidos, nombrado por Bernardino de Sahagún “Los coloquios”, en donde los indígenas expusieron sus ideas ante los frailes españoles aun a costa de su vida. Es importante mencionar este coloquio por dos razones, la primera porque esta idea de comparar cosmogonías de estas culturas es muy antigua, y segundo porque en este se mencionan las características de los sacerdotes o filósofo, y donde verificamos que no había distinción entre ellos, siendo así que esta fragmentación actual de los saberes entre filósofos, teólogos y científicos no se podía aplicar al menos en Mesoamérica razón por la cual Miguel León Portilla en su libro “La filosofía náhuatl” cita de sus fuentes antiguas argumentos de los tres campos de conocimiento mencionados que no se diferencian entre sí, conformando un mismo núcleo de conocimiento.

“Y, he aquí, señores nuestros,
están los que aún son nuestros guías,
ellos nos llevan a cuestras, nos gobiernan,
en relación al servicio
de los que son nuestros dioses, de los cuales
 es el merecimiento
la cola el ala [la gente del pueblo]:
los sacerdotes ofrendadores, los que ofrendan el fuego,
y también los que se llaman quetzalcoa.
sabios de la palabra,
su oficio con el que se afanan,
durante la noche Y el día,
la ofrenda de copal,
el ofrecimiento del fuego,
espinas, ramas de abeto,
la acción de sangrarse.
Los que miran, los que se afanan con
el curso y el proceder ordenado del cielo,
como se divide la noche.
Los que están mirando [leyendo],
los que cuentan [o refieren lo que leen]

los que despliegan [las hojas de] los libros,
la tinta negra, la tinta roja,
los que tienen a su cargo las pinturas,
Ellos nos llevan,
nos guían dicen el camino.
Los que ordenan como cae un año,
Como siguen su camino la cuenta de los destinos y los días,
y cada una de las veintenas.
De esto se ocupan,
de ellos es el encargo, la encomienda,
su carga: la palabra divina.” (Sahagún 2009: 100-102)

Con este tipo de reflexiones podemos afirmar que el concepto “arte” con el que calificamos por igual lo contemporáneo como lo antiguo no debe aplicarse en automático, al menos, al que se realizaba en Mesoamérica porque como ya vimos, podían permear en este principios de orden científico, filosófico y espiritual.

Radhakrishnan y Raju proponen tres posibilidades para comparar filosofías:

“[...] Primero como estudio fenomenológico: los filósofos de las diversas tradiciones son estudiados en relación con sus medios naturales y culturales, considerados en función de estos medios.

Segundo, se establecen comparaciones de filósofos, escuelas y sistemas pertenecientes a la misma tradición [...] ¿Por qué hay sistemas diferentes de filosofía si el hombre y el universo son los mismos? Porque los diversos conceptos utilizados deben tener distintos significados e importancia. Así la filosofía comparada se convierte en un estudio de la significación comparativa de los conceptos, y estos conceptos en función del sistema.

En tercer lugar la filosofía comparada comenzó como estudio y valoración de diferentes tradiciones culturales y filosóficas, unas veces para mostrar la superioridad de una sobre las demás, otras para mostrar sólo las peculiaridades de cada una, para determinar los valores de cada una o para realizar una síntesis de lo mejor de cada tradición.” (Radhakrishnan 1993. 16)

Estos principios básicos empleados en las filosofías comparadas son estrechamente similares a los propuestos por la filosofía perenne en el ámbito espiritual y según estos argumentos es posible e incluso común, realizar comparaciones de las distintas cosmovisiones. En nuestro caso nos interesa confrontar las antropogénesis judeocristiana y prehispánica, no en un sentido peyorativo ni cualitativo, sino como ya se explicó, como fundamento y raíz del pensamiento que ha elaborado el hombre de su ser, de la naturaleza en la que vive, de su espiritualidad y las resonancias que estos tienen en su actividad artística.

1.4 El hombre ante el paradigma sagrado

No es fácil determinar lo que es el hombre, es un tema central en los diversos campos del conocimiento, desde la teología, la filosofía, la psicología o la ciencia, y que al parecer genera más preguntas que respuestas. En este sentido es elocuente el punto de vista de Allan Watts:

“A través de su historia, el tipo de hombre moldeado por las culturas occidentales ha sido particularmente extraño a sí mismo, y por lo tanto al entorno natural en que su organismo existe. La filosofía cristiana que tanto sabe sobre la naturaleza de Dios, tiene poquísimo que decir sobre la naturaleza del hombre, y junto a sus precisas y voluminosas definiciones de la Santísima Trinidad están las mucho más vagas y breves descripciones del alma y el espíritu humanos. El cuerpo a duras penas admitido como bueno y gracias a que es obra de Dios, se ha visto en la práctica como un territorio ocupado por el diablo, y el estudio de la naturaleza humana ha sido la mayor parte de las veces el estudio de sus defectos. En cuanto a ello, los psicólogos han seguido confiadamente a los teólogos.” (Watts 1992: 15)

El hombre producto de la evolución de un proceso natural está determinado por leyes naturales, y sin embargo como ser social determina sus propias leyes. Colocado en una encrucijada de caminos, debe decidir una y otra vez qué dirección tomar, su vida en consecuencia es imprevisible. En este sentido se preguntaba Radhakrishnan; ¿Es el hombre un desterrado del orden universal, un proscrito de la naturaleza, o un pedazo de hilo desprendido del telar de la naturaleza y extrañamente tejido después? Y si este fuera el caso “¿Cómo ha podido crear estos cuatro o cinco milenios de cultura y civilización? Un ser creador es y debe ser un ser libre. ¿De dónde ha derivado el hombre su libertad, si no es más que un organismo físico? ¿O está enraizado en algo grande e infinito, metafísicamente demasiado profundo para ser sondable, que no se manifiesta en toda su plenitud en ningún momento aislado?” (Radhakrishnan 1993. 139-40)

El hombre siempre ha sido el centro de toda filosofía, es por ello que los grandes pensadores empezaron a sentir repulsión por la desvalorización de la vida humana en nombre de la ciencia, la cultura, la religión o la ideología política. Razón por la cual el Profesor checo-norteamericano Erich Kähler reflexiona si la historia define al hombre o es el hombre quién define a la historia.

Kähler consideró que para entender en esencia el concepto de lo que hoy concebimos por humano debemos atender tres etapas importantes de la historia europea: La primera etapa se remonta a la visión judeo-cristiana, donde se considera al hombre como la imagen de Dios creador del universo. Sin embargo el tema de la historia no era precisamente el hombre como centro de atención, sino el bienestar espiritual del alma humana, la purificación de esta y su acercamiento a Dios.

La segunda etapa se dio durante el Renacimiento, cuando el hombre se liberó de la tutela de la religión, cuando estaba en pleno desarrollo de sus facultades intelectuales y técnicas se originó la creencia en el progreso ilimitado y rectilíneo de la humanidad, en el poder infinito de la razón humana. La salvación llegó a significar la auto salvación del hombre con el crecimiento de sus propias luces. Así, pues, también en esta época, el tema de la historia no fue el hombre sino la razón humana o las condiciones económicas en las que este vivía.

Finalmente con el progreso que tuvo lugar durante el siglo XIX se demostró que el hombre aún con el uso de su razón no llegó a ser más feliz. Aumentaban los problemas, y el optimismo ingenuo de los primeros siglos de la vida secularizada empezó a tornarse profundo pesimismo. La historia se había dividido en historias de las diversas empresas del hombre que, en el curso del desarrollo humano, se habían convertido en campos complejos y autónomos: política, economía, sociología, derecho, gramática, literatura, arte, ciencia, tecnología. Estos campos reclamaron que se prestara atención a su contenido inagotable y sus infinitos conceptos, y esto en tal grado que casi se ignoró su origen humano común y su trabazón interna. Se perdió de vista el hecho de que fueran funciones del hombre, subordinadas a él.

Estos tres momentos de la historia europea que se vieron reflejados en su producción artística, por lo que tienen una orientación particular cada corriente surgida en estos. El único punto de coincidencia de estas tres concepciones, es la creencia en que el hombre está compuesto por una parte espiritual y otra material, sin embargo como afirmó Alan Watts:

"[...] incluso desde el punto de vista más fríamente intelectual, cada vez está más claro que no vivimos en un mundo dividido. Las divisiones tajantes entre espíritu y naturaleza, pensamiento y cuerpo, sujeto y objeto, controlador y controlado, parecen cada vez más incómodos convencionalismos del lenguaje. Son términos erróneos y torpes para descubrir un mundo en que todos los acontecimientos parecen ser mutuamente interdependientes." (Watts 1992: 16)

Concuerda con esta visión el físico inglés David Bohm quien afirma que el pensamiento racional nos ha llevado a pensar en una existencia separada del mundo, considera las necesidades de la humanidad ajenas a la naturaleza. Por mucho que deseemos adoptar una visión racional del hombre Bohm nos recuerda que todo beneficio tecnológico tiene un costo psicológico:

"[...] En los tiempos primitivos, la ciencia, el arte y la religión, al estar interconectados y formar una totalidad inseparable, parecen haber sido el principal medio para el funcionamiento de los procesos de asimilación. No conseguirlo es como no poder digerir bien la comida [...] Así mismo, las experiencias psicológicas que no son bien "digeridas" pueden actuar en la mente como los virus en el cuerpo y producir el efecto "bola de nieve" arrastrando cada vez más mayor desarmonía y conflicto." (Bohm 2002: 66)

Watts resume este sentimiento de individualidad y aislamiento contemporáneo como producto de una cosmovisión que puso al hombre en el centro del universo (concepción teológica) para dominar sobre la naturaleza e imponer el orden que le conviene haciendo uso del pensamiento racional (concepción ilustrada).

"En todos los casos tenemos la sensación de que "Yo mismo" es un centro separado de sentimiento y acción, viviendo adentro y limitado por el cuerpo físico un centro el cual "confronta" un mundo "externo" de personas y cosas, haciendo contacto a través de los sentidos con un universo tanto ajeno como extraño. Las figuras de todos los días en la manera de hablar reflejan esta ilusión. "Yo vine a este mundo". "Debes encarar la realidad". "La conquista de la naturaleza" (Watts 1979: 16-17)

Sin embargo un paradigma diametralmente opuesto a este desarraigo, es el que se manifiesta en la famosa carta del jefe Seattle, de la tribu Suwamish al presidente Franklin de los Estados Unidos de Norteamérica en 1854, que pretendía comprar sus territorios.

“[...] cada pedazo de esta tierra es sagrado para mi pueblo. Cada rama brillante de un pino, cada puñado de arena de las playas, la penumbra de la densa selva, cada rayo de luz y el zumbido de los insectos son sagrados en la memoria y vida de mi pueblo. La savia que recorre el cuerpo de los árboles lleva consigo la historia del piel roja...Somos parte de la tierra y ella es parte de nosotros. Las flores perfumadas son nuestras hermanas; el ciervo, el caballo, el gran águila, son nuestros hermanos. Los picos rocosos, los surcos húmedos de las campiñas, el calor del cuerpo del potro y el hombre, todos pertenecen a la misma familia.” (Campbell 1988: 68)

Apreciamos una confrontación mitológica entre las culturas de occidente que han puesto al hombre en el centro del universo para dominarlo, razón de su desarraigo, y la primitiva que se concibe como parte de este tejido natural y ve a la tierra como su madre. Es natural que dos formas de pensamiento del ser y su entorno tenga dos concepciones diferentes del quehacer artístico y la función social que este tiene. Joseph Campbell nos aclara esta división:

“[...] hay dos órdenes de mitologías totalmente distintas. Está la mitología que te vincula con tu naturaleza y el mundo natural, del que eres parte. Y está la mitología que sólo es estrictamente sociológica, que te vincula a una determinada sociedad. Tú no eres simplemente un hombre natural, eres miembro de un grupo particular... y sirve para que sus miembros sepan dónde está su centro, en ese grupo. La mitología orientada hacia la naturaleza corresponde más bien a pueblos cultivadores de la tierra.” (Campbell 1988: 55)

Es decir que por muy cercanos que estén los discursos artísticos en torno a lo sagrado de dos culturas diferentes no necesariamente poseen los mismos significados si su paradigma de divinidad es diferente, así lo manifiesta Campbell: “[...] Si tienes una mitología donde la metáfora para el misterio es el padre, tendrás un conjunto de signos diferentes del que tendrías si la metáfora para la sabiduría y el misterio del mundo fuera la madre.” (Campbell 1988: 51)

Los primeros mitos cosmogónicos de la creación fueron tanto científicos como religiosos en sus metas, asumían una función integradora, por esta razón Campbell incide en la importancia del artista:

“El artista es en la actualidad un transmisor del mito. Pero tiene que ser un artista que comprenda la mitología y la humanidad y no simplemente un sociólogo con un programa para ti [...] los chamanes funcionaron en las sociedades primitivas como lo hacen ahora los artistas” (Campbell 1988: 188).

1.5 El hombre en la cosmogonía occidental

1.5.1 La paradoja humana

Desde la perspectiva racional la confrontación con el tema del alma ha sido regularmente evitada, es un piso resbaladizo que ofrece más interrogantes que respuestas. Sin embargo hay momentos en que esta torre intelectual tambalea y es cuando nos tienta a revisar los actos realizados por el hombre en busca de sentido existencial. Encontrar un sentido a la vida denota una condición que no puede reducirse a una relación material que puede ser captado por los sentidos. El significado implica en sí mismo, la obligada compatibilidad material con la idea. No podemos reprimir toda manifestación consciente de nuestra naturaleza mítica, es como dice Elizabeth Sewell:

“Nuestra razón no se enfrenta a la disyuntiva de elegir entre la mitología y la lógica, sino entre la mitología exclusivista (que ha decidido prescindir de la participación del cuerpo) y las mitologías abiertas (dispuestas a admitir que el cuerpo, el organismo considerado como un todo. Participa activamente en ese extrañísimo proceso que denominamos pensamiento).” (Sewell en Maclagan 1994: 6)

En el mismo sentido Radhakrishnan comenta:

“Si en la raíz de la filosofía no hay desprecio por la razón, sino la preocupación de la razón por su explicación última, nuestro objeto es analizar para conocer [...] ¿por qué cuidarnos de dudar, si dejamos de hacer conjeturas? La filosofía es lo que el hombre se atreve a hacer con sus conjeturas últimas acerca del sentido de la existencia.” (Radhakrishnan 1993: 134)

La razón nos hace creer que el sentido del hombre debe ser servir a la sociedad y la humanidad entera. Sin embargo para Radhakrishnan la vida no solo es la tierra cultivable y productiva, sino también montañas de sueños, un subsuelo de tristezas, torres de anhelos que difícilmente pueden ser utilizados exhaustivamente para el bien de la sociedad. El sentido último de la vida no debería sólo suponer que el hombre es parte de un todo, sino la respuesta a una interrogación, y la satisfacción de una necesidad.

1.5.2 El hombre símbolo de Dios

La Biblia puede abordarse no sólo como una teología desde el punto de vista del hombre, sino también como una antropología desde el punto de vista de Dios. Y desde esta perspectiva es válido preguntarse; ¿Es el hombre un desterrado del orden universal, un proscrito de la naturaleza que llegó al final como extranjero? Ciencias como la astronomía o la geología nos han enseñado a desdeñar en muchos casos la banal intelectualidad humana.

Según la tradición judía se encomendó a Adán la conquista de la tierra y la dominación de los animales. “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra” (Génesis 1:26) ¿Será esa la razón de su sentimiento de destierro? Nuestra naturaleza oscila entre la animalidad y la divinidad, siempre

en el dilema de escuchar a Dios o a la serpiente. Entre lo que es más y lo que es menos que la humanidad. El hombre es “poco menor que los ángeles” y un poco superior a las bestias, dicen los salmos⁷.

El hombre es significado pero no su propio significado. Ni siquiera conoce su propio sentido, pues un significado no conoce su significado. El problema que inquietaba al espíritu bíblico no era la oscuridad de la naturaleza humana, sino la paradoja de su existencia.

“Y dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza.” Antecedente a la creación del hombre existe una intensión. Dios nunca es humano y el hombre nunca es divino, así la semejanza con Dios significa la semejanza con alguien que es distinto al hombre.

“[...] En la Biblia, *tzelem*, palabra que significa imagen es utilizada casi siempre con sentido peyorativo, para designar a las imágenes idolátricas. Es un pecado cardinal modelar una imagen de Dios. Lo mismo puede decirse de *demuth*, la semejanza.” (Radhakrishnan 1993: 156)

En realidad la frase “a imagen y semejanza de Dios” oculta más de lo que revela. Significa algo que no podemos comprender, ni comprobar. ¿Hay algo en el hombre que pueda compararse con Dios? Nuestros ojos no lo ven; nuestras mentes no pueden captarlo. Si consideramos literalmente estas palabras pueden llegar a ser blasfemas.

El hombre siempre se ha preocupado por crear un símbolo de la divinidad, un objeto que se guarde como reliquia de su presencia. En esta búsqueda descubrió una de las mejores habilidades del hombre: la habilidad de dibujar, moldear y pintar, en materializar lo que conciben la razón y la imaginación. Así el arte se convirtió en el canal de esta unión. Pero el hombre no se contentó sólo con el intento de alabar la obra de Dios; se atrevió incluso a expresar la esencia de Dios. Dios creó al hombre y el hombre crea imágenes de Dios. El arte es una poderosa herramienta tal como afirma Maclagan:

“El arte, como lo alquimia es una creación en dos planos diferentes: una nueva formación del yo y la formación de un objeto. En cierto modo el artista dedica su arte a elaborar su propia mitología individual [...] Las más frecuentes son la desintegración del yo: un cierto caos o lo que es lo mismo una ruptura con las convenciones sociales, sexuales y culturales que conducen después a una identificación con el mundo.” (Maclagan 1994: 9)

Un símbolo real es un objeto visible que representa algo invisible; es algo presente que representa algo ausente. Un símbolo real representa a la divinidad porque da por hecho que la divinidad reside en él, o que el símbolo participa en cierto grado de la sustancia divina. Por eso es llamativa la prohibición de los íconos en la tradición judía:

“Si hay que juzgar una religión por el grado en que contribuye a la necesidad humana de un símbolo, el decálogo debía haber contenido un mandamiento que dijera: debes hacer un

⁷ Salmos VIII 5

símbolo, una imagen de cierta semejanza [...] En vez de ello, la fabricación y adoración de imágenes fue considerada una abominación.” (Radhakrishnan 1993: 165)

La idea fundamental de que Dios no está ni puede estar localizado en objeto alguno, ni en el templo de Jerusalén fue expresada en la Biblia: 27- Pero ¿es posible que Dios habite realmente en la tierra? Si el cielo y lo más alto del cielo no pueden contenerte, ¡cuánto menos esta Casa que yo he construido! (1 Reyes VIII, 27, en La Sagrada Biblia).

Y en Hechos 17:16-34

24 El Dios que hizo el mundo y todas las cosas que en él hay, siendo Señor del cielo y de la tierra, no habita en templos hechos por manos humanas,

25 ni es honrado por manos de hombres, como si necesitase de algo; pues él es quien da a todos vida y aliento y todas las cosas.

29 Siendo, pues, linaje de Dios, no debemos pensar que la Divinidad sea semejante a oro, o plata, o piedra, escultura de arte y de imaginación de hombres.

Por estas razones la tradición judía asegura que Dios se manifiesta en acontecimientos, no en objetos, y estos acontecimientos nunca podrán ser apresados en objetos. Por el contrario para un católico reverente, la cruz es un símbolo sagrado. Observando su forma, su espíritu se ve arrastrado a la contemplación de la esencia misma de la fe cristiana.

Este espíritu simbólico cristiano desde el siglo v se ha reflejado y conformado el carácter estético de la arquitectura eclesiástica, que ha definido como un sermón en piedra. El simbolismo permeó en todos los detalles de la arquitectura románica y bizantina: “[...] El santuario, la nave central y las laterales eran el mundo sensible, las partes superiores de la iglesia, el cosmos inteligible, las bóvedas el cielo místico. Un espíritu semejante se encuentra en el cristianismo occidental donde, por ejemplo la forma de construcción de las iglesias es la de la cruz, para representar el símbolo básico del cristianismo. El altar se eleva con frecuencia de tres a siete escalones para significar la Trinidad o los siete dones del Espíritu Santo.” (Radhakrishnan 1993: 169)

Para los judíos los objetos artísticos tienen una función religiosa, pero no una sustancia religiosa. El mismo Dios crea el universo, pero él no es parte de este universo. Habíamos dejado abierta la pregunta ¿Hay algo en el hombre que pueda compararse con Dios? El hombre ha querido encontrar su identificación mediante el simbolismo producto de su habilidad e ingenio. Sin embargo lo divino del hombre no está en su razón, su habilidad artística o la facultad del lenguaje, sino en lo que él es potencialmente. Él puede ser santo como Dios es santo, y esta es la semejanza que Dios previó al hacerlo a su imagen.

La dualidad no se basa en el contraste del alma y el cuerpo y de los principios del bien y del mal. La Biblia no considera el cuerpo como el sepulcro y la prisión del alma ni siquiera como la fuente y la sede del pecado. La contradicción no está en lo que hace el hombre con su alma y su cuerpo. La contradicción está en sus actos más que en su sustancia, en conclusión y como dice Radhakrishnan “Siendo el amo de la tierra el hombre se olvida que es el ciervo de Dios.”

Se lee en el Génesis: “2:7 Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente.” A diferencia de lo que hemos pensado, el hombre no fue hecho de humus esa tierra fértil que es la fuente de toda vegetación y vida animal, ni del agua que es símbolo de frescura. Fue hecho de polvo árido, de la materia del desierto, que es al mismo tiempo abundante y sin valor alguno. ¿Qué puede significar esto? ¿Cómo se adapta al pensamiento judío? Nuevamente nos apegamos al pensamiento de Radhakrishnan cuando concluye que: “La tierra no es su madre. El hombre sólo tiene un padre.” (Radhakrishnan 1993: 177)

En otras palabras el hombre según la tradición occidental agradece su ser al Dios inventado por él, no a la naturaleza que lo alimenta y de la que procede toda existencia planetaria.

1.6 El hombre en la cosmogonía mesoamericana

1.6.1 Unidad cosmogónica mesoamericana

Existen muchos mitos antropogénicos en las culturas que habitaron Anáhuac, tantos que debieron desconcertar a los primeros frailes que recogieron la mayoría de estos. Fray Diego Durán uno de estos primeros frailes incrédulo afirmaba que:

” [...] y dado el caso que algunos cuentan algunas falsas fábulas, conviene a saber: que nacieron de unas fuentes y manantiales de agua; otros que nacieron de unas cuevas; otros que su generación es de dioses, etcétera; lo cual clara y abiertamente se ve ser fábula, y que ellos mismos ignoran su origen y principio, dado que siempre confiesan haber venido de tierras extrañas...” (López 1989: 263)

El extrañamiento de los frailes se debió en gran medida a que ellos buscaban un relato oficializado similar al que representaban, buscaban la congruencia fáctica que validara el discurso histórico. Pero aparte por supuesto, está también la duda punzante por saber si estos seres son también hijos de Adán y como deberían considerarlos, como sus iguales o como seres inferiores de razón e idolátricos. Tzvetan Todorov⁸ considerando este hecho, analiza el concepto que tiene Colón de los indígenas descubiertos; él los considera inferiores y propone tratarlos como esclavos, la Corona por su parte prefiere vasallos que paguen impuestos, pero para la iglesia presupondría considerar a los indios como sus iguales (ante Dios, eso no sucedería sino hasta 1537 con la bula papal “Sublimis Deus”).

Todos estos hechos hicieron que los frailes dedicaran su atención por conocer el origen de los indios, y es comprensible su desconcierto cuando recibieron diferentes mitos que tachaban de falsedad. Para López Austin: “El calificativo de falsedad que dieron a las tradiciones indígenas se fundaba no sólo en la inmovible creencia de los conquistadores de ser dueños de la verdad única, sino en la multiplicidad de las narraciones mesoamericanas.” (López 1989: 263) Analizando los mitos creacionales López Austin distingue cinco tipos:

⁸ Tzvetan Todorov lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario nacido en Sofía Bulgaria.

“1 Creación de una primera pareja humana: *Oxomoco y Cipactónal*.

2 Creación de las generaciones humanas que vivieron en cada una de las cuatro eras denominadas “soles”.

3 Creación del primer hombre y de la primera mujer que vivieron en el Quinto Sol.

4 Creación de los hombres y mujeres que tuvieron como específica misión guerrear para dar corazones y sangre al Sol.

5 Creación de los distintos grupos humanos por los dioses patronos.” (López 1989: 264)

Para no extendernos, nos aproximaremos al concepto del hombre en Anáhuac a partir del mito del *Popol Vuh*, que complementaremos con episodios similares de tradición náhuatl. Este permiso que nos damos no es raro ni ajeno al estudio de la mitología en Mesoamérica. Autores como Miguel León Portilla, Alfredo López Austin y Lurette Sejurné recurren constantemente a este sistema, porque como ellos afirman; en el fondo de estos estudios se vislumbra la misma idea. Para ejemplificar esta aseveración citamos a León Portilla al comenta la importancia que tiene el calendario en todas las manifestaciones culturales de los grupos que conformaron Mesoamérica:

“Este, que describo como un principio metodológico, parece estar más estrechamente ligado a la naturaleza del pensamiento mítico en su manifestación mesoamericana. En pocas palabras puede enunciarse así: pretender conocer esta mitología no a través de elementos aislados sino unitariamente, supone describir y analizar su intrínseca y constante relación con los sistemas calendáricos de Mesoamérica. Y esto porque la riqueza de los cómputos acerca del tiempo es algo así como espina dorsal que da estructura, y elemento que permea íntegramente la realidad cultural del México antiguo.” (León 1987: 147-48)

La espina dorsal a la que alude Portilla es el *Tonalpohualli* o calendario sagrado empleado por igual entre mayas, nahuas, mixtecas y zapotecas entre otros: “Los orígenes, el ser y las acciones de dioses y hombres, e igualmente el universo del tiempo y el espacio, tenían sus correspondientes *tonalli* y se estructuraban a la luz de la lógica calendárica. Precisamente en las cargas propias del *tonalli* (*kin*, entre los mayas; *piye*, entre los mixtecos), había que encontrar siempre las últimas y más profundas formas de significación.” (León 1987: 150-51)

En las leyendas del origen cosmogónico donde se manifiesta la impronta del calendario la observamos por ejemplo, en la Leyenda de los Soles. Cada uno de estos tiene su nombre calendárico: “[...] el *tonalli* del primer sol fue 4-Tigre; el del segundo, 4-Viento; el del tercero, 4-Lluvia; el del cuarto, 4-Agua; y el del quinto, 4-Movimiento, o sea *Nahui ollin*. Y asimismo, concibiéndose el espacio no como algo distinto y separado del tiempo, sino de naturaleza en el fondo homogénea, los cinco rumbos en su plano horizontal, representados en varios de los códices del grupo Borgia, ostentan también la característica orientación espacial de los glifos o signos del tiempo.” (León 1987: 151-52)

Estos elementos característicos de los soles aún se recuerdan en la tradición oral, puesto que todavía se menciona que los humanos nacieron del agua, de las cuevas, de las piedras porque eran los elementos a partir de los cuales construían casas y por ende la civilización. La

representación cosmogónica a la que se refiere León Portilla se encuentra en los recuadros del *oillin* central de la Estela de los Soles mexicana (figura 17).



Fig.17 Estela de los Soles

Otro ejemplo de estas representaciones graficas del concepto espacio-tiempo común en estas culturas lo apreciamos en la lámina uno del código mixteca Féyerbáry Mayer y en las láminas del código maya Tro-Cortesiano (figura 18).

Laurette Séjourné en su libro “Cosmogonía de Mesoamérica” demuestra que existe un paralelismo entre el mito del Popol Vuh y la Leyenda de los Soles y es muy precisa al afirmar que:

“La cosmogonía náhuatl sigue el mismo esquema [del *Popol Vuh*] con diferencias que se deben a las especificidades mentales de las dos áreas, por ejemplo cuando en el relato de la creación, los nahuas ignoran el mudo natural, por anterior y evidente por sí, y encierran cada etapa en una unidad estanco en el Sol, era o edad, los mayas empiezan por enfocar el surgimiento de la tierra, de las montañas y de los árboles.” (Séjourné 2004: 13)

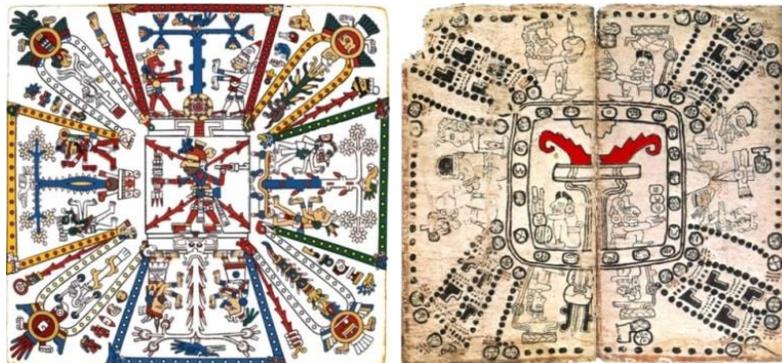


Fig.18 Lamina 1 del código Feyérbáry Mayer y 75 y 76 del código Tro Cortesiano

Otro motivo que exalta este paralelismo según Séjourné es, que en ambos relatos una de las edades o cataclismos termina por convertir a sus habitantes en monos, confirmando así que son relatos similares pero con interpretaciones regionales.

Finalmente Alfredo López Austin rastreando el concepto del hombre en las leyendas nahuas

afirma: “El resultado principal de este desarrollo es desconcertante, ya que “hombre” significa literalmente “el disminuido”. No parece existir en la mitología de los pueblos nahuas alguna base que justifique plenamente tal designación. Nuevamente tiene que hacerse referencia a la rica mitología de los pueblos mayas para sugerir la existencia de una posible tradición análoga entre los hombres del altiplano central.” (López 1989: 201)

Otra coincidencia que expone López Austin, es el maíz y su trascendencia cultural, siendo este parte del cuerpo del hombre o como alimento. Es importante notar que *tonacayo* se emplea comúnmente para referirse al cuerpo y, es el mismo nombre que se le da al maíz. “En náhuatl el nombre más usual del cuerpo humano, considerado este en su integridad, remite solo al elemento predominante: “Nuestro conjunto de carne” (*tonacayo*). El mismo término se dio a los frutos de la tierra, y en particular al alimento por excelencia, el maíz, formándose metafóricamente un vínculo entre la corporeidad del hombre y el cereal al que debía su existencia [...] entre los quichés, el origen del hombre tuvo lugar cuando los dioses formaron su cuerpo con el grano que sería el sustento definitivo. En el Altiplano Central se decía que la

especie humana del Quinto Sol se distinguía de las de periodos anteriores por basar su alimentación en el maíz.” (López 1989: 172-73)

Como se puede apreciar, para estos tres renombrados investigadores, no hay ninguna objeción al hecho de complementar información de una región a la otra siempre y cuando se especifique el origen de cada mito y la función que complementa en determinado contexto. Empezamos pues a describir el origen de los hombres en el *Popol Vuh*.

1.7 Colisión de paradigmas Génesis vs *Popol Vuh*

El terreno de la creación se encuentra
en el centro, entre los contrarios.

Maclagan

Muchos y muy variados son los estudios que han comparado el Génesis bíblico con el Popol Vuh, pero en la mayoría de los casos el principal interés en se ha centrado en averiguar si existe influencia cristiana en el Popol Vuh, debido a las diversas similitudes que encontramos en ambos textos. Sin embargo, en este apartado solo nos interesa destacar las diferencias entre el concepto de hombre y la relación que guardan con el contexto natural donde este se desarrolla en ambas antropogénesis. Este punto es de relevante importancia si queremos conocer que diferencia al arte sacro que conciben ambas culturas, y cuyos principios se manifestarán posteriormente en su arte.

Hemos confiado demasiado en la versión judeo-cristiana como la única opción válida, y a partir de la cual se califican los principios sacros que se manifiestan en el arte religioso mundial, y en donde se considera al hombre como el mayor logro de la creación por haber sido hecho a imagen y semejanza de Dios. Antropocentrismo que refleja tanto su quehacer científico como el artístico.

Decía Max Muller que quién sólo conoce una religión, no conoce ninguna, en ese sentido el conocer una interpretación diferente al antropocentrismo europeo, nos da la oportunidad de cuestionar su autoridad ante aquello que es considerado sacro. Al confrontar el génesis bíblico con el génesis maya hay dos principios que nos interesa analizar. El concepto que se tiene del hombre (y por extensión de sus obras) y el concepto de naturaleza, que en ambos casos ha permeado en sus artes, en su filosofía, psicología y en sus ciencias.

1.7.1 En el principio...

“En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la Faz de las aguas” (Gén.1.1-2).

A diferencia de esta concepción bíblica del vacío original leemos en el Popol Vuh:

"Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado y vacía la extensión del cielo" (Popol Vuh: 35).

En una rápida primera impresión parece ser un origen común, sin embargo, prestando mayor atención notamos una diferencia abismal, tenemos un *vacío pacífico* (Popol Vuh) frente a un *vacío caótico* (Génesis). Es decir que es imprescindible la presencia del Dios judío para alcanzar el orden. También agrega el Génesis que Dios se manifiesta *sobre* las aguas, o sea que mantiene una distancia prudente con su creación, mientras que en la versión maya la presencia de los dioses se manifiesta *dentro* del agua: "[...] Sólo el creador, el Formador, *Tepeu, Gucumatz*, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama *Gucumatz*." (Popol Vuh: 23)". Al estar dentro del agua existe una comunión implícita con lo creado, además no es una casualidad que estén rodeados por plumas verdes y azules, ya que este es el color del centro del universo en la cosmogonía de los pueblos de Anáhuac. Este punto lo podemos entender mejor cuando separan las aguas de la tierra;

"Dijo también Dios: Júntense las aguas que están debajo de los cielos en un lugar, y descúbrase lo seco [...] Y llamó Dios a lo seco tierra, y a la reunión de las aguas llamó Mares [...]" (Génesis.1.9-10).

Una descripción sumamente simple mientras que el Popol Vuh es mucho más explícito tal como afirma Bentancor;

"En la lectura de los primeros fragmentos de ambos libros el lector siente como si estuviese siendo invitado a una cena de gala, perfectamente organizada y estructurada con el relato bíblico, al tiempo que en el relato americano el lector consigue entrar en la cocina, donde cada plato es preparado, donde están las ollas sucias, donde los ingredientes se desparramaron, se cayeron, quedaron abiertos." (Bentancor [online]. 2012)

En este sentido el Popol Vuh se explaya al describir el ordenamiento del cielo y la Tierra:

"Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra, cómo fue formado y repartido en cuatro partes, cómo fue señalado y el cielo fue medido y se trajo la cuerda de medir y fue extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones [...]" (Popol Vuh: 21)

Apreciamos en el texto indígena que la creación del universo se inicia con la fijación de los límites y dimensiones del cosmos, distribuidos en lo horizontal en cuatro partes, y en lo vertical en dos planos cuadrangulares superpuestos: cielo-tierra, cuyos lados, ángulos y distancias quedaron determinados de una vez y para siempre. Concibieron cielo y tierra como dos planos cuadrangulares superpuestos, a los que luego (con la experiencia de la muerte) se les añadirá un tercer cuadrángulo inferior o subterráneo, y el centro u ombligo cósmico se convirtió en un puente de interacción entre los tres niveles. Contemplamos todo un orden semántico que ordena y da sentido de pertenencia al hombre con la naturaleza, y así lo entendió León Portilla:

“[...] En resumen ellos pensaron a la tierra en función de un extraordinario complejo de símbolos: la imagen de los monstruos de los que brota la vida; la distribución cuatripartita, que a partir de un centro, extiende la realidad entera por los rumbos de colores, poblados de dioses y fuerzas primigenias, de aves y árboles cósmicos y también de los humanos que allí viven y mueren” (León 1986: 77)

El que leamos en el Popol Vuh que hay cuatro ángulos y cuatro rincones no es ninguna redundancia. Especialistas han demostrado que en algunas comunidades mayas actuales todavía se diferencian las cuatro esquinas de los cuatro rincones del mudo. “[...] Así en 1932, un viejo *Ah-kin*, que había sido el último *Batab* o “Gobernador” de *Chemax* (en el centro oriental de Yucatán), nos indicó, de modo enfático, que las “[...] cuatro esquinas del cielo” correspondían a los cuatro puntos intercardinales, aproximadamente.” (León, 1986: 133) Los mismos investigadores piensan que el origen de estos cuatro puntos direccionales diferentes a los cardinales son los que marca el sol en los momentos de su declinación máxima, es decir, los solsticios de verano e invierno.

Esta división espacial que describe el Popol Vuh no corresponde exclusivamente a concepción geográfica sino también a una percepción temporal, que es una dimensión que se manifiesta sólo cuando el hombre aparece en la tierra. Alfredo López Austin afirma que el tiempo “*Cáhuil*” para los grupos nahuas que habitaron sobre la faz de la tierra “*Tlalticpac*” se manifestó como el producto del intercambio de energías polares frías y cálidas provenientes de los lugares habitados por los dioses en un estrato superior “*Topan*” y uno inferior “*Mictlan*”, este intercambio se realiza a través de cuatro troncos huecos de árbol apostados en las esquinas del mundo habitado por los hombres:

“Quedó dicho que sobre la superficie de la tierra, a partir de los soportes del cielo y como producto de las fuerzas provenientes del cielo y del inframundo, se daba el tiempo. Sin embargo, este era uno de los tipos de tiempo: el tiempo de los hombres. Dimensiones diferentes eran la del tiempo anterior a la creación y la del tiempo del mito o tiempo de la creación.” (López 1989: 69-70)

Como hemos visto una característica de las culturas de *Anáhuac* es que su concepción del tiempo está íntimamente ligada a la concepción del espacio, tema fundamental de la teología que dio origen al calendario y al pensamiento científico y filosófico, elementos fundamentales de su cosmovisión, sobre lo cual León Portilla comentó:

“Los mesoamericanos, gracias a sus medidas e interpretaciones calendáricas, complementaban esencialmente su percepción espontánea de la realidad física. La pensaban como dotada de propiedades semánticas o sea de atributos de significación, que les permitía comprender en relación unitaria cuanto existía en el universo.” (León, 1987: 150)

Esto no implica que los mesoamericanos creyeran que por el hecho de que las influencias divinas se manifestaran en forma de tiempo, ellos estuviesen atrapados y predestinados por una voluntad metafísica. Por el contrario, lo que daba dinamismo y la capacidad de liberarse de cualquier influencia divina es el advenimiento calendárico del Quinto Sol cuyo signo es el “*Ollin*” movimiento, es decir la esencia dinámica del universo.

Elemento fundamental de esta cosmogonía es el quinto punto cardinal que se encuentra en el centro, que es la confluencia obligada de las cuatro esquinas y le corresponde el color verde, así lo afirma el *Chilam Balam* de Chumayel: “Fue entonces que se plantó en el centro del mundo el árbol verde de la abundancia.” (León 1986: 130) Recordemos que se menciona en el *Popol Vuh* que *Huracán* y *Gucumatz* se encontraban rodeados de claridad y plumas verdes y azules, seguramente en el centro de emanación. Ambos dioses tienen su versión nahua a la que denominan *Tezcatlipoca* y *Quetzalcóatl*, razón por la que los encontramos rodeados de plumas verdes y azules pues esta es la manifestación de *Quetzalcóatl* (*Gucumatz*) como la serpiente emplumada.

El color es verde-azul en náhuatl maneja un juego de palabras, ya que ese color se dice en náhuatl *Xoxouhqui*, un término que también significa reverdecido y que metafóricamente se entiende como “liberado”. Pero ¿de qué se puede liberar el ser que encuentra la centralidad en el dominio del espacio y preso del tiempo? Pues del mundo de la dualidad y de los opuestos. El punto central donde cruzan los cuatro rumbos es la quinta dirección, es esta nueva dirección se atraviesa el plano horizontal, en este punto se cruza una dimensión vertical que desciende por medio de un tercer eje y que revoluciona la percepción cotidiana que intuye una dimensión fuera de la visión lineal del tiempo, por esta razón se conoce este punto como el ombligo del mundo.

Para el místico Osho el tiempo lo concebimos los occidentales como una línea horizontal continua en cuyos extremos vemos el pasado y el futuro, esta línea dice Osho “solo te lleva a tu muerte”, sin embargo existe la posibilidad de detener el tiempo si cambias la dirección de esa línea horizontal creando una línea vertical que la cruce, que es justo el momento cuando la mente silenciosa descubre la eternidad: “Entonces, de repente, te haces consciente de que estás en un cruce de caminos. Una línea va en horizontal, en otras palabras, es mediocre, ordinaria, sin sentido y te conduce hacia la muerte [...] En un momento de meditación, de repente ves que te puedes mover en dos direcciones – u horizontal o vertical. La vertical consiste en silencio, dicha, éxtasis; la horizontal consiste en manos trabajando.” (Osho 1985: 11-12)

Osho confirma la concepción del ombligo del mundo desde la perspectiva mística, de la misma forma como el ombligo del mundo dentro de la ciudad tiene un lugar preciso tal y como afirmó Joseph Campbell: “Allí se erige un templo, con el cual se significa e inspira el milagro de la centralidad perfecta; porque este es el lugar donde se inicia la abundancia. Porque alguien en este lugar descubrió la eternidad. Por lo tanto, este sitio puede servir como sostén para una meditación fructífera. Este tipo de templo se construye, por lo general, simulando las cuatro direcciones del mundo y el santuario o el altar en el centro es el símbolo del Punto Inagotable.” (Campbell 2010: 46)

Y por supuesto en Mesoamérica este templo está representado por la pirámide cuya forma no es casual, esta tiene un profundo simbolismo místico: “Una pirámide tiene cuatro lados. Son los cuatro puntos cardinales. Hay alguien en este punto, hay alguien en aquél punto, y hay alguien en este punto. Cuando estás en los niveles inferiores de la pirámide, estarás en un lado o en otro. Pero cuando llegas a la cima, los puntos se reúnen todos, y allí se abre el ojo de Dios.” (Campbell 1991: 57)

Estoy siendo explícito en este punto porque hemos visto que en estas sencillas frases está contenido todo un imaginario astronómico, calendárico, teológico, místico y filosófico muy superior, o distinto, si se quiere decir así del puramente teológico de la versión bíblica.

1.7.2 ¡Hágase Así! ¡Que se llene el vacío!

“Otra implicación metafórica del hombre se manifiesta en la relación con el mundo natural. [...] La primera relación metafórica de este tipo se registra en los folios iniciales del manuscrito, con la descripción del vacío cósmico antes de la creación.

No hay un hombre
un animal
pájaro
pez
cangrejo
árbol
piedra
cueva
barranco
paja
bosque sólo el cielo existía

La cadena de los términos paralelos revela la concepción del ser humano como miembro de un equilibrio natural que abarca distintas especies de elementos. En primer lugar hay que señalar que el referente de esta expresión paralela no es el hombre, sino las sucesivas creaciones divinas. El hombre representa sólo una etapa de creación vital, entre otras de igual importancia.” (Craveri 2012: 118)

“El paisaje adquiere en el *Popol Vuh* connotaciones cambiantes, pero en la mayoría de los casos la naturaleza se percibe como una manifestación de energías divinas que sacralizan la vida del hombre y agilizan la comunicación con las deidades.” (Craveri 2012: 122)

Los comentarios de la investigadora de la religiones italiana Michela Craveri no requieren preámbulo son sumamente claros y precisos sobre la percepción y el pensamiento que tenía el pueblo maya de la relación que guardaba el hombre con todos los demás elementos vivientes en la naturaleza. Esta concebía que todo cuanto existe en la naturaleza es de origen y naturaleza divina. Sin embargo el texto bíblico tiene una concepción contraria del hombre con los animales y la naturaleza;

“Y los bendijo Dios, y les dijo: Fructificad y multiplicaos; llena la tierra y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra” (Gén.1.28).

Y más adelante cuando se descubre que han comido del árbol del conocimiento comenta;

“Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol del que te mandé diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. Espinos y cardos te producirá, y comerás plantas del campo” (Gén.3.17-18).

Es claro que el hombre de esta tradición no siente ninguna culpa, ni piensa que es una falta someter a su capricho a la naturaleza ni a las criaturas que en ella habitan, pues se asume como su absoluto dueño por voluntad divina y como lugar de destierro y expiación. El contraste es evidente con el Popol Vuh pues como afirma Michela Craveri:

“Una de las funciones prioritarias de los animales en el Popol Vuh es la de representar un puente de comunicación entre los hombres y los dioses. En primer lugar, los animales constituyen la expresión formal en que algunas deidades se manifiestan a la humanidad. Por otro lado, los animales sagrados también colaboran con las deidades en la formación del mundo. Esta doble función se puede observar en los episodios de la ayuda de los animales en las aventuras de Junajpu y Xb’alanke para la transmisión de mensajes del inframundo (los tecolotes, la relación piojo-sapo-serpiente-gavilán) y para la comunicación de información (el pelo de la pierna de Junajpu-el zancudo, frente a los señores de Xib’alb’a). (Craveri 2012: 125)

Por el contrario y tal como afirma Carl Gustav Jung, que influenciada por la religión judeo-cristiana en la percepción europea, se percibe una desconexión con el espacio natural, al que considera salvaje, afirmaba también que los principios de este pensamiento religioso han producido desde la perspectiva psicológica a un hombre que se siente ajeno y proscrito de la naturaleza.

“[...] La serpiente promete que, si comemos del fruto prohibido, abriremos los ojos y seremos como dioses, porque conoceremos el bien y el mal. Es decir, adquiriremos el don de la conciencia y tendremos libertad para conocer al mundo, pero esto nos costará nuestra unidad con la naturaleza.” (Tacey 2010: 62)

Nuestra existencia oscila en esta teología entre la animalidad y la divinidad, entre lo que es más y lo que es menos que la humanidad tal como se afirma en los Salmos:

⁵¿qué es el hombre, para que te acuerdes de él,
el ser humano, para darle poder?

⁶Lo hiciste poco inferior a los ángeles,
lo coronaste de gloria y dignidad,
⁷le diste el mando sobre las obras de tus manos,
todo lo sometiste bajo sus pies:

⁸rebaños de ovejas y toros,
y hasta las bestias del campo,
⁹las aves del cielo, los peces del mar,
que trazan sendas por el mar.” (Salmos 8)

Para Jung; nos han expulsado del jardín del edén y no estamos seguros del camino que debemos seguir. “Este estado priorizará el surgimiento de la conciencia en el individuo pues

esta surge cuando nos damos cuenta de las fuerzas contradictorias que actúan dentro del sí mismo.” (Tacey 2010: 61)

Para culminar en que: “El hombre se opone al instinto y este alejamiento es lo que crea la conciencia. El instinto es natural y trata de perpetuar la naturaleza, mientras que la conciencia solo puede buscar la cultura o su negación.” (Tacey 2010: 59)

Al alejarnos culturalmente del instinto que asociamos con las fuerzas del mal y con la naturaleza nos entregamos al miedo; “Aquí nos asedia el temor muy humano de que la conciencia nuestra conquista Prometeica, al final de cuentas no nos sirva tan bien como la naturaleza lo hace.” (Tacey 2010: 59) Estado que aprovechan los sacerdotes para contraponer un estado de beatitud contra el de pecado, es decir, el bien contra el mal.

Por esta razón nos explica Jung el cristianismo tomó el lado luminoso, lo domestico y lo volvió “apto para la civilización”. No obstante el cristianismo no actuó como fuerza civilizadora para la psique. No abarcó las fuerzas oscuras, sino que “reprimió el lado oscuro” para poner énfasis en la luz y el bien, nos rehusamos a aceptar que la psique humana es compleja y paradójica, no tenemos forma de conciliar fuerzas contradictorias que ganan fuerza en nuestro interior psíquico. La atención obsesiva centrada en el bien distorsiona la idea del bien y vuelve más rígida nuestra visión del mundo. La civilización ha privilegiado la conciencia y con ella la racionalidad por encima de lo irracional, la razón sobre la sinrazón; todo ello es lógico, pero Jung insiste en que es imprudente.

1.7.3 No habrá gloria ni grandeza hasta que no exista la criatura humana

La palabra humano proviene del latín *humanus*, compuesta por *humus* (tierra) y el sufijo –anus, equivalente a –ano que indica procedencia o pertenencia (como en mexicano). Esta etimología nos muestra la influencia que ha tenido la religión en el concepto de hombre. Según el texto bíblico el hombre fue hecho por Dios con tierra a su imagen y semejanza, pero como ya nos aclaró Radhakrishnan imagen y semejanza no significa en ese contexto que Dios tenga forma humana, por el contrario, el simbolismo divino del hombre no está en lo que tiene –la razón, por ejemplo, o la facultad del lenguaje- sino lo que es potencialmente: puede ser santo como Dios es santo. Pero el hombre ha fracasado, con las consecuencias que refiere el texto bíblico, “He colocado en ellos la semejanza a Mi imagen y con sus pecados la han deformado” (Radhakrishnan 1993: 173)

La fútil materia con que fue creado el hombre en la biblia confirma el hecho que no tiene un vínculo que lo hermana con la naturaleza ni con los animales que la habitan. Esto lo confirma la sentencia “Polvo eres y en polvo te convertirás”, en cambio en el Popol Vuh se lee que los Dioses tienen varios intentos antes de crear al ser humano, creando primero a los animales, posteriormente a un ser humano de barro y luego de madera, para finalmente crearlo de maíz. Aquí podemos darnos la oportunidad de reflexionar varios elementos importantes; en primer instancia que los animales fueron un intento fallido para crear al hombre “Y dicen que la descendencia de aquéllos son los monos que existen ahora en los bosques.” (Popol Vuh, 2005:

32) y fueron reconocidos como protohombres cuando estos no supieron hablar ni nombrar a sus creadores “-Decid, pues, nuestros nombres, alabadnos a nosotros, vuestra madre, vuestro padre.” (*Popol Vuh* 2005: 26) Pese a ello se les respeta su naturaleza divina, un ejemplo es el mono cuyo nombre se le asigna a los gemelos divinos *Hun Batz* y *Hun Chouen*.

A diferencia del Génesis bíblico el barro como materia prima no satisfizo a los dioses mayas porque según el texto “...vieron que no estaban bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba para un lado, tenía velada la vista, no podía ver hacia atrás. Al principio hablaba, pero no tenía entendimiento.” (*Popol Vuh*, 2005: 28) El lodo entre los grupos nahuas tenía otra connotación tal como afirma León Portilla: “Por lo que hace a la inestabilidad de los cuerpos de lodo, recordemos que, en lengua náhuatl, la posición vertical constituye la metáfora de la condición humana. El análisis del vocablo *neltotiltzilio* que se refiere a esta posición es del todo revelador: derivado de la raíz *nel-hua-yotl*, cimiento, fundamento etimológicamente verdad; entre los nahuas connota la cualidad de estar firme, bien cimentado o enraizado. Esto se corrobora al encontrar la pregunta: ¿Qué está por ventura en pie? Dirigida a inquirir sobre la verdad de cosas y hombres” (León 1993: 317-18)

En otro contexto, el hombre de barro desechado por los dioses mayas da pie a Milton Hernán Bentancor para argumentar que en el contenido de este texto no pudo haber influencia cristiana: “La presencia en el texto de un hombre de barro produce, como dijimos, reminiscencias bíblicas muy fuertes; pero justamente en los destinos opuestos que se presentan se abre la duda de la presencia tan clara de los sacerdotes en el proceso de la cristianización de los indígenas. Para los religiosos que llegaron a América el relato del hombre de barro era, además de verdadero, el único válido. Aceptar un texto que presente, como si fuese una parodia, el mismo concepto con un final tan diferente, no es el perfil que los conquistadores y catequistas españoles mostraron para con los aspectos culturales y religiosos de los indígenas.” (Bentancor. 2008 [online])

Se dibuja ya el tipo de atributos que deben poseer los hombres para los dioses mayas: “Se trata de un ser dotado de verbo y de memoria –y de conciencia y de espíritu, por consiguiente- que los dioses crean para vencer a las tinieblas. Una criatura dotada de una sustancia hasta entonces ausente del mundo físico.” (Sejourné. 2004: 14)

Dice el *Popol Vuh* que nuevamente y aconsejados por *Ixpiyacoc* e *Ixmucané* que usando técnicas chamánicas echaron la suerte con granos de maíz y *tz’ite’*, propusieron hacer un hombre de palo, sin embargo; “Existieron y se multiplicaron; tuvieron hijas, tuvieron hijos los muñecos de palo; pero no tenían alma, ni entendimiento, no se acordaban de su Creador, de su Formador; caminaban sin rumbo y andaban a gatas.” (*Popol Vuh*. 2005: 30)

Se termina finalmente de dibujar al hombre que intentan crear los dioses mayas tal y como afirma Otilia Cortez: “Según la teleología del *Popol Vuh*, el hombre debe ser sensible, con corazón y alma suficientemente generosos como para ser agradecidos y amorosos con sus creadores y sus semejantes. De ahí que los muñecos de palo fueran destruidos, por no ser sensibles, por no tener corazón y por lo tanto no ser obedientes.” (Cortez 2008 [online])

Sin embargo todavía hay un elemento más que nos recuerda Laurette Séjourné que debe estar presente en este hombre, la inteligencia. “En el paso siguiente, el difrasismo connota a la humanidad en referencia a elementos espirituales. Lo que caracteriza a esa humanidad es su desarrollo intelectual y la capacidad de acordarse de sus procreadores.” (Séjourné 2004: 112)

Así finalmente y después de los fallidos intentos, los dioses meditaron y discutieron con más detenimiento el tipo de materia que tenía que entrar en la carne de los hombres, y fue nuevamente con la participación de los animales que se logró esta empresa; pues fue el gato de monte, el coyote, la cotorra y el cuervo quienes llevaron el maíz a los dioses:

“A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados.” (*Popol Vuh*, 1998: 104)

A diferencia de los anteriores intentos, estos nuevos hombres fueron buenos, hermosos y dotados de gran inteligencia, con ella alcanzaban a ver todo lo que hay en la faz de la tierra y del cielo. En este contexto “ver todo” implica que tenían sus sentidos en un estado mental acrecentado y podían vencer las limitaciones de nuestra percepción cotidiana. Podían conocerlo todo, miraban a las cuatro esquinas (ciclos naturales), y a los cuatro ángulos (ciclos calendáricos). En pocas palabras eran igual a los mismos dioses. Complacidos con su creación los dioses preguntaron a sus criaturas sobre sus pensamientos, y ellos les contestaron: “¡En verdad os damos gracias dos y tres veces! Hemos sido creados, se nos ha dado una boca y una cara hablamos, oímos, pensamos y andamos; sentimos perfectamente y conocemos lo que está lejos y lo que está cerca. Vemos también lo grande y lo pequeño en el cielo y en la tierra.” (*Popol Vuh* 1998: 106)

Sin embargo esta respuesta no fue del gusto de los formadores pues temieron que el nivel de claridad y conocimiento de los nuevos hombres rivalizara con el de ellos mismos, que fuera tal su naturaleza superior que ya no quisieran reproducirse ni multiplicarse; así que decidieron disminuir las potencialidades perceptivas de sus criaturas:

“Entonces el Corazón del Cielo les echó un vaho sobre los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo. Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca, sólo esto era claro para ellos” (*Popol Vuh* 1998: 107)

Es importante detenernos nuevamente en esta parte del texto para reflexionar en torno a tres tópicos importantes implícitos en el texto maya; primero respecto al maíz como materia prima básica para crear el cuerpo del hombre, en segundo lugar a la disminución que sufre el hombre de sus capacidades perceptivas y finalmente sobre las constantes equivocaciones en que incurren los dioses mayas, y son los puntos que revisaremos a continuación.

1.7.4 Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres

El hecho de que los dioses mayas hayan elegido el maíz como parte esencial de la sustancia humana no es fortuito, constituye una fuente de resonancias semióticas y de significados ocultos, parte integral del conocimiento hermético de los *Halach Uinik*.

Enrique Florescano estudiando los mitos fundadores de Mesoamérica comenta tres aspectos fundamentales del maíz desde sus más antiguos orígenes olmecas: “Los olmecas florecieron entre 1500 y 300 años a.C. y desde ese tiempo el dios del maíz adquirió tres rasgos que habrían de perdurar en la civilización mesoamericana: su cualidad de numen de la fertilidad y de dios creador del ordenamiento del cosmos y de los seres humanos; su carácter de símbolo de la creatividad humana y su asociación con el gobernante.” (Florescano 2004: 23)

Es decir, el maíz se elevó al status teológico, cosmogónico y político. Sin embargo antes que nada debemos recordar que el maíz no se encontraba en la naturaleza tal como lo conocemos actualmente, este sufrió modificaciones a partir de selección de mutaciones, desde su ancestro silvestre el *teocintli*. Esta hazaña crea un vínculo en común el hombre inventa el maíz y el cultivo de este le permitió desarrollar su cultura. Es decir el hombre sacó al maíz de su estado salvaje y el maíz hizo lo mismo por el hombre. Esta unión fue sacralizada en la figura del dios del maíz.

El grano de maíz pasó entonces a ser un elemento recurrente en el arte olmeca y se amplió a Mesoamérica tal como afirma Florescano: “El hundimiento de ésta en el suelo y su unión con los jugos fertilizadores de esa región es uno de los pasajes más emotivos relatados en el *Popol Vuh*, el libro que resumió la sabiduría del pueblo maya. El libro relata las famosas aventuras de *Jun Junajpú*, una representación del primer grano que desciende al inframundo.” (Florescano [online]). Una vez en *Xibalbá*, *Junajpú* es sacrificado. *Junajpú* y *Xbalanqué*, hijos de *Jun Junajpú*, bajan a esa región oscura y fría, dan muerte a los señores de *Xibalbá*, y antes de convertirse en el Sol y la Luna, logran el renacimiento del dios del maíz y la creación de los seres humanos, o sea el comienzo de la vida civilizada.

Pero no es sólo esta relación simbiótica la que guarda el hombre con el maíz, también ya en épocas olmecas se tenía a la planta de maíz como axis mundi, plantado en el centro de las cuatro esquinas del mundo sirvió de puente de comunicación entre el inframundo, la superficie terrestre y el cielo. A decir de Florescano los rasgos que van conformando la personalidad y los símbolos del dios del maíz iluminan el misterioso proceso de creación de los dioses en la Antigüedad.

“El dios olmeca del maíz, como el de los mayas, es la primera deidad americana cuyo cuerpo mismo, la mazorca, se convierte en hechura y alimento de los seres humanos. Según esta concepción, el dios y sus criaturas tienen el mismo origen y están hechos de la misma sustancia. Se trata de una concepción generalizada entre los pueblos fundadores de la civilización en el continente americano, Lo cierto es que al igual que las brillantes plumas verdes del quetzal, las piedras de jade se volvieron sinónimo del esplendor y riqueza contenidos en la imagen del dios del maíz: declaraban que el maíz era la fuente universal de la riqueza.” (Florescano 2004: 40)

Y esta es la diferencia fundamental con la cosmovisión bíblica, pues en Anáhuac tanto el dios como el hombre están hechos de la misma materia. El maíz y el hombre han salido juntos del estado silvestre, de hecho sin la mano del hombre el maíz se extinguiría, pues a diferencia de otros cereales sus granos no caerían a la tierra, estos quedarían atrapados en su capullo de hojas. El maíz necesita tanto del hombre, como este del maíz, hombre y maíz se alejaron de su condición natural y corresponde al hombre hacerse cargo de su propio desarrollo.

Si lo abordamos este tema desde el punto de vista antropológico, notamos que la constante participación de los animales y el reconocimiento del maíz como materia divina, se encuentran en un sistema de prácticas totémicas Bronislaw Malinowski así lo explica

“En el totemismo vemos por consiguiente, no el resultado de las tempranas especulaciones del hombre en torno a misteriosos fenómenos, sino una combinación de ansiedad utilitaria por los más necesarios objetos de sus inmediateces con cierta preocupación por aquellos que captan su imaginación y atención como, por ejemplo, hermosos pájaros, reptiles y animales peligrosos [...] lo que puede llamarse la actitud totémica de la mente, la religión primitiva se ve más cerca de la realidad y de los intereses prácticos de la vida del salvaje que lo que parecía en su aspecto «animista», cual lo acentuaron Tylor y los primeros antropólogos.” (Malinowski 1993: 12)

Bien entendido el totemismo representa una actitud de respeto a la naturaleza, no la panfletaria del salvaje ignorante, sino de los que conociendo su mundo se esmeran por lograr un equilibrio. Este es el resultado óptimo que alcanzan las culturas que ignoraron la eterna lucha del bien contra el mal, o del espíritu contra la materia. Tampoco la de las culturas que separan el conocimiento en unidades separadas, sino el de las culturas que integran todos los conocimientos en una cosmovisión unificadora.

Para Allan Watts esta diferencia es explicable por la naturaleza de nuestros paradigmas:

“Las cosas que son inseparables en la naturaleza son separables en palabras, son enunciaciones que pueden colocarse en cualquier orden. La palabra “ser” está separada formalmente de la palabra “nada”, como “placer” de “dolor”. Pero en la naturaleza ser y nada, o sólido y espacio, constituyen una relación tan inseparable como atrás y adelante.” (Watts 1992: 43)

Para Lao Tse, los conceptos contrarios aparecen cuando no se entiende la armonía:

“Cuando el Tao se pierde aparecen la benevolencia y la piedad.
Cuando aparece la instrucción y los modales, hay grandes hipócritas.
Cuando las relaciones familiares no son armoniosas.
Se habla de amor filial y de amor paterno.
Cuando hay desorden y confusión en los pueblos.,
Se habla de amor a la patria.
Cuando el Tao se pierde, aparece la falsedad. (Lao Tse 1987: 57)

Pero también Malinowski nos advierte de otra ventaja más del pensamiento totémico:

“[...] el totemismo ha enseñado, además, otra lección a la antropología: le ha revelado la importancia del aspecto sociológico en todas las formas culturales tempranas. El salvaje depende del grupo con el que directamente está en contacto a la vez para la cooperación en lo práctico y para la solidaridad en lo mental, y tal dependencia es mucho mayor que la del hombre civilizado [...] el culto primitivo, así como el ritual, están cercanamente relacionados con preocupaciones prácticas y con necesidades mentales, tiene que haber una conexión íntima entre la organización social y el credo religioso.” (Malinowski 1993: 12-13)

1.7.5 Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca

Lo segundo que nos interesa entender es la razón de la disminución que sufrieron los hombres en ambas versiones y la diferencia conceptual que anima a cada una. En el Génesis la desobediencia es el pretexto que condena a los humanos a habitar un mundo que (a diferencia del divino) estará construido a partir de opuestos irreconciliables. Joseph Campbell describió que este hecho en la versión judía se entiende como la caída del estado de gracia:

“Todo empezó con el pecado [...] o, dicho de otro modo empezó al salir de la zona mitológica y onírica del Jardín del Paraíso, donde no hay tiempo y donde hombres y mujeres no saben siquiera que son diferentes entre sí. Los dos son sólo criaturas. Dios y el hombre son prácticamente lo mismo. Con el fresco del atardecer Dios entra al jardín donde están ellos. Y después comen la manzana, el conocimiento de los opuestos. Y cuando descubren que son diferentes, el hombre y la mujer cubren sus vergüenzas. Ves, no habían pensado en sí mismos como opuestos. Macho y hembra es una oposición. Otra oposición es humano y divino. Bueno y malo es una tercera oposición. Las oposiciones primordiales son sexuales y las que hay entre humanos y Dios. Después viene la idea de bien y el mal en el mundo. Y así es como Adán y Eva se ganaron la expulsión del Jardín de la unidad Intemporal, podría decirse, por sólo el acto de reconocer la dualidad. Para salir al mundo tienes que actuar a partir de los pares opuestos. (Campbell 1991: 82)

El Jardín del Edén es la metáfora de la inocencia del tiempo e inocencia de los opuestos, que es la manera por la cual la conciencia capta los cambios. El interés de la serpiente tenía como objetivo que ambos abrieran sus ojos para diferenciar el bien del mal: “Más allá de todos los aspectos teológicos que esta declaración ofrece, llamamos la atención al concepto de “abrir los ojos”. La idea de mayor conocimiento, de más inteligencia, de más capacidad se esconde detrás de la insinuación del tentador en el relato bíblico.” (Bentancor [online])

Sin embargo en el Popol Vuh son los mismos dioses quienes limitan al ser humano y le reducen su capacidad. La razón que dan para esta actitud es entender que si no lo hacen, los hombres podrían tener su mismo conocimiento, y llegarían a ser como sus creadores. Ambas posiciones son enteramente contrarias y esto es lo que lo hace interesante para nuestra investigación, sin embargo para Bentancor:

“Serán como dioses” o “para que no sea como los dioses”, lo cierto es que en los dos relatos se muestra una transformación, para peor, al tiempo (literariamente se podría suponer poco) de haber sido creados. Por decisión humana (en el relato bíblico) o por decisión divina (en el relato amerindio) lo cierto es que el ser humano pierde algunas de sus primeras características y se debe conformar, a futuro, con las limitaciones impuestas por esta nueva realidad que lo enmarca, de alguna manera lo mutila y lo desmerece.” (Bentancor [online])

En una percepción simplista como la de Bentancor perder potencialidades obliga al hombre a conformarse no importando si es por decisión humana o divina, por el contrario es justamente por esta diferencia que el significado es diametralmente opuesto. Recordemos que en ambos casos se han empleado recursos mítico-literarios para explicar psicológicamente la condición humana. La desobediencia que motivó el destierro es fundamental para comprender la sumisión psicológica ante su dios y sus sacerdotes. Recordemos las palabras de Radhakrishnan “He colocado en ellos la semejanza a Mi imagen y con sus pecados la han deformado” (Radhakrishnan 1993: 173). El pecado es el concepto que hace al hombre mantener una actitud servil, expectante y esperanzada, basada en la fe.

Por otro lado el hombre maya sabe que los dioses le nublaron su visión, pero no se la quitaron, sabe que un elemento fundamental que para sus dioses era que este mostrara inteligencia, sentimientos y memoria. Entonces parece una contradicción en sí misma el que lo disminuyeran. Si leemos más allá de lo obvio podemos pensar que los dioses sólo le velaron la mirada al hombre porque esto le daría sentido a su existencia. Es decir esperan que su criatura use los recursos que le dieron, su memoria, su inteligencia y por supuesto sus sentimientos para quitarse ese vaho que le nubla la mirada. El hombre se sabe un potencial en sí mismo y esto lo nutre psicológicamente.

Y este potencial está en la sustancia divina que los conforma tal como afirma Séjourné:

“Se trata de un ser dotado de verbo y de memoria –y de conciencia y de espíritu, por consiguiente- que los dioses crean para vencer a las tinieblas. Una criatura dotada de una sustancia hasta entonces ausente del mundo físico.” (Séjourné 2004: 14)

Esta sustancia tiene resonancias éticas cuando metafóricamente se dice que el ser humano completo es el que debe estar bien enraizado para mantenerse en pie:

“Por lo que hace a la inestabilidad de los cuerpos de lodo, recordemos que, en lengua náhuatl, la posición vertical constituye la metáfora de la condición humana. El análisis del vocablo *neltoltztilio* que se refiere a esta posición es del todo revelador: derivado de la raíz *nel-hua-yotl*, cimiento, fundamento etimológicamente verdad; entre los nahuas connota la cualidad de estar firme, bien cimentado o enraizado. Esto se corrobora al encontrar la pregunta: ¿Qué está por ventura en pie? Dirigida a inquirir sobre la verdad de cosas y hombres” (León 1987: 317-18)

Un argumento que puede pesar sobre esta idea es el hecho que a diferencia del concepto humus para designar al hombre en el viejo mundo, en la versión nahua al hombre se le llama *tlacatl* que significa mitad. Es decir el hombre se sabe que es la mitad en busca de la unidad. Comentamos ya de la importancia del maíz que llevaron al nivel teológico. Uno de los dioses

más antiguos del panteón mesoamericano fue el del maíz. Entre los nahuas del posclásico la palabra maíz se traduce “*Centli*” y como es de suponer tiene un juego de palabras con “*Centéotl*” que es el nombre del dios del maíz en el panteón mexica. Sin embargo también su nombre se compone de *Cen* = Unidad y de *Téotl* = Divino, es decir la “Divina Unidad”. Recordemos que el maíz es el componente esencial del ser humano y que en su origen divino los hombres eran una unidad igual a Dios, antes que estos les velaran los ojos.

Los dioses limitan las capacidades perceptivas e intelectuales de los hombres “Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca, sólo esto era claro para ellos” Para ello emplean una metáfora en el texto que sugiere que hay algo que no es bueno que sepan y que supera la condición humana. Cabe entonces hacer la pregunta obligada ¿Cuál es el conocimiento que los dioses no querían que el hombre tuviera? Obviamente no es el racional, ese es una condición humana. El hombre debe mantenerse en el mundo de la dualidad, cautivo en el tiempo y el espacio. López Austin comentó al respecto: “Los seres mundanos son la suma de materia divina y de la cobertura de materia pesada que es característica de una existencia contagiada de muerte, sexo y poder reproductivo” (López 1995: 30). El conocimiento que guardan celosamente los dioses mayas es el que le da la posibilidad de superar el tiempo humano, el que lo lleva a penetrar la eternidad que es el tiempo divino.

El hombre sabe que su percepción de la realidad es parcial y esta le rebasa el alcance de sus sentidos, esta idea le indica en primera instancia que existen fenómenos en la naturaleza o planos de existencia que no puede percibir, y por otro lado que para lograr hacerlo debe entender cómo se constituye esta realidad, y qué posibilidades tiene (o debe desarrollar) para liberarse de esta prisión física confinada en esta trama de espacio y tiempo. Si logra esto será como los dioses

1.7.6 ¡Probad suerte otra vez! ¡Probad a hacer la creación!

El tercer punto de relevancia para esta investigación que nos interesa revisar en el mito, son las equivocaciones constantes en que incurren los dioses mayas al intentar crear a la criatura. Incluso con su última creación a la que consideraron correcta y a la cual tuvieron que disminuir en sus capacidades. Esta es una prueba de más para demostrar que el concepto de Dios no es para nada similar en ambas culturas y no se puede pensar en términos cualitativos cuando este concepto es tan diferente. Si el concepto de dios no es el mismo, entonces sus representaciones plásticas no tienen el mismo significado. Hemos cometido un error al calificar como arte religioso toda producción plástica de Mesoamérica, cuando en el mejor de los casos podríamos tener la cautela de llamarlo sagrado.

Nos interesa contrastar desde nuestra mentalidad occidental y cristiana las características del Dios bíblico y las de los seres divinos mesoamericanos, imaginamos al primero como un Dios “de verdad”, omnipotente y omnipresente, capaz de todo, sin margen de error, haciendo todo lo que desea, como lo desea. En cambio, los dioses del *Popol Vuh* no son perfectos, son tan similares a nosotros (en sus dudas, en sus discusiones, en sus necesidades) que nos es difícil aceptarlos como verdaderas divinidades.

“El orden y la perfección creadora del Dios del Génesis hacen que no tengamos sorpresas a lo largo del relato. Dios dice, y lo dicho se cumple con perfección; tanto que al final de cada jornada de creación se escuchan las palabras de satisfacción que así lo demuestran: “Y vio Dios que era bueno”” (Bentancor [online])

Dios no se equivoca, si se equivoca, no es Dios. Pensar en un dios que se equivoca dos veces, nos resulta casi imposible de entender y menos de aceptar, los indígenas se identifican y se sienten más cercanos a sus divinidades porque estos son más humanos y al igual que ellos imperfectos.

“Mientras este último desarrolla su acción creadora desde la más absoluta objetividad y perfección, el elemento creador amerindio la desarrolla en medio de una serie de idas y venidas, de pruebas y errores, de intentos y discusiones que son impensables en el universo literario presentado por el relato bíblico de los orígenes.” (Bentancor [online])

Este sentimiento indígena del Dios humano, lo trae a la mesa Bernardino Mena Brito en su novela “El gran consejo” cuando nos describe porqué se identificaron los indios mayas con la imagen de Jesucristo: “[...] lo entendimos como representativo del pueblo indígena y como conducto para hablar con el Dios de los blancos. A Cristo, símbolo de la virtud, la gracia y la sabiduría, lo contemplamos en la cruz como otra víctima de los insatisfechos vicios de los blancos. (Mena 1949: 47)

Tampoco las equivocaciones y discusiones hacen a los dioses indígenas más humanos, en un comentario de Fray Bernardino de Sahagún en su libro IV, nos explica como con la pérdida de su hacienda el individuo no sólo increpa a *Tezcatlipoca*, sino que también se siente con derecho a insultarlo: “9. -y algunos, cuando perdían su hacienda, con desesperación reñían a *Tezcatlipoca* y decíanle: “Tú, *Tezcatlipoca*, eres un puto y hasme burlado y engañado”. (Sahagún 1989: 232)

Si para la mentalidad indígena todo en la naturaleza está impregnado de esencia divina, si incluso el espacio y el tiempo tienen diferentes cargas energéticas debido a la presencia divina, entonces podemos llegar a formular una hipótesis para entender mejor el arte de estas culturas. En la lengua náhuatl nunca se usa sola la palabra *teotl* con en el mismo sentido del Dios europeo. Esta palabra va regularmente asociada con alguna raíz, como por ejemplo en *Ometeotl*, Divina dualidad. Dándole un carácter divino a todo cuando puede existir. No se usa como sustantivo como en Europa, pero si se emplea como adjetivo. Incluso llegando a casos extremos como en *Teocuitlatl*, Divina porquería o excremento divino, dando pie al difrasismo, un conocido recurso literario, que surge de la integración de dos elementos opuestos en un solo concepto para generar un tercero. Michella Craveri estudiando la fonética del Popol Vuh señala el constate uso del difrasismo para expresar atinadamente conceptos más profundos, y como herramienta para captar conceptos trascendentes de manera racional.

“En el paso siguiente, el difrasismo connota a la humanidad en referencia a elementos espirituales. Lo que caracteriza a esa humanidad es su desarrollo intelectual y la capacidad de acordarse de sus procreadores. La luz proporciona un desarrollo humano más profundo,

vinculado con el pensamiento y la memoria. En el siguiente ejemplo se presenta una connotación espiritual de la luz y de la claridad

Tz'aqol

B'itol

Madre

Padre nuestro de la vida

de la creación

el que da el aliento

el que da el espíritu vital

el procreador

el que da conciencia a la población luminosa

a los hijos de mujer luminosos

a los hijos de hombre luminosos

el que medita... (párr. 2; folio 1r.)”

(Craveri 2012: 112)

Este es el concepto de dualidad que se expresa comúnmente en las culturas de Anáhuac, dos elementos opuestos que se concilia al generar un tercero, con significación tanto esotérica como exotérica. Con la debida distancia, parecido a la tesis, antítesis y síntesis hegeliana. Una concepción muy diferente a la dualidad irreconciliable del bien contra el mal reconocida por el cristianismo. En el Popol Vuh no existe un ente antagónico a Dios, (como Satanás en la biblia) existirán personajes malvados cuyo peor vicio es la soberbia, pero no hasta un punto perverso.

Estas dos concepciones teológicas tan diferentes e incluso opuestas de la dualidad las podemos ejemplificar gráficamente con las grecas que decoran los edificios de Mitla. En la figura 19 tenemos un tipo de greca que al rotar genera su propio complemento, esta es una copia exacta pero invertida. Al generar la greca su copia exacta cabe esperarse la existencia de un eje de simetría, pero a diferencia de los ejes simétricos que crean una figura especular, el eje empleado en esta greca no divide el plano, sino que este proviene de una tercera dimensión



Fig. 19 Eje perpendicular al plano

que atraviesa el plano, que en esta cosmogonía hemos llamado el ombligo punto de interacción entre el *Topan*, *Tlalticpac* (representado por el plano) y *Mictlan*. El eje de simetría es un eje de rotación de 180 grados, la greca resultante es el complemento perfecto para cubrir el espacio entre una greca y otra, las escaleras en ambos costados da pie para la aparición de nuevas grecas complementarias.

Este es el concepto desarrollado por las culturas de Anáhuac los opuestos polares que se integran para generar una unidad que es el inicio de un ritmo.

Cuando la greca gira y crea su propio complementario que dará razón de su propia existencia recuerda un concepto filosófico nahua que describe el concepto de *Moyocoyani* o el que se inventa a sí mismo, en palabras de León Portilla:

“Y aquí es precisamente donde cobra su pleno sentido el último de los títulos de *Ometéotl* que nos hemos propuesto analizar: *Moyocoyani*. En él encontramos la explicación suprema de la “generación-concepción” cósmica que dio origen al universo y que constituye el ser mismo de *Ometéotl*. Hallaremos en una palabra, en una de las más maravillosas metáforas del pensamiento náhuatl, flor y canto, la explicación suprema del existir mismo de *Ometéotl*.” (León 1993: 169)

Si denominamos figura a la primera greca y fondo a la greca resultante del giro, notamos una perfecta armonía. Hablando en términos de lleno y vacío, ser y no ser, el resultado gráfico de esta propuesta es un gran dinamismo en donde el “ser” genera su “no ser”.

Seguramente entre los pueblos mesoamericanos existió un principio similar al *hsiang sheng* del pensamiento chino, que es el surgimiento mutuo o inseparabilidad. Así lo definió Lao-Tze:

“Ser” y “no ser” se engendran mutuamente;
Dificultad y facilidad se complementan mutuamente;
Largo y corto se contrastan mutuamente;
Alto y bajo se proponen mutuamente;...
Antes y después se suceden mutuamente...
Por lo tanto, de la no-existencia proviene la utilidad;
Y de la existencia la posesión.”
(Lao Tze 1987: 24)

En este sentido aseguraba León Portilla un asombroso parecido de ambas filosofías:

“Si se insistiera el enfoque central de la visión maya del mundo, aun a sabiendas de que toda comparación puede falsear el objeto de estudio, habría que acudir a una concepción distinta y alejada, pero que al menos presenta un cierto grado de afinidad. Nos referimos a lo que parece ser el pensamiento central del *Tao te Ching*, el célebre libro del Tao, atribuido al sabio Lao Tze. Se habla en él del camino y la norma que es realidad primordial y origen de todas las cosas. Tao es también atmosfera cósmica que todo lo invade y gobierna. El hombre jamás podrá comprenderlo, pero a pesar de ello debe buscarlo, y por encima de todo, debe poner su vida a tono con él. Tao es el ritmo de cuanto acontece en el mundo. La verdad y la justicia consisten en vislumbrar y seguir el camino marcado por el Tao.” (León 1986: 107)

En esta cosmogonía el “ser” es la mitad de la unidad y este es el mismo principio de la filosofía náhuatl cuando le da nombre al concepto de hombre como “*Tlacatl*”, traducido como “la mitad” que se complementa cuando genera su doble complementario, una vez desarrollado este se completa el ser en una unidad divina “*Centéotl*” divina unidad o divino maíz. Nuevamente traemos a la palestra el tema que relaciona al hombre con el maíz de cuya materia se conforma su cuerpo, es decir la parte visible. Y este hombre ha sido disminuido en su percepción y su inteligencia que es la parte invisible que tiene que completar para ser una unidad divina. Una

metáfora nahua para explicar lo visible y lo invisible se denomina *Tonal – Nahual*, es decir, luminoso – oscuro.

No podemos dejar pasar por alto el difrasismo nahua sobre el conocimiento y la escritura. Ellos llamaban “*In Tlilli In Tlapalli*” al color negro y colorado (coloreado), metáfora del saber “[...] A través de toda la mitología y el simbolismo náhuatl, la yuxtaposición de estos colores, negro y rojo, obscuridad y luz, evoca la idea del saber que sobrepasa la comprensión ordinaria” (León. 1993: 392). Por extensión podemos completar que es el conocimiento esotérico y exotérico, es decir, el conocimiento de lo que se ve y de lo que no se ve, que en nuestro ejemplo de las grecas tenemos la greca material (forma) y la misma greca conformada por el vacío (fondo).

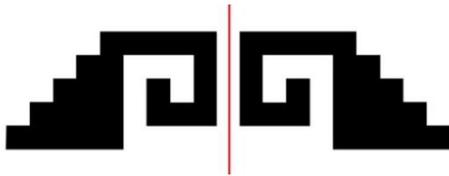


Fig. 20 Eje de simetría especular

Por otro lado la dualidad cristiana bien – mal la podemos expresar en una simetría tipo espejo, que es engañosa porque aunque vemos la misma imagen esta adquiere al reflejarse cualidades inversas al original (fig. 20). En este caso además de que no obtenemos una copia exacta, visualmente la imagen resultante

frena la posibilidad de movimiento y el ritmo propuesto por la greca anterior, a la de una lucha de fuerzas antagónicas. Joseph Campbell al intentar definir esta eterna lucha, cita a un erudito japonés precursor del Budismo, Zen que se hacía el mismo cuestionamiento: “Una vez escuché una maravillosa conferencia de un maravilloso y ya viejo filósofo zen, el doctor D.T. Suzuki. Se hallaba de pie, frotándose los costados con las manos, y decía: «Dios contra el hombre. El hombre contra Dios. El hombre contra la naturaleza. La naturaleza contra el hombre. La naturaleza contra Dios. Dios contra la naturaleza [...] Una religión muy rara»” (Campbell 1991: 93-94)

Para Alan Watts la cultura occidental en general exagera al tratar de clasificar o separar la experiencia en casillas intelectuales, en este sentido la pregunta más importante es ¿Es esto o aquello? Al hacer esto recreamos un mundo de dualidades fuertemente condicionadas por las imágenes teológicas –en nuestro caso, las visiones mundo helénico y judeocristiano- que fundamentan todas nuestras instituciones sociales y se hallan inscritas en nuestro sistema jurídico, extendiéndose incluso en el académico, al hacer esto creemos en un mundo de ilusión en el que el bien puede existir sin el mal, la luz sin la oscuridad, el placer sin el dolor y en sus facies tecnológicas seculares un mundo ideal donde ya no cabe la muerte, ni la tristeza, el llanto o el dolor.

“[...] Pero huelga decir que uno no puede ir demasiado lejos. Si el movimiento aniquila totalmente la resistencia, toda forma se disuelve. Si la disciplina controla por completo la espontaneidad, se pierde la gracia. Esto demuestra que la forma en el arte y la naturaleza no es un encuentro de dos principios separados; el movimiento por un lado y la resistencia por el otro. La forma es movimiento/resistencia. En la naturaleza nunca están separados; sólo se pueden distinguir en el pensamiento.” (Watts 1990: 37)

Retomando el principio de los tres ojos del conocimiento de Wilber estamos cometiendo un error categorial, según esta propuesta no se puede explicar un tipo de conocimiento superior en

un nivel inferior, por ejemplo no se puede explicar la filosofía desde la ciencia, pero si se puede explicar la ciencia desde la filosofía porque esta contiene y supera los principios científicos.

“[...] el «error categorial» que tiene lugar cuando uno de los reinos pretende sustituir totalmente a otro, o, como también podríamos decir, cuando las cosas (carne) se confunden con los pensamientos (mente) o estos se confunden con las visiones trascendentales (contemplación).” (Wilber 1994: 21)

Bien y mal son dos conceptos propios del nivel racional, estos crean un paradigma que nos deja anclados al mundo material, dando como resultado nuestra incapacidad mental de vislumbrar posibilidades trascendentes. Este es el caso de los ejes empleados en los ejemplos gráficos empleados para describir las dos cosmogonías. En el segundo ejemplo el eje está en el mismo plano de la greca que intenta explicar la dualidad mediante el empleo de opuestos irreconciliables, mientras que en el primer eje, este cruza el plano y visualmente lo podemos representar como un punto que en el plano no tiene dimensión.

Desde el punto de vista de Jung esta herencia cristiana que explica la naturaleza como un conflicto de dualidades y la extiende al nivel psíquico es una enorme piedra que nos ha generado muchos problemas en el nivel psicológico. Afirma que la atención obsesiva centrada en el bien distorsiona la idea del bien y vuelve más rígida nuestra visión del mundo. Que hemos reducido (a diferencia de otras culturas) lo divino a un “hombre” moralista, en un trono dorado por encima del cielo, y la mejor terapia que podemos darnos es, a menudo, permitirnos una expresión del “mal”.

“Lo que necesitamos es una visión moral más fluida y adaptable una religión capaz de abarcar la oscuridad y la luz, una filosofía que nos ayude a aceptar las fuerzas paradójicas del sí mismo y la creación. Tales sistemas existieron en el pasado, en el taoísmo y el confucianismo en China, en la alquimia y el gnosticismo en el mundo del Medio Oriente, y Jung creía que debíamos buscar un sistema cosmológico que pudiera abarcar los opuestos.” (Tacey 2010: 77)

La civilización ha privilegiado la racionalidad por encima de lo irracional, la razón sobre la sinrazón; todo ello es lógico, pero Jung insiste en que es imprudente. En el caso de la teoría y praxis de las artes es muy claro que el pensamiento racional no necesariamente justifica la creación y la función de la obra. Por esta razón para Jung:

“Necesitamos un apoyo cultural que nos ayude a comprender las fuerzas que surgen de nosotros. Necesitamos una teoría de la energía, de la polaridad y la paradoja, que sea más grande que el sistema lógico que rige nuestro pensamiento en la actualidad. Nuestra religión y filosofía son incapaces de contener las fuerzas que nos asaltan y conducen al cataclismo y la destrucción.” (Tacey 2010: 77)

Después de todo lo que hemos visto sobre la cosmogonía que resuena en las líneas del Popol Vuh, ya no es necesario afirmar que las culturas de Anáhuac elaboraron (al menos en el discurso) una cosmovisión que permitió integrar la ciencia, la religión y la filosofía en un mismo paradigma que es el apoyo del que habla Jung, y que este paradigma se reflejó en su arte. Veamos entonces un ejemplo de esta unidad integrada en la dualidad.

1.8 Lectura calendárica en el Popol Vuh

Nos interesa analizar de manera breve la mitología comprendida en el Popol Vuh, a partir de la metodología calendárica que venimos exponiendo para demostrar la validez que ésta tiene como principio epistemológico complementario a las lecturas tradicionales. Y porque estamos seguros que podemos hallar con este tipo de lectura la complementación espiritual que el indígena anhela en su identificación con lo divino. Para ello debemos prestar atención al tema de los gemelos *Hun-Ahpu* e *Ixbalanqué*.

El tema de los gemelos es universal en los mitos antiguos, y dependiendo la cultura pueden representar la dualidad o la polaridad, puesto que son dos seres que participan de la misma identidad al surgir del mismo seno. Símbolos por excelencia de las tendencias divergentes que tienen todos los seres, sin que por ello los principios que componen la dualidad pierdan su esencia común. Porque aun cuando aparecen representados iguales en cuanto a forma uno suele ser claro y el otro oscuro, y así pretenden evocar el equilibrio de dicha dualidad.

El Doctor en filosofía polaco Krzysztof Murawski distingue claramente el tema de la redención, o autosacrificio en el mito del Popol Vuh⁹ por parte de los gemelos divinos, lo que en consecuencia conlleva a la victoria sobre el mal personificado por los señores de *Xibalba*. Gracias a su sacrificio se decidió el destino del mundo de la cuarta era, y el Sol, la Luna y Venus, empezaron su gira por el firmamento midiendo el paso del tiempo.

Hun-Ahpu significa en quiché «cazador con cerbatana», o sea, lo mismo que en yucateco *ahpu* — «cazador», *ah puh ob*. Pero además, *Hun-Ahpu* es el nombre del vigésimo día *tzolkin* y corresponde al *ahau* yucateco o *Xochitl* mexica y la flor de cuatro pétalos es como se representaba al glifo *Kin* (día). *Ahau* era el símbolo del Sol y también el nombre que recibían los katunes (periodos de 20 tunes en el posclásico maya).

No obstante, el nombre *Hun-Ahpu* significa exactamente 1 *ahpu* y corresponde al maya yucateco 1 *ahau*, que es el día de Venus como lucero del alba después de la salida del Sol. De esta forma aparece la posibilidad de vincular al héroe solar con el planeta Venus, que correspondería a Quetzalcóatl en su advocación del *Tlahuizcalpantecuhtli* nahua, el señor de la madrugada y del lucero del alba (el señor de la Casa de la aurora), quien a su vez tiene su gemelo o nahual llamado *Xólotl* (señor del lucero vespertino).

El nombre de *Ixbalanqué* puede significar jaguar o sacerdote, brujo (*balam*). «Ix» o «x» puede determinar el género femenino o solamente el diminutivo. Jaguar en las mitologías mesoamericanas es el animal nocturno, vinculado al interior de la Tierra, el inframundo, con las fuerzas malas y sobrenaturales. Por ejemplo, un brujo puede convertirse en jaguar durante la noche. Jaguar es también el nahual del brujo. En este contexto se refiere también al *Tezcatlipoca* nahua, cuyo nahual es justamente el jaguar, y también vale la pena llamar aquí la atención a su vinculación con la Luna. Al mismo tiempo en los mitos, *Tezcatlipoca* es el eterno adversario de *Quetzalcóatl*.

⁹ “El triunfo de Hunahpu e Ixbalanqué: paradigma del renacimiento en la religión de los mayas” [online]

A lo largo del mito atestiguamos como Hunahpú e Ixbalanqué, después de realizar muchas obras heroicas en el mundo subterráneo a través de sacrificios y suplicios logran la purificación. Teniendo en cuenta el alcance de esta operación de «purificación», que abarcó, entre otras cosas, la decapitación, cremación, y la descuartización, al final terminan transformándose en el Sol y la Luna que es el primer aspecto de los gemelos cósmicos, el segundo lo representa el desdoblamiento de Venus en lucero matutino y vespertino. Ya habíamos explicado la importancia del calendario para entender la mitología profunda de las culturas de Anáhuac. León Portilla había comentado que:

“Los orígenes, el ser y las acciones de dioses y hombres, e igualmente el universo del tiempo y el espacio, tenían sus correspondientes *tonalli* y se estructuraban a la luz de la lógica calendárica. Precisamente en las cargas propias del *tonalli* (*kin*, entre los mayas; *piye*, entre los mixtecos), había que encontrar siempre las últimas y más profundas formas de significación.” (León 1987: 150-51)

Como prueba de ello enumerara algunas de las principales interrelaciones y formas de significación calendárica en el contexto mítico del ser y del actuar de los dioses:

- Toda fecha del calendario tiene connotaciones que pertenecen al orden de lo sagrado.
- Los dioses ostentan nombres calendáricos, al igual que los hombres.
- El pasado mítico como el histórico es también objeto de cálculos calendáricos.
- Norma toda actividad humana, agricultura... etc.

“Así, por ejemplo, en el texto que se conoce como Manuscrito de 1558, el *tonalli* del primer sol fue 4-Tigre; el del segundo, 4 –Viento; el del tercero, 4-Lluvia; el del cuarto, 4-Agua; y el del quinto, 4-Movimiento, o sea *Nahui ollin*. Y asimismo, concibiéndose el espacio no como algo distinto y separado del tiempo, sino de naturaleza en el fondo homogénea, los cinco rumbos en su plano horizontal, representados en varios de los códices del grupo Borgia, ostentan también la característica orientación espacial de los glifos o signos del tiempo.” (León, 1987: 151-52)

El primer análisis de los nombres calendáricos de los dioses lo realizó Alfonso Caso a propósito de la cuenta de 260 días en el *tonalpohualli*, él afirmó:

“[...] algunos de estos nombres (calendáricos) son sumamente bien conocidos como por ejemplo *Ometochtli*, que quiere decir 2-Conejo, y que era el nombre del dios del pulque; *Omacuilxochitl*, que quiere decir 5-Flor, y que era el nombre del dios del verano; *Chicomecóatl*, que quiere decir 7-Serpiente, y que es el nombre de la diosa del maíz y de los otros mantenimientos. Pero hay nombres mucho menos conocidos que se encuentran en varias fuentes y que permiten identificar a los dioses y aun explicarnos algunas de sus atribuciones [...] La gran cantidad de nombres calendáricos que pueden relacionarse con los dioses, sugiere que todos los días del *tonalpohualli*, deben haber sido considerados como nombres de alguna divinidad, o por lo menos de algunas de sus atribuciones [...]”

Para Murawski la traducción de los nombres calendáricos de los gemelos dio pie para descubrir su advocaciones astronómicas y al menos están representados en el mito tres de los astros más importantes de la astronomía maya; el Sol, La Luna y Venus. Sabemos que hay una sincronización periódica entre los ciclos terrestres y los venusinos, porque al transcurrir ocho años terrestres coinciden con cinco periodos sinódicos de venus. Ambos ciclos coinciden cada 584 días. También nos aclara Murawski que cuando este ciclo se combina con el de la luna tienen que pasar 104 años para sincronizar sus periodos. O lo que es lo mismo dos ciclos de 52 años o “fuegos nuevos”.

“El período de sincronización de ocho años del año solar con el año sinódico venusiano, indudablemente tuvo una gran importancia en la astrología maya, como se puede deducir, por ejemplo, de las, así llamadas, tablas venusianas en las páginas 46-50 del Código de Dresde, que contienen un texto hieroglífico no descifrado y representaciones iconográficas, como también las mismas tablas astronómicas que abarcan 65 giros de Venus, quiere decir, 104 años solares, lo que es igual a 146 *tzolkin*. Este es el período de sincronización de estos tres ciclos.” (Murawski [online]: 29)

Es decir, nada más divino y preciso que el mismo calendario, principio astronómico del cual incluso los dioses toman su nombre, en otras palabras los dioses no inventan el calendario, ellos obedecen su dinámica cósmica. Por otro lado, se lee en el *Popol Vuh* «Y antes de irse, sembró una [caña] *Hunahpú* y otra *Ixbalanque*; las sembraron en casa y no en el campo, ni tampoco en tierra húmeda, sino en tierra seca; en medio de su casa las dejaron sembradas» (Popol Vuh: 79)

Rafael Girard analizó este pasaje y concluyó que a través de sembrar los gérmenes de maíz en la tierra seca y no en el campo, el héroe solar se identificó con el maíz, indicando de esta

Imix	Ik	Akbal	Kan	Chicchan	Kimi	Manik	Lamat	Muluc	Oc	Chuen	Eb	Ben	Ix	Men	Cib	Caban	Etz'nab	Cauac	Ahau
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Fig. 21 Trecena 1-Mono en el Tzolkin

manera que *Hun-Ahpú* se convierte en 1 *ben* (1 caña), e *Ixbalanqué* se convierte en 2 *ben*, lo que recuerda el nombre del calendario de *Quetzalcóatl*, (*Ce acatl*) lo que también significa 1 caña. No olvidemos que el nombre calendárico de *Tezcatlipoca* es 2 caña, es decir este sería la versión nahua de *Ixbalanqué*.

Me interesa hacer mención de este pasaje porque a la luz de estas investigaciones me puse a buscar personalmente los nombres calendáricos de los otros personajes del mito, descubriendo correlaciones asombrosas no reportados aun en ninguna investigación. Por ejemplo los hermanos gemelos de *Hunahpú* e *Ixbalanqué* se llaman; *Hunchuen* y *Hunbatz*, lo interesante de estos nombres es que ambos

significan 1-Mono sólo que uno en maya quiché y el otro en maya yucateco.

Imix	Ik	Akbal	Kan	Chicchan	Kimi	Manik	Lamat	Muluc	Oc	Chuten	Eb	Ben	Ix	Men	Cib	Caban	Etzab	Caucac	Abau
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2
3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3
4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Fig. 22 Trecena 1-Muerte en el Tzolkin

Mencionar estas fechas sin el conocimiento del *Tzolkin* (calendario ritual de 260 días) no nos dice mucho en verdad, sólo que es un nombre calendárico como el de otros dioses. Pero cuando lo proyectamos sobre el mismo *Tzolkin* encontramos la razón de estos nombres. El día 1-Mono del *Tzolkin* (o del *Tonalpohualli* que es su versión nahua) coincide con el inicio de la onceava trecena, y siendo que son veinte trecenas en total. En conclusión, que lo que se está diciendo veladamente, es que están dividiendo el calendario en dos partes iguales o gemelas (fig. 21).

Con esta misma lógica revisé los nombres calendáricos de *Hun Camé* y *Vucub Camé* que es el nombre que reciben los señores de *Xibalba*, estos se traducen como 1-Muerte y 2-Muerte. Al revisarlos en el *Tzolkin* corresponde a la cuarta parte del tiempo. Si sumamos 1-Muerte y 2-Muerte correspondiendo a 65 días por cada uno o 5 trecenas, igual a la cuarta parte del *Tzolkin*, el resultado es 130 días, es decir entre los dos se junta la mitad del calendario. En otras palabras, temporalmente hablando, al enfrentarse en un juego de pelota con los gemelos que representan ciclos superiores estaban condenados estos a perder, que es lo que ocurre en el mito (fig. 22).

Ya comentábamos que otros nombres que reciben *Hunahpú* e *Ixbalanqué* son 1-Caña y 2-Caña. Cuando revisamos la fecha 1-Caña en el *Tzolkin* han pasado 52 días o cuatro trecenas (figura 22). Como se sabe el 52 es un número importante en esta cosmogonía debido a que marca el siglo indígena, es decir cuatro periodos de 13 años (uno por cada rumbo cardinal). En el caso del nombre 1-Caña en el *Tzolkin* representa su representación proporcional. Al reduplicar este ciclo es decir 104 años que sería el significado de 2-Caña de *Ixbalanqué* completamos proporcionalmente el gran ciclo calendárico mesoamericano que es cuando se sincronizan los ciclos de la Luna, el Sol y Venus.

Realmente nos sorprende notar como en el simbolismo profundo de este mito y de otros monumentos como la pirámide de *Kukulcán*, entre otros, se encuentra una vital lectura calendárico-astronómica, que en este caso aporta el peso suficiente para trabajar la xicalcolihqui desde la misma perspectiva.

La presencia de gemelos que funcionan como metáforas de completamiento espacio-temporal resuenan en la cosmovisión en diferentes frentes. Lo podemos constatar en la forma de la xicalcolihqui y sus connotaciones filosóficas, donde figura y fondo son dos gemelos que se complementan y no podría existir el uno sin el otro, pero también en su estructura interna donde escalera y espiral se oponen en significado pero se unen como principio dialéctico y cosmogónico. También lo podemos advertir en el mito cuando los dioses deciden velar parcialmente la visión de los hombres de maíz. Estos están diezmados o como vimos el

concepto hombre “*tlacatl*” significa la mitad. Psicológicamente hablando el hombre tiene como obligación emplear su tiempo de vida para completarse y ser uno “*ce*” y “*centli*” semilla.

Por esta razón Krzysztof Murawski comenta que otro tipo de lectura en el Popol Vuh que el esfuerzo y actitud moral de los gemelos cumplía también su papel didáctico. Leemos en el mito: «Luego subieron en medio de la luz y al instante se elevaron al cielo. Al uno le tocó el Sol y al otro la Luna. Entonces se iluminó la bóveda del cielo y la faz de la tierra. Y ellos moran en el cielo». Este acontecimiento, fuera de toda la riqueza de significados religiosos y sociales que encierra, tiene también su sentido psicológico y ético. Por esta razón los hermanos aparecen entonces como unos viejos andrajosos, que representan una profunda sabiduría y distancia frente al mundo, bajo la forma de unos insignificantes juglares.

A través de la purificación en el fuego y la reducción a cenizas de sus cuerpos terrestres y después, a través del renacimiento en el agua alcanzaron la perfección y la metamorfosis final y así se volvieron dignos de cumplir la función de señores del mundo.

“Las dificultades que el hombre debe vencer en el camino a la sabiduría no tienen un carácter tan solo intelectual, vinculado, por ejemplo, con la obtención de la instrucción adecuada, o con el procesamiento de cierto número de informaciones, sino desde el punto de vista filosófico, se refieren a la existencia del hombre — su esencia y sus capacidades morales. Sabemos, pues, del Popol Vuh, que los creadores del hombre le privaron de la capacidad de tener visión del mundo más profunda e intuitiva o profética. No obstante, el camino al conocimiento no fue totalmente cerrado ante el hombre, aunque para alcanzar una sabiduría más profunda y completa se exige unas transformaciones internas que alcanzan a la esencia del ser individual del hombre — se exige unas operaciones laboriosas simbolizadas en el mito del viaje a través del mundo subterráneo, que consisten en — me permito usar la misma expresión — la «extracción» de la esencia del hombre.” (Murawski online)

A diferencia de las culturas de occidente en Mesoamérica no había una división tajante entre ciencia y arte y como ha expuesto Allan Watts esto se debe en gran medida a la participación del cristianismo. “Mi impresión, pues, ha sido la de que existe una profunda y extraordinaria incompatibilidad entre la atmosfera del cristianismo y la atmosfera del mundo natural.” (Watts 1992: 37) En este sentido se hace necesario conocer cuál fue el origen de ciencia y arte en occidente y con ello tomar conciencia sobre la naturaleza de cada una y tomar conciencia que tienen en común y en qué se diferencian. Para prever el siguiente paso de esta investigación.

1.9 Paradigmas en el Arte y la Ciencia

1.9.1 Antecedentes

El concepto sacro manifiesto en el arte producido por las culturas de Anáhuac, no sólo es objeto de estudio de la antropología o la historia del arte, ahora es el foco de atención de muchas otras especialidades científicas. Curiosamente regresamos a la función original que tenía el arte de esta época como parte de una integración perenne:

“Ninguna de las grandes tradiciones dividía la realidad en compartimentos independientes y autosuficientes, como es característico de la ciencia moderna, sino que apuntaban a un saber profundo del hombre y de la naturaleza como unidad indivisible. Esto quiere decir que no se puede hablar del ser humano sin hablar del universo.” (García 1999: 2)

Arte y ciencia han estado estrechamente ligadas a lo largo del desarrollo conceptual de este primer capítulo. Ambas áreas del conocimiento que en la actualidad se cree obedecen a intereses opuestos y podrían sin ningún problema reclamar para sus respectivos campos las conclusiones de las diferentes facetas del proceso cognitivo que se desarrolla en esta investigación. Por ejemplo cuando trabajamos en las diversas series calendáricas implícitas en el *Tonalpohualli*¹⁰, esta podría considerarse un área netamente astronómica, sin embargo, esta ciencia sólo aportaría el valor numérico de los cálculos, pues el tema en muchos casos es adivinatorio, área de la que se puede ocupar la semiótica, y siendo que su soporte gráfico son los pocos códices sobrevivientes de la invasión española, esta es un área de competencia de las humanidades como la Historia o la Antropología. Sin embargo también la pirámide de *Kukulcán* manifiesta en su diseño principios calendárico astronómicos, área de competencia de la ingeniería y la arquitectura. Sabemos también que la duración de del *Tonalámatl* se relaciona con el periodo de gestación de los seres humanos en el vientre materno, área a todas luces dentro de las ciencias naturales, y por supuesto no podemos tampoco omitir su reconocido valor estético, área de interés de la historia del arte y la teoría de la imagen y del Diseño.

Está claro que transitamos en diversas áreas de conocimiento, entonces consideramos oportuno apoyarnos en la filosofía perenne y en la psicología transpersonal en cuyos intereses se mantiene una manifiesta búsqueda espiritual y un claro interés científico, que como hemos venido exponiendo es el mismo legado del arte que se produjo en Anáhuac. Y como primer punto deberemos regresar al pasado de nuestro legado occidental y revisar el momento en que el arte y la ciencia se separaron, necesitamos saber cómo influyó este acontecimiento en el concepto que tiene el hombre de sí mismo y, la relación que tiene con la naturaleza empleando uno u otro de estos dos desarrollos culturales.

¿Cómo se relaciona ahora el hombre con su entorno natural? ¿Existe aún algún punto de contacto entre el arte, la ciencia y lo sagrado? ¿Cómo ha influido esta segmentación en su concepción del arte? ¿El concepto sacro del arte se debería entender por igual en Occidente que en Anáhuac? ¿Cuál ha sido la diferencia y la problemática de la ciencia y el arte para exponer sus conocimientos?

Son interrogantes que estamos obligados a resolver si pretendemos valorar la naturaleza del arte abstracto que decora los edificios mixtecos del *Lugar de los Muertos*.

S. Radhakrishnan en su libro sobre el concepto del hombre afirma que el hombre siempre se ha caracterizado por su inagotable capacidad creativa, que en tan pocos milenios ha inspirado una infinita potencia creadora. Para Radhakrishnan las preguntas fundamentales son: ¿Cómo lo pudo lograr? Y ¿Cuál es la fuente de esa potencia infinita? A nosotros nos interesa

¹⁰ Calendario de 260 días, considerado ritual por los antropólogos aunque es la base del calendario solar de 365 días en las culturas nahuas de Anáhuac.

especialmente la segunda pregunta que es la piedra clave de este capítulo ¿La fuente de esa potencia infinita que muestra el hombre es producto de su esfuerzo racional o goza de una gran espiritualidad que le inspira tal creatividad?

1.9.2 Relaciones entre el arte y la ciencia

El físico inglés David Bohm planteo dudas similares en su libro “Sobre la creatividad” y asegura que para estudiar los temas de naturaleza artística o racional y que dan origen a la creatividad, es necesario considerar el hecho de que el ser humano tiene la necesidad fundamental de asimilar todas sus experiencias, tanto de los fenómenos del exterior como de sus procesos psicológicos internos. Y nos deja una sugerencia que me parece muy válida para los fines de esta investigación: “Aunque nuestro principal interés es la relación entre el arte y la ciencia, no creo que sea posible entender esto adecuadamente sin prestar algo de atención a la religión.” (Bohm 2009: 66) El mejor punto de partida para comprender la naturaleza de la ciencia y el arte como dice Bohm es rastrear su origen y este se encuentra en el campo espiritual.

1.9.2a Razón y Ciencia

El concepto moderno de ciencia y arte tuvo su origen cuando estas todavía se mantenían bajo la tutela de la religión cristiana. Ambas lograron su secularización mediante un largo proceso de enfrentamientos contra la rígida autoridad del dogma cristiano. De este proceso nacieron las ciencias naturales, y en el campo del arte el primer naturalismo auténtico. No sólo se liberó la ciencia y el arte, sino que por extensión se creó el concepto moderno de naturaleza y la relación que mantiene esta con el hombre y que permanece aún vigente.

Los griegos fueron los primeros en dar el paso de la religión a la filosofía. Descubrieron, o quizá sea mejor decir que crearon, el mundo del alma humana, de la vida íntima del hombre como una esfera propia. El primer factor que detonó este desarrollo fue la conciencia griega del contraste que hay entre eternidad divina y el cambio humano que sólo podía captarse mediante el sentido de la razón.

Aristóteles encontró un modo de reconciliar el principio espiritual eterno con la evidente diversidad sensible. Para él, el espíritu eterno desciende a la materia e impregna la materia terrenal, y como resultado de ello se mezclan lo permanente y lo transitorio. Debe subrayarse el hecho de que la especulación griega fue siempre un movimiento religioso, la ciencia auténtica arrancó de un plano enteramente distinto cuando el hombre se enfrentó a la naturaleza objetivada y divorciada de él, exclusivamente como materia adecuada para la investigación. Erich Kahler comentó en su historia universal del hombre el origen del conflicto entre fe y razón:

“En la especulación griega el dios, el espíritu divino del mundo, no se había manifestado nunca por revelación, de modo que seguía siendo posible una interpretación libre. El dogma católico estaba atado a los datos ineludibles de una revelación establecida y, no obstante, le era

imposible cerrar los ojos a la existencia de una especulación pagana anterior altamente desarrollada y que también formaba parte de ella. La operación de estos elementos antagónicos en el cuerpo del dogma puso de manifiesto gradualmente la incompatibilidad fundamental que hay entre fe y razón, entre supuestos dogmáticos y experiencias empíricas, y la razón y la ciencia quedaron libres como consecuencia de tal yuxtaposición.” (Kahler 1988: 226)

Del Neoplatonismo y el primitivo movimiento cristiano de gnosticismo, que dio origen a la filosofía griega, se multiplicaron los seres o emanaciones intermedios que comprendieron un sistema complejo de etapas de perfección, conocimiento humano y de acercamiento a Dios. La Gnosis, es decir, el conocimiento, llegó a ser un proceso mágico y místico. En el curso de este proceso, se identificó a Jesucristo con el Logos, y su Vida y Pasión como una revelación continua.

La influencia del pensamiento griego sobre los primeros Padres de la Iglesia sobre todo la griega y la helenística fue muy fuerte. Clemente de Alejandría y Orígenes, intentaban realizar una síntesis de ambas creencias. En que el saber llamado natural, es decir, el pagano, estaba en armonía fundamental con el saber revelado, es decir, con el cristiano. Para ellos el saber natural era una fase preliminar del saber revelado. Veían con recelo la filosofía pues para ellos esta educaba a los paganos que solo tienen un Logos incompleto, para el conocimiento de Cristo, que es el Logos completo y perfecto.

La lucha cristiana contra el gnosticismo por declararlo hereje, originó una actitud antagónica. Los padres de la iglesia asentaron una de las bases de la teología cristiana: el repudio radical de la filosofía, decían que herejes y filósofos se ocupaban de los mismos temas y hacían las mismas reflexiones, y de ahí se lanza a la profesión de fe más fanática y extrema.

San Agustín para diferenciar ambas posiciones que en sí eran religiosas invirtió la fórmula de Clemente de Alejandría al afirmar que el saber y la comprensión no son preliminares sino recompensas, de la fe. “No comprenderás –enseñó- si no crees” que es el tipo de pensamientos propios de la filosofía escolástica. La escolástica apostó la lucha entre fe y saber, entre autoridad y razón enfrentando a los dos principales pensadores griegos, Platón y Aristóteles.

“[...] Para Platón, las ideas divinas, los universales eran los únicos seres reales y, al igual que los dioses tenían una existencia absoluta e independiente. Dios era la idea suprema, el hombre, el animal, lo bello, lo bueno, lo valiente etc. Representaban realidades, los arquetipos de vida de los que eran simples sombras y reproducciones imperfectas los individuos.”(Kahler 1988: 231)

“Así para Platón las ideas eran realidades en sí mismas, para Aristóteles también eran realidades, pero inherentes a seres individuales y, mediante un proceso de pensamiento lógico, la razón individual llegaba en cierto sentido, incluso a crearlas. Eran conceptos y términos de la razón humana. La filosofía escolástica llevó esta diferencia a su conclusión extrema pues la interpretó con un sentido mucho más radical del que originalmente tenía hasta convertirla en una oposición diametral. Proporcionó el tema principal de la famosa controversia entre realistas y nominalistas.” (Kahler 1988: 231)

Y como consecuencia de este enfrentamiento el triunfo de la razón y la ciencia fue la forma en que la obra de Aristóteles reapareció en la cultura medieval. Como resultado del racionalismo Anselmo no trató de demostrar la existencia de Dios con argumentos racionales, sino apelando a que el objeto de la muerte de Jesús era lograr una reconciliación de Dios con los hombres. Igualmente Tomás de Aquino involuntariamente conforma la división entre los asuntos relativos a la fe y los de la ciencia. Enseñó que la fe expresa el acuerdo voluntario entre la inteligencia y las verdades que son incapaces de prueba racional, así el acto de fe no están determinadas por la razón sino por la voluntad. Finalmente se dio la separación entre el conocimiento y la fe y, en consecuencia, una separación entre los que se ocupan de la teología y los que se interesan por el conocimiento.

1.9.2b Arte

El arte desarrolló un proceso paralelo a la razón, y al iniciarse la edad moderna vino a construir también una esfera autónoma de la actividad del hombre. Como consecuencia del movimiento de reforma protestante y el advenimiento de la desintegración de la unidad del alma humana, los temas del arte pasan gradualmente de lo religioso a lo profano.

“El hombre capta y representa la naturaleza con objeto de dominarla espiritualmente (o con objeto de entenderla y así influir sobre ella). Observamos aquí, de hecho, una manera más clara que en cualquier otro campo, el cambio fundamental que se produce en la relación entre el hombre y la naturaleza.” (Kahler 1988: 240)

La producción de obras de arte ya no se dedica íntegramente a perpetuar el culto religioso, sino a la glorificación de personalidades profanas y acontecimientos cotidianos, y eventualmente, a la búsqueda de un nuevo saber en el contexto terrenal.

Anterior a esta secularización se consideraba que la expresión artística primitiva tenía el poder para acceder a influencias mágicas que con el tiempo evolucionaría y se identificaría con la religión organizada. Un ejemplo de este poder todavía lo vemos en la producción de tatuajes o en los antiguos ornamentos griegos donde se encuentran a menudo el llamado signo apotrópico, que es un signo destinado a proteger contra malas influencias. Otra variante de expresión plástica surgió de la conjuración de demonios en la producción material de ídolos. Los primeros ídolos que se conocen pertenecen al periodo prehistórico, y no son de ninguna manera naturalistas, pues destacan determinadas fuerzas y cualidades que se atribuyen a esos demonios, como características animales o como en el caso de las venus prehistóricas que exageran y dan énfasis a los senos y los genitales como signos de fertilidad.

El trabajo de los artistas griegos al igual que los filósofos no se apartó mucho de los temas míticos y religiosos al abordar la naturaleza, no se podían permitir observar abiertamente a la naturaleza puesto que la religión lo impedía. Pese a ello, como todo gran arte este mantenía en su estructura armónica una convicción sensual y física del orden cósmico.

Los siguientes pasos que los acercaban a la naturaleza se dieron en Roma, por un lado se produjeron los primeros retratos, que captaron la expresividad individual del rostro humano. Y por otro lado crearon otro elemento de importancia fundamental al arte medieval: representaron el espacio que permitió representar la idea ilimitada del infinito. La arquitectura romana creó los desarrollos teóricos y técnicos antecedentes al desarrollo de las catedrales, en donde se aprovechó el espacio que produce la cúpula para representar una esfera espiritual. El espacio cristiano producido en las catedrales ya no sería un elemento terrenal y sensorial, sino celestial y espiritual.

Para el cristianismo el mundo se dividió en una esfera celestial y otra terrenal, el espacio era el símbolo de la esfera espiritual donde sólo existen almas divinas. Los ojos y la cara humana a la que dominan, se convirtió en la sede del alma, y el cuerpo perdió toda su importancia. Para el arte griego y romano el alma y el cuerpo no eran entidades distintas, en cambio el artista medieval tuvo que representar esta tensión y a veces la exageración del gesto rebasó los límites de la armonía.

“En términos generales se puede decir que el arte del Renacimiento se acercó más a la naturaleza. Se interesaban mucho más por el objeto empírico que cualquiera de los avanzados logros de la antigüedad [...] El cuerpo del hombre volvió a mostrarse con toda su desnudez y se estudió con más intensidad y exactitud que en cualquier otra época anterior. Por primera vez quedó despojado del manto de divinidad que lo había cubierto y se le dio importancia por sí mismo, por puro gusto, no sólo en la apariencia exterior, sino en las leyes que lo gobiernan, esta visión revela una nueva actitud hacia la naturaleza.” (Kahler 1988: 253)

El Renacimiento fue el trampolín que impulsó el pensamiento científico a seguir su propio camino, sin embargo al arte le faltaba todavía un tramo que avanzar antes incluso de separarse de la misma ciencia. El barroco europeo fue el siguiente paso hacia la representación realista no sólo del cuerpo sino también del pensamiento y a emoción, factores ambos exclusivos de ser humano que lo alejan de lo divino.

Dos factores más se agregaron para independizar al arte en forma definitiva de su servidumbre religiosa; el primero fueron las cortes y la nobleza francesa, estos llegaron a ser verdaderos centros culturales, y el lujo que derrochaba en su forma de vida atrajo la atención de los grandes artistas, quienes al dar gusto a estas necesidades desarrollaron las imágenes característicamente hedonista del estilo Rococó. El segundo fue la aparición de la burguesía en las ciudades alemanas y holandesas. Los artistas flamencos crearon un nuevo naturalismo, y como ejemplo observamos en el famoso altar de Gante, los cuerpos de Adán y Eva, de una relativa fealdad especial, que ponen al descubierto la nueva meta que persigue el arte: la búsqueda de la naturaleza en sí misma, de la naturaleza puramente tal como es.

“[...] Se asienta el papel del artista moderno, su labor no consiste ya en el servicio de la divinidad, ni en el adorno y la decoración, tampoco en la narración, y ni siquiera en interpretar, mediante lo visual, un orden que se encuentra más allá de lo visual. Para él el mundo visual ya no es un medio; se ha convertido en un fin en sí mismo. Se estrecha ahora el camino que conduce de la figura humana al paisaje puro y lleva a la naturaleza muerta que es, al mismo

tiempo, el campo más limitado y más amplio de la exploración puramente visual. Al alcanzar la armonía de lo visual, la trasciende, la atención en lo visual per se, significó la autonomía completa del arte.” (Kahler 1988: 257)

Teniendo claro entonces que en su origen tanto el arte como la razón debieron pasar la estrecha senda de la doctrina cristiana, para poderse liberar y llegar a ser autónomos mediante un proceso de fricción creciente con la rígida autoridad del dogma cristiano. En este entorno podemos sacar algunas conclusiones; en primer lugar el resultado de este proceso fue la aparición de las ciencias naturales, y en el arte del primer naturalismo auténtico. En segundo lugar, que este apego al mundo natural y su funcionamiento llevó a un distanciamiento de los temas metafísicos y espirituales, y en algunos casos una total negación de la validez de estos como recurso apto para la producción o descubrimiento de conocimiento. En tercero que los historiadores del arte siguiendo el paradigma académico racional, mantuvieron por mucho tiempo indisolubles los campos del arte y la ciencia, como principios rectores que validarán la obra de arte. Esto originó una “Historia occidental del arte” oficial, descuidando otros tipos de manifestaciones estéticas como el de las culturas originarias a las cuales estancó y limitó bajo el concepto “arte primitivo” “Se creía que las artes primitivas eran infantiles esfuerzos por representar la naturaleza, tentativas deformadas por la ignorancia y por una irracional satisfacción en lo monstruoso y grotesco.” (Shapiro en Alcina 1982: 17) Razón por la que a finales del siglo XIX se acuñan los conceptos de pueblo y arte primitivo, ahora sabemos que ambos conceptos son ambiguos, e inapropiados si le quitamos el carácter oficial a la estética.

Al parecer esta inercia histórica dominó al pensamiento y método racional en todas las áreas del pensamiento incluso el artístico, sin embargo el arte no es una ciencia y por ello no puede seguir un método universal de investigación. Las relaciones entre el arte y la ciencia desde entonces no siempre han sido muy armoniosas, sobre todo cuando el arte busca manifestarse como un medio válido para acceder al conocimiento del individuo y su realidad. José Alcina atento a esta situación, comenta lo que a su parecer es un camino en el reconocimiento del arte ante la ciencia.

“Una primer aproximación al problema del arte sería, como lo hace Leslie A. White, oponerlo al concepto de ciencia en relación con el conocimiento e interpretación de la realidad [...] la finalidad de la ciencia y el arte es una: hacer inteligible la experiencia, es decir, ayudar al hombre a adaptarse a su medio para que pueda vivir,. Sin embargo, esa aproximación la hacen desde direcciones muy diferentes y hasta opuestas, ya que «la ciencia trata de particulares en términos universales» mientras que «el arte trata de universales en términos particulares» (Alcina 1982: 43)

Según esto el arte también puede ser considerado como un lenguaje simbólico, como un espejo en el que se ve reflejada la realidad entera, a partir de lo cual la identificación, y la adaptación con la realidad puede considerarse la finalidad última del arte. Siendo la sociedad un sistema complejo, el arte vendría a representar un subsistema dentro de ese sistema cultural.

Una mirada fresca y abierta para validar las aportaciones del arte como fuente de conocimiento ante los métodos científicos, es la de Ken Wilber en su libro “Los tres ojos del conocimiento”. Un

texto que aporta una sólida base teórica y los fundamentos filosóficos que más adelante nos servirán para analizar las manifestaciones artísticas mixtecas de carácter sagrado presentes en los edificios de Mitla. Por esta razón se hace necesario encontrar este vínculo entre ciencia y arte a partir de los desarrollos creados por la psicología transpersonal y los estudios de Ken Wilber.

1.10 Ken Wilber y la filosofía perenne

La filosofía perenne constituye la tesis central de Ken Wilber, esta representa el legado de la experiencia universal de la humanidad. Wilber, observa que existen en la humanidad lo que él denomina “estructuras superficiales” y “estructuras profundas”. Las estructuras superficiales representan aquello que es diferente en cada cultura, sociedad o grupo humano, es lo que cambia constantemente. En contraste las estructuras profundas es aquello que permanece inamovible sin importar la cultura, la época, el lugar, etc.

Una de las estructuras profundas en el ámbito de lo mental lo constituye la tendencia del espíritu humano a producir intuiciones sobre lo divino, esas intuiciones constituyen el eje de las grandes tradiciones espirituales de todo el mundo. Y la filosofía perenne es precisamente este conjunto de coincidencias que se ocupan del encuentro humano con lo divino. “Porque aquello en que los hindúes, los cristianos, los budistas, los taoístas y los sufíes, se hayan en completo acuerdo, suelen referirse a algo que nos habla de verdades universales y de significados últimos, algo que toca la esencia fundamental de la condición humana.” (Macías 2013: [online])

En el fondo, las afirmaciones de estas tradiciones no se basan en meras creencias, ideas, teorías o dogmas, sino en la experiencia directa, en la experiencia espiritual real. Esta es la gran diferencia entre los verdaderos místicos y los religiosos dogmáticos. Los místicos te piden que no creas absolutamente en nada y te ofrecen un conjunto de experimentos para que los verifiques en tu propia conciencia. Tú mismo puedes verificar y comparar los resultados de tu experiencia con los resultados de otros que también hayan realizado el mismo experimento.

Como nos hemos dividido en un “sujeto” separado del mundo de los “objetos” percibimos lo que se ha llamado un dualismo original, y seguimos dividiendo el mundo en todo tipo de opuestos en conflicto: placer y dolor, bien y mal, verdad y mentira, etc. Según la filosofía perenne, la verdadera conciencia que se haya obnubilada por el dualismo sujeto-objeto, no puede percibir la realidad en su totalidad tal como es, como identidad suprema. En otras palabras, la sensación de estar separado, es lo que los místicos han llamado la “caída”. El camino de la unidad es opuesto al de la dualidad, en este camino el pequeño yo debe morir para que dentro de nosotros pueda resucitar el gran Yo. Macías lo resume de esta manera:

“Y esta se puede dividir en dos grandes posibilidades: una es expandir el ego hasta el infinito y la segunda es reducir el ego a la nada. La primera es una vía de conocimiento, mientras que el segundo es una vía devocional. Un sabio hindú dice: “Yo soy Dios, la verdad universal”. Un

devoto, por su parte dice: “Yo no soy nada ¡oh Dios! Tú lo eres Todo”. En ambos casos aparece la sensación de identidad separada”. (Macías. 2013, [online])

Este dilema de identidad separada ya se había comentado en el evangelio gnóstico de Tomás, en donde Jesús lo definía de esta manera: “No es posible que un hombre monte dos caballos y tense dos arcos; no es posible que un esclavo sirva a dos señores, sino más bien honrará a uno y despreciará al otro.” (Evangelios Gnósticos 2006: 17) Que nos sirva esta introducción como preámbulo a la obra de Wilber y en especial a su trabajo los “Los tres ojos de conocimiento”¹¹ en donde elabora un modelo comprensivo de la conciencia y la realidad abarcando los ámbitos de la ciencia, la filosofía, la psicología, la religión y el arte, este último como mediador de todos los anteriores, y en especial de lo que hemos denominado diseño sagrado, que es el tema con que empezamos este capítulo. Cerrando así el círculo y dando pie al segundo capítulo en que trabajaremos la imagen desde la semiótica.

1.11 Los tres ojos del conocimiento

Esta percepción dualista expuesta por Wilber que fragmenta al “ser” del “objeto”, que reclama la existencia de un mundo físico, para que el conocimiento que logramos de este se origine en el campo racional, lo expone de manera clara Allan Watts; a quién llama la atención la exagerada importancia que le damos al paradigma intelectual.

“Justamente porque la atención concentrada es exclusiva, selectiva y divisoria le es mucho más fácil percibir diferencias que unidades. La atención visual percibe las formas como figuras contra un fondo que contrasta, y nuestro pensamiento subraya la diferencia entre figura y fondo, pero no advertimos la inseparabilidad de la figura con el fondo, o de lo sólido y el vacío. (Watts 1992: 63)

Comúnmente se da por hecho que todo paradigma que no sea una ciencia empírica adolecerá de los medios de adquirir conocimiento y, por lo tanto no tendrá validez epistemológica (sentido y significado), ya que esta no podrá demostrar que posee un tipo de conocimiento real. Wilber reconoce que en esta afirmación no hay un verdadero problema, sino un error categorial, y desde la óptica de la filosofía perenne, procura demostrar lo absurdo que puede ser esta interpretación si somos capaces de diferenciar al tipo de conocimiento que nos referimos:

“[...] según la filosofía perenne, los seres humanos disponemos de tres vías de acceso al conocimiento: el ojo de la carne, el ojo de la mente y el ojo de la contemplación, tres vías que nos revelan tres aspectos diferentes del mundo, sensibilia (el mundo material, concreto y sensorial, intelligibilia (el mundo simbólico conceptual y lingüístico) y trascendelia (el mundo espiritual, trascendente y transpersonal).” (Wilber 1994: 157)

Esta aseveración no es novedosa, San Buenaventura padre de la iglesia cristiana, afirmaba la existencia de tres “ojos” que tenemos los seres humanos para adquirir conocimiento. Desde su

¹¹ Wilber, K. (1993) “*Los tres ojos del conocimiento*”. Kairós. Barcelona

perspectiva crea la metáfora del “ojo” para explicar al órgano especializado que tiene la capacidad de ver lo que otros no:

1. El Ojo carnal cuyo dominio es el ámbito grosero, que percibe el mundo físico de los objetos, el del espacio, tiempo y materia, donde un objeto es A o no A, nunca es A y no A juntos, es experiencial, es decir que todo conocimiento mental debió ser previamente sensorial.
2. El Ojo racional que permite alcanzar el mundo filosófico y lógico, es el mundo de las ideas, lógica, conceptos, incluye pero trasciende el ojo carnal, puede reproducir objetos existentes que no están presentes porque no solo vemos con los ojos también con el intelecto. Los sentidos propios del ojo carnal no permiten determinar la certeza de una idea (como las matemáticas) son relaciones lógicas.
3. Y el Ojo contemplativo, el de las realidades trascendentes, que es al ojo de la razón, lo que el ojo de la razón es al carnal, si la razón es transempírica, la contemplación es transracional.

Para la filosofía perenne la validez del ojo de la carne son los hechos irreductibles, los hechos empíricos, la del ojo racional son principios de referencia indudables o verdades intuitivamente evidentes, y la del ojo de la contemplación son revelaciones o razonamiento mandálico. Aceptando este principio es lógico pensar que se tiende a descalificar lo que no se conoce, es decir, lo que no se puede ver:

“El error categorial se da cuando un ojo pretende usurpar el de los otros, el mal común es la gran cantidad de abusos que se han hecho con el ojo mental y lógico cuando se usan premisas falsas, cuando la carne (cosas) se confunde con el pensamiento (mente) y estos con las visiones trascendentales (contemplación).” (Wilber 1994: 157)

Con esta afirmación Wilber deja en claro los principios que han mantenido divididas a las ciencias de las artes, pero además ha añadido un tercer elemento para el que las ciencias han sido tradicionalmente ciegas; la validez del ojo contemplativo que no sólo es una vía de conocimiento, sino que se nutre de los dos anteriores generando en una unidad epistémica.

Un ejemplo en el que apreciamos la usurpación de campos es el de los racionalistas que creen que el único conocimiento válido es el de la razón. Descartes afirmaba que el conocimiento provenía “de nuestra razón, no de nuestros sentidos” por eso dijo “Pienso, luego existo”, debemos ser conscientes que dominar un ojo no implica tener control sobre los otros. Otro ejemplo de esta usurpación fue el del Obispo James Usher quién estudiando tanto la cronología disponible en las Sagradas Escrituras así como en datos históricos encontrados en documentos de las culturas caldea, persa y romana, llegó a la conclusión de que Dios creó el mundo en la madrugada del día 23 de octubre del año 4004 antes de Cristo. Además que el diluvio universal ocurrió hacia el año 2359 A. C. Nunca imaginó el Obispo que el lenguaje de la contemplación propios del tercer ojo son el símbolo y la metáfora, donde “La realidad última es la coincidencia de los opuestos”. Lo que ocurrió fue que con el ojo de la contemplación intentaba ser científico,

mientras que la filosofía era atacada por el ojo científico. Llegados a este punto el conocimiento humano quedó tuerto y reducido al ojo carnal.

La religión intentaba ser científica, la filosofía religiosa y la ciencia trataba ser filosófica, así liberaron a la religión de su lastre científico. Lo que Galileo y Kepler hicieron por el ojo de la carne Kant lo hizo por el ojo de la razón, él libero a la filosofía de su lastre religioso. Kant demostró que cuando intentamos razonar sobre la realidad transempírica nos encontramos que se puede argumentar en dos líneas totalmente contradictorias. La razón pura es incapaz de captar la realidad trascendente y cuando lo intenta llega a conclusiones contradictorias. 500 años antes Nagarjuna afirmó que la razón no puede captar la esencia de la realidad absoluta y cuando lo intenta solo genera paradojas dualistas.

Desde su perspectiva, el ojo de la contemplación revela que la realidad última es una coincidencia de opuestos que significa «no dual» «no dos» no podemos demostrar algo que sea y no sea al mismo tiempo, y como afirma Wilber. “[...] Tampoco podemos describir ni razonar adecuadamente sobre la no dualidad, sobre la realidad última y si intentamos explicar la Realidad no dual desde los términos propios de la razón dualista, necesariamente terminaremos creando dos opuestos desde donde no los hay.” (Wilber 1994: 157)

Y aunque parezca un absurdo desde el punto de vista racional, el arte ha demostrado que puede asimilar esta contradicción, por eso afirmó Schelling: “La belleza es la percepción de lo infinito en lo finito. El arte es la unión de lo subjetivo con lo objetivo, de la naturaleza con la razón, de lo consciente con lo inconsciente” (Calvera 2005: 35) Por su parte y en este mismo tenor Picasso afirmaba que: “El arte es una mentira que nos enseña a concebir la realidad” (Calvera 2005: 36).

Decir que la realidad es el sujeto absoluto, o la realidad es el objeto absoluto no tiene sentido, porque la mayoría de los problemas metafísicos no son falsos, sino que carecen de sentido, no es que la respuesta sea errónea sino que la pregunta es absurda. Esta realidad se puede expresar por medio de estos dos ejemplos del pensamiento trascendental, el primero en las enseñanzas de Lao Tze: “El tao que puede ser expresado no es el Tao Absoluto” (Tze 2005: 23) El segundo atribuido a Jesús: “Cuando sean capaces de hacer de dos cosas una, y de configurar lo interior con lo exterior, y lo exterior con lo interior, y lo de arriba con lo de abajo, y de reducir a la unidad lo masculino y lo femenino de manera que el macho deje de ser macho y la hembra, hembra [...] entonces podrán entrar en el reino”. (Evangelios Gnósticos 2006: 14)

Por esta razón cada vez que intentamos representar dimensiones superiores utilizando un modelo inferior perdemos algo en la transcripción, por ejemplo, si reducimos una esfera al papel hacemos el círculo. La ciencia es esencialmente cuantitativa quién no piensa científicamente piensa cualitativamente, amor es mejor que odio pero 5 no es mejor que 3. No se puede decir que un ojo es mejor que los otros desde el punto de vista cualitativo, pero si sabemos que el ojo más elevado está más impregnado que los otros.

Tradicionalmente hemos intentado ver el arte a través de sencibilia, y este error se acrecienta cuando intentamos comprender la imagen sacra. Desde el ojo carnal la imagen sacra nos lleva al icono, desde la filosofía nos lleva al símbolo, y desde trascendelia a la experiencia. Buscar sólo el significado es mantenerse en la dualidad, objeto – sujeto. Interesarse por el diseño sagrado es tomar conciencia de la unidad. Cualquiera que sea el ojo que consideremos, la característica distintiva en cada uno de ellos es el dato, que es la experiencia directa e inmediata que se nos revela cuando penetramos en ese dominio concreto.

A diferencia de los objetos de sencibilia como una montaña por ejemplo que no tiene ningún significado, más que el objeto en sí mismo, para intelligibilia poseen un significado, un valor y una intencionalidad. Este tipo de investigación es propio de la psicología, la filosofía, la sociología y las «ciencias humanas», es decir mentales en general. La investigación fenomenológico-mental se ocupa de: el lenguaje, la sintaxis, la comunicación, el discurso, la lógica, los valores, la intencionalidad, las ideas, el significado, los conceptos, las imágenes, los símbolos, la semiótica, etc. La montaña por ejemplo en el ojo carnal, es sólo una montaña, pero en el ojo de intelligibilia puede ser la permanencia o el axis mundi. Por esta razón Wilber afirmó:

“[...] la contribución primordial y más duradera del empirismo ha sido su énfasis en la experiencia directa (en sentido amplio), pero que su más flagrante delito ha sido el pretender reducir toda la experiencia a la modalidad sensorial.” (Wilber 1994: 62)

Del mismo modo que hoy hablamos de ciencias sociales, hermenéuticas, psicológicas o de ciencias físicas (la última empírica y las otras fenomenológicas), también podríamos hablar legítimamente de ciencias espirituales. Sin embargo, si por ciencia entendemos la ciencia empírica (que es lo habitual) entonces no sólo las ciencias meditativas-contemplativas-espirituales no son científicas, sino tampoco son la hermenéutica, la fenomenología, la psicología, las matemáticas, el psicoanálisis y la sociología. Debemos tener siempre presente que no todo conocimiento sensorial es científico también está el estético.

1.12 Arte y filosofía perenne

Hemos visto que para la filosofía perenne los humanos disponemos de tres vías de acceso al conocimiento, el arte por otro lado no ha sido sólo una manera de expresar el mundo, también representa una manera particular de aprender la realidad. Debemos así prestar atención al conocimiento producido por el arte, y el significado que ha tenido en la historia occidental.

El primer gran logro del arte europeo una vez superado el medioevo fue representar de manera fiel al mundo de sencibilia, sin embargo el arte religioso aún era concreto y prosaico los relatos teológicos se presentaban como hechos concretos anclados al dominio carnal. El arte religioso era concreto y prosaico, y los milagros de los Santos, de la Ascensión y del nacimiento virginal de Jesús, por ejemplo, no se representaban como hechos simbólicos o conceptuales sino como acontecimientos reales y concretos. Es decir, permanecía anclado en el dominio concreto de

sesibilia sin conseguir penetrar en el ámbito de lo simbólico o abstracto (intelligibilia) ni en el místico o contemplativo (trascendelia).

El segundo gran logro con el nacimiento del arte moderno permitió al artista representar el mundo simbólico, abstracto, conceptual propio de intelligibilia. El artista trataba de emancipar la mente de su encadenamiento a la naturaleza, liberando al arte del realismo fotográfico, recrear las ideas, poner la pintura al servicio de la mente y no al revés permitiéndole así entrar en las profundidades del psiquismo, buscar la esencia de un objeto y no quedarse en la mera forma: “Los artistas ya no se limitaban a bosquejar el contorno de la materia, sino que trataban de reproducir la forma de la mente, pasando así de la naturaleza al psiquismo, de los objetos a los pensamientos, de lo substancial a lo surrealista, de la representación al impresionismo o al expresionismo, de lo literal a lo figurativo, de lo concreto a lo simbólico, del arte realista al arte abstracto.” (Wilber 1994: 159)

1.12.1 El espíritu en el arte occidental

El tercer gran logro representaría no sólo emerger de la forma y la esencia, es decir el cuerpo y la mente del artista sino llegar también a expresar el espíritu. El arte no había llegado a trascendelia porque confundía lo espiritual con lo mitológico. El acercamiento al arte del espíritu sólo se puede alcanzar cuando se deja de pensar y uno se encuentra en estado contemplativo. Según Kandinsky el producto del arte debe implicar un cultivo del alma y del espíritu hasta llegar a ser capaces de intuir directamente la dimensión espiritual.

“Nuestro espíritu que después de una larga etapa materialista se halla aún en los inicios de su despertar, posee gérmenes de desesperación, carente de fe, falto de meta y de sentido. [...] los hombres dan una valoración excesiva al éxito exterior, se interesan únicamente en los bienes materiales [...] las fuerzas puramente espirituales son desestimadas o simplemente ignoradas. Los hambrientos y visionarios son motivo de burla o considerados anormales. Las escasas almas que no se pierden en el sueño y persisten en el oscuro deseo de la vida espiritual, de saber y progreso, se lamentan en medio del grosero canto del materialismo”. (Kandinsky en García. 1999: 64-65)

1.12.2 El espíritu en el arte oriental

El ojo de sesibilia es preverbal, preconceptual y por lo mismo preegoico, el ojo de intelligibilia por su parte es verbal, conceptual y simbólico donde se configura la esencia del ego individual, en cambio el ojo de trascendelia es transverbal, transegoico y universal, donde el alma escapa a su prisión corporal. No se puede llegar al arte espiritual mientras el artista no haya ensanchado los estrechos límites del ego personal.

Si el verdadero arte es la manifestación del espíritu, si el ojo de trascendelia es el más apto para contemplar el espíritu, la meditación entonces se convierte en un vehículo para abrir el ojo

contemplativo. El arte más puro será el arte resultante de la experiencia espiritual y mística, este aspecto es lo que está detrás de muchas obras de arte oriental. El Maestro entra en *samadhi* (unión-contemplación) y desde esa unión sujeto-objeto pinta en lo que representa un acto indivisible por esta razón se afirma que: «Quién no puede convertirse en objeto no puede pintar un objeto»

Lo espiritual como hemos demostramos suele confundirse con lo religioso, en sí, se refiere a un saber o a una experiencia que descubre lo que se sitúa más allá de lo físico. Ángeles García Ranz explica el valor de la obra según la tradición china, el cual encaja perfectamente con los ojos del conocimiento de Wilber:

- “El Primer y más bajo nivel es el denominado *neng-p'in*. Este se relaciona con la destreza y los esfuerzos por parte del artista en lograr la apariencia formal exterior.
- El nivel de *maio-p'in* es aquél en el que el pintor es capaz de expresar su propia energía expresiva, después de haber conseguido un dominio en cuanto a la destreza y el conocimiento de las reglas del estilo.
- En tercer lugar, tenemos el nivel *shen-p'in*; aquí en el cual el artista vive una comunión con la naturaleza, con el universo y es capaz de plasmar el espíritu del Tao.” (García 1999: 39)

Existe un cuarto y supremo nivel, que sólo los artistas más excelsos (así como los videntes y santos) logran. En este la creación artística y la unión mística con el Tao se encuentran muy próximas. En la India era sabido que el verdadero artista debía ignorar lo fugaz y lo temporal (es decir la percepción sensible) para sumergirse en la esencia del objeto, esta acción dará la capacidad para reflejar la experiencia directa con la realidad última, que se tuvo o que se espera que se tenga.

Comentábamos que el artista moderno de gran sensibilidad ya no se limita a bosquejar el contorno de la materia, sino que trata de reproducir la forma de la mente y las ideas en este contexto es que podemos entender la máxima de Paul Klee “el arte no reproduce lo visible, hace visible” o de Matisse. “Si ustedes dudan tomen medidas ya que la medida es como las muletas sobre las cuales hay que apoyarse cuando no se puede caminar”. Estas son las razones que hacen a Wilber preguntarse ¿de qué ojo, u ojos, se sirve determinado artista? Hemos podido demostrar que el arte religiosos difiere del diseño sacro, y que el occidental y el mesoamericano difieren por el dominio representado, fuera este el de sensibilia, intelligibilia o el de transcendelia. Hemos estado cometiendo un error categorial al intentar explicar el arte sacro de Anáhuac con los mismos principios que animan a los artistas occidentales. Y no solo los dominios, sino también como hemos visto los principios sagrados en ambas cosmogonías.

Este es un elemento trascendental de análisis como ya lo adelantaba León Portilla: “Múltiples son los pasos que han de darse y los enfoques requeridos para introducirse en este universo de símbolos y expresiones tan distintas. Y a ello se suma el imprescindible esfuerzo de intentar colocarse, hasta donde es posible, en la peculiaridad específica de una cultura diferente.” (León. 1987, p 139)

La revisión de las ideas de Wilber nos aporta los principios teóricos necesarios para demostrar que los diseños sacros expuestos en los palacios de Mitla trascienden los lineamientos actuales del arte, los cuales poseen en sus diseños: una primeridad (sencibilia) cuyo interés son las cuentas del tiempo y registro de ciclos astronómicos, una segundidad (inteligibilia) que se interesa por exponer los principios psicológicos y filosóficos propios de su cosmovisión, y que se extienden y proyectan en las estructuras profundas de la humanidad. Y una terceridad o (trascendelia) en la que logramos captar trascender la dualidad en busca de una unidad espiritual, al hacer de dos elementos opuestos uno solo, no sólo en la forma misma sino también en la unidad que conforman la figura y el fondo. Sin embargo esta unidad superior solo se puede manifestarse mediante la forma abstracta, dado que los ojos inferiores están atrapados en las formas naturales y significativas, de la misma forma que la primera dimensión no puede ser pensada en la segunda y desde la segunda la tercera.

Pero para el estudio de la forma “per se” y los elementos que le dan sentido y significación al diseño abarcaremos en el segundo capítulo las aportaciones que nos ofrece la Semiótica.

Análisis Semiótico

“En todo lo concerniente a nuestros móviles más profundos, persistimos en valernos de símbolos no sólo irracionalmente sino con asomos de idolatría y hasta de locura.”

Aldous Huxley



Fig.24 Palacio de las columnas Mitla Oaxaca.

Quien decide emplear la semiótica de Peirce como método de análisis sabe que esta teoría es a la vez: general, triádica y pragmática. Y es pragmática porque tiene en cuenta el contexto en el que se producen y se interpretan los signos, factor fundamental en el efecto que este ejerce sobre el intérprete. En este sentido empezaremos por conocer el contexto donde se encuentran ubicadas las imágenes que nos interesa interpretar.

2.1 Antecedentes

2.1.1 Mitla

Mitla es una ciudad zapoteca localizada a 40 Km. de Oaxaca, diversos arqueólogos han trabajado en ella entre los que destacan William H. Holmes y Leopoldo Batres quien descubrió cimientos zapotecos bajo las decoraciones mixtecas existentes. Fray Francisco de Burgoa¹ fue uno de los primeros cronistas que prestaron atención a las ruinas de Mitla en el siglo XVII, pero

¹ Geográfica descripción de la parte Septentrional del polo ártico de la América y nueva iglesia de las indias occidentales y sitios astronómicos de esta provincia de predicadores de Antequera, Valle de Oaxaca, T. I y II México, Editorial Porrúa S.A. 1989.

su descripción se refiere solo al palacio de las columnas. De él menciona que tenía cuatro habitaciones superiores y cuatro subterráneas, las superiores las ocupaba el gran sacerdote y sus acólitos además del rey y su séquito, y las inferiores eran tumbas y capillas de ídolos.

Comentó Burgoa en su relación, haber encontrado en Mitla la misma entrada del infierno, pues según él halló un callejón taponado por una lápida, que al empujarla el espectáculo horrorizó a los religiosos que tuvieron el valor de entrar. Según su descripción encontraron una cripta de más de treinta leguas de extensión, su techo se sostenía apoyado en columnas talladas en la roca, el interior estaba colmado por los cuerpos de víctimas y de guerreros muertos. Al no encontrarse en la actualidad nada parecido en el sitio que corrobore esta descripción, se piensa que el relato es producto de su invención, sin embargo nos da pie para entender el por qué los frailes relacionaban Mitla con el infierno católico.

Mitla es una corrupción del nombre náhuatl del Mictlan o *Lugar de los muertos*, en el códice Mendocino que es una lista de los pueblos tributarios de los mexicas se aprecia que el topónimo de Mitla es un cráneo junto a un fardo mortuario (fig. 25) corroborando el significado mítico del lugar. También el nombre zapoteca del lugar **Lyobaa** o *Casa de la felicidad* y el mixteco **Ñuu Ndiyi** o *Lugar de muertos*, confirman el mismo sentido náhuatl. Según comentó Eduard Seler estas versiones confirman que definitivamente el lugar tenía una conexión mítica con el inframundo.



Fig.25 Topónimo de Mitla.

Tal vez fueron las tumbas cruciformes decoradas con grecas lo que impresionó a los religiosos (fig. 26) que también da significación e importancia al lugar. Actualmente estas tumbas siguen asombrando por su belleza y sensibilidad espiritualidad, es por ello que Maurice Cocagnac fraile dominico francés especialista en arte sagrado, fascinado por la experiencia que el lugar le produjo a sus 70 años escribió:



Fig. 26 Paneles interiores de las tumba de Mitla.

“Mitla es la boca de un barranco, de una grieta entre dos mundos. Su arquitectura encerrada, cerrada, desemboca perpetuamente en callejones sin salida o en vestíbulos sin esperanzas de

salida. Es una evidente incitación a buscar la salida por otros medios que el desplazamiento espacial” (Cocagnac 1993: 118)

Si el nombre original del sitio era Mictlan deberíamos aclarar qué importancia tiene el lugar cosmogónicamente para estas culturas: Sabemos que el Mictlan era uno de los cuatro lugares a los que iban los hombres después de morir, era un lugar muy similar al Xibalba que se describe en el Popol-Vuh, de hecho es el mismo lugar solo que este es su versión maya, otro nombre con el que se menciona este lugar en las fuentes es Ximoayan o Lugar de los descarnados, y como afirma León Portilla. *”Su interés está en implicar la afirmación náhuatl de ser el hombre algo más que un cuerpo material”.*

Además del ambiente místico que envuelve el lugar otro elemento que lo hace grandioso es la ornamentación exclusiva que se hace en el lugar con la xicalcolihqui (fig.27), esta idea es confirmada por una gran cantidad de viajeros e investigadores:



Fig.27 Detalle del Palacio de las Columnas Mitla Oax.

“Es cierto que en Mitla los muros de los edificios están cubiertos en toda su anchura de un mosaico de pequeñas piedras incrustadas, que forman las más diversas variantes de la greca escalonada, ornamentación que no existe en otras partes del mundo” (Westheim 1988: 334)

Dentro de una gran lista de estudiosos del tema escogí al artista japonés Kiyoshi Mizutani que estudiando el enigma de la ornamentación del México antiguo comentó la admiración que le produjeron las grecas de Mitla:

“Según he observado, el diseño arábigo o islámico, que para mi es el príncipe de todos, sigue básicamente un ritmo de enredadera cuyos motivos se van encadenando, por lo que su espléndida expresión y refinada forma me parecen admirables. Comparando la ornamentación de la Europa occidental, la que se desarrolló inspirándose en gran parte en el diseño islámico, y la de Oriente, como la de China, Corea o Japón –que es delicada y elegante-, con la de México, resulta que ésta aunque también es estilización, sin embargo no es un diseño muerto, sino que está dotado de gran vida...Entre esas obras que logran cautivar nuestra admiración y producir tan intensa emoción estética, las de México son absolutamente distinguidas y superiores.” (Mizutani 1970: 296)

No sólo apreciamos en estos comentarios un profundo sentimiento estético producido por las grecas, sino también por la vitalidad que reflejan, que es un elemento característico de su diseño. De los variados estudios que se han hecho de la greca solo el alemán Paul Westheim aborda desde el punto de vista artístico la ornamentación de Mitla, cito algunas opiniones que hace sobre las formas de las grecas y sobre el sistema constructivo:

“Los mosaicos de piedra presentan catorce diferentes motivos, lo cual demuestra la falta de esquematismo, la fecundidad e ingeniosidad de aquél espíritu de abstracción. [...] Examinando con atención las paredes, se hace un descubrimiento asombroso de que cada una de las innumerables piedras que componen el mosaico se esculpió, con un esfuerzo y una habilidad sin par [...] que no solo los planos anterior y posterior del “relieve” son verticales, sino que el ajuste de las piedras es perfecto que no era necesario (o solo en unos cuantos lugares) unir las con argamasa [...] Perfección del oficio, por sí sola suficiente para llenarnos de admiración. Y en toda la historia del arte conocemos solo un caso de igual consagración, incondicional a la obra: la catedral gótica” (Westheim 1988: 338)

Podemos resumir que la finalidad de Mitla a diferencia de otros espacios sacros de Mesoamérica era constituir un puente entre dos mundos, es el axis mundi que permite la interacción del espacio profano con el sagrado, pero a diferencia de las pirámides que propician el acceso al espacio sagrado y superior del Omeyohcan; las tumbas y palacios de Mitla dirigen toda su energía en sentido contrario, acceder al Mictlan y la región de los muertos. Por esta razón si la única decoración del sitio son variaciones del tema de la greca escalonada tendríamos que averiguar que papel juega este símbolo en el ritual propiciatorio del inframundo mesoamericano.

2.1.2 La Xicalcolihqui

Podemos afirmar que la xicalcolihqui tiene para la plástica prehispánica la misma importancia que el capitel para la cultura griega o los vitrales para la arquitectura gótica. Es un símbolo cuya presencia se extiende en América desde Arizona en los Estados Unidos hasta Perú y Argentina al sur del continente (figuras. 27-28).



Fig.28 Xicalcolihqui en Mitla Oax.

Numerosas son las interpretaciones que se han hecho de este símbolo, pero como bien afirmó Herman Beyer en los años cuarentas, una enunciación completa de todas las teorías expuestas sobre este motivo tendría, al fin, sólo valor bibliográfico. El mismo Beyer después de citar 34 investigadores y presentar 253 variantes de la greca llega a la conclusión de que es un mero elemento ornamental, que si en su origen preclásico tuvo una cierta significación, en el posclásico se perdió para convertirse en un elemento puramente decorativo. Es curioso que Beyer haya llegado a semejante conclusión pues como bien afirmó Holmes:

“[...] los varios motivos empleados en la decoración no solamente eran significativos sino que se usaban solamente en sus tradiciones y apropiadas correlaciones; de manera que al hallar una forma biótica o un motivo cualquiera asociado a una dada estructura, podemos sin reparo presumir que tiene o ha tenido una significación y una función especial.” (Ortiz, 1984: 254).

De la interpretación que se ha hecho de la forma que tiene la greca escalonada se descarta de antemano el nombre de *xicalcolihqui* pues su traducción del náhuatl *xical* es jícara y *colihqui* se dice de algo que se curva o tuerce resultando así “voluta de jícara”, como se ve, el nombre nada tiene que decir sobre el verdadero significado del símbolo que posiblemente se perdió con la invasión española, y al cual seguramente se le denominó así en una época tardía cuando permaneció como un ornamento más empleado por los alfareros. Sin embargo para Saville² *xicalcolihqui* puede tener una traducción alterna como “calabaza torcida”, Rafael Girard comenta que en ambos casos se refiere a las corcubitáceas, instrumento del Dios de la lluvia con las cuales vierte el agua celeste sobre la tierra, sin embargo esta versión tampoco es convincente para su interpretación.

Las explicaciones que más se acercan al posible significado de este símbolo van desde las sencillas hasta las muy complejas dependiendo el grado de simbolismo. De entre las explicaciones más sencillas se ha supuesto que es la representación de la serpiente estilizada o el corte transversal de un caracol marino, del viento, de olas, incluso una calavera estilizada o la degeneración de la quijada de la serpiente, han creído ver en la espiral la representación de nubes de lluvia y en la escalera la representación de una pirámide, de la montaña o la serpiente de fuego es decir el rayo de tormenta (*xiuhcoatl*).

En efecto, estas interpretaciones son ciertamente sencillas porque abarcan solo el primer nivel de representación gráfica, en otras palabras basan el significado en la forma natural que les recuerda la greca, de la misma manera que le damos significado a las manchas de tinta en el test de Rorschach, y aunque en el caso del caracol marino que por sí mismo connota un simbolismo verdaderamente complejo en este caso se refieren exclusivamente a su representación como animal marino.

Otros investigadores creen que el significado es más complejo de lo que parece a simple vista, y para intentar comprender este símbolo dividen a la greca en diferentes partes, encontrando cuatro o cinco elementos, siendo los más comunes; la escalera, el gancho, la espiral y la masa conoide o piramidal, atribuyendo a cada elemento una función especial. El resultado es la combinación de varias interpretaciones sencilla, por ejemplo para García Payón³ en la *xicalcolihqui* de El Tajín; la espiral es el viento, la masa piramidal es la tromba, el zigzag es el rayo, la escalera unida a la masa es la montaña o la nube, y la abertura es probablemente la boca de la caverna de los vientos. En conclusión dice la greca escalonada es la tromba, tornado o remolino, es decir el Huracán estilizado.

En un segundo o tercer nivel de representación gráfica, se ha propuesto que representa al juego de pelota (en su talud y anillo), el dragón serpiente-jaguar, el complejo hombre-pájaro-serpiente-jaguar, la dualidad cósmica y su lucha de contrarios, del mismo principio la conexión cielo tierra, o el movimiento del sol por el firmamento y por el inframundo, el seno de la madre tierra, que representa al caracol cortado conocido como *ehēcacozcaatl* o joya del viento

² En Girard, R. (1984). “*Génesis y función de la greca escalonada*”. En Cuadernos Americanos vol.40, México.

³ García, P. (XXX). “La ciudad sagrada de Hurakan”. INAH, México

convertido en el emblema de Quetzalcóatl en su advocación de Ehécatl, o deidad de los vientos, o incluso al Dios maya Bitol formador del universo y su manifiesta polaridad como evolución e involución.

En mi opinión todas estas interpretaciones son acertadas aunque parciales porque es difícil explicar en su totalidad (forma-contenido) la naturaleza de un símbolo sobre todo cuando su origen se pierde en el velo del tiempo, pero las interpretaciones anteriores terminan por no dejarnos completamente satisfechos, me dan la impresión que se acomodan y adaptan a la cosmovisión de estos pueblos como el agua en los espacios vacíos. Por esta razón considero importante para penetrar en su significado simbólico emplear los métodos semióticos para extraer la información que nos proporciona la imagen basada en su diseño por sí mismo, basada este en principios arquetípicos.

2.2 Acercamiento semiótico según el modelo de Nicole Everaert

Peirce no escribió mucho sobre arte. Sin embargo y pese a ello Nicole Everaert aprovecha el método peirciano para desarrollar una teoría pragmática de la creatividad artística, aplicable también por analogía a la creatividad científica, y por extensión desde mi perspectiva aplicable al campo del Diseño gráfico.

Humberto Mayol coincide con Everaert en que la semiótica peirciana tiene entre otras bondades la capacidad de extenderse a otros campos sin generar en conflicto:

“Es desde este punto de vista que entendemos la semiótica: una nueva función reflexiva que, desde una concepción metadisciplinaria, no niega la validez ética, significativa y funcional de los diferentes sistemas disciplinarios, sino que analiza la manera en que estos construyen y organizan el conocimiento para encontrar conjunciones paradigmáticas aplicables.” (Mayol, 2012)

Comenta Nicole que la semiótica de Peirce al ser *pragmática*, toma en cuenta el contexto de enunciación, esto es, el de producción y recepción de los signos. Por esta razón se opone al principio de “inmanencia” (elemento fundamental para la Escuela de París), según el cual las relaciones entre los elementos dentro del texto, dentro del enunciado, se analizan haciendo abstracción de las circunstancias de su producción y recepción. Por esta razón se dedicaron un par de capítulos al inicio de la investigación, al contexto cultural en el que se desarrollaron esos motivos plásticos. Ya que de no tener estos antecedentes sería factible en mi calidad de intérprete enajenarlos con principios culturales propios y contemporáneos.

En opinión de Everaert, para analizar semióticamente cualquier objeto cultural en el marco de la teoría del signo de Peirce, “consiste en evidenciar *el proceso interpretativo* que lleva al intérprete de dicho objeto desde la *percepción* hacia la *acción* mediante el *pensamiento*”. En otras palabras entender el objeto desde la sensación que nos produce en la primer impresión

(primeridad), hasta la interpretación intelectual que de él hacemos y fundamentados es nuestra experiencia, la costumbre o la ley aceptada culturalmente (terceridad).

Las relaciones de significado en la semiótica de Peirce se establecen sistemáticamente es un proceso triádico que pone en relación un *representamen*, con un *objeto* y un *interpretante*. A su vez, cada uno de esos tres términos se subdivide en tres categorías. Hay tres tipos de representámenes, tres modos de relacionar al representamen con el objeto, y tres tipos de interpretantes, llamados relaciones triádicas:

- *Relaciones triádicas de comparación,*
- *Relaciones triádicas de funcionamiento,*
- *Relaciones triádicas de pensamiento.*

“Las relaciones triádicas de Comparación son aquellas cuya naturaleza es la de las posibilidades lógicas. Las relaciones triádicas de funcionamiento son aquellas cuya naturaleza es la de los hechos reales. Las relaciones triádicas de Pensamiento son aquellas cuya naturaleza es la de las leyes.” (Zecchetto, 2005: 51)

Debemos distinguir, en toda relación triádica, entre el Primero, el Segundo y el Tercer Correlatos. Esas tres categorías según Peirce son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana, la primeridad se refiere a la vida *emocional*, la segundidad a la vida *práctica* y la terceridad a la vida intelectual, *cultural* o social.

La primeridad corresponde al modo de experimentar las *cualidades* y las *emociones*, pero sin tener en cuenta su materialización. Por ejemplo, sería una primeridad la cualidad del color “rojo”, o una impresión vaga de pena como el dolor, antes de que se sepa si se trata de un dolor de cabeza, o de muelas, o de un dolor moral. De hecho, en cuanto distinguimos lo rojo de las demás cosas que no tienen esta propiedad; entonces, ya estamos en la segundidad (hacemos una comparación). Y en cuanto nos demos cuenta de que padecemos un dolor de muelas, por ejemplo, relacionamos un efecto (el dolor) con una causa (una muela), entonces ya estamos en la segundidad.

Everaert enfatiza la importancia de la primeridad ya que está íntimamente relacionada con la experiencia estética y comenta que dado que en la primeridad hay sólo *Uno*, es una concepción del ser total, global, sin límites ni partes, sin causa ni efecto. Es la categoría de lo posible, de lo meramente posible, y de la *indistinción*. Es vivida en una especie de instante intemporal; es decir, es experimentada en el instante pero con tanta intensidad que de algún modo nos hace salir del tiempo. Es la categoría más difícil de entender porque se sitúa con anterioridad al pensamiento articulado. En cuanto tratamos de hablar de ella, se nos escapa, dice Peirce.

La segundidad es para Nicole la más fácil de entender: es la categoría de lo real particular, concreto, materializado, del experimento o del hecho que ocurre aquí y ahora. Es la concepción

de un fenómeno teniendo en cuenta las circunstancias espaciales y temporales en las cuales se manifiesta. La segundidad se vive en un tiempo *discontinuo* (ahora ocurre un suceso, después otro, etc.), con orientación hacia el pasado (ya que un efecto llama la atención sobre su causa anterior).

La terceridad es la categoría de la mediación, de la ley, de lo *necesario*. Se vive en un tiempo continuo con orientación al futuro, ya que una ley —dice Peirce— “es la manera en que un futuro sin fin debe seguir siendo”. La terceridad es la categoría de la cultura, el lenguaje, los signos, los hábitos, las convenciones, esto es, del simbolismo.

En este método estas tres categorías son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana, puesto que la primeridad se refiere a la vida *emocional*, la segundidad a la vida *práctica* y la terceridad a la vida intelectual, *cultural* o social.

En el siguiente cuadro se resumen estos principios triádicos (fig. 29). Comenta Nicole que utilizando tan sólo estas tres categorías ya se puede estructurar la comprensión de la obra de arte, así como el funcionamiento general de una comunicación artística.

Primeridad	Segundidad	Terceridad
Independiente	“Relativo a”	Mediación
Totalidad	Circunstancias Espacio - temporales	Ley Regla
General Posible	Particular Real	General Necesario
Cualidades Emociones	Materialidad Experiencia, Hecho Causa - Efecto	Cultura, lenguaje Representación Hábitos, convenciones
Continuidad Indistinción	Discontinuidad	Continuidad, Síntesis
Instante Intemporal	Tiempo discontinuo Orientación al pasado	Tiempo continuo Orientación al futuro

Fig. 29 Principios triádicos

2.2.1 La clasificación del signo

Para Zeccetto en la tríada del signo es posible ver también el reflejo de la división triádica fundamental que citamos arriba: el *representamen*, siendo el punto de arranque de la semiosis remite a la primeridad; el *objeto* a la segundidad y el *interpretante* a la terceridad. Desde aquí y enlazando estas categorías con cada elemento del signo es posible obtener su división según la siguiente expresión triádica (figura 30):

	Primeridad	Secundidad	Terceridad
Representamen	Cualisigno	Sinsigno	Legisigno
Objeto	Icono	Índice	Símbolo
Interprete	Rema	Decisigno	Argumento

Fig. 30 Clasificación del signo

2.2.2 Relaciones triádicas de comparación

Vamos en este espacio a hablar del signo en su naturaleza, es decir, el signo en sí mismo:

Cualisigno. Se refiere al aspecto cualitativo del signo, que es el orden de la primeridad. En el caso de la xicalcolihqui hay varios elementos cualitativos que corresponden a lo que en Diseño se llama la sintaxis de la imagen. Tenemos el color, la greca escalonada originalmente poseía un color blanco sobre fondo rojo cinabrio (figura 31), presenta también inmediatamente a la percepción una marca dirección, gran dinamismo y equilibrio, se siente cierta tensión producto de su geometrismo. En general se percibe una forma viva y con gran energía.



Fig. 31 Xicalcolihqui en Mitla

Sinsigno. Aquí el signo representa un objeto real, y también una cualidad encarnada, es decir, una primeridad que aparece en la secundidad. En la greca distinguimos una escalera compuesta de cinco peldaños que asciende de derecha a izquierda, en el último peldaño arranca una espiral que detiene el movimiento y el impulso ascendente para transformarlo en uno de recogimiento. La forma es eminentemente geométrica y envolviéndola en una red cuadrículada muestra una proporción de nueve cuadros horizontales por cinco verticales (fig. 32). Es un elemento abstracto y esto hay que tomarlo en cuenta antes de dejar fluir nuestro automatismo psicofisiológico característico de la percepción.

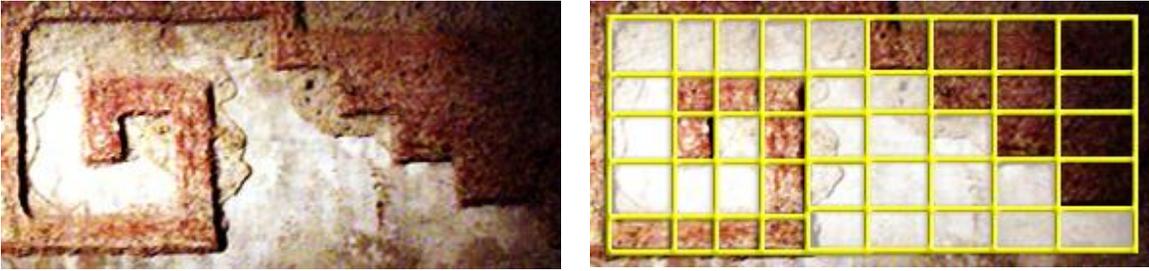


Fig. 32 Xicalcolihqui en la Hacienda de Xaaga en Mitla

Legisigno. El signo representa una ley o un hábito social, también puede ser una convención, que pertenece a la categoría de la terceridad. El discurso oficial llamémosle histórico-antropológico-artístico ha querido ver un ícono en este signo; tanto la antropología como la historia del arte han tratado de encajar este signo en la cosmovisión que le dio origen. Con el famoso y extensivo paradigma de las “culturas agrícolas” los diferentes investigadores han querido ver cualquier cantidad de cosas que tengan pertinencia en su cosmovisión agraria. No importa qué tipo de cosas han creído ver en esta greca, en todos los casos coinciden en que se trata de un objeto ritual. Un objeto dedicado al culto religioso, y esta es la ley. Desde su perspectiva, las necesidades religiosas y las básicas como la alimentación, se canalizan en la creación de objetos que satisfacen ambas necesidades. Imágenes u objetos que soliciten a los dioses agua para sus sembradíos.

2.2.3 Relaciones triádicas de funcionamiento o ejecución

Esta categoría se refiere a la relación entre el signo o representamen y el objeto, es decir, la relación de la primeridad con la secundidad.

Ícono. Es similar o parecido al objeto que representa. Comentaba en la triada anterior que el discurso oficialista cree ver en la greca un ícono, pero como expliqué, la naturaleza de la imagen de la greca es abstracta, esto implica una naturaleza conceptual y no mimética. La escalera no sólo puede representar ese objeto en sí, también puede representar un puente, interacción o comunicación. Heráclito decía en ese sentido “El camino hacia arriba y el camino hacia abajo son el mismo.”

La espiral también puede ser la síntesis de algunos elementos sobre todo naturales, como el remolino, el tornado o seres como el caracol de tierra o marino, las conchas, incluso de la vegetación. Sin embargo al igual que la escalera por analogía puede representar el tiempo, la evolución o los periodos cíclicos. Es importante recalcar que aunque discernimos ambos elementos por separado en el diseño de la greca se traslapan justo en la parte media, o en el elemento mayor de cada concepto (figura 33).

Es común encontrar en estas culturas el principio de traslape, por ejemplo los trece cielos que componen el supramundo y los nueve que representan el inframundo se traslapan en el nivel

terrenal. Otro principio importante de traslape son los ciclos temporales, que sucesivamente se traslapan hasta alcanzar ciclos mayores, como es el caso de los ciclos terrestres y venusinos.

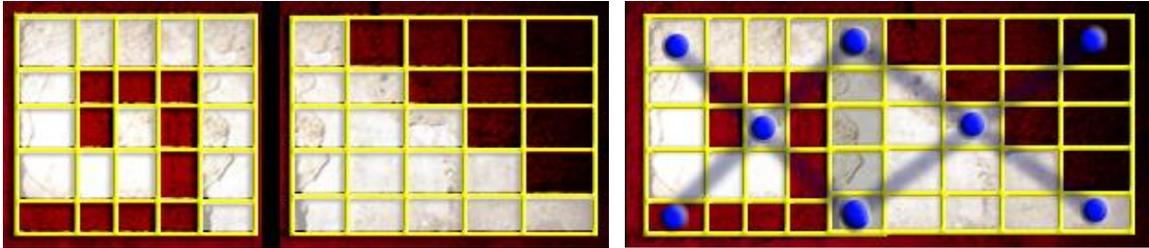


Fig. 33 Espiral y escalera, dos iconos traslapados

Índice. Es indicativo y remite a alguna cosa para señalarla, como sucede por ejemplo con el humo para indicar la presencia del fuego. Hemos expuesto los componentes formales del diseño de la greca, y podría parecer que debido a su abstracción no tendría un índice que la connote. Sin embargo debemos hacer notar que está trabajada en alto relieve dentro de paneles en donde se alterna rítmicamente. Pero es justamente el vacío (es decir, el fondo) que hay entre una y otra lo que indica su existencia y al mismo tiempo su significado.



Fig. 34 Espiral y escalera, dos iconos traslapados

Pensemos que el indicativo de la existencia de una greca es su opuesto, justamente porque tiene la misma forma que el objeto al que remite (figura 34).

El vacío debido al ingenioso diseño tiene la misma forma de la greca. Figura y fondo son

gemelos, no podría existir el uno sin el otro. El vacío adquiere un significado opuesto y complementario. Gastón Bachelard habla de una dialéctica del descuartizamiento del adentro y del afuera, que tiene la claridad afilada del sí y del no, que para los filósofos es del “ser” y del “no ser”, con toda una base de imágenes que dominan los pensamientos de positivo y negativo. Y que los lógicos representan trazando círculos que se excluyen o se cabalgan.

Y la greca materia y la greca vacío conforman un principio dialéctico que tiene la misma naturaleza que la música en cuanto a sonido y silencio, y a la danza en cuanto a libertad y control corporal.

Símbolo. Es un signo que no tiene relación directa con el objeto, por lo cual depende de una convención. Este signo se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto, por lo cual se considera un legisigno. Zecchetto profundiza aún más en lo referente a esta ley:

“En consecuencia, debe necesariamente haber instancias existentes de lo que el Símbolo denota, aunque acá habremos de entender por "existente", existente en el universo posiblemente imaginario al cual el símbolo se refiere. A través de la asociación o de otra ley, el Símbolo estará indirectamente afectado por aquellas instancias y, por consiguiente, involucrará una suerte de índice, aunque un índice de clase muy peculiar.” (Zecchetto, 69)

Este tipo peculiar de índice al que se refiere Zecchetto en el caso del símbolo sagrado (es decir la convención que rige su lectura) es que debe leerse como poesía por el uso que hace de la metáfora y no como prosa. La palabra al igual que la imagen como símbolo reconocen dos modos de ser: uno conceptual y otro sensible. Como concepto se entiende a partir de su significado racional, y como imagen a partir de su representación emotiva. Es decir tiene dos sentidos uno directo y otro indirecto. Es directo cuando la palabra tiene una rigurosa función conceptual, y se usa de preferencia en el lenguaje científico, dado su carácter racional. Es indirecto cuando la palabra representa libremente una imagen y se usa de preferencia en el lenguaje artístico por su carácter intuitivo. En este sentido Campbell afirmaba: “Si piensas que la metáfora constituye por sí misma la referencia, sería como ir a un restaurante, pedir la carta, ver la palabra chuleta escrita ahí, y empezar a comerse la carta.” (Campbell, 1991. 94) Cabe entonces la pregunta ¿Por qué la greca está funcionando como símbolo?

La forma de la greca funciona como símbolo desde el momento en que la imagen se complejiza cuando traslapa y no separa dos íconos opuestos en su significado. Cuando provoca la coincidencia de la escalera y la espiral que expresan opuestos polares, de la misma forma que lo hace el color y el fondo que se convierte en el gemelo opuesto y complementario. Sobre la coincidencia de opuestos el mismo Campbell tiene esta observación: “El misterio de la vida, está más allá de todas las concepciones humanas, todo lo que sabemos está dentro de la terminología de conceptos del ser y el no ser, múltiple y único, verdad y mentira, siempre pensamos en términos de opuestos. Pero Dios, lo último está más allá de los pares de opuestos, esto es todo lo que puede decirse de él.” (Campbell, 1991, 83)

Heráclito en el mismo sentido que Campbell afirmó que “Para Dios, toda cosa es hermosa, buena y correcta; los hombres, en cambio, consideraban que algunas cosas son correctas y otras incorrectas.” Ambos argumentos confirman el hecho de que el diseño polar de la greca expresa el símbolo de lo trascendente, que al no tener una forma conocida en el mundo fenoménico, esta se manifiesta como la interacción de opuestos polares. Buda aseguraba que lo divino se podría explicar como aquello que “a la vez es y no es; y ni es y no es”, es decir lo divino está más allá del pensamiento (fig. 35). Esta es la razón por la cual el diseño sagrado autentico apela a la forma abstracta, alejada en su naturaleza y su forma al icono y el índice.



Fig. 35 Figura fondo, gemelos polares y complementarios

2.2.4 Relaciones triádicas de pensamiento

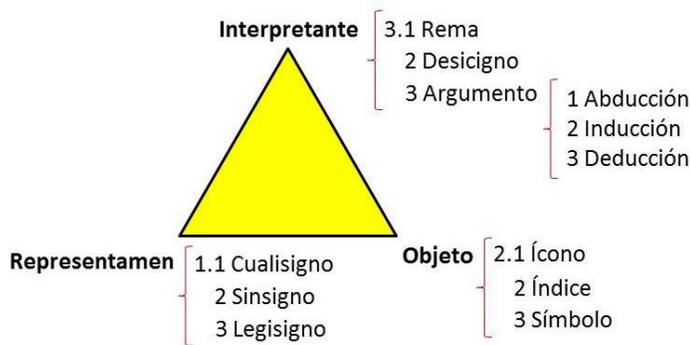


Fig. 50 Cuadro. 3 Triadas Piercianas

A medida que avanzamos en las triadas estas por su naturaleza se van haciendo más complejas. Las relaciones triádicas de pensamiento son justo el nivel más agudo, que es el de la interpretación (fig. 50), así lo confirma

Zecchetto: “**El tercer correlato** (o terceridad = Thirdness) está formada por las leyes que rigen el funcionamiento de los fenómenos, es una categoría general que da validez lógica y ordena lo real. Así, por ejemplo, no podría existir ninguna semiosis sin un conjunto de principios y de leyes que la generan y ordenan. La terceridad realiza, por lo tanto, el enlace lógico entre primeridad y secundidad, o sea, establece las condiciones hipotéticas para que algo ocurra.” (Zecchetto 2005: 51)

Rhema. En este caso el signo representa una información, que es una información en sí misma, sin relación con otra cosa. Para Zecchetto es un signo de existencia real, por tanto, no puede ser un ícono. La greca escalonada representa un rhema sólo hasta cuando le otorgamos la categoría de imagen sagrada, a diferencia de la imagen religiosa que representa un ícono en sí. Hemos perdido el concepto de imagen sagrada, aquella que obliga al espectador a permanecer con la mente en silencio y receptiva si quiere develar su misterio. El ícono cristiano a diferencia no requiere más que de su percepción para consumirse; Pongamos por ejemplo una imagen de la crucifixión de Giotto (fig. 36), la lectura que esta solicita requiere sólo un vistazo para comprenderla y un poco de atención para reconocer todos los elementos. La imagen está en el plano documental, incluso para los ignorantes del mito. La cruz para los cristianos en esta imagen es sólo un instrumento de tortura. Sin embargo en a etapa paleocristiana anterior (etapa en que los historiadores del arte están de acuerdo que es la

etapa más espiritual de la gráfica cristiana), la cruz representaba un árbol “La historia de Cristo implica una sublimación de lo que originalmente era una imagen vegetal muy sólida. Jesús está en la rama sagrada, el árbol, y el mismo es el fruto del árbol. Jesús es el fruto de la vida eterna, que estaba en el segundo árbol prohibido del Jardín del edén.” (Campbell, 1991. 158)

Al igual que Campbell, Osho explica que para que la cruz se convierta en un símbolo sagrado debemos acercarnos a ella contemplativamente entonces nos daremos cuenta que el travesaño representa el tiempo humano que se extiende desde el pasado al futuro, constituido este por una sucesión de momentos. Mientras que el poste representa la irrupción de un instante en el tiempo cotidiano. Al extenderse en otra dirección ese instante se abre a la eternidad, justo donde está la cabeza de Jesús, representando un ser que vive dos tiempos y que posee dos naturalezas.

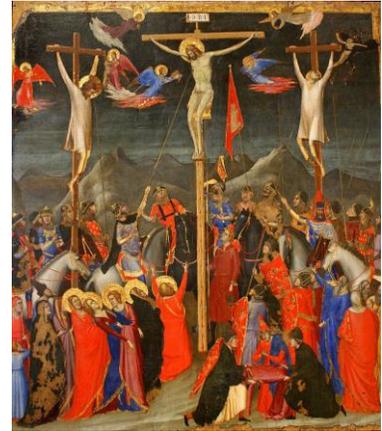


Fig. 36 Crucifixión, Giotto

Lo que está buscando el místico que diseña estas imágenes es buscar un modo de experimentar el mundo, que nos abra la puerta a lo trascendente, a lo que da vida al mundo y al mismo tiempo que nos forme dentro de él. Eso es lo que pide el alma. A diferencia de la imagen icónica religiosa que nos paraliza como afirma Campbell: “Creo que nuestro clero, en realidad, no está haciendo un trabajo adecuado. No habla de las connotaciones de la metáfora sino que está atascado en la ética del bien y el mal.” (Campbell, 1991. 100)

Decisigno. Son remas en relación, pero es un signo que representa a su objeto con respecto a la existencia real y por lo mismo de la secundidad. Involucra, como parte de él, a un Rema, para describir el hecho que se interpreta que él indica.

La presencia de la greca en un sitio sagrado como lo es la ciudad dedicada a los muertos le confiere el carácter sacro, como símbolo sagrado. Los elementos compositivos de este símbolo tienen un carácter universal que se ha aprovechado para representar los mismos principios significativos, pero con variantes estéticas e iconográficas (fig. XX) Sin embargo en la cosmovisión de las culturas que habitaron Anáhuac el espacio sacro a diferencia de las culturas judeocristianas no está separado ni en pugna como la idea de cielo e infierno, Al contrario, el espacio sagrado es uno, las diferencias al igual que la greca representan dos aspectos de un mismo principio dual.

Topan y Mictlan son los principios cosmogónicos que dan coherencia a la teología mesoamericana. Esto lo podemos atestiguar en la siguiente cita de Alfredo López Austin:

“[...] Tamoanchan no sólo se identifica con la parte más alta del cosmos, sino con el mundo de los muertos, porque es todo el proceso del maravilloso cruce de las corrientes celestes y terrestre, es el lugar de la creación, donde giran revolviéndose en torzal las fuerzas cálidas de los nueve cielos y las frías de los nueve pisos del inframundo. Tamoanchan es el cielo y el

inframundo, es el lugar del calor y del frío, el del fuego y el del agua. La contradicción de sus nombres se disuelve.” (López, 1995. 93)

Existen diferentes diseños de la greca en Mitla, pero en particular este que estamos analizando tiene múltiples posibilidades compositivas con el sólo empleo de sus elementos, además todas ellas con precisos significados simbólicos (fig. 37). Esto no puede ser casual, y nos habla de una alta escuela de artes y diseño mesoamericano.

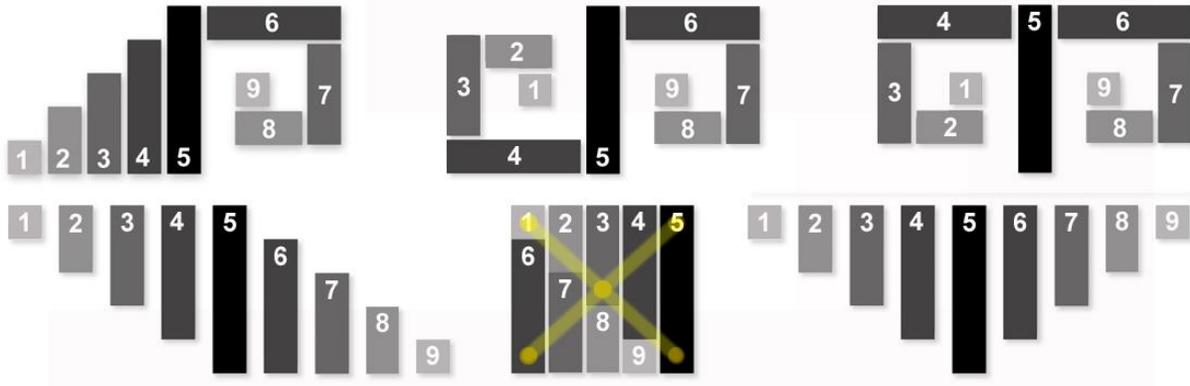


Fig. 37 Símbolo sagrado y sus diversas manifestaciones

Algunos de estos diseños y sus variantes se pueden admirar en otros sitios sagrados de las diferentes áreas mesoamericanas, en el caso que ejemplificamos son la mixteco-zapoteca y la totonaca. Mostramos también otro tipo de ejemplos en vasos mayas donde apreciamos el tratamiento que se le da a la escalera para representar las fauces de la tierra (la inversión de esta forma se puede leer como pirámide). También podemos ver en la cenefa inferior de los murales de San Bartolo en el área maya, el uso de bandas diagonales para representar la tierra, y un par de espirales simétricas que podrían ser la estilización de las fauces del monstruo de la tierra (fig. 38).



Fig. 38 Variaciones de la greca, vasos mayas y banda terrestre en los murales de San Bartolo

Argumento. Comprende un silogismo completo, con sentido y contexto definido en el nivel de la terceridad, en el cual se formula la regla que integra al representamen con su objeto. Para Everead “Un argumento siempre tiene un legisigno como representamen y un símbolo como objeto, ambos pertenecientes a la terceridad pero en las triadas anteriores de comparación y funcionamiento. Señala también que, hay tres tipos de argumentos que pueden ser distinguidos dependiendo la naturaleza de la regla que une el representamen a su objeto: La regla puede ser (1) impuesta a los hechos (**deducción**: “Cada vez que hay un semáforo en rojo, hay una orden de detenerse”), (2) a raíz de los hechos (**inducción**: “Donde hay humo hay fuego”), o (3) el argumento puede consistir en la formulación de una regla en forma de una hipótesis que podrá explicar un hecho (**abducción**). En este sentido aclara Zecchetto que en esta categoría: “Lo propio de la argumentación, es ordenar los términos, los conceptos y las premisas, para establecer alguna conclusión a nivel lógico: pero la validez de las conclusiones depende del análisis y observaciones de los hechos en cuestión, o sea, de la verdad de las premisas.” (Zecchetto, 2005. 71)

Para realizar el argumento de la xicalcolihqui en este análisis, regreso a la guía del método de Nicole Everaed, quién propone revisar a detalla los principios compositivos del argumento

2.2.5 La Abducción en la creación artística

El proceso abductivo empleado regularmente en la investigación científica de Pierce, es posible también adaptarlo tanto a la creación de una obra de arte como a los productos del diseño. Los fundamentos creativos en ambas disciplinas son compatibles, pero donde dividen sus prácticas comunes es en la finalidad. Seguiremos al pie de la letra el modelo propuesto por Camile, guardando las respectivas distancias y acotando las diferencias entre diseño y arte.

1. El objetivo del artista es captar lo posible, la primeridad, lo que Pierce llama las cualidades de sentimiento, que al principio son vagas y confusas, pero que el artista vuelve inteligibles a través de su obra.

Rastreando los elementos comunes en los mitos universales, estos concuerdan en señalar una constante preocupación de la psique humana por centrarse en sus principios profundos. Que no es propiamente el sentido de la vida, sino el de la experiencia de estar vivos. Maclagan en su análisis de los mitos antiguos afirma: “Los mitos se ocupan de esta complicada relación entre cuerpo y mente, lenguaje y mundo, superficial y profundamente. Es una ocupación metafórica y no en el sentido del lenguaje figurado, de meros artificios retóricos, sino en el sentido literal de la palabra metáfora, «la que nos lleva más allá» [...]” (Maclagan 1977: 6) Es el mismo argumento que comparte Campbell:

“[...] la mitología es un mapa interior de la experiencia, dibujado por gente que lo ha recorrido. [...] era el «canto del universo», «la música de las esferas», una música que bailamos aun cuando no podamos reconocer la melodía. Estamos escuchando su estribillo «cuando oímos,

divertidos y distantes, el griterío de un curandero del Congo, o leemos con cultivado éxtasis traducciones de poemas de Lao Tzé, o cuando alguna vez nos adentramos en las dificultades de un razonamiento de santo Tomás de Aquino, o captamos de pronto el sentido brillante de un extravagante cuento de hadas esquimal.” Campbell, 1991. 19)

Siempre la misma historia, y sin embargo con la incitante y persistente sugestión de que nos queda aún por experimentar algo más de lo que nunca podrá ser conocido o contado. Es decir, el artista busca describir el mito no como historia sino como experiencia personal. Esta idea en la antigüedad no era en absoluto descalificada, por el contrario era muy factible, ya que era justo el campo de experiencia del Chamán. Concuerdan los historiadores de las religiones que era común en los rituales antiguos la ingestión de psicotrópicos que llevaba el espíritu al éxtasis divino. Con el tiempo el sacerdocio tomó las riendas del culto y prohibió este consumo, pero como afirma Campbell: “La diferencia entre un sacerdote y un chamán es que un sacerdote es un funcionario y un chamán es alguien que ha recorrido una experiencia. En nuestra tradición es el monje que busca la experiencia, mientras que el sacerdote es el que ha estudiado para servir a la humanidad.” (Campbell, 1991. 100). Ángeles García confirma que la espiritualidad tiene que ver más con la experiencia y no con la creencia en dogmas de fe:

“Espiritual en su más puro sentido implica evolución, integración y puede ser en muchas aspectos opuesto a lo que es religión. En un sentido más específico nos habla de una expansión de conciencia, la cual nos transporta hacia el interior de lo otro, que puede ser un objeto, una idea o un ser humano y nos hace confundirnos y coincidir, viviendo de esta forma una comunión con nuestro entorno.” (García, 1999. XXII)

La pretensión de los primeros chamanes era ayudar a los demás a desprender el alma de sus ligaduras, y mediante una experiencia de liberación alcanzar la iluminación interior como resultado de la exposición con fuerzas sobrehumanas. Fue para ellos una necesidad comunicar esas vivencias y esos mundos, y como afirma Philippe de Felice “[...] Sabemos que cuando tratan de expresar lo inefable se ven obligados a recurrir a imágenes, y que disponen de un número muy limitado.” (Felice, 1975. 9) ¿Pero quién era capaz de crear esas imágenes?

Campbell afirmaba que los chamanes funcionaron en las sociedades primitivas como lo hacen ahora los artistas, y que los creadores de mitos de aquellos tiempos fueron el equivalente a nuestros artistas. Pero no podía ser cualquier creador de imágenes, tenía que ser un artista que comprendiera la mitología y hubiera vivido la experiencia mística. Y como diría Pierce una experiencia en la primeridad, de ahí que afirmara Campbell: “El verdadero artista es el que ha aprendido a reconocer y transmitir lo que Joyce llamó el «resplandor» de todas las cosas que es algo así como una epifanía o aparición súbita de la verdad.” (Campbell, 1991. 233) Un artista en la segundidad actuaría simplemente como un sociólogo con un programa cultural. “El mito debe mantenerse con vida y los que pueden hacerlo son los artistas de una u otra clase. (Campbell. 133)

Así que el artista emplea la imagen como guía y recurso didáctico para comunicar lo inefable, que al ser por experiencia personal se encuentra en el plano de primeridad. No era el artista motivado por sus sentimientos y que actúa independientemente tal como lo concebimos ahora, sino alguien que tenía la responsabilidad de transmitir mediante imágenes la comunión sagrada. El artista tenía la función de un comunicador gráfico y debía exponer en los recintos sagrados aquello que no pertenece al mundo de la manifestación, cosa que no era nada fácil porque cómo puedes explicar lo que va más allá de las formas inteligibles. Sólo mediante el uso de imágenes ininteligibles.

“[...] Nuestros sentidos están presos en el campo del tiempo y espacio, y nuestras mentes están encerradas en un marco de categorías de pensamiento. Pero la cosa definitiva (que no es cosa alguna) con la que tratamos de ponernos en contacto no está encerrada de ese modo. Nosotros la encerramos cuando tratamos de pensarla.” (Campbell, 103) En este sentido comenta William Fleming⁴ que en cierta ocasión Platón le pregunto a cierto artista si podía hacer la imagen de Dios, a lo que el artista contestó; “con gusto si me das el modelo”.

Aquí la cuestión que tienen que resolver los productores de imágenes es ¿Cómo representar lo sagrado? Camille siguiendo el método abductivo de Pierce explica que en un principio, el artista se encuentra en un estado **inestable**, no se debe a un hecho sorprendente, pero sí a una sensación inquietante. Él se hunde en la **primeridad**, en un caos de *cualidades de sentimientos y recuerdos*. Un sentimiento surge, y parece el apropiado, pero no hay ningún objeto que se observe como adecuado. Esto es como la sensación de "ya visto", es como tener la impresión de conocer a alguien, pero no sabemos ni cuándo ni dónde, ni quién es él. El sentido de reconocimiento que surge parece apropiado, sin encontrar un objeto para el que sea adecuado. No se trata de arrebatarse por el sentimiento y desechar el pensamiento. La razón es una forma de pensamiento. Pero pensar las cosas no implica necesariamente razonar en ese sentido. Pensar se usa cuando tienes labores que realizar, y así es como pensamos y tomamos conciencia de nuestros sentimientos.

2. Una vez experimentado el momento de incertidumbre el artista comienza la creación de la obra de arte mediante el uso de la **Abducción**. Pero mientras la abducción científica consiste en la hipótesis que dé solución a un problema conceptual, la abducción o hipótesis artística consiste en “dejar venir” esas cualidades y tratar de captarlas, aunque sin saber precisamente a que objeto le sean pertinentes.

La concientización del problema permite que las cualidades de sentimientos que surgen puedan ser capturadas, “pensadas”, consideradas como *apropiadas*, estimuladas todas por la experiencia personal. Esta parte del proceso abductivo es afín a los métodos de diseño, tenemos por ejemplo el inicio de la fase creativa según Bruno Munari: “En el campo del diseño tampoco es correcto proyectar sin método, pensar de forma artística buscando en seguida una idea sin hacer previamente un estudio para documentarse sobre lo ya realizado en el campo de

⁴ Fleming, William, “Arte, música e ideas”. Mc Graw Hill, México, 1991.

lo que hay que proyectar; sin saber con qué materiales construir la cosa, sin precisar bien su exacta función. (Munari 2004: p. 18-19)

No cualquier productor de imágenes sería el adecuado para diseñar este tipo de símbolos, primero deberían de tratarse de un poeta en el sentido original del término griego *poiesis*, que se deriva del verbo *poiein*, que significa hacer, fabricar o crear. Un poeta que no sólo sepa verificar sino que además domine el mundo de la imagen, es decir la parábola, la alegoría, la analogía, etcétera. Según Campbell sólo aquellos que han tenido una experiencia mística han sabido proyectarla en imágenes, saben que las imágenes no transmiten la experiencia, pero la sugieren y en la sugerencia y las ideas que esta provoca está la estrategia para que la imagen anide en la mente.

En la actualidad hemos perdido la capacidad de pensar en imágenes, la imagen se consume *ipso facto* como si fuese una mera ilustración sin trascendencia alguna, debido en gran parte a la saturación de ellas que estamos padeciendo. Tenemos por ejemplo nuestro escudo nacional, siendo optimistas pensamos que la mayoría de la gente sabe que representa un mito fundacional mexicana, pero ha dejado de tener importancia el significado del nopal, el que este posea tunas, o que se levante sobre una piedra que está en medio del agua...etc. Y esto sucede porque hemos confiado más en la palabra, hablada o escrita, preferimos leerlo que experimentarlo mediante la imagen.

Pero como ha dicho Allan Watts; pagamos la exactitud del lenguaje basado en los hechos con el precio de no poder hablar más que desde un solo punto de vista a la vez. Es el lenguaje de «es una cosa/o la otra» y, desde su punto de vista, todo lo que esté en el lado oscuro de la vida –la muerte, el mal y el sufrimiento- no se puede asimilar. Por contraste el lenguaje del mito y el poético es integrador, porque el lenguaje de la imagen es un lenguaje orgánico. Por lo tanto, expresa un punto de vista en el que el lado oscuro de las cosas tiene su lugar, o mejor dicho, en el que la luz y la oscuridad se trascienden al mirarse desde el punto de vista de una unidad dramática. Esta es la catarsis, o función de purificación del alma en la tragedia clásica. La visión polar o como suele decirse, la ambivalencia de la imagen poética, implica una conciencia o reconciliación de opuestos que, en el mundo práctico y basado en los hechos, parecería imposible o inmoral. Pero la imagen tiene muchos lados y muchas dimensiones y, al mismo tiempo, es imprecisa; aquí de nuevo, es como la naturaleza misma. Por ello y pensando representar un concepto tan abstracto como lo divino como es el caso de la *xicalcolihqui*, el diseñador decide trabajar la abstracción, no como imagen de dios porque como afirma Campbell:

“[...] Decir que la divinidad da vida al mundo y a todas las cosas es algo condenado como panteísta. Pero panteísmo es algo que puede confundir. Sugiere la existencia de un Dios personal que habita en el mundo, pero no se trata de eso en absoluto. La idea es transteológica. Trata de un misterio indefinible, inconcebible, pensado como un poder, que es la fuente, fin y fundamento de toda vida y ser.” (Campbell 1991: 66)

Watts en total acuerdo con Campbell sobre el tipo de imagen pertinente a la que se debe recurrir para representar lo trascendente cita a Underhill: “Podríamos decir –escribía Evelyn Underhill- que toda aproximación de nuestra mente condicionada al Dios Absoluto debe recurrir a medios simbólicos. Poco importa, en este sentido, que estos puedan ser de orden no material (figurativos) y que incluso puedan no ser reconocidos como tales por aquellos que los utilizan. Y, aunque en el desarrollo de la espiritualidad vaya tomando cada vez más abstractos estos símbolos mediadores, ello no supone, sin embargo, su completo abandono. Así, por ejemplo, aunque la «vacuidad», la «oscuridad», la «nada» y la «nube del no saber» de los místicos, tengan un carácter negativo, debemos recordar que no dejan de ser símbolos derivados de la experiencia sensorial mediante los cuales el místico trata de actualizar su inefable experiencia de lo divino” (Watts 2000: 24)

Podríamos resumir esta parte abductiva con los dos principios básicos que conformarían la hipótesis. En primera instancia, el diseñador tiene necesidad de crear una imagen que comunique y de significación al edificio que va a decorar. De su experiencia en la primeridad que en este caso es espiritual, sabe que una imagen icónica anclaría la percepción del intérprete en la segundidad, debido en gran medida a la fuerza de la costumbre del intérprete de relacionar cualquier signo con su realidad inmediata. Su problema entonces es que esta imagen represente un concepto transteológico, la unidad divina que representa un principio indefinible. Aún sin saber qué forma es la pertinente, sabe que la abstracción es el mejor vehículo para que este signo opere como símbolo. Finalmente sabe también que nuestra realidad cotidiana opera en el nivel dual, pero que el nivel que él trata de representar actúa de manera polar.

3. A continuación, en el empleo de un tipo de **deducción**, el artista proyecta su hipótesis en su trabajo, es decir, que va a expresar las cualidades de sentimiento, para darles forma, encarnándolas en un objeto al que podrían ser *apropiadas*. Así al construir ese objeto – al que las cualidades de sentimiento serían apropiadas -, la obra de arte crea su propio referente: es auto-referencial. La hipótesis, que al principio es vaga, se centra más precisamente a través de la proyección en un soporte, y puede entonces ser “probada” por inducción. Están de acuerdo los investigadores que el mito es el tema central de la producción plástica en Mesoamérica. Así lo comenta por ejemplo Paul Westheim:

“[...] Esta unidad cósmica determina también la concepción artística. La finalidad del arte precortesiano no es, no puede ser la representación y fijación del fenómeno óptico. Para aquel mundo artístico, la auténtica y genuina realidad que hay que representar es lo que actúa dentro de las cosas como elemento vital: las ocultas fuerzas místico-mágicas. Darles expresión plástica, convertir en forma a los espíritus que alientan en las cosas, esencia y sentido de las cosas, plasmar no lo que son como fenómeno óptico, sino lo que significan: he ahí el propósito de ese crear artístico. De ahí debe partir su apreciación estética. (Westheim 1970: 439)

Esta orientación mítica del arte mesoamericano la podemos rastrear en el *Popol Vuh*, que ya desde sus primeras líneas se fundamentan los principios de orden que rigen el universo maya.

Dice el *Popol Vuh*:

“Es el libro original,
antiguamente escrito,
pero su faz estaba oculta
al que busca, al pensador.
Grande es su descripción, su relato
de cómo se acabó de sustentar todo,
el cielo, la tierra
sus cuatro ángulos,
sus cuatro esquinas trazadas,
las cuatro formadas,
su lugar escogido,
sus medidas tomadas
en el cielo, en la tierra,
cuatro ángulos,
cuatro rincones...” (León 1986: 70)

Y al igual que en las cosmovisiones universales el cuatro en su manifestación numérica y el cuadrado como manifestación espacial son el fundamento del orden sagrado. Sin embargo en Mesoamérica la cuaternidad como sentido de orden se llevó a todos los niveles, como el mítico, plástico, filosófico e incluso calendárico, que fue el eje de su cosmovisión.

En ninguna otra cultura como en Mesoamérica la cuaternidad tuvo tal relevancia, y al igual que en el *Popol Vuh*, en los demás mitos la encontramos constantemente integrando una importante función simbólica. Así por ejemplo, en el ámbito náhuatl *Tonacatecuhtli* y *Tonacacihuatl* tuvieron cuatro hijos o *Tezcatlipocas*, el rojo, el negro, el blanco y el azul. *Tecuciztécatl* y *Nanahuatzin* hicieron penitencia cuatro días y cuatro noches antes de lanzarse al fuego que estuvo ardiendo por cuatro días. Solo tenían cuatro intentos para lanzarse al fuego, cosa que *Tecuciztécatl* no pudo hacer. Una vez que *Nanahuatzin* se hizo sol cuatro mujeres lo esperaban mirando hacia el oriente. Cuatro días estuvo el sol parado en el cielo esperando ocupar su día en la fecha cuatro movimiento. *Tláloc*, tiene su aposento de cuatro cuartos, y en medio de estos un patio donde están cuatro grandes tinajas de barro llenas de agua. Una de ellas es muy buena y de esta llueve cuando se crían el maíz y las demás plantas alimenticias. El de otra es mala, cuando llueve esta agua se crían telarañas en las mazorcas y se vuelven negras. Cuando llueve de la tercera el maíz se hiela. Cuando llueve de la última el maíz no granea y se seca. Había cuatro colores de *Tlaloques*: azules, blancos, amarillos y rojos. En cuatro ocasiones disparó sus flechas *Mixcoatl* contra *Chimalma*. Cuatro días estuvo en parto *Chimalma* antes de nacer *Quetzalcóatl*. *Quetzalcóatl* tenía en su palacio cuatro aposentos; uno estaba hacia el oriente era de oro, otro estaba hacia el poniente y este le llamaban de esmeralda y de turquesa. El otro estaba orientado hacia el mediodía y era de diversas conchas marinas y en lugar de encalado tenía plata. El cuarto aposento estaba dirigido al norte y este aposento era de piedra colorada y jaspes. Cuatro días pasó *Quetzalcóatl* curándose en una caja de piedra antes de abandonar Tula. Dicen que cuando *Quetzalcóatl* se quemó se convirtió en la estrella que sale al alba y cuando desapareció no salió en cuatro días porque fue a morar a la región de los muertos. Otros cuatro días era hueso por lo que se entronizó como estrella grande a los 8 días.

Mictlantecuhtli pidió a *Quetzalcóatl* que rodeara cuatro veces su trono de piedra para que este le entregara los huesos de los antepasados. Tienen que pasar cuatro años antes de que el difunto empiece su camino al *Mictlan*. Cuatro años duró la sequía durante el reinado de *Huémac* en Tula. Para que los *tlaloques* regresaran el agua solicitaron el sacrificio de una doncella a la cual velaron durante cuatro noches. Después del sacrificio llovió durante cuatro días seguidos. En el *Popol Vuh* los gemelos encuentran un cruce de cuatro caminos en su viaje al *xibalba*. Después de quemarse desaparecieron durante cuatro días antes de aparecer en el río. Cuatro fueron los primeros hombres creados con maíz en el *Popol Vuh*... Etc.

Paul Westheim también reconoció el reiterado uso simbólico de este número y así lo dejó escrito “El número 4 es el número mágico, sagrado, fundamental y cósmico. “Para el mexicano el 4 era el número en que las cosas se realizaban plenamente y de muchas maneras” (Seler). Hay cuatro destrucciones del mundo, cuatro regiones del Cielo, de la Tierra y del mundo inferior. Cuatro esquinas del cielo y de la Tierra, cuatro caminos hacia el Centro de la Tierra, cada uno de color diferente (El libro de los libros de Chilam Balam), cuatro divisiones de la cancha del juego de pelota, cuatro dioses que vuelven a levantar el Cielo cuando ha caído sobre la Tierra, cuatro dioses que sustentaban el Cielo. Cuatro días permanece Quetzalcóatl en el mundo inferior, al cabo de cuatro años las almas de los guerreros muertos se transforman en colibríes, cuatro años dura la migración de los difuntos a Mictlan. Hay cuatro clases de maíz: el negro, el amarillo, el rojo y el blanco. Hay cuatro clases de agua que los Tlaloques, ayudantes del dios de la lluvia, mandan a la Tierra: La primera es buena para las simientes y los panes, la segunda añubla las plantas, la tercera las hiela y la cuarta, improductiva, las seca (Historia de los mexicanos por sus pinturas). Según el libro de Chilam Balam de Chumayel, los mayas tenían trece dioses de los katunes (el katún era uno de sus periodos: 20 veces 360 días = 7200 días o sea aproximadamente 20 años). El dios supremo era Itzamná. Los cuatro Paualtin sustentaban –como atlantes- la Tierra; los cuatro Bacab, el Cielo. En las cuatro esquinas del Cielo moraban los Chac, dioses de la lluvia y el viento. El eje del mundo lo formaba el tronco de un árbol gigantesco, Yaxché, cuyas ramas se extendían en las cuatro direcciones y cuya copa formaba la bóveda celeste [...]” (Westheim 1970: 31)



Fig. 39 Quincunce

Como ya explicamos, sus manifestaciones plásticas se encargaron de dar forma a este principio de orden cósmico y que se ve reflejado en toda su producción. A partir de un extraordinario diseño que resume su cosmovisión y la lleva al más refinado nivel de síntesis y abstracción. En el que se conjugan los principales símbolos geométricos, y que en la actualidad conocemos como quincunce (fig. 39).

Federico González explicando el uso de los símbolos como forma de comunicación en los pueblos arcaicos y tradicionales comenta:

“Entre estos símbolos son de extraordinaria importancia mágica y sagrada los números y las figuras geométricas, que toda sociedad arcaica ha conocido y con los que ha simbolizado el cosmos y sus vibraciones, en virtud que esos números y figuras geométricas poseían las

energías invisibles que ellos mismos atestiguaban, en perfecta correspondencia con sus características visibles.” (González 2003: 180)

Sobre la envergadura simbólica que posee el quince León Portilla comentó:

“[...] En resumen ellos pensaron a la tierra en función de un extraordinario complejo de símbolos: la imagen de los monstruos de los que brota la vida; la distribución cuatripartita, que a partir de un centro, extiende la realidad entera por los rumbos de colores, poblados de dioses y fuerzas primigenias, de aves y árboles cósmicos y también de los humanos que allí viven y mueren” (León 1986: 77)

El simbolismo del ombligo o eje del mundo y puede representarse con cualquier elemento que lo signifique que tenga un carácter onfálico, particularmente el árbol, el obelisco, la columna, el menhir o la montaña y en el caso de Mesoamérica también el poste de los voladores. Por otro lado el círculo es análogo al cuadrado, podría decirse incluso que es la solidificación o síntesis geométrica propuesta por el diseñador, ambas figuras tienen 360 grados, ya que la superficie del círculo se puede representar en cuatro ángulos de 90 grados exactamente igual que el cuadrado. Por lo que la asociación del círculo con el cuadrado y la cruz resulta normalmente de las propias características inherentes a estos símbolos los cuales se entrelazan entre sí de manera espontánea.

Joseph Campbell complementa perfectamente este principio universal: “El reino del cielo descansa en las cuatro esquinas de la Tierra, algunas veces sostenida por cuatro cariatídes que pueden ser reyes, enanos, gigantes, elefantes o tortugas. De aquí la tradicional importancia del problema matemático de la cuadratura del círculo: contiene el secreto de la transformación de las formas celestes en terrenas. El hogar de la casa, el altar del templo, es el centro de la rueda de la Tierra, el vientre de la Madre Universal, cuyo fuego es el fuego de la vida. La abertura del techo de la casa, o la corona, el pináculo o la linterna de la cúpula, es el centro o punto medio del cielo, es la puerta del sol [...]” (Campbell 2010: 45-46)

Este principio aun lo vemos en los pueblos que conservan su tradición y lo podemos corroborar con el comentario que hizo Antonin Artaud en su viaje por la tarahumara.

“Preside cada pueblo tarahumara una cruz rodeada de cruces orientadas hacia los cuatro puntos cardinales de la montaña. No es la cruz de cristo, la cruz católica; es la cruz del hombre descuartizado en el espacio, del hombre invisible que tiene los brazos abiertos y que está clavado a los cuatro puntos cardinales. Por medio de esta figura los tarahumaras manifiestan una idea geométrica activa del mundo a la cual se halla ligada la forma del mismo hombre. Esto quiere decir: aquí el espacio geométrico está vivo y ha producido lo que tiene de mejor, esto es el hombre.” (Artaud 1976: 287)

El cuadrado, y la cruz implícita en este son excelentes símbolos para delimitar el espacio sagrado, simbolismo designada a la planta y construcción de la arquitectura sacra, su simbolismo es el de fijar un espacio significativo que nos vincule con la experiencia de estar en



Fig. 40 Tenochtitlán
códice Mendocino

el centro del universo en comunión con los otros niveles cósmicos y con Dios. En Tenochtitlán el *axis mundi* es árbol (nopal) que une lo acuático terrestre con águila celeste, como teofanía así lo asegura Campbell “[...] El águila es la representación del dios en el mundo temporal. El ave es el principio encarnado de la deidad.” (Campbell 1991: 58) Y en torno a este ombligo la ciudad estaba dispuesta como un gran quincunce sagrado, por eso vemos que la ciudad se planeó desde su origen en cuatro barrios en dirección a los cuatro rumbos, y en el centro el quinto punto cardinal como síntesis de todos, lugar que trasciende la dualidad donde estaba la montaña sagrada el *Huey Teocalli* con dos templos dedicados a divinidades antagónicas. (fig. 40)

Y como un principio fractal, las plazas y los patios se rigen también con el mismo principio cósmico del quincunce como podemos observar en *Mitla* (fig. 41)



Fig. 41 Palacio de las columnas y patio frontal. Mitla

Esta horizontalidad que confiere la plaza se ve contrastada con la verticalidad de las pirámides, al igual que el adentro-afuera del patio y la plaza, todos principios polares constantes en el arte y la cosmogonía mesoamericana, tal como afirma la Doctora Iliana Godoy. “Podemos decir que el adentro y el afuera corresponden al plano de la extensión horizontal que sugiere la peregrinación y el movimiento del ser humano a lo largo y ancho de la tierra. [...] Por contraste el desarrollo del espacio según el eje vertical corresponde a los puntos de reposo, aquellos señalados por hierofanías, donde se coloca un altar y que luego serán templos.” (Godoy 2011: 49-51)

Este principio de orden fractal se repite por igual en la concepción de la pirámide como también afirma la Doctora Godoy. “Entre los cuerpos escalonados y las escalinatas nos encontramos ante el concepto de geometría fractal: patrones estructurales y formales que se repiten con variaciones a diferentes escalas.” (Godoy 2011: 48) Lo mismo afirma Federico Gonzáles desde otra perspectiva.

“El plano de la pirámide precolombina está constituido por cuadrángulos dentro de cuadrángulos, o un cuadrángulo central contenido por otros. Esta imagen suele darse en distintos pueblos del mundo, articulada del centro a la periferia, y conforma tanto el modelo de la organización social como el de la ciudad-estado, donde el sacerdote-emperador, habitando en el centro, o mejor, en el eje que liga la tierra-cielo, estructura y jerarquiza su reino. Cuatro vías comunican el interior con el exterior, las que son representadas en lo tridimensional por cuatro escaleras que unen la sumidad con la base.” (González 2003: 183)

Aunque González identifica una implícita lectura socio-política, León Portilla percibe otra dimensión. “[...] Las pirámides truncas con cuerpos superpuestos y un santuario en la parte más alta, pueden ser, como algunos investigadores lo han sostenido, otro reflejo de los pisos celestes en que moran los dioses.” (León 1986: 77) Campbell valida esta idea enfatizando el carácter horizontal del cuadrado, pero llevándolo al volumétrico triangular cuando este se eleva hacia el cielo. “[...] Una pirámide tiene cuatro lados. Son los cuatro puntos cardinales [...] Cuando estás en los niveles inferiores de la pirámide, estarás en un lado o en otro. Pero cuando llegas a la cima, los puntos se reúnen todos, y allí se abre el ojo de Dios.” (Campbell 1991: 57)

Esta concepción cuatripartita reconocida en los mitos y reflejada en su arquitectura va conformando una percepción dimensional más compleja. La Doctora Godoy ya nos sugiere el espacio procesional de la plaza como entidad de movilidad temporal periférica y la quietud al centro del templo, una dualidad espacio-temporal resuelta en la concepción espacial de la plaza como espacio-tiempo humano y la pirámide dedicada a la divinidad, cuyo *axis mundi* principio de eternidad atraviesa verticalmente el tiempo-espacio horizontal. Por esta razón afirma León Portilla “[...] si el espacio existe por obra de los dioses y tiene en sí mismo connotaciones divinas, las deidades presentes y actuantes en él son precisamente los rostros cambiantes del tiempo.” (León 1983: 91)

También comenta Portilla que la compleja riqueza de los cálculos acerca del tiempo es la espina dorsal que da estructura, y es el elemento que permea íntegramente la realidad cultural del México antiguo.

“Tratando del origen de esa quinta edad o sol en que vivimos, llamada *Ollintonatiuh* (Sol de movimiento), ensayaron los *tlamatinime* una nueva explicación. Hasta entonces, las cuatro fuerzas primordiales, aire, tierra, fuego y agua, localizadas en los cuatro rumbos del universo, habían ejercido un predominio absoluto, cada una de ellas en su correspondiente edad o sol [...] En vez de que cada una de las fuerzas y rumbos cósmicos dominaran en forma absoluta y permanente como había acontecido en edades anteriores, se introducen ahora etapas sucesivas de predominio, dentro de la misma “quinta edad”. En otras palabras, el *cáhuítl* o duración de la “quinta edad” quedará sometido a la influencia sucesiva de cada uno de los cuatro rumbos del universo.” (León 1987: 187)

Habíamos comentado anteriormente que a diferencia de la concepción judeo-cristiana en donde el tiempo está ordenado por Dios en Mesoamérica es a la inversa, las distintas manifestaciones

divinas están dominados por los periodos de tiempo, razón por la cual llevan un nombre calendárico.

“[...] en su peculiar universo teñido de sentido y relaciones mitológicas, cada momento es para ellos manifestación de fuerzas, favorables o adversas, pero siempre con rostro de dioses. Como en un escenario siempre cambiante, los dioses del día y la noche, los de los meses y los números, las deidades de todos los ciclos de tiempo, son los actores de este universo en que literalmente hay entradas y salidas que determinan los destinos y llevan consigo la vida y la muerte.” (León 1986: 49)

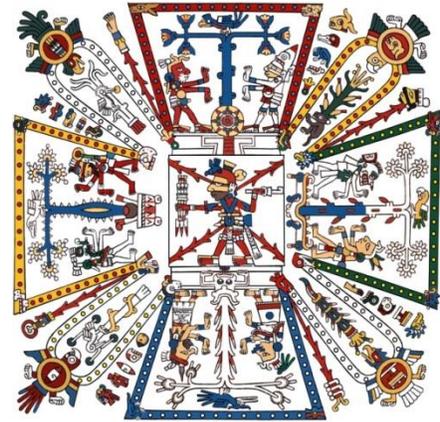


Fig. 42 Lámina 1 códice Feyérváry-Mayer

Así en cada “atadura de años” (grupo de 52 años), existirán trece años con el signo “conejo”, orientados hacia el rumbo del sur. Otros trece de signo “caña”, referidos al oriente. Trece más con el símbolo del “pedernal”, del rumbo de los muertos. Y finalmente otros trece con el signo “casa”, propio del oeste (fig. 42). Habría que diferenciar esta geometría terrestre de cuatro puntos cardinales, de la filosófica de cinco incluyendo el centro y una teológica de siete direcciones que incluye el arriba y el abajo. Sobre este último comenta León Portilla. “Y del mismo modo como se esforzaron los sabios nahuas, herederos del antiguo pensamiento tolteca, por matematizar el tiempo, redujeron también a números su concepción del espacio o *tlacauhtli*, “lo que ha sido dejado” en forma más permanente. Según unas escuelas de pensamiento, eran 13 los pisos celestes, aunque otras afirmaban que eran únicamente 9. Por debajo de la tierra existían también otros 9 planos inferiores, que en el pensamiento religioso situaban las varias pruebas que tenían que pasar los difuntos que iban al *Mictlan*. Ahora entendemos qué estos números empiezan a ser componentes fundamentales de su geometría sagrada, además de que éstas tienen una completa interdependencia entre las divisiones del tiempo y las divisiones del espacio.

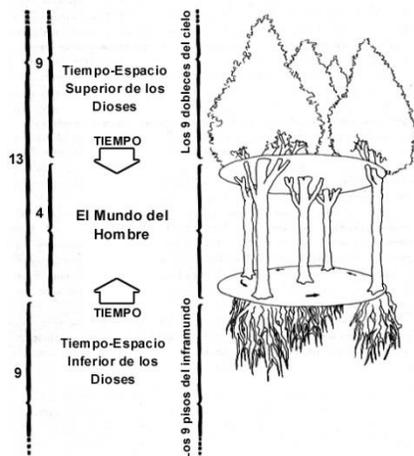


Fig. 43 Tamoanchan según López Austin

Los antiguos nahuas dividieron el cosmos en trece pisos celestes, el central o *Tlalticpac* y nueve pisos del inframundo. Cada piso del supra y del inframundo estaba habitado por dioses con su pareja o seres sobrenaturales, No es claro que dioses y seres se encontraban pues hay una gran confusión al respecto ya que las fuentes se contradicen entre sí, la contradicción más frecuente es sobre el número de pisos superiores e inferiores. En lo personal me parece muy coherente la propuesta que promueve López Austin; él sugiere que debido a la polaridad de la cosmovisión deberían ser nueve pisos superiores y nueve inferiores, los cuatro sobrantes del supramundo en realidad serían niveles pertenecientes al nivel intermedio o terrestre, ya que se refieren al Sol, la Luna, las estrellas y los cometas elementos

visibles y por lo mismo parte de su dominio (fig. 43).

Un elemento fundamental de esta concepción espacio-temporal que estructura la cosmovisión de las culturas de *Anáhuac* y que han descuidado los investigadores en otras áreas es la duración real del año solar o *xiuhpohualli*. Al no acusar interés en los cinco días sobrantes del año (*nemontemi*) y del día que se aumentaba cada cuatro años, que es el mecanismo que da orden a la sucesión de cuatro cargadores, hasta completar una atadura de 13 años que ya comentó León Portilla, y que comentan algunos cronistas. “Hay conjeturas que cuando se agujeraban las orejas de los niños y niñas, que eran de cuatro en cuatro años, echaban seis días de *nemontemi*, y es lo mismo del bisiesto que nosotros hacemos de cuatro en cuatro años.” (León 1987: 185)



Fig. 44 Teocuitlatl

Hay otro símbolo inminentemente conectado con el quincunce y que manifiesta el mismo principio cosmogónico de *Anáhuac*, sólo que este lo transporta del nivel teológico al filosófico. Se llama *teocuitlatl* y es el símbolo que se usaba para representar el oro. Se ha traducido literalmente como excremento divino, y es justamente este tipo de traducciones las que ha dado pie para que se tergiverse en buena medida una cultura que supo combinar sus desarrollos astronómicos espacio - temporales con sus principios teológico – espirituales, por una concepción inocente y bárbara del tipo “el buen salvaje”. El diseño que es el área de nuestro interés aparenta ser

una variante estilística del quincunce, dado que emplean la misma estructura cadrangular, pero a diferencia de este último, en el teocuitlatl esta representada una cruz que en el quincunce se infiere (fig. 44). ¿Qué tendrían en común entonces estos diseños tan parecidos con significados aparentemente tan ajenos? Para ello necesitamos recordar en primer lugar que el difrasismo es un recurso común empleado en la literatura náhuatl, y que el diseño del teocuitlatl es la cristalización del reino amorfo del sentimiento.

Lo específico en la imagen antes que retórica es su función comunicativa en la cual todos participamos cotidianamente, en esta se asienta nuestra relación con el mundo y la manera en que lo comprendemos, su poder reside en que nos dota del poder de reproducir el mundo y con ello tomar conciencia y dominio de este. La significación alude a la producción de contenidos que generan los signos en relación a un código y a sus usuarios. La significación no representa una traducción de las leyes del mundo físico al lenguaje, sino que es el lenguaje el que codifica a la naturaleza de acuerdo a criterios establecidos por el productor. El lenguaje no solo describe el mundo, sino que también lo crea.

“Por esta razón cada lengua “ve” al mundo de diferente manera, pues sus códigos establecen la red conceptual marcando las distinciones que le son pertinentes a la cultura en que se genera la lengua” (Tapia 199: 30)

Los seres humanos no existimos como individuos, somos el producto de las instituciones, somos una interacción social, y el lenguaje forja nuestras concepciones y percepciones del mundo ya que percibir es un convencionalismo social. La principal institución que consideraron los *mexicah* como semilla de su cultura era la *toltecáyotl* o el arte de vivir, León Portilla comentó sobre este concepto:

“Los relatos en náhuatl nos dicen que la *toltecáyotl* abarcaba los mejores logros del ser humano en sociedad: artes y urbanismo, escritura, calendario, centros de educación, saber acerca de la divinidad, conocimiento de las edades del mundo, orígenes y destino del hombre.” (León 1987: 18)

Náhuatl significa *fluido, armonioso*, y por extensión “*lengua*”. Los nahuahablantes le llaman al español *Náhuatl kastillan*, la lengua de Castilla. Por lo tanto, la expresión “lengua náhuatl” es un pleonasma, pero aun así la usaremos porque se ha hecho habitual.

Según Ángel Ma. Garibay la lengua *náhuatl*, es una de las más aptas para la expresión del pensamiento en todas sus modalidades. Su evolución hizo de ella un medio de análisis mental muy refinado, y de una maleabilidad asombrosa para la finura de matices retóricos.

“La expresión tiende siempre a la imagen. Aunque la lengua posee cualidades de precisión abstracta y es de suyo maleable a toda modalidad del pensamiento, hay la tendencia perpetua a dar mejores imágenes que, bajo el símbolo y la metáfora den el concepto.” (Garibay 1963: 27).

Ruiz de Alarcón comentó que “en el lenguaje náhuatl todo es metáforas exquisitas, si bien razonables”. Si la metáfora era de uso común en la lengua, bien podríamos esperar lo mismo de la imagen, y en este caso del diseño del *teocuitlatl*. Veamos un ejemplo del difrasismo en la educación:

“El hombre maduro:
corazón firme como la piedra,
corazón resistente como el tronco del árbol;
rostro sabio,
dueño de un rostro y un corazón,
hábil y comprensivo.
[...] Suya es la tinta negra y roja” (León 1987: 193)

El nombre "difrasismo" se debe al padre Ángel Ma Garibay, cuya característica esencial es la yuxtaposición de dos o aún tres lexemas cuyo significado no se construye a través de la suma de sus partes sino que remiten a un tercer significado. Básicamente son entidades conceptuales, construidas a partir de dos términos generalmente opuestos cuya unión resulta en un significado distinto del que enuncia cada palabra:

En el ejemplo podemos distinguir un par de difrasismos. La persona se concebía como *Ixtli-Yolotl*, es decir, Rostro y Corazón términos opuestos que implican una reconciliación de

principios polares. Así rostro es lo exterior y corazón lo interior, pero también rostro es el conocimiento y corazón el sentimiento, en conclusión el hombre verdadero es el resultado de saber combinar lo físico con lo espiritual, y lo intelectual con lo sentimental. Al describir la sabiduría como “suya es la tinta negra y lo roja” *Tlilli-tlapalli* realiza otro difrasismo, puesto que en ese contexto representa otra serie de polaridades como lo oscuro y lo luminoso, lo interior y lo exterior, y en el caso de la escritura en los códices como el Desdén son los números positivos y negativos.

En este sentido la significación implica comprender otros aspectos como el contexto histórico-cultural en el que se genera el sentido, el estatuto teórico del productor y receptor del mensaje, así como el soporte físico en que se manifiesta el mensaje, los cuales se pueden leer y en los cuales se necesita algo más que un diccionario. Así, su lectura puede plantearse al menos en dos niveles; cuando atendemos a lo que dicen explícitamente (denotación) y cuando el sentido incorpora también lo que existe implícitamente (connotación), bajo este principio tenemos que reconocer la existencia de significados que no están dichos pero que forman parte del comunicado. Este giro del texto establece una relación no unívoca entre el significante y el significado que implica otro nivel de comprensión que es sumamente eficaz para el lenguaje artístico, porque son figuras dispuestas a llenarse de sentido manteniendo siempre, y esto es muy importante, la credibilidad y verosimilitud.

“En este sentido, el lenguaje figurado se permite esas enormes libertades semánticas porque parte de que el lector se hará cargo de ello, y por otra parte permite ir a niveles más profundos de significación, pues siempre hace entender algo más allá de lo que dice explícitamente.”
(Tapia 199: 30)

Podemos a la luz de estas definiciones pensar en el *teocuitlatl* como un difrasismo de conceptos polares, compuesto de *teo* (divino) y *cuitla* (excremento), al cual si avanzamos más allá de su sentido literal descubrimos su real sentido metafórico. Porque la asociación de lo más bajo e inundo como lo es el excremento se une a lo más sublime como lo divino, sugiriendo que se puede alcanzar lo más alto estando en lo más bajo y viceversa, es decir, la asociación de estos opuestos polares representa la totalidad. El quince expresa el universo visible, medible y cognoscible mediante ciclos espacio – temporales, el punto central en el cual convergen los extremos, la unidad y la diversidad. En el *teocuitlatl* además de los cuatro puntos y el centro se usan los espacios vacíos unidos con el centro formando una cruz. Lo vacío que complementa lo lleno, la unión de opuestos polares en el plano de la inmanencia.

Finalmente convendría atender el comentario de Alfredo López Austin sobre esta división espacial mesoamericana:

“Otros símbolos, entre los múltiples vinculados con los cuatro rumbos del plano terrestre, fueron el pedernal al norte, la casa al occidente, el conejo al sur, y la caña al oriente, lo que constituía según Garibay K., una doble oposición de muerte-vida (norte-sur, con los símbolos de la materia inerte y de la movilidad extrema) y hembra-macho (oeste-este, con los símbolos

sexuales de la casa y de la caña), como si el eje cielo-inframundo se hubiese proyectado en dos giros de 90°, perpendiculares entre sí, sobre el plano de la superficie terrestre, distribuyendo dos de sus pares en oposición.” (A. López 1989: 65)

Es importante subrayar que independientemente de la división del espacio nos encontramos nuevamente en los signos asociados por el calendario a cada dirección tres nuevos difrasismos, vida – muerte, materia inerte – movilidad y uno más implícito en ellos femenino – masculino. López Austín enfatiza el principio rector de la cosmogonía mesoamericana, esta es la concepción dual del universo prehispánico que está subordinada en la literatura, las artes, la filosofía, las ciencias y la cultura en general. Y si está presente en todas estas áreas seguramente está presente en la *xicalcolihqui*.

4. La última etapa es una **inducción**, es el juicio del artista sobre su obra.

¿Cómo el artista puede probar el valor de su creación? No en referencia a una realidad externa, ya que una obra de arte es auto-referencial, sino en referencia a sí misma. Una obra de arte es auto-suficiente cuando se presenta como sentimiento razonable, cuando es la expresión inteligible de una cualidad de sentimiento sintetizada.

Desde la perspectiva del diseño para Ana Calvera “El diseño no es una actividad final, arte-finalista, que se ocupa de dar forma y apariencia estética (estilismo). Sino un proceso complejo que participa en la decisión de un producto desde su misma esencia, desde el planteamiento inicial.” (Calvera 2010: xx). Es decir, que toda la información anterior que hemos valorado en el contexto de la *xicalcolihqui* no desaparece cuando obtenemos la imagen final, y no debemos quedarnos en la conformidad del simple significado o la apariencia estética. El proceso del diseño y en este caso del análisis en este contexto de los elementos pertinentes que debió tomar en cuenta el (o los) diseñador(es) para llegar a esta síntesis formal aportan nuevos conocimientos que se desconocían por atender la forma y no como se llegó a la forma que es el campo de trabajo del diseñador.

En las líneas siguientes veremos que otros conocimientos surgen del análisis del proceso que nos llevó a entender la greca escalonada en su contexto. Empecemos por la matriz que da origen a la greca que como hemos visto consta de una retícula de nueve módulos por cinco, sin embargo estos a su vez es la superposición de dos retículas de cinco por cinco módulos (fig. 45). El cinco en la simbología mítica representa la centralidad, al hombre a la pirámide. Así como al punto central de la circunferencia corresponde la unidad, el cuadrángulo corresponde con el cuatro y la cruz con el cinco.

7	8	9	10		11	12	13	14
6	2	3	4		11	15	16	17
5	1	1	5		12	13	18	19
4	3	2	6		14	15	16	20
10	9	8	7		17	18	19	20

Fig. 45 Proporciones

Una complementación de esta división cuatripartita del espacio era el quince que representa las cuatro direcciones más el centro, a este lo tenemos presente en otras divisiones del tiempo así: el mes de veinte días se dividía en cinco períodos de cuatro días (fig. 65), el año solar

estaba compuesto por cinco períodos de 73 días, y el año de 260 días tenía cinco divisiones de 52 días o cuatro de 65 días anotado constantemente en los códices.

La totalidad del tiempo se dividía también en cinco eras o “Soles” acordes al modelo del quincunce, cuatro eras en el pasado y una, quinta, en el presente. Cada Sol pertenece a una dirección y a uno de los elementos Tierra, Aire, Fuego y Agua, el quinto y último es el Sol de movimiento en la parte central del quincunce, al cual podemos identificarlo con la división cósmica del universo.

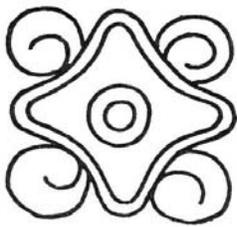


Fig. 46. Quincunce y signo de Venus.

Afirma Séjorné que el quincunce es de una complejidad más rica todavía; puesto que se ha demostrado que cinco años venusinos corresponden exactamente al mismo número de días de ocho años terrestres, a consecuencia de esto los cómputos de tiempo venusinos se efectúan por grupos de cinco, siendo entonces cinco la cifra de Venus y también de Quetzalcóatl en su manifestación de *Tlahuizcalpantecuhtli* y *Xolotl*. (Figura 46).

“El cuadriculado es, pues, un instrumento de Conocimiento y de trabajo y un modo de aprender –atraparlas como en una red- a las leyes cósmicas que en él se reproducen, ya que en ese cuadriculado –visible lo invisible, tangible o intangible- se manifiestan las formas” (Gonzales 2003: 262)

Gilliam Scot comentó sobre la interacción de dos elementos contrarios y estáticos que se encuentran en el mismo plano y al parecer esta es una excelente descripción de la composición que representa la greca en su figura y fondo:

“El problema no consiste en el equilibrio de un cuerpo en el espacio, sino en el de todas las partes de un campo definido (una igualdad de oposición)...igualdad de oposición implica un eje o punto central en el campo en el cual las fuerzas opuestas están en equilibrio” (Scot 1978: 55)

Está armonía dual en la danza se representa como pasividad y movimiento y en la música como sonido y silencio, en el caso de la greca esta genera su propio ser por la relación figura-fondo. Allan Watts tiene una elocuente definición referente a esta concepción dual:

“Si el movimiento aniquila totalmente la resistencia, toda forma se disuelve. Si la disciplina controla por completo la espontaneidad, se pierde la gracia. Esto demuestra que la forma en el arte y la naturaleza no es un encuentro de dos principios separados; el movimiento por un lado y la resistencia por el otro. La forma es movimiento/resistencia. En la naturaleza nunca están separados; sólo se pueden distinguir en el pensamiento.” (Watts 1990: 39)

Es importante aclarar que cuando se dice que la greca genera a su propio complementario debemos verlo exactamente igual como el silencio en la música, es decir que realmente la greca complementaria es un espacio vacío, la nada, en otras palabras la existencia que define

su ser por su no ser, pero la no existencia es una forma de existencia como el alma que no tiene materia pero si existencia, Lao-Tze explica este principio que en el pensamiento chino se denomina hsiang sheng que es el surgimiento mutuo o inseparabilidad muy fácilmente se nos escapa a los occidentales:

"Ser" y "no ser" se engendran mutuamente;
Dificultad y facilidad se complementan mutuamente;
Largo y corto se contrastan mutuamente;
Alto y bajo se proponen mutuamente;...
Antes y después se suceden mutuamente...
Por lo tanto, de la no-existencia proviene la utilidad;
Y de la existencia la posesión." (Lao-Tze 1987: 25)

La greca escalonada por sí misma representa una dualidad de elementos antagónicos, la escalera y la espiral, son opuestos polares inseparables como los polos de un imán o las caras de una moneda. Aunque en el pensamiento los podemos dividir en la naturaleza están unidos. Desde el punto de vista del pensamiento racional la pregunta es ¿Es esto o aquello?, nuestra idea clasificatoria conceptual ve una casa como un interior y un exterior, que son los puntos polares pero en la naturaleza las paredes de la casa son lo que tienen en común el interior y el exterior.

La greca (fig. 47) manifiesta en la polaridad de su forma, la estructura interna del ser, pero también el fondo expresa la naturaleza externa que lo rodea y que posee como todo en el universo una polaridad doble. Allan Watts expresó esta concepción de una naturaleza más compleja de la simple visión simplista de los opuestos polares de una extraordinaria manera.



Fig. 47 Figura fondo

"La naturaleza parece ser una jerarquía de muchos grados, correspondientes a lo que el científico llama «niveles de aumento». Por lo tanto, cuando ajustamos nuestros lentes para observar las células individuales de un organismo, solo vemos determinados éxitos y fracasos, victorias y derrotas en lo que parece una batalla implacable. Pero cuando cambiamos el nivel de aumento para observar el organismo completo, vemos que lo que era conflicto en el nivel inferior es armonía en el nivel superior [...] El aumento de la conciencia no es más que extender nuestra visión para comprender muchos niveles a la vez y, sobre todo, para captar aquellos niveles superiores en que se resuelven las discordancias con los niveles inferiores". (Watts 1990: 57)

Si aceptamos que el Bien del mundo no es la victoria del bien sobre el mal, sino al contrario, la tensa polaridad del bien-y-del mal en conflicto perpetuo para mantener el universo en armonía, y en el cual ambas partes son fundamentales para encontrar el equilibrio ¿no es posible que esto nos lleve a un reconocimiento de una nueva función del mal, del vacío y del aspecto

sinistro de la existencia? Es posible que Jesús se refiriera a esta misma idea cuando comentó a sus apóstoles en el evangelio gnóstico de Tomás:

“¿Por qué lavan lo exterior del vaso? ¿Es que no comprenden que aquel que hizo el interior no es otro que quien hizo el exterior?” (Los Evangelios Gnósticos 2006: 22)

Pagamos la exactitud del lenguaje basado en los hechos con el precio de no poder hablar más que desde un solo punto de vista a la vez. Pero la imagen tiene muchos lados y muchas dimensiones al mismo tiempo. Además de esta impecable lección del pensamiento cosmogónico y filosófico aplicado al diseño y al arte de las culturas prehispánicas, aún nos falta revisar algunos elementos más relacionados con sus números sagrados. El giro de la greca para crear su complementario se origina en la séptima unidad, este número además de ser sagrado en su cosmogonía en este diseño sirve de punto de anclaje de una sucesión quinaria de unidades horizontales que cobran sentido en el diseño interno de la greca al recrear en cada módulo junto con la columna central la cruz de los rumbos base de su cosmovisión (fig. 51). Hago estas referencias para que se entienda la importancia del traslape en la cosmogonía mesoamericana que conecta a los opuestos y genera la unidad divina, que como vimos en el oriente se conocía como lo esencial supremo.

En los libros del *Chilam Balam* se explica cómo los dioses regentes del tiempo traslapaban su regencia sobre los años siendo huésped del dios anterior antes de que le corresponda su tiempo que le tocaba regir:

“Landa [...] refiriéndose al mecanismo de la función de los ídolos de los katunes, explica que cada ídolo correspondiente a un Katun comenzaba a regir diez años antes de que comenzara su propio Katun y terminaba su regencia al fin del décimo de este, viniendo a ocupar su lugar el del siguiente.” (El libro de los libros del Chilam Balam 1974: 47)

De esta manera es como entendemos que el traslape en la gráfica, los números y los dioses etc. corresponden a la naturaleza de su cosmovisión que se ve explícitamente representado en el diseño de la greca. Entonces las proporciones de la greca cobran nuevo sentido nueve unidades de largo es el desdoblamiento de su altura o sea cinco, el siete es el punto de traslape con la greca complementaria y desdoblamiento del trece que se encuentra implícito pero oculto en este momento de la investigación, pero del cual encontraremos su expresión más adelante.



Fig. 48 Códice Vindobonensis

La alternancia rítmica de la escalera es un elemento compositivo empleado comúnmente en las artes y el diseño de estas culturas. En los siguientes ejemplos extraídos de los códices Vindobonensis y Féyerváry-Mayer (figs. 48- 49) notamos como las escaleras empleadas como almena siguen el mismo patrón que en la composición de los paneles de Mitla, se puede apreciar que en el edificio

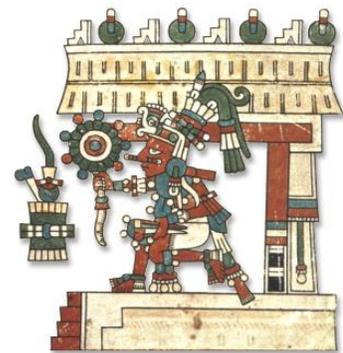


Fig. 49 Códice Féyerváry

del Feyérváry la escalera alterna con joyas de jade a diferencia de la greca en la cual se alterna con espirales.



Fig. 50 Tzompantli de Tula

En el *tzompantli* (muro de cráneos) de Tula vemos una secuencia de espirales (fig. 50), con estas imágenes podemos estar seguros que tanto la escalera como la espiral tienen un significado propio, este es el mismo sentir que expreso Holmes cuando escribió:

“los varios motivos empleados en la decoración no solamente eran significativos sino que se usaban solamente en sus tradiciones y apropiadas correlaciones; de manera que al hallar una forma biótica o un motivo cualquiera asociado a una dada estructura, podemos sin reparo presumir que tiene o

ha tenido una significación y una función especiales, en esa conexión.” (Ortiz 1984: 254)

“Todos los símbolos son polivalentes o polisémicos, en cuanto no presentan al hombre un mensaje acabado, cerrado y unívoco. Más bien constituyen una interpolación, en forma de presencia inmediata de otra realidad, ante la cual el sujeto puede reaccionar de diversos modos...Dicho de otro modo: el símbolo desencadena una dinámica.” (Revilla 2007: 27)

La espiral representa el mundo celeste, la materia sutil, imperceptible o divina que podría identificarse con el *tonalli*, o aliento de vida procedente de las trecenas del oriente y del poniente representadas por *Quetzalcóatl*. La espiral se encontró como almena en el templo de *Kukulcán* en *Chichén-itzá* (recuérdese que *Kukulcán* y *Quetzalcóatl* representan a la misma divinidad) reforzando su carácter etéreo dentro del contexto del supramundo (fig. 51).

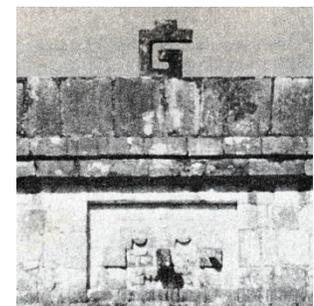


Fig. 51 Almena del templo de Kukulcán.



Fig. 52 Dos principios y un puente a lo divino.

Del otro lado está la escalera que representa el mundo subterráneo, lugar de transmutación de todo lo vivo, donde se origina la materia que el hombre percibe con sus sentidos, esta escalera la vemos representada en los códices como las fauces del monstruo de la tierra, que es el camino al inframundo y que en esta lámina representa las trecenas del norte y del sur (fig. 52).

Una de las ideas más interesantes de los diseñadores de la greca es la función del traslape o ensimismamiento y que la composición multiplicara su simbolismo, al superponer dos cuadrados de cinco por cinco unidades, que es el número de las eras, de la pirámide y del hombre, de la naturaleza bipolar

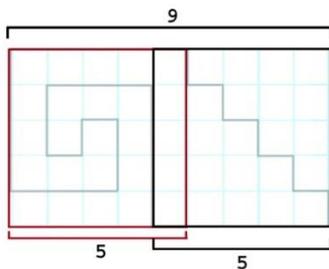


Fig. 53 Dos principios y un puente a lo divino.

de *Quetzalcóatl* la horizontal de la tierra encarnada en la serpiente y la axial lo que se eleva desde el centro encarnada en el ave que representa y en la conjunción de ambos que es la cruz. Estas dos naturalezas representadas en las imágenes de ambos cuadrados que al traslaparse se convierten en el puente hacia el inframundo y el número nueve (fig. 53).

En Egipto el epíteto de Osiris era "el que está en lo alto de la escalera", mientras que en el antiguo testamento aparece en el sueño de Jacob, "Y soñó: y he aquí una escalera que estaba apoyada en tierra, y su extremo tocaba en el cielo; y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella" (Génesis 28:10-22 en La Santa Biblia 1960)

Para el Cristianismo alude siempre a la subida del hombre hacia el Reino de Dios, como un viaje que emprende desde la oscuridad terrenal hacia la luz espiritual. También recordamos la famosa escalera que se le apareció a Mahoma y por la cual los justos ascendían hasta Dios.

Con tanto subir y bajar es lógico que la escalera esté asociada a dos tipos de símbolo de la mayor importancia: de un lado está asociada al simbolismo del puente y de los ritos de paso mientras que por otro es asimilable al eje del mundo y su simbolismo tiene que ver con el del árbol cósmico (parece que en el paraíso había -antes de la caída, desde luego- permanentemente una escala). Vista como un camino a la sabiduría, la escalera elevada al cielo habla del conocimiento exotérico, consciente y divino, mientras que la que desciende a la tierra es la del conocimiento esotérico, de lo oculto y de lo inconsciente.

La de caracol remite al mundo del misterio mientras que la de espiral hace referencia al ascenso totalmente apoyado y enfocado en un punto central, en última instancia, al movimiento del sol.

La escalera a diferencia de la escala introduce una novedad, si bien la escala comunica generalmente con el cielo, en el caso de la escalera esta se prolonga, pudiéndose descender por ella hasta el interior de la tierra:

"Todo ello se une para concretarse en un significado relacionado con el conocimiento. De tal manera, si se concibe en sentido ascendente se trata de una progresión (escalón a escalón) hacia la sabiduría y el conocimiento divino. Por el contrario, si baja hacia las profundidades de la tierra, simboliza el conocimiento de los poderes ocultos y del subconsciente" (Serrano, 2005: 104)

Esta idea la vemos explícitamente expuesta en el antiguo México. En la lámina número ocho del código Borgia apreciamos un personaje que baja por una escalera al interior de la tierra representada por las fauces del *cipactli*, un



Fig. 54 Código Borgia

elemento importante es el entorno nocturno en el que se desarrolla la escena. (fig. 54)



Fig. 55 Pirámide de *Kukulcán*.

La idea de la escalera ascendente se encuentra presente en Egipto a través de las pirámides que son gigantes representaciones de una escalera para facilitar la ascensión del alma del faraón, similares creencias se dieron con los zigurats mesopotámicos o las pagodas chinas. En Mesoamérica la pirámide representa el *axis mundi* y al igual que la montaña era el punto de unión con los poderes sagrados, su principal característica

arquitectónica es la escalera relacionada con la serpiente como puente entre dos mundos, y como lluvia, en el interior se encuentra la cueva donde vive el señor del rayo (fig. 55).

Por otra parte ya comentamos la similitud que guardó en su origen la espiral con el círculo y el cuadrado en la cosmogonía antigua, pero existen otras asociaciones que nos pueden ayudar para encontrar un significado más profundo que tal vez pueda albergarse incluso a nivel subconsciente. Por lo general está relacionada con el simbolismo de la Luna, la vulva, el laberinto, la concha o el cuerno, todas estas asociadas a la fertilidad, la energía femenina y la evolución cíclica, y según Federico González:

“Con referencia a la espiral y la doble espiral que se encuentran por doquier en América, igual que en las culturas extracontinentales, diremos que esa variación de la figura del círculo denota en el plano una salida de la reincidencia y, por lo tanto, manifiesta la evolución a otros planos más elevados, como es el caso de lo zigurats babilónicos y, como acabamos de ver, de la pirámide precolombina. Solo que esta es cuadrangular con respecto a los montes babilónicos que son circulares, pero ambos son representaciones del “*Axix*” y la sumidad. También existe una espiral involutiva, además de la evolutiva y ambas se conjugan en el símbolo de la doble espiral, que se rebobina permanentemente. A La espiral superior y aérea corresponde otra inferior, y subterránea. Ambas están unidas por el plano cuadrangular de base, y la superior se refleja en la inferior como en la superficie de las aguas. Ambas son análogas pero se encuentran invertidas como el día con respecto a la noche. Esta concepción indígena en la cual los cielos o las gradas son nueve, se encuentra en perfecto acuerdo con la Tradición Occidental y medieval, los gnósticos griegos, la cábala hebrea, la cosmogonía árabe, el pensamiento de Ptolomeo y la Divina comedia de Dante.”

(González 2003: 183)

Las espirales a las que se refiere Federico González pueden ser variaciones de un mismo tema pero con significados afines, por ejemplo las que tienen como base el cuadrado y que es una de las partes de la greca (fig. 56) que presenta en su forma la unión de dos corrientes con un centro. Hay una interesante variación de esta en una tumba en la hacienda de *Xaaga*, la cual presenta al igual que la greca en *Mitla* dos corrientes que tienen un eje central, pero además se encuentra una segunda greca



Fig. 56 Detalle greca.



Fig. 57 Greca *Xaaga*.



Fig. 58 Relieve Olmeca.

representa la entrada al inframundo, este dragón se presenta de frente y sus fauces tienen forma de media cruz (tal vez representando la parte del universo que le corresponde a este ámbito), al mismo tiempo se compone de dos perfiles de serpiente que componen el mascarón de frente y cuyas fauces corresponden a la mitad de la puerta de acceso, es decir un cuarto de cruz (figura 59).

que invierte esta composición para ocupar el lugar del fondo, y así, en vez de ser dos corrientes es una que se desdobra en dos direcciones (fig. 57).

Una de las más antiguas representaciones del universo en cruz es el relieve olmeca número IX de *Chalcatzingo*, en este relieve vemos que en realidad las cruces son las fauces de un enorme monstruo, en las esquinas de la cruz incluso podemos ver los árboles que según la mitología se encuentran dividiendo el topan del mictlan (fig. 58).

“En las tierras altas de Mesoamérica, durante el periodo formativo medio, las fauces abiertas del dragón se representan en forma cuadrifolia, el monumento IX de *Chalcatzingo* es una soberbia ilustración de esta convención artística” (Reilly III 1994: 242)

En la fachada de la estructura II de *Chicaná* observamos un mascarón zoomorfo que



Fig. 59 Estructura II *Chicaná*

Era importante aclarar esta concepción porque es parte del simbolismo geométrico que vamos a encontrar en otras obras artísticas y que representan los diversos niveles sagrados en su cosmovisión. Este concepto de las fauces para representar el cielo fue un recurso comúnmente empleado en las estelas zapotecas. En la figura 203 podemos observar (el remarcado es mío) las fauces celestes que en las comisuras se tuercen hacia el centro formando una doble espiral, abajo esta media cruz puede leerse como un glifo de tierra, de cerro o el topónimo del lugar de procedencia de esta jamba de una tumba del área de los Reyes en el valle de *Etla*. También lo podemos ver en la pintura mural de la tumba 105 en Monte Albán (figura 79)

Otra imagen también en *Chalcatzingo* (fig. 207) nos muestra las mismas fauces del dragón representando la cueva pero en esta ocasión es el relieve 1-A-1 llamado “El Rey” al cual Paul Gendrop describió de la siguiente manera:

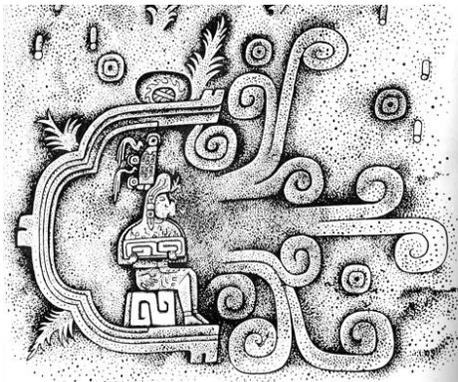


Fig. 60 El Rey, *Chalcatzingo*

“Este concepto de la cueva como el mítico lugar de encuentro entre el mundo exterior y el inframundo se antoja aún más evidente en el relieve 1 de Chalcatzingo en el que un personaje ricamente ataviado se halla sentado en medio de gigantescas fauces fantásticas vistas de perfil, de donde emergen gruesas volutas (interpretación que confirma la presencia de un ojo en la parte superior de estas mandíbulas que adoptan la forma de una especie de herradura de doble curvatura). Y, ¿qué decir del impresionante relieve IX que constituye la versión frontal – y casi tridimensional- del tema anterior?...Simbolizando el punto de contacto con la tierra y el mundo inferior.” (Gendrop 1993: 99)



Fig. 61 Altar no. 4 de La Venta.

Es importante notar que este monstruo de perfil tiene también la forma de la cruz pero cortada longitudinalmente (fig. 60) similar a las portadas del estilo *Chenes* a los cuales pertenece *Chicaná*. Esta forma trilobulada nos recuerda también la escalera.

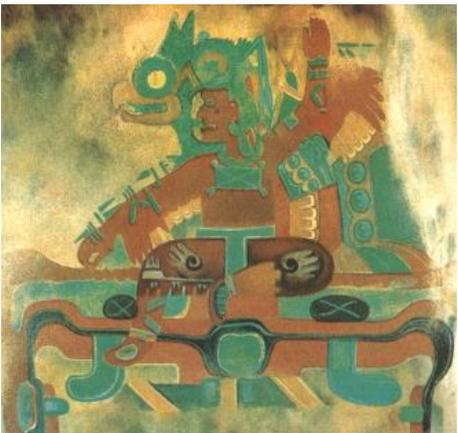


Fig. 62 Mural de *Oxtotitlán*.

El llamado altar 4 de La Venta es altamente ilustrativo (fig. 61) en estos aspectos, en el apreciamos a un personaje dentro de una cueva representada por fauces serpentinas, podemos apreciar esta cruz de los rumbos asociada al inframundo por encima del personaje donde se unen los rostros de dos serpientes de perfil. Pese a ser llamada esta pieza altar por la similitud que tiene con estos objetos, ahora sabemos por un mural en *Oxtotitlán* (fig. 62) que pudo ser el trono de algún gobernante, es muy significativo que el trono represente la entrada al mundo inferior (fauces - cueva) Tlalocan-Mictlan como lugar iniciático, y encima el hombre sentado este ataviado como un ave representando al mundo superior.

La Doctora De la Garza comentó que si un gobernante o brujo con atuendo similar al personaje que se encuentra en el mural de *Oxtotitlán*, se hubiese sentado sobre el altar 4 de La Venta, estaríamos en presencia de un ser que se maneja entre los tres mundos, tal vez un gobernante con las habilidades de los nagueales que no sería un caso excepcional.

“Así la palabra nagual al parecer designaba a todo hombre con poderes sobrenaturales de transformación y de videncia; incluso varios gobernantes, entre los que se encuentra el propio *Moteczuhzoma Xocoyotzin*, eran considerados nagueales. Ello nos explica porque en el mundo maya, que recibe una fuerte influencia náhuatl en el periodo Posclásico, se llamaba nagueales a

los grandes patriarcas y gobernantes, que tenían poderes sobrehumanos, que eran chamanes.” (De la Garza 1990: 36)



Fig. 63 Xochipilli.

Otro ejemplo del uso de la doble espiral para reconocer lugares sagrados o relacionado con estados chamánicos, es la escultura del *Xochipilli* de *Tlalmanalco*; quién posee en su *icpalli* (taburete real) espirales encontradas, a diferencia del *icpalli* del “Rey” de *Chalcatzingo* cuyas espirales son polares. La naturaleza chamánica y las plantas de poder que se muestran seguramente contextualizan la función sagrada de estos elementos en conjunto (fig. 63).

Regresemos nuestra atención al relieve del “Rey” en *Chalcatzingo* y prestamos atención al simbolismo de la doble espiral en sentidos opuestos, notaremos que esta se presenta en la barra y el *icpalli* donde se sienta al personaje del relieve del “Rey” (fig. 60). René Guénon nos explica el significado de la doble espiral en la simbología universal:

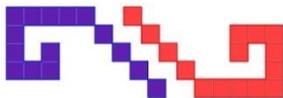


Fig.64 espiral

“Como se ha dicho muy acertadamente, la doble espiral, «que puede ser considerada como la proyección plana de los dos hemisferios del Andrógino ofrece la imagen del ritmo alterno de la evolución y la involución, del nacimiento y la muerte, en una palabra, representa la manifestación en su doble aspecto». (Guénon 2004: 49)



Fig. 65 Síntesis.

Como vemos esta descripción es coherente con los principios que venimos exponiendo de la cosmogonía mesoamericana, en donde las dobles espirales del supramundo y el inframundo representan el acceso o la emanación de esencias de lugares divinos. Lugares a los que acceden los naguales, sean estos el *Topan* o el *Mictlan*, en ese sentido el hueco de la espiral podría ser la cueva. (fig. 64).



Fig.65 espiral

Una síntesis gráfica de este símbolo de poder tendría una forma similar a la fig. 65 que describe dos energías con la misma naturaleza pero con esencias polares, por lo que deberá compartir un significado similar a las grecas de *Mitla* (fig. 64).

Esta síntesis gráfica aparece en los códices mayas y en los mixtecas asociado a bandas estelares, también lo encontramos en observatorios astronómicos (fig. 65), datos de más interesantes para comprobar que su significado efectivamente tiene que ver con las cuentas calendáricas que es un desarrollo importante de las ciencias prehispánicas, y muestra una ambivalencia con los viajes y espacios chamánicos. Sin embargo, de igual forma que este símbolo aparece en bandas celestes y observatorios, también se ha encontrado en tumbas, es decir, en el submundo; este es el caso de las tumbas 105 y 150 en Monte Albán, elemento que confirma su doble naturaleza y función.

2.2.6 La Inducción

Ana Calvera desde la perspectiva del diseño afirma que: “El diseño no es una actividad final, arte-finalista, que se ocupa de dar forma y apariencia estética (estilismo). Sino un proceso complejo que participa en la decisión de un producto desde su misma esencia, desde el planteamiento inicial.” (Calvera 2010: xx) Nos identificamos a esta cita porque al igual que Ana queremos demostrar en este apartado que desde el campo del diseño la imagen final no es lo más importante o el significado de esta, sino el todo el proceso que implicó llegar a este resultado. Para el diseñador no sólo es importante ese producto, sino las razones que nos llevaron a concluir la función utilitaria de ese producto.

Aplicando lo anterior a nuestro caso hemos valorado el contexto en que se originó la xicalcolihqui. Los contrastes que hemos realizado para delimitar su recurrencia formal no desaparecen cuando obtenemos la imagen final, y no debemos quedarnos en la conformidad del simple significado o la apariencia estética. El proceso del diseño y en este caso del análisis de los elementos pertinentes que debió tomar en cuenta el (o los) diseñador(es) para llegar a esta síntesis formal, desarrollan toda una área racional desde donde se aportan nuevos conocimientos antes invisibles para las diferentes especialidades en el estudio de la imagen.

En la etapa inductiva debemos probar el valor de la obra hacia adentro, desde el diseño ya que como dice Camille, la obra es autovalidante. En las líneas siguientes veremos cuales otros conocimientos surgen del análisis del proceso que nos llevó a entender la greca escalonada en su contexto.

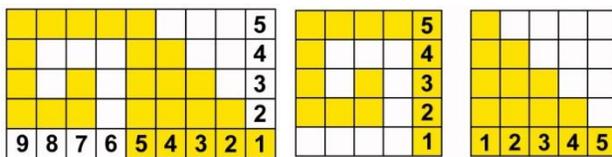


Fig. 66 Proporciones de la xicalcolihqui

Empecemos por la matriz que da origen a la greca, que como hemos visto, consta de una retícula de nueve módulos por cinco (fig. 66). En sí mismas estas proporciones participan de los números importantes en su cosmogonía, sin embargo como hemos

analizado antes estas proporciones resultan de la superposición de dos retículas de cinco por cinco módulos. Estas nuevas proporciones incrementan su valor simbólico de manera significativa y le confieren una elocuente integración en la lógica y racionalidad de estas culturas. Debido en gran medida a la importancia calendárica que tiene el número cinco, y que a su vez es la base de su mitología. La complementación implícita de esta división cuatripartita del espacio que hemos analizado es el quincunce en su concepción geométrica y el cinco en la numérica calendárica.

Por ejemplo su calendario constaba de un mes de veinte días, que a su vez se dividía en cuatro períodos de cinco días o semanas (fig. 67), el año solar estaba compuesto por cinco períodos de 73 días y el año ritual de 260 días tenía cinco divisiones de 52 días o cuatro de 65 días constantemente representado en los códices.

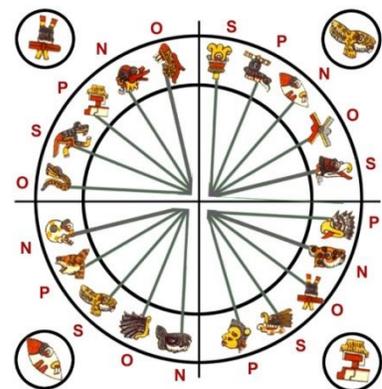


Fig. 67 División de los días

Nawatl	Olmeca	Español
Se	•	Uno
Ome	••	Dos
Yei	•••	Tres
Nawi	••••	Cuatro
Makuilli	—	Cinco
Chikua-ce	• —	Seis
Chik-ome	•• —	Siete
Chiku-ei	••• —	Ocho
Chik-nawi	•••• —	Nueve
Matlaktli	— — —	Diez
Ma'tlaktli-on-se	• — —	Once
Ma'tlaktli-om-ome	•• — —	Doce
Ma'tlaktli-om-ei	••• — —	Trece
Ma'tlaktli-on-nawi	•••• — —	Catorce
Kashtolli	— — — —	Quince
Kashtolli-on-se	• — — —	Dieciseis
Kashtolli-om-ome	•• — — —	Diecisiete
Kashyolli-om-ei	••• — — —	Dieciocho
Kashtolli-on-nawi	•••• — — —	Diecinueve
Sem-poalli	○	Veinte

Fig. 68 El 5 en la numeración

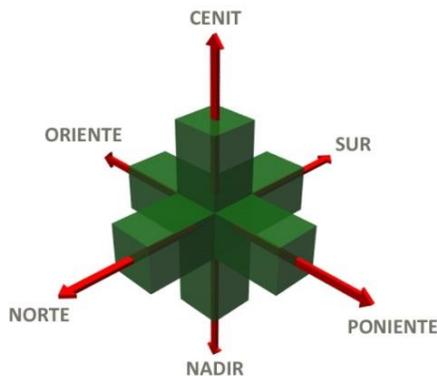


Fig. 69 Rumbos

Sabemos también que su matemática vigesimal estaba en completa armonía con la calendárica, y el número cinco es un elemento fundamental de esta, pues participa como base y raíz de los números cinco, diez y quince como subórdenes makuilli, matlaktli, kashtolli. De la misma forma que participa de la numeración de puntos y barras (fig. 68).

Así como al punto central de la circunferencia se asocia con la unidad, al cuadrángulo se relaciona con el cuatro y a la cruz con el cinco.

Sabemos que el cuadrado entre las culturas mesoamericanas representaba el principio de orden cósmico, por su forma natural se propone como diagrama de organización con cuatro direcciones convergentes en un centro, en el centro coinciden dos diagonales que parten de sus extremos, y que todavía para algunos pueblos indígenas marca las cuatro esquinas del mundo que corresponden a los puntos extremos del horizonte visible, donde se detiene el sol, en su regular oscilación anual, es decir, a los puntos de la eclíptica.

No sólo tiene el mismo poder atribuido a la creación, sino que al representarla expresa sus mismas leyes, el mismo juego de posibilidades numéricas y geométricas, el cuadrado reproduce el entrecruzamiento continuo de la vertical con la horizontal unidas siempre en un punto para efectuar cualquier proyección así el cuadrado como la retícula es un instrumento fundamental en la astronomía.

Simbólicamente la cosmogonía se expresa como una expansión del centro hacia los cuatro puntos cardinales más el arriba y el abajo (fig. 69), esta cruz con sus seis brazos irradiando desde el quinto punto central es el símbolo universal de la cosmogénesis “El centro de la cruz, en el que sus seis brazos se juntan, simboliza el principio que genera el universo; es el punto de origen de todas las cosas, que falto de dimensiones y atemporal, es el principio de la extensión y la duración. Al estar más allá de toda limitación espacial y temporal, no obstante engendra la integridad de la manifestación espacio-temporal.” (Snodgrass [online])

El quinto punto es el ombligo del universo, lugar desde donde establece su espacio el ser humano (fig. 70). Sergio Carrasco nos da un ejemplo de este simbolismo en el área maya “Cuando una mujer maya se pone su huipil emerge a través del cuello, simbólicamente, en el



Fig. 70 Huipil

eje del mundo. Los dibujos del universo irradian de su cabeza, extendiéndose sobre las mangas y el corpiño de la prenda para formar una cruz abierta con la mujer en medio. Aquí se encuentra lo sobrenatural y lo ordinario. Aquí, en el centro de un mundo tejido a partir de sueños y mitos ella permanece entre el cielo y el inframundo.” (Carrasco 2006: 19)

Una matriz de cinco por cinco representaría entonces el espacio ideal, la proporción perfecta desde donde cualquier forma creada participa desde su origen en un principio armónico. Ejemplo perfecto de este principio lo tenemos en la misma xicalcolihqui, dos símbolos independientes; la espiral y la escalera que se combinan al traslaparse en un área de sus respectivas formas que tienen en común, y que si las volvemos a revisar empezamos a ver principios de orden que antes no acertábamos a notar.

La proporción de este traslape es de nueve por cinco unidades. Nueve es el número de niveles para acceder al inframundo o al supramundo, el cinco es el eje que comunica ambos espacios, pero también el diseño está compuesto de nueve elementos en orden creciente y decreciente en área hasta llegar al número cinco.

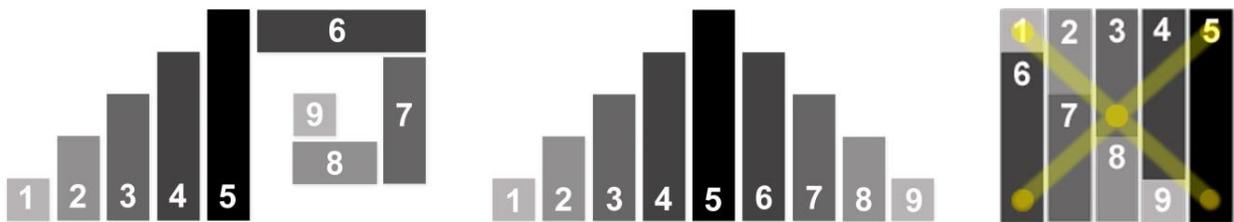


Fig. 71 Uso simbólico y espacial de la xicalcolihqui.

Y el espacio empleado está perfectamente diseñado para ocupar en su totalidad el área de la matriz de cinco por cinco (fig. 71). El número nueve en maya se dice *Bolon* y tiene el sentido de cosa completa o ciclo; también el término *bolon ts' akabil* como eternidad según el diccionario Cordemex, una razón más para pensar que el diseño de la greca tiene más profundidad de la que se ve a simple vista. No descartemos que para la simbólica universal el nueve es el número del círculo, y para los pitagóricos es el número de triángulos que conforman el *tetraktys*.

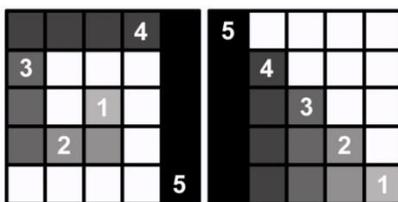


Fig. 72 Traslape modular.

Al mismo tiempo cada elemento de este texto contiene cinco módulos en una matriz de cinco por cinco, es decir, nuevamente respeta una lógica simbólica que es el resultado de una maduración no solo de las formas creadas, sino de la cultura misma al integrar todas sus instituciones a la misma cosmovisión (fig. 72).

El principio del traslape no es un elemento que se tome a la

ligera en esta cosmogonía o se aplique en exclusiva a las necesidades de la imagen. Por el contrario forma parte relevante en su calendario, así las trecenas se traslapan con las veintenas, estas conforman grupos de trece para conformar un *Tonalpohualli* (260 días), que a su vez se traslapan con los periodos anuales (365 días). De la misma manera que los ciclos venusinos y terrestres se van traslapando hasta cubrir 104 años. En los libros del *Chilam Balam* se explica el mecanismo que empleaban los dioses regentes del tiempo para traslapar sus cargas de tiempo, al llegar años antes de su regencia y salir tiempo después de esta, eran huéspedes del dios en regencia y después anfitrión del siguiente, con la intención de que las energías propias de su regencia y rumbo se vayan diluyendo de manera tal que no cambien las condiciones abruptamente, en otras palabras había momentos en que dos dioses regían al mismo tiempo.

“Landa [...] refiriéndose al mecanismo de la función de los ídolos de los katunes, explica que cada ídolo correspondiente a un Katún comenzaba a regir diez años antes de que comenzara su propio Katún y terminaba su regencia al fin del décimo de este, viniendo a ocupar su lugar el del siguiente.” (El libro de los libros del Chilam Balam 1974: 47)

Si sobreponemos las escaleras de cinco peldaños sobre el *Tonalamatl* que es la matriz espacio temporal que empleaban para llevar su calendario y revisamos los signos que nos marca cada escalón nos damos cuenta que estos en el orden de los días marcan periodos de trece días denominados trecenas. Así cada escalera marca no sólo cinco trecenas, sino también un rumbo en el espacio, empezando por el oriente, norte, poniente y sur (fig. 73).

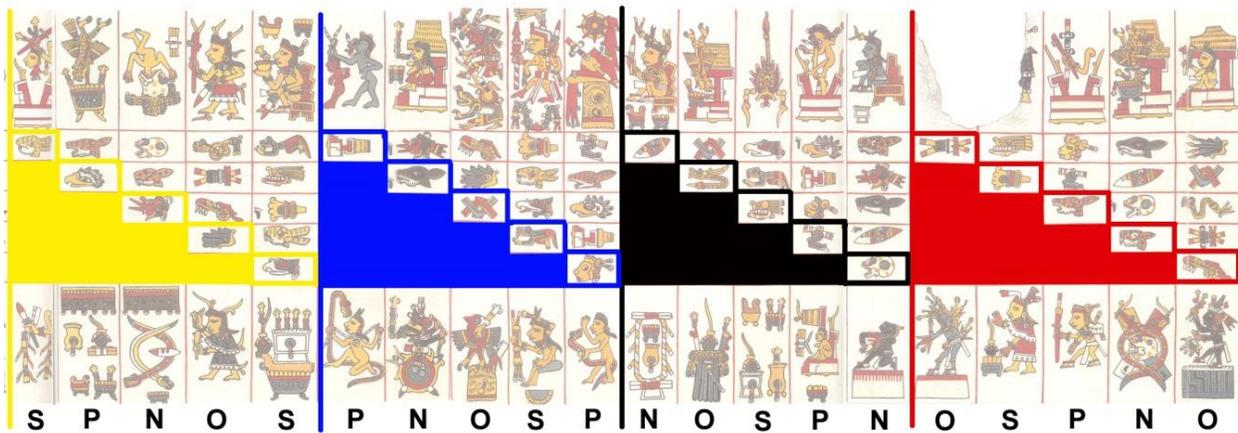


Fig. 73 Escaleras espacio temporales basadas en los inicios de trecena.

Además como nos demuestra la lámina 56 del código Borgia el orden en que aparecen las trecenas es el correcto, es decir, al exponer sólo los inicios de las veinte trecenas en orden estamos haciendo una versión resumida de los 260 días del *Tonalpohualli* (fig. 74)

Si seguimos prestando atención a los rumbos que son fundamentales en la concepción del espacio-tiempo, el diseño de la escalera de la xicalcolihqui nos indica que son necesarios cinco escalones para cubrir un rumbo que son exactamente 65 días o cinco trecenas. A estos periodos de tiempo se les llaman *Cocijo* en el área mixteco-zapoteca y aparecen comúnmente



Fig. 74 Lam. 56



Fig. 75 Lam. 26 Códice Laud

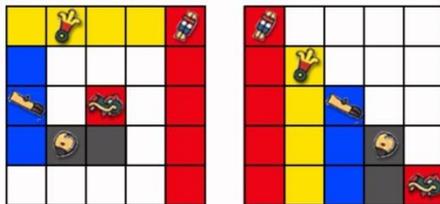


Fig. 76 Rumbos de la greca

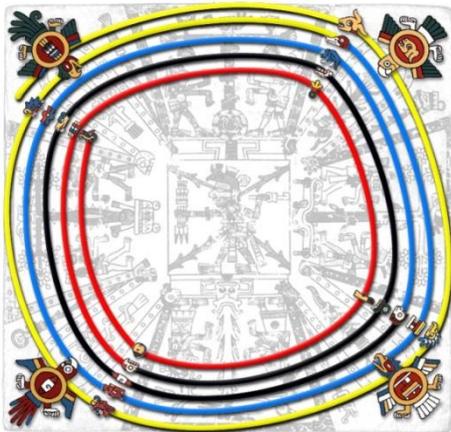


Fig. 77 Relación direccional

en los códices, por ejemplo en la página 26 del códice laúd (fig. 75). Nótese que estos signos son los mismos que aparecen en el primer peldaño de cada escalera según su rumbo.

Como hemos visto en la imagen 73 cada día está orientado a un rumbo, al igual que cada cinco días conforman una semana y esta representa también un rumbo en la veintena, de igual manera cada trecena representa un rumbo en el *Tonalpohualli*. Cada año posee un cargador que también representa un rumbo, al igual que cada *Tlalpilli* o amarre de trece años, que al sumarse los cuatro rumbos completan un *Xiuhmolpilli* de 52 años conocido como fuego nuevo.

Este recuento es necesario para entender que hay una lógica espacio - temporal, ya que al analizar el diseño de la espiral esta obedece y sigue la misma lógica impuesta por la escalera. Al estar sujeta a la matriz de 5 X 5 y poseer cinco elementos debe manifestar el mismo principio lógico de orden direccional (Fig. 76).

Cuando revisamos el orden que siguen las trecenas en la lámina uno del códice Feyerbary Mayer y prestamos

atención a las cinco primeras, observamos que el oriente empieza con *cipactli* recorre los cuatro rumbos y termina en *acatl*, al igual que la escalera y la espiral de la *xicalcolihqui* (fig. 77). En seguida el norte empieza en *miquiztli* y termina en *tecpatl*, el poniente empieza *ozomatl* y termina en *calli* y finalmente el sur empieza en *cozcacuahutli* y termina en *tochtli*. Las cuatro escaleras emplean el mismo código que vemos en el *Tonalpohualli* del códice Borgia (fig. 74), y en esta lámina conforman una espiral gigante de cinco giros refiriéndose a la misma espiral de la *xicalcolihqui*. La greca escalonada sería entonces la síntesis espacial de un rumbo de trecenas y temporalmente 65 días que es la cuarta parte del tonalpohualli o un cocijo como se le denomina en el área mixteco-zapoteca y un *Tlaloque* en el área náhua. Recordemos que son cuatro *tlaloqueh* uno por cada rumbo.

Notamos también un principio fractal, porque a la trecena final de cada escalera corresponde el mismo signo que representa el rumbo y el cargador de años en las esquinas de la misma lámina, cargadas estas por diferentes tipos de aves, es decir, un quetzal para *acatl* en el oriente, una

guacamaya roja en *tecpatl* para el norte, un águila en *calli* para el poniente y una guacamaya amarilla en *tochtli* para el sur.

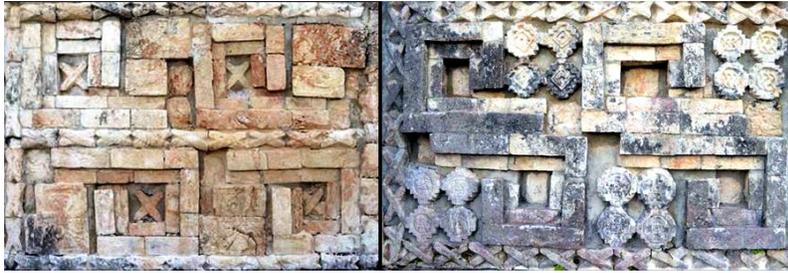


Fig. 75 Relieves solares en la Gran pirámide de Uxmal.

En la “Gran Pirámide” de Uxmal en el área maya, existe un par de paneles en donde las grecas tienen una peculiar forma, las cuales se identifican ampliamente con estas asociaciones que estamos encontrando en los diferentes soportes gráficos (fig. 75).

Uno de estos paneles tiene grabado en los escalones la imagen de una guacamaya, el otro en vez de escalera tiene cuatro medallones en los cuales tiene grabados símbolos solares, ambas representaciones son parte de la iconografía de *Kinich kakmo*. En el panteón maya, esta deidad se refiere a un aspecto del dios solar. *Kin*, significa *sol*; *Ich*, quiere decir *cara*; *Kaak*, *fuego*; *Moo*, *guacamaya*. Esto es, *guacamaya de fuego con rostro solar*. Estos atributos nos vienen a confirmar el valor calendárico, astronómico y divino de la xicalcolihqui (fig. 76).



Fig. 76 Detalle relieves en la gran pirámide.

Otras evidencias que relacionan la xicalcolihqui con la cuenta del tiempo y su carácter astronómico lo vemos en el palacio de Quetzalpapalotl en la ciudad de Teotihuacán, donde se da un fenómeno de luz y sombra los días del equinoccio.

Según el Dr. Rubén Morante¹ entre las 7.15 y las 7.45 hrs. El día del equinoccio, mientras el sol se eleva, la sombra de las almenas del lado este del patio va recorriendo los ángulos de las grecas escalonadas, pintadas en rojo sobre el muro occidental del palacio. Las xicalcolihquis sobre la que se proyecta la sombra, tenía incrustados una serie de círculos de mica, a manera de espejos que conforme recibían la luz solar lanzaban destellos sobre la parte no iluminada del recinto (fig. 77).

Se aprecia una hierofanía en la que se encuentran la oscuridad y el día. De esto da cuenta la almena que tiene forma del signo de año y la pintura de la greca. Felipe Solís² comenta que en los pilares del poniente del palacio aparecen búhos, aves asociadas a la oscuridad, mientras que las almenas del techo representan rayos de sol.

¹ Maestro en historia y etnohistoria por la ENAH, y Doctor en antropología por la UNAM.

² <https://www.mexicodesconocido.com.mx/equinoccio-en-teotihuacan.-un-palacio-calendario-en-la-ciudad-de-los-dioses-estado-de-mexico.html>



Fig. 77 Día del equinoccio en el palacio de *Quetzalpapálotl* Teotihuacán



Fig. 78 Columna palacio *Quetzalpapálotl*

Se encuentran también en los pilares del palacio, representaciones de la espiral acompañada de ojos estelares, es decir, estrellas. Este tipo de espiral a diferencia de la espiral que representa agua lleva en su parte superior un pequeño apéndice que la distingue (fig. 78).

El mismo tipo de espiral aparece en otros monumentos también de carácter astronómico, por ejemplo se halla inserta en el plumaje de la serpiente emplumada que representa un cambio calendárico de fechas en la pirámide de *Quetzalcóatl* en *Xochicalco* (fig. 79). Decora también la cornisa encima de los astrónomos que van en procesión en el tablero y que están acompañados de fauces que devoran el glifo de la veintena y que los arqueólogos han interpretado como símbolo del eclipse (fig. 80)



Fig. 79 Relieve Xochicalco

Otro lugar en donde aparece el mismo tipo de espiral que en *Xochicalco* e igualmente asociada con la serpiente emplumada lo encontramos en el fuste de las columnas serpentinas en el templo de *Tlahuizcalpantecuhtli* en *Tula*. Como el nombre lo dice el templo del lucero de la mañana está relacionado con venus en su carácter de estrella de la mañana que es una advocación de *Quetzalcóatl* (fig. 81).



Fig. 80 Cornisa Xochicalco

También la encontramos como almena en el templo de *Kukulkán* en *Chichén Itzá*, como bien sabemos este templo es donde se efectúa el espectacular

fenómeno de luz y sombra cuando desciende *Kukulkán* en los solsticios. Además de que el diseño de la pirámide está conformado de tal manera que todos sus elementos tienen valor calendárico, en el caso de las almenas éstas estaban dispuestas de cinco espirales por lado, y al multiplicarlas por los cuatro lados de la pirámide completaban el número de días del mes.



Fig. 81 Espiral en columna de Tula

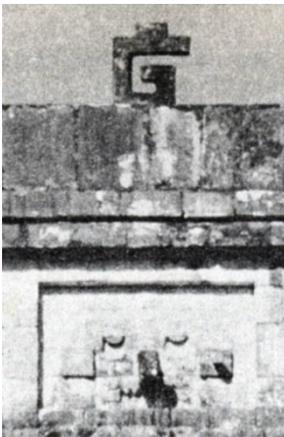


Fig. 82 Almena, tomada de Arochi



Fig. 83 Almena museo de Plazuelas.

Nosotros ya podemos complementar que cuatro espirales de grecas también representan cinco trecenas, que multiplicadas por los cuatro lados nos representa el *Tonalpohualli* completo de veinte trecenas (fig. 82).

Recientemente se han encontrado almenas parecidas en la zona arqueológica de Plazuelas en el estado de Guanajuato (fig. 83).

En la zona arqueológica de *Tenayuca* la pirámide principal contiene una serie de elementos decorativos que la relaciona con los estudios calendáricos, y hacen de este monumento un marcador solar. Paul Westheim señala brevemente los aspectos calendáricos:

“En el costado de la pirámide había 52 cabezas serpentinas (Palacios). 52 es el número de los años del ciclo calendárico. En el talud del mismo lado resaltan 13 clavos, sobre cada uno de los cuales estaba montada una cabeza de serpiente. 13 es el número sagrado de los cielos y uno de los números básicos del calendario ritual. [...] La pintura de las culebras tenía asimismo un significado simbólico. Los colores eran los que en el mito caracterizan los puntos cardinales. En el lado norte hasta donde permiten reconocerlo los escasos restos de pintura todas las serpientes era negra, en el sur de un color verdiazul; [...] El negro es el color de *Tezcatlipoca*, el azul el del dios solar.” (Westheim 1990: 51-52)

En los mencionados costados norte y sur se levantaron dos altares, frente a los que se levantaron dos serpientes de fuego o *xiuhcōatl* como marcadores solares, que Westheim describe también:

“Las dos serpientes de fuego enroscadas delante de los altares al lado de la pirámide –cuya dirección parece haber cambiado algo en la reconstrucción- estaba orientado de tal suerte que la del costado norte miraba hacia donde se pone el sol en el solsticio de verano, y la del sur hacia donde el astro desaparece bajo el horizonte en el solsticio de invierno: una vez más, dos momentos de transición”. (Westheim 1990: 61)

Lo que les confiere el carácter de serpientes solares es la cresta en espiral de la cabeza rodeada de estrellas, que para algunos investigadores es el conjunto de las pléyades. Lo que a nosotros nos

llama la atención de esta información es la forma de la cresta que es similar a la espiral de la *xicalcolihqui* (fig. 84).

A la valoración de estos datos que conectan los elementos de la greca con los estudios calendáricos y astronómicos resultó imprescindible revisar en los códices los edificios que poseyeran características astronómicas como glifos de venus, estrellas, ojos que implican

observación o palos cruzados considerados en algunos casos como observatorios astronómicos.

De los códices conocidos, dos de ellos poseen la mayoría este tipo de edificios, nos referimos a los códice Vindobonensis y al Bodley. Advertimos que en ambos casos hay una notable preferencia por asociar su decoración con grecas escalonadas. Los ejemplos más notables de esta relación los tenemos en la lámina 4 del códice Vindobonensis (fig. 85). En ella vemos un templo en la cúspide de una montaña, en el interior del templo se encuentra el glifo de Venus, confiriendo al edificio la calidad de observador de los ciclos de este planeta. Arriba en el friso se puede apreciar la xicalcolihqui.

En el códice Bodley podemos apreciar en la lámina 15 otro edificio con el instrumento empleado en esta época para hacer observaciones astronómicas, constituido por las dos varas cruzadas, con él podían seguir con precisión el movimiento de las estrellas. Encontramos también en el friso la banda de grecas, y en la parte superior del observatorio junto a las almenas escaleradas se aprecia un ojo como símbolo de la observación celeste (fig. 86).

Un ejemplo por demás interesante también en el códice Vindobonensis, representa un conjunto de edificios dedicados a diversas actividades y sin embargo sólo el que porta en su dintel las grecas y las almenas escalonadas es el posee el símbolo de la observación celeste (fig. 87).

Hay más ejemplos del mismo tipo en el códice, pero para no extendernos más en este punto, quiero mostrar finalmente otro edificio con características similares a los anteriores, este se encuentra en la lámina 20 del códice Bodley (fig. 88).

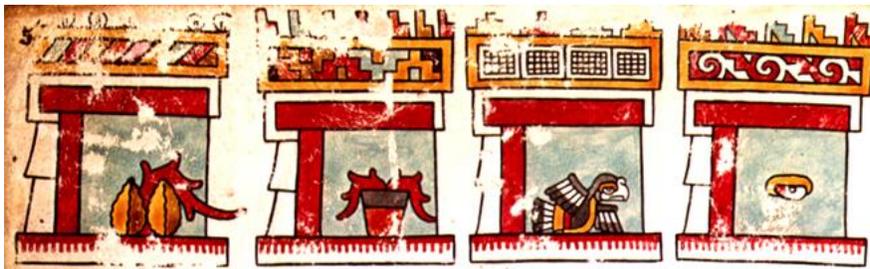


Fig. 87 Lámina 6 del Códice Vindobonensis

de la lámina 56 del códice Dresde (fig. 89), que junto al instrumento de observación califica a este edificio como observatorio. También notamos la peculiar forma de las grecas en el friso.



Fig. 84 Xihucóatl



Fig. 85 Lámina 4 códice Vindobonensis



Fig. 86 Códice Vindobonensis

En primera instancia nos llama la atención que en el talud se encuentra el símbolo que se emplea para representar la banda celeste sobre todo en la región maya como podemos ver en el detalle



Fig. 88 Detalle códice Bodley



Fig. 90 El "rey" en Chalcatzingo

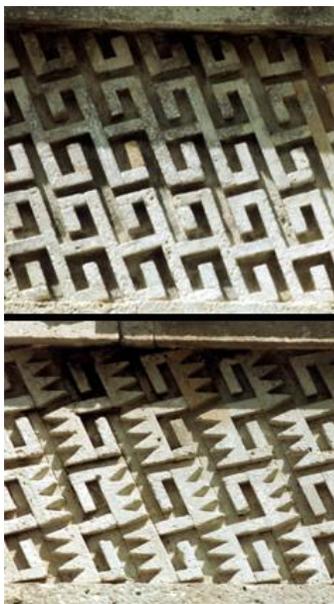


Fig. 91 Grecas en Mitla

Es un símbolo muy antiguo que ya aparece en la cultura olmeca y que reconocemos en la barra que porta el personaje que se encuentra dentro de una cueva, en las fauces del monstruo terrestre en *Chalcatzingo* (fig. 90).

Este tipo de espirales representan dos movimientos uno ascendente y otro descendente que puede relacionarse al movimiento solar, lunar o en la vida de un ser humano (nacimiento y muerte). Principio y fin tienen un origen común, y en los pueblos antiguos, nos da la certeza de ciclicidad, tal vez por esa razón es que entre los mayas ese tipo de barras se representaba en muchos casos como una serpiente bicéfala, que le confiere su título y dignidad, y que bien pudiera ser en este caso el señor que domina sobre los ámbitos oscuros y luminosos, el mundo invisible y el perceptible, conocedor del supra y el inframundo, señor de los ciclos del tiempo y el espacio.

Llamaba la atención sobre este símbolo de espiral doble porque podemos reconocer una variante de esta greca en los paneles de Mitla, aunque esta misma propuesta se enriquece en otro panel agregándole cuatro escalones en cada uno de sus segmentos ascendente y descendente (fig. 91). Y como hemos estado viendo que la greca escalonada tiene un eminente simbolismo astronómico, estas imágenes nos remite a una observación que hace Edward Seler al estudiar las láminas de venus en el códice Borgia. Él encuentra en los anales de *Cuauhtitlán* una importante observación de los ciclos de venus desde el punto de vista mitológico.

“Decían los viejos que se convirtió en la estrella que al alba sale; así como dicen que apareció, cuando murió *Quetzalcóatl*, a quien por esto nombraban el Señor del alba (tlahuizcalpantecuhtli). Decían que, cuando él murió, cuatro días no apareció, porque entonces fue a morir entre los muertos (Mictlan); y que también en cuatro días se proveyó de flechas; por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el lucero), que llamaban *Quetzalcóatl*. Y añadían que entonces se entronizó como Señor.” (Anales de *Cuauhtitlán*: 11)

Regresemos por un momento a la concepción cuatripartita del universo, y una de las más antiguas representaciones del universo en cruz es el relieve olmeca número IX de *Chalcatzingo*, en este antiquísimo relieve vemos que en realidad las cruz son las fauces de un enorme



Fig. 89 detalle códice Dresde



Fig. 92 Relieve Olmeca.



Fig. 93 Fachada de *Chicana*.



Fig. 94 Cerámica



Fig. 95 *Lambitico* Oaxaca

monstruo, y que en las esquinas de la cruz incluso podemos ver los árboles que según la mitología se encuentran dividiendo el *Topan del Mictlan* (fig. 92).

“En las tierras altas de Mesoamérica, durante el periodo formativo medio, las fauces abiertas del dragón se representan en forma cuadrifolia, el monumento IX de *Chalcatzingo* es una soberbia ilustración de esta convención artística” (Reilly III 1994: 242)

Esta cruz que incluso podemos distinguir como la representación bidimensional del espacio – tiempo y que según su cosmovisión incluso podríamos distinguir una pirámide con cuatro niveles y el *axis mundi* como punto central, ha sido representada constantemente en las culturas que le precedieron. Tenemos por ejemplo que en la fachada de la estructura II de *Chicana* observamos un mascarón zoomorfo que representa la entrada al inframundo, este dragón se presenta de frente y observamos que sus fauces dan forma a un elemento poco estudiado ya que regularmente pasa inadvertido, esta es la forma de media cruz o “T” invertida. Sin embargo al revisar más detalladamente nos damos cuenta que la forma de “T” se produce porque al mismo tiempo dos serpientes de perfil que provienen de los extremos se enfrentan y conforman las fauces inferiores del mascarón frontal. Un ejemplo similar lo encontramos en el área náhuatl en la escultura de la *Coatlicue* mexicana y cuyas fauces corresponden a la mitad de la puerta de acceso, es decir un cuarto de cruz (fig. 93). Este tipo de fauces serpentinas es común en la plástica mesoamericana, la vemos continuamente representada en diferentes soportes como en la cerámica en donde cobran singular belleza por su capacidad de síntesis y abstracción (fig. 94).

Una estilización ya muy definida de la “T” invertida la podemos observar en los paneles que acompañan a *Cosijo* en el basamento de *Lambitico*, estas se alteran rítmicamente en positivo y negativo al igual que la *xicalcolihqui* en *Mitla* (fig. 95).

Siguiendo esta lógica de la “T” que surge de la combinación de las fauces de dos serpientes enfrentadas y tomando en cuenta que cada rumbo posee sus propios inicios de trecenas sugerimos que el diseño en cruz y el juego de pelota puede ser la simplificación de las fauces de cuatro serpientes unidas, como vemos en las siguientes

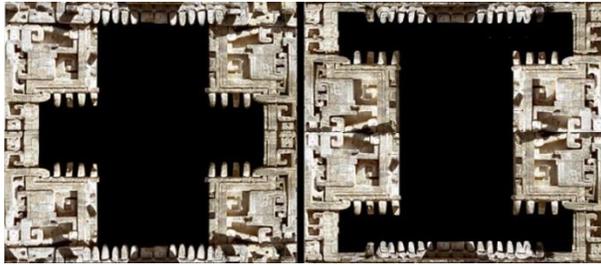


Fig. 96 Composición fachada serpentiforme.



Fig. 97 Lámina 72 códice Borgia.

códice Féyerváry-Mayer, pero cuando revisamos las láminas del *tonalpohualli* del códice Borbónico y las agrupamos de cuatro en cuatro trecenas, ordenadamente y siguiendo el rumbo que representan, descubrimos un hermoso diseño que mantiene las mismas propiedades que venimos comprobando. Vemos que los dioses regentes de la trecenas permanecen en el centro, mientras que los días y las aves rotan en espiral a su alrededor (fig. 98).

Nos llama la atención la planta del palacio de Mitla con su antesala hipóstila, ya que posee también la forma de una “T” invertida (fig. 99). Este símbolo resultado de la síntesis del enfrentamiento de dos serpientes vuelve a aparecer en la decoración interior del patio del palacio. Los accesos a las cuatro cámaras interiores libres de molduras como en los paneles, permiten dar forma a la T (fig.110).

imágenes (fig. 96). Además de todas las razones antes citadas para llegar a esta conclusión, también nos apoyamos en la lámina 72 del códice borgia, en donde se ven cuatro serpientes entrando desde las cuatro direcciones para coincidir sus fauces en el centro, pero (y esto es lo interesante) desenvuelven sus cuerpos en forma espiral, de manera similar a como entrarían en el espacio las cuatro espirales de la greca desde su respectivo rumbo. Es importante tomar en cuenta que las serpientes portan 12 puntos a lo largo de su cuerpo y los inicios de trecena rodean los cuerpos de los dioses al interior de cada serpiente (fig. 97).

Hemos trabajado con el *tonalpohualli* del códice Borgia y también con el del

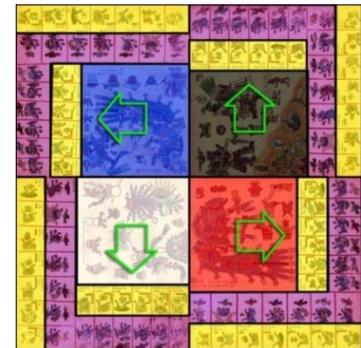


Fig. 98 Códice Borbónico.

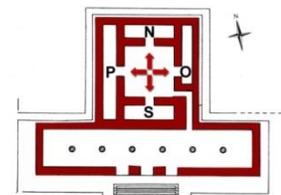


Fig. 99 Palacio de Mitla



Fig. 110 Accesos a fachadas interiores del palacio

Una vez que reconocemos el acceso en forma de “T” nos damos cuenta que hay cinco paneles que la rodean, y nuevamente si multiplicamos los cinco paneles por los cuatro muros resultan

veinte en total, igual al número de días del calendario, y al igual que la lámina 72 del Borgia cuatro rumbos con sus cinco trecenas (fig. 101).

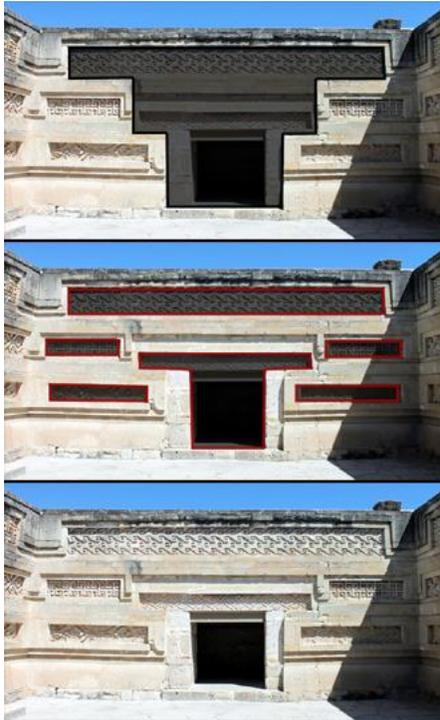


Fig. 101 Fachada interior palacio



Fig. 102 Códice Laud

Tlahuizcalpantecuhtli, del dios del fuego y de *Quetzalcóatl*. La gran *Xochiquetzal* está siendo sacrificada y no es de extrañarnos que porte en su falda como decoración la greca escalonada. Es interesante advertir también que en los muros de las esquinas están depositados las mismas partes del cuerpo que se encuentran en las esquinas del *Tonalpohualli* del código Féyerváry-Mayer acompañado a los inicios de trecenas (fig. 104).

Además el diseño nos lleva a descubrir un elemento trilobulado, que se ha relacionado con las escaleras que dan acceso al inframundo, o las fauces de la tierra que hemos visto en los vasos mayas, lo cual tiene mucho sentido si recordamos que Mitla es la ciudad de los muertos, la identificamos también con las almenas de algunos templos, en ambas disposiciones se puede atender como una escalera que asciende u otra que desciende. Sin embargo esta forma también tiene otras posibles acepciones como estilización de la mariposa, que es similar a la *yacapápalotl* o nariguera de mariposa que portan ciertas divinidades femeninas y algunas máscaras funerarias. En estos contextos se ha identificado relacionado al fuego y por lo mismo al culto solar, también al alma de los guerreros muertos, y en el caso de las diosas tal vez relacionada con la luna como es el caso de *Mayahuel* (fig. 102).

Si juntamos los cuatro accesos a las cámaras en forma de "T" desde cada uno de sus respectivos rumbos, en una composición cuatripartita característica de esta cosmovisión resulta una imagen similar a la chacana y que nosotros hemos estado relacionando con el quincunce (fig. 103).

El quincunce resultante en este contexto bien puede ser el acceso al inframundo, y además tiene un asombroso parecido a la lámina 44 del código Borgia. Esta escena se desarrolla en el inframundo, tal como lo manifiesta la cenefa en la parte superior en donde resguarda el acceso la diosa telúrica en su manifestación de diosa *Tzitzinime*, en este caso una *Cihuacóatl* como la diosa terrestre. Por el acceso principal entra un nahual murciélago con un corazón arrancado en la mano, por los otros tres accesos entran grandes serpientes divinas como nahuales de

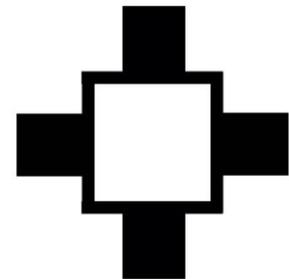


Fig. 103 Quincunce

Resumiendo hemos propuesto que la cancha del juego de pelota es la inversión del mismo principio que rige la cruz que da origen al quincunce, y que esta debe seguir un orden espacio temporal como se observa en sus manifestaciones artísticas. Y estas expresiones temporales se manifiestan como cuatro serpientes que proceden desde su respectivo rumbo transportando en sus cuerpos las trecenas correspondientes de tiempo, tal como se manifiesta en su arte (fig. 105).

También hemos observado que el diseño en cruz o en forma de doble "T" característica de la cancha del juego es la síntesis gráfica de las fauces de estas serpientes que se enfrentan y coinciden en el centro del quincunce. Si esto es correcto, entonces debería haber un punto central perfectamente delimitado en el *tlachco* y con una función similar al *axis mundi*. Algunos investigadores creen que la cancha del juego de pelota era considerada un acceso al inframundo, tal como lo confirma Burr Cartwright. "El que el *tlachco* simboliza el cielo nocturno, puede apreciarse por el hecho de que, antes de juegos importantes, tenía que volver a dedicarlo un sacerdote durante una ceremonia a medianoche. En cuanto que, a la vez, era el mundo subterráneo, observamos no sólo las cuatro áreas iguales del patio (cada una de la divisiones o direcciones tenía un color separado cuando se le pintaba en los códices), sino el hecho de que la losa grande circular en el centro exacto del campo representaba el nadir o punto medio en el mundo subterráneo y, con toda propiedad, e le llamaba *Itzompa*, "su final" (hilera de calaveras, según E. Seler N de T.)" (Cartwright 82: 25)



Fig.104 Lámina 44 códice Borgia



Fig. 105 Vasija mixteca



Fig. 106 Detalle
códice Nutall

En la lámina 4 del códice Nutall podemos observar con claridad esta estructura cuatripartita de la cancha del juego al igual que el universo, y el punto central marcado por una calavera que indica seguramente el umbral al inframundo del que comenta Burr Cartwright (fig. 106). Por todas estas características podemos ver en la cancha del juego un microcosmos que obedece los mismos principios que rigen el universo sólo que invertido, es decir, diseñado así expreso para que se entienda su vínculo al inframundo, el cual también participa de los mismos principios espacio-temporales, y al decir de los investigadores una implícita asociación con el cielo y la observación astronómica tal como lo menciona Gabriel Weisz. "El ducto principal que comunica los tres niveles se encuentra en el centro del campo de pelota, donde aparecía el pozo. El ojo en el cetro de Ollin y del agujero en el *Tlachtli* significa el movimiento y el desplazamiento de cuerpos celestes, así como la unión entre la región superior y la inferior."

(Weisz 1986: 89)



Fig. 107 Palacio de Tonina

Un dato que me parece importante para tomarlo en cuenta, es que a raíz de todos estos datos que venimos revisando ya es obvia la relación de la *xicalcolihqui* con los ciclos espacio-temporales, a su vez a estos con el inframundo. Y hemos comprobado que el diseño de la greca parte del mismo principio que da origen al cosmograma que fundamenta y da sentido al cosmos, al espacio, al tiempo, a su panteón, en pocas palabras, que organiza su

cosmovisión. Por ello es significativo que no en todas las áreas geográficas que componían el área maya se empleara la greca como símbolo decorativo. Sobre todo en la zona chiapaneca no hay grecas que decoren los edificios, salvo en dos casos. El primero en la ciudad de *Toniná*, en ella encontramos en los taludes de la pirámide que sirve de base al palacio, el acceso por medio de escaleras en forma de cuatro grecas, hemos visto que el número de grecas es significativo en esta cosmovisión (fig. 177). Sin embargo en los murales que decoran el palacio encontramos también el quincunce como diseño discursivo en el significado del mural de las cinco eras, o de los soles cosmogónicos (fig. 108).



Fig. 108 Mural estucado en el palacio de *Toniná*

El fantástico mural estucado de *Toniná* está dividido en cuatro partes o páginas como las de un códice, representa la leyenda proveniente del altiplano de los soles cosmogónicos y las escenas ocurren en el inframundo. En lo alto del cuadrante hay un cráneo ricamente ataviado al estilo tolteca, que seguramente era el astro que iluminaba esa era. Al parecer estos cosmogramas asociados al cosmos parecen reconocer que el inframundo es una zona aún más importante que el mismo supramundo.

El diseño del mural es sumamente significativo, ya que además de representar cuatro quincunces con el sol cosmogónico al centro están divididos por serpientes emplumadas.

En el interior del palacio se encuentra otro mural en el que también se manifiesta el mismo diseño del patrón cosmogónico del mural externo, y también representa el inframundo por los huesos blancos cruzados sobre fondo rojo, y encima se aprecian cuatro cascabeles de serpiente. Este diseño a nosotros nos confirma que la matriz geométrica de la *xicalcolihqui* no es exclusiva de una sola área geográfica de Mesoamérica, pero lo más importante, este diseño

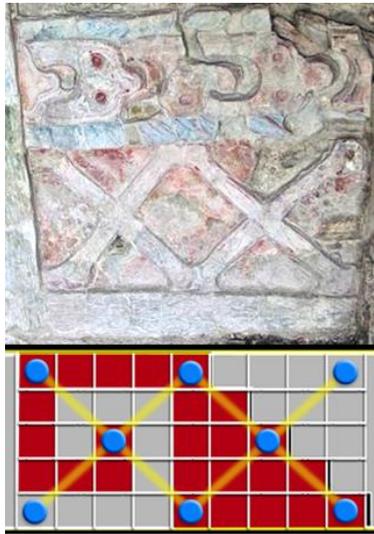


Fig. 109 Detalle Toniná.



Fig. 110 Greca en Palenque.

es un principio armónico que proporciona unidad en su cosmovisión, su mitología y su arte, y sus ciencias (fig. 109).

El segundo caso es menos espectacular que un mural de 12 X 4 metros, pero no deja de ser significativo en el tema que estamos analizando. Por años he recorrido la zona arqueológica de Palenque revisando con detalle su decoración, esperando encontrar la imagen de la *xicalcolihqui*. Y como advertí antes esta no parece ser un motivo característico de este estilo artístico maya, sin embargo tuve la suerte de encontrar dos ejemplares de la greca escalonada que se encuentran en el sitio. La primera está en el palacio justo enfrente de la escalera que conduce a los subterráneos, este hallazgo enfatiza que el contexto que asocia la greca con el inframundo, sigue estando presente aún en áreas tan alejadas tanto en espacio como en tiempo (fig. 110). El otro caso es en el interior del palacio, ahí se encuentra una greca doble (¿o podríamos llamar bicéfala?), ambas tiran en direcciones opuestas aunque nos llama la atención que están asociadas al elemento de “T” que venimos estudiando. Una de ellas presenta un relieve en estuco, la otra en hueco, como metáfora de lleno-vacío, materia y espacio, que nuevamente nos refiere al principio cosmogónico de polaridad, que en este contexto bien podría representar la explicación metafórica de la misma *xicalcolihqui*. En el área maya este símbolo tiene un

significado paralelo, es la representación del signo *ik* o viento en el calendario, entonces podría ser un difrasismo visual como ya hemos comentado, aliento – materia, *Ehéctal* – *Mictlantecuhtli*, vida muerte, espacio – tiempo. Tanto la “T” como la cruz están presentes en la arquitectura empleadas ambas como ventanas, la cruz como he propuesto el desdoblamiento de la “T” (fig. 111).



Fig. 111 Greca y ventanas en Palenque.

La greca en Palenque que parte del centro en dos direcciones opuestas asociadas cada una a opuestos complementarios que las coronan con una “T” materia y otra vacío seguramente nos están enviando un mensaje en forma de difrasismo.

En el diseño de la imagen, la retórica se manifiesta en el discurso que determina a partir de la organización y empleo y la ordenación de las partes (sintáctica) y los efectos psicológicos de las imágenes (pragmática).

Como la retórica de la imagen en su sentido más amplio sería la teoría y práctica de la elocuencia, debemos intentar ver hasta qué punto la greca escalonada expresa algunos de los géneros retóricos para ver si con la sola forma comunica exitosamente en la opinión o en los sentimientos de sus espectadores.

La significación alude a la producción de contenidos que generan los signos en relación a un código y a sus usuarios. La significación no representa una traducción de las leyes del mundo físico al lenguaje, sino que es el lenguaje el que codifica a la naturaleza de acuerdo a criterios establecidos por el productor. El lenguaje no solo describe el mundo, sino lo crea *“Por esta razón cada lengua “ve” al mundo de diferente manera, pues sus códigos establecen la red conceptual marcando las distinciones que le son pertinentes a la cultura en que se genera la lengua”* (Tapia 1991: 30)

Según Ángel Ma. Garibay la lengua náhuatl, es una de las más aptas para la expresión del pensamiento en todas sus modalidades. Su evolución probablemente muy larga hizo de ella un medio de análisis mental muy refinado y le dio una maleabilidad asombrosa para la finura de matices retóricos.

“La expresión tiende siempre a la imagen. Aunque la lengua posee cualidades de precisión abstracta y es de suyo maleable a toda modalidad del pensamiento, hay la tendencia perpetua a dar mejores imágenes que, bajo el símbolo y la metáfora den el concepto.” (Garibay, 1963: 27).

La **metáfora** fue uno de los medios expresivos habituales del náhuatl anteriores a la conquista, es la expresión mediante un complejo de dos imágenes que se completan y explican una a otra. Para expresar “guerra”, se usan dos términos conjugados: *in mitl in chimalli*, literalmente “la flecha el escudo”. Por **metonimia** se da la imagen de armas defensivas y ofensivas de cuya expresión brota el concepto de la lucha. Este sistema de expresión es constante y se halla en la poesía lo mismo que en la prosa. El lenguaje mismo ordinario afecta la expresión en forma dual, que podemos llamar **difrasismo**.

Ruiz de Alarcón comentó que “en el lenguaje náhuatl todo es metáforas exquisitas, si bien razonables”. Si la metáfora era un uso común de la lengua, se podría esperar lo mismo de la imagen, podemos ver un ejemplo del uso retórico de la lengua en esta concepción del hombre y la educación:

“El hombre maduro:
corazón firme como la piedra,
corazón resistente como el tronco del árbol;
rostro sabio,
dueño de un rostro y un corazón,
hábil y comprensivo.” (León Portilla, 1987: 193)

En el siguiente análisis lingüístico que hace León Portilla de cinco términos principales empleados para describir su educación constituirá la más elocuente descripción de la labor del maestro y de la refinación de su lengua:

Teixcuitiani “que-a-los-otros-una-cara-hace-tomar”

Te-ix-tlamachtiani “que-a-los-rostros-de-los-otros-da-un-rostro”

Tetezcahuiani “que-a-los-otros-un-espejo-pone-delante”

Netlacaneco (itech) “gracias a él, se humaniza-el-querer-de-la-gente”

Tlayolpachivitia “hace-fuertes-los-corazones”

Tal como comenta Werner Jäger sobre la paideia griega, la educación no es posible sin que se ofrezca al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser; lo fundamental en ella es la belleza. “Los griegos buscaron la “ley” que actúa en las cosas mismas y trataron de regir por ella la vida y el pensamiento del hombre”.

La educación para los antiguos mexicanos no era sólo informativa, sino también formativa, a esto se refiere León Portilla:

“Entre los diversos atributos del *temachtiani* o maestro náhuatl, podemos distinguir claramente dos clases, Por una parte aquellos que se refieren a “hacer que los educandos tomen un rostro, lo desarrollen, lo conozcan y lo hagan sabio”. Por otra, los que nos muestran “humanizando el querer de la gente (*itech netlacaneco*) y “haciendo fuertes los corazones”. (León Portilla, 1987: 194)

El sentido figurado se aplica cuando el significado de los signos es utilizado fuera de su sentido normal y por ello adquieren uno novedoso, este giro del texto establece una relación no univoca entre el significante y el significado que implica otro nivel de comprensión que es sumamente eficaz para el lenguaje poético, porque son figuras dispuestas a llenarse de sentido manteniendo siempre y esto es muy importante la credibilidad y verosimilitud. La novedad que sorprende es el ver los mismos signos usados con otros fines y de manera original, en cierta manera como artificios que nos permiten ver con los mismos signos lo que de otra manera no podrían.

“En este sentido, el lenguaje figurado se permite esas enormes libertades semánticas porque parte de que el lector se hará cargo de ello, y por otra parte permite ir a niveles más profundos de significación, pues siempre hace entender algo más allá de lo que dice explícitamente.”
(Tapia 1991:30)

Para Roland Barthes la retórica visual es la parte significativa de la ideología, por esta razón la lectura de un texto demuestra la existencia de códigos que significan valores culturales precisos del grupo cultural al que pertenece.

En el texto visual implícito en la greca escalonada que venimos analizado hasta aquí, podríamos deducir que es explícita la relación de *contradicción* o *antinomía* manifiesta por los

dos elementos que la componen, siendo así la figura retórica lógica por antonomasia la antítesis, y como variante de esta se encuentran el oxímoron.

Antítesis

En la antítesis se produce aproximación de dos palabras, frases, u imágenes de significado opuesto, con el fin de enfatizar el contraste de ideas o sensaciones, su interés no es que ambas partes se comparen entre sí (como en el caso de la Comparación), sino que solo se hace hincapié en su diferencia para que el intérprete saque sus propias conclusiones. Ejemplo de antítesis:

- Sonido silencioso
- Calor congelante
- Lluvia seca

Oxímoron

En el oxímoron se propone una alianza de contrarios resaltando su diferencia, pero también su convivencia, en estos casos el intérprete debe aceptar lo que parece imposible como lo es la unión y armonía de contrarios que está llena de significados. Un ejemplo es la siguiente frase que define la danza “máximo control en total libertad”, la diferencia y unión de opuestos que se produce cuando unimos el control y la libertad es similar al que ocurre con la frase la “música callada” de San Juan de la Cruz, y en el adjetivo “agridulce”.

Y al igual que “Rostro y corazón” que representa metafóricamente lo interior y lo exterior o sentimiento y pensamiento, la *xicalcolihqui* asume el mismo principio literario en su lenguaje visual, conformando opuestos complementarios. La espiral es el símbolo que representa lo que entra y lo que sale, la escalera lo que sube y lo que baja.

2.2.7 La Espiral

En *Chichén Itzá* vemos la espiral representada en la alfarda del templo de las mesas pero con una solución que parece más una hélice, es decir, una representación bidimensional de una columna tridimensional (fig. 112). Para López Austin una representación similar de estas bandas que se enroscan de manera helicoidal simboliza dos corrientes opuestas de energía, que se transportan en el interior de los árboles en las esquinas del mundo. Una es fría y sube desde el inframundo, la otra es cálida y baja desde el supramundo. Para Federico González estas dos espirales



Fig. 112 Trenzado en forma de hélice.

helicoidales tienen un significado más profundo:

“La espiral es, por lo tanto, un símbolo de descenso-ascenso y un medio de comunicación entre los planos subterráneos, el terrestre, y los celestes, recorrido que se efectúa en cualquier iniciación y en toda génesis (la del día, la del mes, la del año, etc.) donde se debe morir a un estado para nacer a otro, regenerando una vez más el proceso cósmico del que derivan los diferentes procesos y de los que participan los astros, los dioses de la tierra, y el inframundo.” (González 2003: 184)

Sin embargo la espiral que forma parte de la *xicalcolihqui* tiene base cuadrada, lo que la convierte en angular y con ello aumenta su riqueza significativa.



Fig. 113 Historia tolteca
chichimeca

Comúnmente se asocia a la espiral con el tiempo, los ciclos y el calendario, en este sentido, podemos advertir dos tipos de diferencias entre la espiral angular y la circular. En el aspecto utilitario la greca angular emplea tanto códigos espaciales, geométricos o numéricos con profunda significación cosmogónicos, mientras que la circular contrasta evidentemente con su inalterabilidad, su regularidad y constancia natural, como el movimiento de las olas de mar. En un aspecto psicológico la greca angular manifiesta un tiempo medido y razonado producto del intelecto humano, a diferencia de la circular que se percibe como un tiempo evolutivo y natural. Se contrastan así lo inmediato y humano con lo eterno y natural. Esta diferencia entre la espiral angular y la circular se ve marcadamente en la historia *Tolteca Chichimeca* donde

se contraponen dos espirales una de agua y una de fuego (fig. 113).

Podemos ejemplificar este poder de abstracción y de síntesis plástica, en la habilidad e ingenio, que mostró el indígena ante el cosmos. En la naturaleza hay montañas pero el indígena hizo sus propias pirámides, emulando las montañas naturales, sin embargo perfectamente medidas, orientadas, y en ocasiones sirviendo como marcadores astronómicos. En la naturaleza hay espirales pero el hombre las geometrizó para que resuenen con los números y ritmos del universo.

Desde la perspectiva sagrada y universal Federico González interpreta amplia la información de lo que él ve en la greca precolombina.

“[...] Con referencia a la espiral y la doble espiral que se encuentran por doquier en América, igual que en las culturas extracontinentales, diremos que esa variación de la figura del círculo denota en el plano una salida de la reincidencia y, por lo tanto, manifiesta la evolución a otros planos más elevados, como es el caso de los zigurats babilónicos y, como acabamos de ver, de la pirámide precolombina. [...] También existe una espiral involutiva, además de la evolutiva y ambas se conjugan en el símbolo de la doble espiral, que se rebobina permanentemente. A la espiral superior y aérea corresponde otra inferior, y subterránea. Ambas están unidas por el plano cuadrangular de base, y la superior se refleja en la inferior como en la superficie de las

aguas. Ambas son análogas pero se encuentran invertidas como el día con respecto a la noche.” (González 2003: 183)

Es decir la forma implica en sí misma su propio opuesto complementario.



Fig. 114 Espiral positivo - negativo.

No debemos perder de vista que el diseño específico de esta greca no propone dos espirales como ha expuesto Federico González. Es una sola espiral que genera automáticamente su complementario con el fondo, es decir el vacío que en todo caso tendría todavía más valor desde el punto de vista filosófico (fig. 114). Gastón Bachelard en su “Poética del espacio” es más explícito aun:

“Dentro y fuera constituyen una dialéctica del descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la calidad afilada de la dialéctica del *sí* y del *no* que lo decide todo. Se hace de ella sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos, de lo positivo y de lo negativo. Los lógicos trazan círculos que se encabalgan o se excluyen y en seguida todas sus normas se aclaran. El filósofo piensa con lo de dentro y lo de fuera, el ser y el no ser. La metafísica más profunda se ha enraizado así en una geometría implícita, en una geometría que –se quiera o no- especializa el pensamiento; ¿si el metafísico no dibujara, pensaría? Lo abierto y lo cerrado para él son pensamientos.” (Bachelard 1997: 250)

¿Qué razón habría en el diseño, para que cada elemento gráfico del símbolo, contuviera a su opuesto? Seguramente la misma que hace que para que exista la música no es sólo la sucesión de sonidos, sino su justo equilibrio con el silencio.

2.2.8 La Escalera

Debemos reconocer que la escalera al igual que las otras formas geométricas básicas se ha concebido como un símbolo universal del cambio de nivel, que puede representar un ascenso y la claridad implícita (no necesariamente cualitativo), o un descenso que lleva a la oscuridad (no necesariamente negativa). Importancia significativa representaba el número de escalones en las culturas primigenias. Así en la iniciación órfica y en los misterios de Mithra, la escalera del templo tenía siete peldaños hechos de diferentes metales en correspondencia con los siete planetas. El iniciado al subir la escala recorría los siete cielos hasta elevarse al empíreo.

Por su capacidad de ascenso y descenso es lógico pensar que la escalera esté asociada a dos tipos de símbolo: por un lado está asociada al simbolismo del puente y de los ritos de paso, mientras que por el otro lado es asimilable al eje del mundo, y su simbolismo tiene que ver con el del árbol cósmico. Vista como un camino a la sabiduría, la escalera elevada al cielo habla del conocimiento exotérico, consciente y divino, mientras que la que desciende a la tierra es la del conocimiento esotérico, de lo oculto y de lo inconsciente. En este contexto es comparable a la espiral que se envuelve y desenvuelve intro – extro.

“Todo ello se une para concretarse en un significado relacionado con el conocimiento. De tal manera, si se concibe en sentido ascendente se trata de una progresión (escalón a escalón) hacia la sabiduría y el conocimiento divino. Por el contrario, si baja hacia las profundidades de la tierra, simboliza el conocimiento de los poderes ocultos y del subconsciente” (Serrano y Pascual 2005: 104)

La escalera descendente la vemos explícitamente expuesta en el códice Borgia. En la lámina ocho hay un personaje que desciende al interior de la tierra por una escalera representada por las fauces del *cipactli*. Un dato importante es que no hay que perder de vista que el entorno nocturno está asociado siempre al inframundo y a la noche. (fig. 115)



Fig. 115
Lamina 8,
códice Borgia

En Mesoamérica la pirámide representa el *axis mundi* y al igual que la montaña era el punto de unión con los poderes sagrados, y su principal característica arquitectónica es la escalera estrechamente relacionada con la serpiente en su función de puente entre dos mundos.

“La principal característica arquitectónica es la escalera, que conecta el mundo de los humanos con el cielo, y por lo tanto con el “Otro Mundo”, de los seres divinos.” (Anders. 1994: 60)
Grandes serpientes flanquean la escalera del templo y sus fauces abiertas recuerdan la entrada del templo, y cuyo significado es ser tragado y llevado hacia la unidad intemporal mediante la serpiente para morir y renacer.

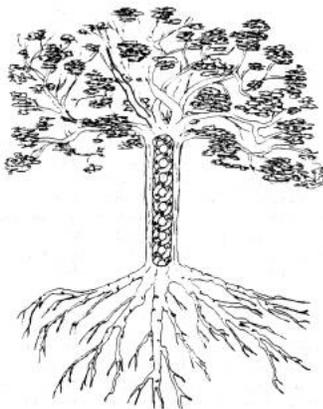


Fig. 116 Árbol de
Tamoanchan según López
Austin

La escalera como “*axis mundi*” en Anáhuac lo ha descrito López Austin como el árbol central de Tamoanchan, aspecto que lo unifica a la espiral helicoidal (fig. 116), dentro del cual transitan dos tipos de corrientes, una cálida que desciende del supramundo y una fría que sube desde el inframundo, creando una columna en espiral. “[...] Tamoanchan es el árbol hueco, henchido, el árbol cósmico dentro del cual corren en giros los dos chorros, donde se produce el tiempo, donde se dan las flores -o destinos- de distintas naturalezas.” (López 1995: 93)

Al igual que la escalera el árbol comunica los tres niveles cósmicos: “[...] Tamoanchan no sólo se identifica con la parte más alta del cosmos, sino con el mundo de los muertos, porque es todo el proceso del maravilloso cruce de las corrientes celestes y terrestre, es el lugar de la creación, donde giran revolviéndose en torzal las fuerzas cálidas de los nueve cielos y las frías de los nueve pisos del inframundo. Tamoanchan es el cielo y el inframundo, es el lugar del calor y del frío, el del fuego y el del agua. La contradicción de sus nombres se disuelve.” (López 1995: 93)

Esta columna o torzal interior es el resultado del cruce de dos corrientes denominadas *Chicnauhnepanihucan* que también es un nombre asignado al árbol de Tamoanchan que

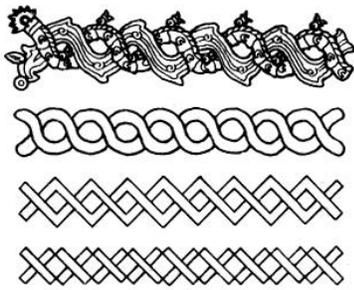


Fig. 117 Corrientes en torzal según López Austin

significa “En los nueve pisos”, o “En las nueve confluencias”, que deben tener una representación gráfica, por eso reflexiona en este punto: “Imaginemos geoméricamente el significado de la palabra *chicnauhnepaniuhqui*: sería una sucesión de nueve figuras aspasadas, nueve superposiciones” (López 1995: 91). Y que en la gráfica se presenta bidimensionalmente (fig. 117).



Fig. 118 Árbol de Tamoanchan códice Féyerváry Mayer.

Esta figura la identificamos con el trenzado helicoidal en la alfarda del templo de las mesas (fig. 132), en algunos códices como en la página 28 del Féyerváry (fig. 118), o en el meandro que forman las serpientes en el talud de la pirámide de *Quetzalcóatl* en *Xochicalco* (fig. 119). Las curvas que describían los giros de la serpiente ahora se han geometrizado en forma de meandro, de manera similar a la espiral en la *xicalcolihqui*.



Fig. 119 Talud en la pirámide de Quetzalcóatl en Xochicalco.

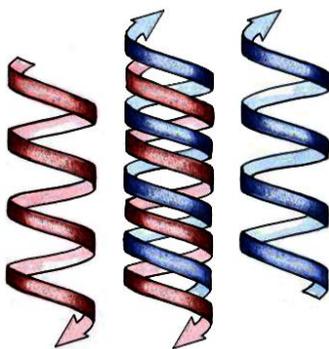


Fig. 120 Torzal tridimensional

De la misma forma que López Austin reflexionó sobre la forma que deberían asumir estas dos corrientes en el interior del árbol de Tamoanchan en la gráfica de estas culturas, nosotros hacemos lo mismo y lo llevamos a la tridimensionalidad, primero como un movimiento helicoidal de dos corrientes opuestas sobre el mismo eje (fig. 120).

Llevando el mismo principio tridimensional a las escaleras que tiene la *xicalcolihqui*, y recorriendo el contorno cuadrado que tiene su concepción espacial del universo, con la intención de seguir de manera puntual su concepción del calendario, es decir, siguiendo el orden de los rumbos cardinales. Obtenemos una espiral elaborada con escalones impresionantemente similar a la *xicalcolihqui*, pero además, cuando añadimos otra escalera en sentido inverso obtenemos una imagen aproximada al torzal de corrientes opuestas que se produce en el interior del árbol de Tamoanchan, pero

ahora con la diferencia que resulta una espiral como la greca cuando es positivo negativo (fig. 121).

La escalera de la *xicalcolihqui* tiene cinco peldaños, cuatro escaleras dirigidas cada una a un punto cardinal, nos da un total de veinte peldaños para rodear el cuadrángulo central, exactamente igual al número de días que tiene el calendario en Mesoamérica. Según su calendario cada día recibe su carga divina por mediación de cada uno de los árboles que se encuentran en los cuatro puntos cardinales. La asociación de grupos de cinco días por rumbo lo podemos ver en algunas láminas de los códices, por ejemplo en el cuadrado central del diagrama espacio temporal del universo maya en las láminas 75 y 76 del códice Madrid (fig. 122).

Con esta información podemos afirmar que los elementos que componen la greca pueden ser la síntesis gráfica, y la abstracción más depurada del concepto espacio temporal de su cosmogonía, basada en los giros helicoidales de dos energías opuestas del espacio, una superior celeste y luminosa y otra fría y oscura del inframundo. Y que dada la cantidad de representaciones en todos sus soportes gráficos debieron ser perfectamente codificadas por el público que disfrutaba de este esta propuesta plástica.

La escalera representa en cada peldaño unidades temporales, y la espiral informa del movimiento en espiral de esta escalera que se desplaza helicoidalmente sobre la base cuadrada de su cosmovisión espacio temporal.

Ahora cobra una dimensión más profunda el significado simbólico de la *xicalcolihqui*, y es todavía más profunda cuando revisamos con cuidado los paneles de grecas en Mitla, notamos que hay grecas ascendentes con las que hemos trabajado, pero también hay grecas descendentes. Ya explicamos que las escaleras ascendentes siguen el orden de las trecenas, sin embargo, cuando seguimos el orden que desarrollan las escaleras que bajan nos llevamos una gran sorpresa al comprobar que es una secuencia de novenas (fig. 123). El supramundo en esta cosmovisión tiene trece niveles ascendentes y el inframundo tiene nueve descendentes, ¿será esta una increíble casualidad? ¿O en el diseño de estas grecas hay un orden más profundo que el simple mítico-calendárico que apenas estamos vislumbrando? El hecho es que la lógica expresada en este diseño difícilmente puede ser casual, y nos ha llevado a un nivel jamás imaginado.

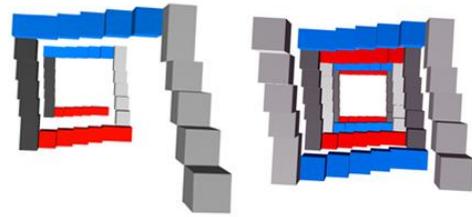


Fig. 121 Escalera helicoidal hacia los 4 rumbos.

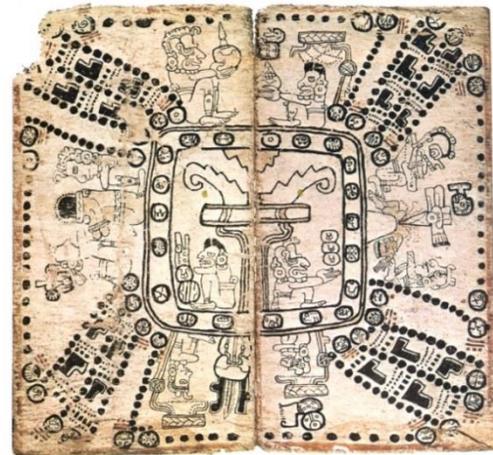


Fig. 122 Láminas 75 - 76 del códice Madrid.

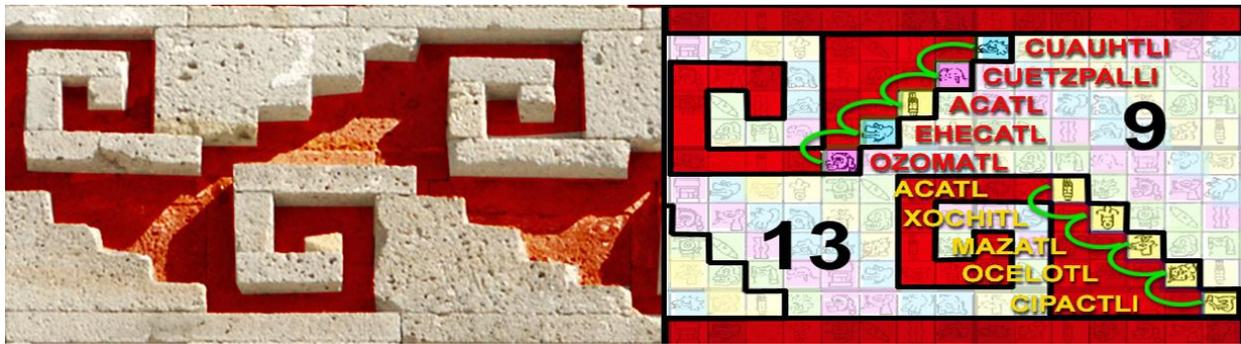


Fig. 123 Trecenas ascendentes y novenas descendentes en los paneles de Mitla.

Hay varios investigadores que opinan que en la representación de los niveles ascendentes y descendentes, deberían conformar cada uno una pirámide, para que el camino del sol regrese al punto de origen para empezar el siguiente día. Si seguimos esta lógica solar constituida por trecenas y la aplicamos a las escaleras que suben y bajan en los paneles de Mitla, descubrimos que el séptimo nivel ascendente que es el último al multiplicarse por la trecena da por resultado 91 que al multiplicarlo por los cuatro lados de la pirámide resultan 364 unidades, que prácticamente es la medida del año solar. Y cuando multiplicamos el último nivel descendente por trece que es el tránsito del sol por el inframundo, obtenemos 65 unidades que al multiplicarla por cuatro resultan 260 que es el número de días del calendario ritual o *Tonalpohualli* (fig. 124).

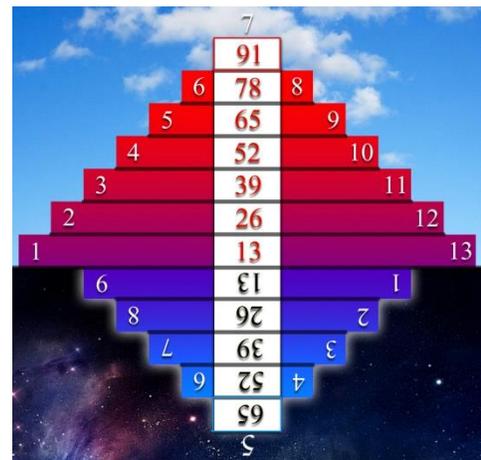


Fig.124 Camino solar por el supra e inframundo

2.2.9 Opuestos Complementarios

Aclaráramos en el primer capítulo, que la comunión que mantuvo unidas en su origen a la religión, la ciencia y el arte, desapareció a raíz de que la iglesia cristiana usurpó campos del conocimiento que le eran ajenos. En el caso de la ciencia se debió al tratar de emplear la razón para explicar incluso los misterios teológicos, y el arte abusó por el empleo de imágenes naturalistas no como metáforas espirituales, sino como verdades con valor documental.

Advertía Ken Wilber³ que los tres ojos del conocimiento son válidos para entender la realidad pero hay que tener conciencia con que ojo estamos trabajando. El arte y la ciencia por ejemplo son dos disciplinas que se complementan cuando tratamos de entender la realidad, y actúan de la misma forma que los rieles que cargan y guían al tren, avanzan paralelamente pero cada una

³ Wilber, K. (1993) *Los tres ojos del conocimiento*. Barcelona. Kairós.

en su propio paradigma, y su propio ojo de conocimiento. Leslie White nos ofrece una aproximación similar a la relación entre ciencia y arte.

“«la finalidad de la ciencia y el arte es una: hacer inteligible la experiencia, es decir, ayudar al hombre a adaptarse a su medio para que pueda vivir» Sin embargo esa aproximación la hacen desde direcciones muy diferentes y hasta opuestas, ya que «la Ciencia trata de particulares en términos universales» mientras que «el Arte trata de universales en términos particulares» (White en Alcina 1982: 43)

El arte abandonó a la religión cuando ésta dejó de interesarse en la experiencia mística y trascendental, y se interesó más por los hechos físicos y materiales como única manera de validar la divinidad (pórtate bien para ganarte el cielo). Allan Watts señala esta curiosa asociación que marcó el posterior desarrollo de la historia y la ciencia occidental.

“El experimento occidental de cambiar el rostro de la naturaleza mediante la ciencia y la tecnología tiene sus raíces en la cosmología política del cristianismo [...] La pretensión del cristianismo está en perfecta conexión con la verdad de determinados hechos históricos. Para otras tradiciones espirituales, los hechos históricos tienen una importancia secundaria, pero para el cristianismo siempre ha sido “esencial” que Jesucristo resucitó físicamente de la muerte, que fue, biológicamente hablando, nacido de una virgen, y que incluso Dios posee esa clase de realidad objetiva e intratable que asociamos a los hechos “comprobados”. (Watts 1992: 60)

Es decir, se comete un error al tratar de explicar la verdad de un ojo con las razones de otro, no se puede entender las razones místicas desde el ojo de la razón.

Y le pasa lo mismo al ojo de la razón cuando supone que la atención a cada elemento por separado podrá explicarnos el conjunto que se desarrolla en la naturaleza o la obra de arte por ejemplo. Se cree que el entendimiento sólo puede pensar una cosa a la vez, y el lenguaje, en tanto que constituye el principal instrumento de pensar, confirma esta impresión, siendo una serie lineal de signos que se leen o suenan uno por uno. El sentido de esta impresión es que el pensamiento consciente consiste en la atención enfocada, y que tal concentración de nuestra atención es difícil o imposible cuando el campo de atención es demasiado complejo. Por esta razón el campo de la atención debe ser dividido en pequeñas unidades o conjuntos más sencillos, estructurados de tal modo que sus partes puedan ser aprendidas de un vistazo.

Dice la teoría Gestalt que el ojo como tal, no ve cosas, ve todo el campo visual con sus numerosos detalles. Las cosas se muestran a la inteligencia cuando, emplea la atención consciente, y rompe el campo en unidades fácilmente pensables. Esta es la razón por la cual para entender la imagen, el cerebro la divide en Figura-Fondo. Este es el método con que hemos estado analizando la xicalcolihqui, hemos dado por hecho que para entender el objeto debemos concentrarnos en él y abstraerlo del entorno, en este caso excluirlo del fondo.

Podemos seguir dividiendo el mundo en las diferentes cosas que la componen para “entenderlo”, pero también podemos verlas como componentes de algo mayor, un principio que Wilber llama holón, los cuales son unidades que tienen sentido en sí mismo, pero también forman parte de una unidad superior.

“La naturaleza parece ser una jerarquía de muchos grados, correspondientes a lo que el científico llama «niveles de aumento». Por lo tanto, cuando ajustamos nuestros lentes para observar las células individuales de un organismo, solo vemos determinados éxitos y fracasos, victorias y derrotas en lo que parece una batalla implacable. Pero cuando cambiamos el nivel de aumento para observar el organismo completo, vemos que lo que era conflicto en el nivel inferior es armonía en el nivel superior [...] El aumento de la conciencia no es más que extender nuestra visión para comprender muchos niveles a la vez y, sobre todo, para captar aquellos niveles superiores en que se resuelven las discordancias con los niveles inferiores”. (Watts 1990: 57)

Esta afirmación de Watts resume prodigiosamente los argumentos que estamos encontrando al analizar la *xicalcolihqui*, tenemos que ampliar nuestro nivel de observación y diferenciar el ver científico del ver trascendente. Cuando amplíemos nuestra capacidad de ver estaremos aptos para encontrar lógica de la unión de contrarios. En el mundo racional y dualista es el bien contra el mal, frío contra calor, positivo contra negativo, pero en una visión superior como la mística es la vida y la muerte juntos.

“Las cosas que no son inseparables en la naturaleza son separables en palabras, son enunciaciones que pueden colocarse en cualquier orden. La palabra “ser” está separada formalmente de la palabra “nada”, como “placer” de “dolor”. Pero en la naturaleza ser y nada, o sólido y espacio, constituyen una relación tan inseparable como atrás y adelante.” (Watts 1992: 43)

Si queremos entender la metáfora del arte sagrado de Anáhuac no pensemos, como lo han hecho algunos, que *Quetzalcóatl* representa la evolución de la serpiente en ave, o que hay que ascender de lo terreno a lo etéreo, validando el espíritu sobre la materia; esta es una validación corrompida inconscientemente por el cristianismo. En Mesoamérica es la serpiente que se empluma, los opuestos que se unen, al igual que el *teocuitatl*, somos materia que se pudre, pero también somos divinos.

Afirma Wilber que el ojo contemplativo trasciende al ojo de la razón, de la misma forma que el ojo de la razón trasciende al carnal. La razón es transempírica y la contemplación es transracional. La contemplación revela que la realidad última es una coincidencia de opuestos que significa «no dual» «no dos» no podemos demostrar algo que sea y no sea al mismo tiempo. Sólo el arte ha logrado captar aquello que nos trasciende pues como dijo Friedrich Schelling “La belleza es la percepción de lo infinito en lo finito. El arte es la unión de lo subjetivo con lo objetivo, de la naturaleza con la razón, de lo consiente con lo inconsciente.”

Seguramente esta también es la razón por la que no hay una definición de arte, ya que esta sólo la limitaría.

Wilber, comprendiendo la naturaleza de los extremos hace un símil con la computadora, él sugiere que es necesario encontrar un paradigma que unifique el hardware del ojo de la carne que percibe el mundo físico de los objetos, del espacio y tiempo, con el software del ojo de la razón que permite alcanzar el mundo filosófico, psicológico y lógico, que junto al ojo de la contemplación pueda experimentar realidades trascendentes sin generar conflicto. Este nuevo

paradigma según Wilber podría estar representado por el arte que goza de una gran sensibilidad y podría funcionar como puente unificador con la misma función de la piel que une el interior con el exterior del cuerpo.

Justamente porque la atención concentrada es exclusiva, selectiva y divisoria le es mucho más fácil percibir diferencias que unidades. La atención visual percibe las formas como figuras contra un fondo que contrasta, y nuestro pensamiento subraya la diferencia entre figura y fondo,



Fig. 125 Espiral

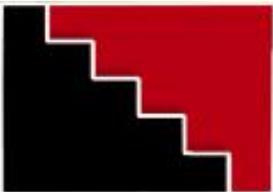


Fig.126 Escalera

pero no advertimos la inseparabilidad de la figura con el fondo, o de lo sólido y el vacío. Donde la ciencia divide, el arte une. En el caso de la xicalcolihqui cuando vemos los elementos por separado integrando el fondo notamos que la espiral no divide el adentro del afuera, por el contrario los unifica a ambos, es lo mismo entrar que salir (fig. 125). En el caso de la escalera recordemos la máxima de Heráclito “El camino hacia arriba y el camino hacia abajo son el mismo” (fig. 126). Lao Tse expone la misma idea al hablar del Tao:

“Cuando los hombres conocen que la bondad es buena
Entonces saben que la maldad existe
Cuando los hombres conocen que la belleza es bella

Entonces saben que la fealdad existe
Así

Ser y no-ser se engendran el uno al otro
Difícil y fácil se complementan el uno al otro
Largo y corto son relativos el uno al otro
Alto y bajo se acompañan el uno al otro
Sonido y tono se armonizan el uno al otro
Antes y después se suceden el uno al otro [...]” (Lao Tse 1987: 25)

Es impresionante comprobar que este mismo principio también aparece en la literatura hindú, esto se puede ver en el Sutra del corazón que dice:

Aquí, ¡Oh! Sariputta, la forma es vacío
y el vacío mismo es forma;
el vacío no se diferencia de la forma,
la forma no se diferencia del vacío;
todo lo que es forma, es vacío;
todo lo que es vacío, es forma;
lo mismo es aplicable a los sentimientos,
a las percepciones, a los impulsos y a la consciencia.

(web)

La figura-y-el fondo pues, constituyen una relación, -una relación inseparable de unidad-en-diversidad. Pero cuando los seres humanos se ensimisman con atención concentrada, con un

tipo de pensamiento que es analítico, divisorio y selectivo, dejan de advertir la mutualidad de las “cosas” (serpiente-ave, tierra-cielo) que se contrastan y pierden la “identidad” de las diferencias.

En el evangelio de Felipe nos damos cuenta que el difrasismo también era un recurso retórico empleado por Jesús, pues cuando sus apóstoles le pregunta que tienen que hacer para entrar en el reino de Dios, y él les contesta desde el ojo contemplativo:

“Cuando sean capaces de hacer de dos cosas una, y de configurar lo interior con lo exterior, y lo exterior con lo interior, y lo de arriba con lo de abajo, y de reducir a la unidad lo masculino con lo femenino, de manera que el macho deje de ser macho y la hembra hembra [...]”
(Evangelio de Tomás. 22)

Con estos ejemplos extraídos de la literatura complementamos los mismos principios que estamos analizando en el diseño de la xicalcolihqui. La percepción y el conocimiento de la naturaleza y el hombre, filtrado por el ojo de la contemplación filosófica y que participa de realidades trascendentes empleando como vehículo el arte. Una razón válida para no analizarlo desde la perspectiva del ojo carnal característico del pensamiento científico, porque como afirma Lao tse: “Cuando el hombre equivocado utiliza los medios correctos, estos funcionan de manera equivocada”

No podemos alcanzar el significado profundo del arte sagrado desde la perspectiva exclusivamente científica, y tampoco hemos alcanzado el nivel trascendental. Pero hay un segundo ojo que sirve de mediador y nos permite mediante una sucesión de argumentos lógicos intuir lo que está más adelante, ese es la filosofía. Un análisis semiótico no nos permite vivir la experiencia espiritual del arte sagrado pero si nos permite validarla, esta es la razón por la cual a la par de los grandes filósofos citamos a los grandes místicos.

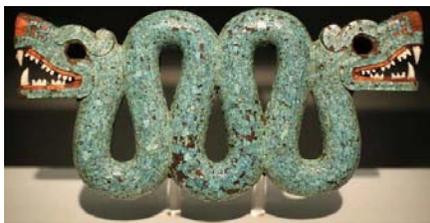


Fig. 127 Escultura mexicana

Desde la perspectiva filosófica y artística es posible que los extremos se toquen, y que los opuestos polares se unan, tal como lo hemos visto en el traslape de la xicalcolihqui y como en otras obras artísticas mesoamericanas que ahora podemos entender, como la serpiente bicéfala procedente de la cultura mexicana (fig. 127). Este es un tema que ha trabajado en profundidad Rubén Bonifaz Nuño⁴.

Según Allan Watts hemos olvidado que las palabras, son clasificadores, y agravan las diferencias, experimento mi mismicidad como un sentido de separación, impresión de que el mundo es una multiplicidad desarticulada. Cuando no se reconoce que el pensamiento ordena el mundo, se da por supuesto que el pensamiento descubre un orden que ya está en él, un tipo de orden que es, además expresable en términos de palabra y pensamiento. Este ha sido el argumento que no ha permitido a los investigadores bajo el método científico pasar de la descripción pre-iconográfica de la greca y ha obstaculizado su reconocimiento como arte

⁴ **Bonifaz.** Nuño Rubén, “*Imagen de Tlaloc*”. UNAM, México 1988.

sagrado cuyo significado es servir de puente a la experimentación del conocimiento contemplativo.

Comprender la naturaleza mediante el pensamiento es como tratar de descubrir los contornos de una enorme cueva con la ayuda de una pequeña linterna que produzca un destello muy brillante pero muy fino. La naturaleza puede ser representada en términos de un modelo mecánico y geométrico, como los movimientos de las estrellas pueden ser reducidos a cifras en un almanaque. Pero los cuerpos celestes son más que relaciones numéricas y horarios. El pensamiento lineal puede aproximarse pero nunca entender un sistema de relaciones en el que todo está sucediendo al mismo tiempo.

Si nos acercamos a la naturaleza no como un ego que integra las percepciones, sino como un campo de relaciones “orgánicas”, entonces no hay que temer que el desorden sea la única alternativa al orden político o al mecanicismo. La corriente de pensamiento no sería ordenada ni por un Dios ni por un ego, sino por sí misma. Este es el principio autopoiético del trabajo artístico.

Contemplemos nuevamente un detalle del panel de grecas en Mitla, la forma y el fondo no son elementos separados, masa y vacío comparten la misma importancia y forma, dependen el uno del otro. Y a su vez ambos compuestos por elementos opuestos, espiral-escalera traslapados (fig. 128).



Fig. 128 Detalle panel de Mitla

La greca genera su opuesto y a la vez ambos elementos están compuestos de elementos opuestos, dos espirales y dos escaleras pero opuestas entre sí, y a la vez la espiral y la escalera son opuestos complementarios, es decir, los opuestos compuestos de opuestos. Cuando revisamos los signos correspondientes de los cuatro rumbos advertimos el mismo principio; oriente y poniente son polos opuestos de un mismo eje, con significados también opuestos, *acatl* es masculino y *calli* femenino, pero a la vez este eje se opone al eje norte sur, que a la vez está compuesto de dos elementos polares, *tochtli*-vida y *tecpatl*-muerte. En total, tenemos dos ejes con cuatro elementos compuestos de dualidades polares. En la cosmogonía náhuatl este hecho no representa una excepción, como hemos comentado Quetzalcóatl implica elementos polares en un mismo ser, que se desdobra para generar a su *nahuál* que es *Xólotl*, *Naxitl* que es una manifestación de *Quetzalcóatl* se traduce como “Cuatro pies”.

Astronómicamente hablando *Quetzalcóatl* se identifica con Venus como *Tlahuizcalpantecuhtli* o “Lucero del Alba”, mientras que su gemelo precioso es el lucero del atardecer, que son las dos manifestaciones de venus.

La Serpiente Emplumada se refiere también a la evolución de la percepción, es decir, a la posibilidad que tenemos siendo reptiles de emplumarnos, y echar a volar nuestras potencialidades. Con el excedente energético, debidamente canalizado mediante técnicas chamánicas se produce el Tescatlipoka central. Su color es verde-azul por juego de palabras, ya que ese color se dice en nawatl Shoshou'ki, un término que también significa reverdecido es decir "liberado". Así pues, este vehículo central, más conocido como el Nagual, es el agente efectivo de nuestra (posible, pero no probable) liberación del mundo dual y la entrada al misterio último del universo.

En las mitologías de todo el mundo los gemelos siempre han simbolizado opuestos polares, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. Ejemplos de estos gemelos son Artemis y Apolo. Diosa y Dios, Isis y Neftis. La Vida y la Muerte, Edriel y Caillech. La primavera y el invierno. La Doncella y la Anciana. En el *Popol vuh* es constante el tema de los gemelos; Vemos a dos gemelos del inframundo peleando en el juego de pelota contra dos gemelos del supramundo, esta escena tiene todos los tintes astronómicos, sumadas a las connotaciones del juego de pelota que ya hemos mencionado (cuatro colores, cuatro rumbos, cuatro personajes, un *axis mundi*, etc.). Reconocemos que los héroes gemelos *Hunab Puh* e *Ixbalanqué* son principios polares. Al final ellos mismos se queman, para después de cuatro días renacer al quinto en el agua. Uno se convierte en Sol y el otro en Luna, es el final de una cadena de dualidades polares muerte-renacimiento, fuego-agua, sol-luna, luz-oscuridad, todos juntos tejiendo la dinámica espacio-temporal que rige el universo.



Fig. 129 Luz y materia en una dirección, sombra y vacío en la otra

En el diseño de la greca reconocemos una escalera que sube con gran energía, pero que apenas empieza su ascenso una energía detiene el impulso, lo retuerce y lo lleva hacia abajo. Estos dos elementos gráficos generan las fuerzas dinámicas que le dan forma y producen la percepción de movimiento. Así mientras la escalera sube la espiral baja, una va hacia la izquierda y la otra a la derecha, una se extiende y la otra interioriza sobre sí misma, al punto de pensar en opuestos complementarios. La luz y la sombra opuestos complementarios son fundamentales en el diseño de los paneles de *Mitla*, ya que la sombra o inmaterialidad se identifica y da forma al vacío que va en dirección opuesta a la materia (fig. 129).

Donis A. Dondis define tres direcciones básicas: la vertical y la horizontal, ambas características de la estabilidad y principio básico del equilibrio. De la línea diagonal exclusiva de la direccionalidad comenta: “[...] es la fuerza direccional más inestable y, en consecuencia, la formulación visual más provocadora.” (Dondis 2006. 60). Las fuerzas direccionales obligan al movimiento, que ante la estabilidad es subversión.

2.2.10 Números Sagrados en la Arquitectura de Mitla

Hemos revisado el diseño de la planta y las fachadas interiores en el palacio de las columnas, descubrimos un alto contenido simbólico y calendárico, en perfecta armonía con su cosmovisión. Ahora revisaremos el diseño exterior esperando corroborar los principios de orden que encontramos en el interior. Lo primero que observamos es la fachada dividida en tres partes, el acceso central con tres vanos recuerda el número de niveles cósmicos, a los costados del acceso la decoración se caracteriza por nueve paneles, organizados en tres niveles de tres paneles cada uno. Nueve paneles del lado izquierdo y nueve del lado derecho, hacen alusión no sólo al número de inframundos o supramundos, sino también en conjunto al número de meses del año solar. La línea superior de tres paneles en cada costado se suma a los tres centrales, y así suman nueve paneles que corren a lo largo de todo lo alto del edificio. También la escalera tiene nueve escalones empezando desde el patio (fig. 130).



Fig. 130 Proporciones numéricas en el palacio de las columnas en Mitla

Cuando superpusimos la *xicalcolihqui* sobre la portada pensando en ella como unidad de composición armónica, se descubre una perfecta proporción de cinco grecas en una dirección y cinco grecas complementarias, número importante en esta cosmovisión, espacialmente porque representan el número de signos por rumbo y calendáricamente igual al número de nemontemis (fig. 131)

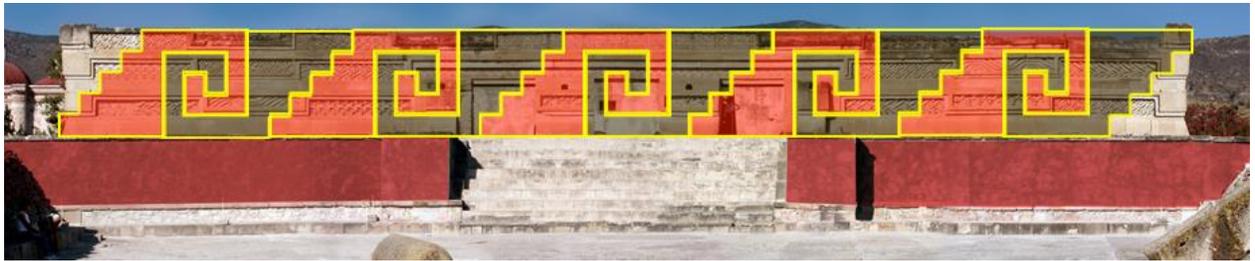


Fig. 131 Proporciones numéricas en el palacio de las columnas en Mitla

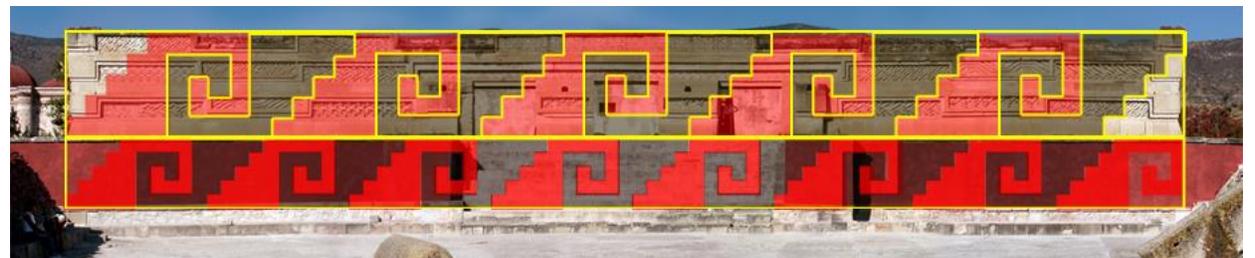


Fig. 132 Proporciones numéricas en el palacio de las columnas en Mitla

Empleando el mismo ejercicio sobre la plataforma del palacio con el mismo ancho que tiene el edificio arriba, descubre una importante proporción de ocho grecas. La relación ocho – cinco es reconocida por representar cinco ciclos sinódicos de venus que son iguales en tiempo a ocho ciclos terrestres (fig. 132).

Al superponer nuevamente la greca en esta fachada obtenemos una proporción de cinco grecas, tres en un sentido y dos en el opuesto, al parecer el escalón superior coincide con la altura de los paneles intermedios, y el gancho con la altura de los vanos (fig. 133).

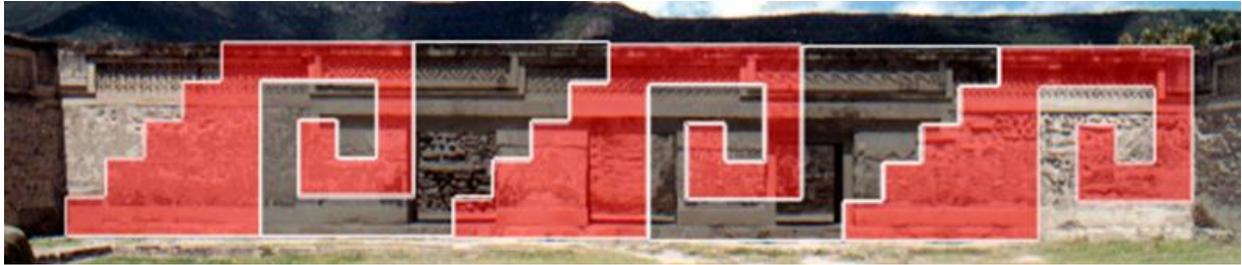


Fig. 133 Conjunto arquitectónico de la iglesia Mitla

Otro tipo de proporciones que también coinciden con su cosmovisión lo encontramos en los muros laterales del palacio, justo detrás del patio interior. Volvemos a encontrar el mismo principio decorativo de nueve paneles, que tiene tanta significación en este lugar, y que al parecer se ha convertido en una constante estilística (fig. 134).



Fig. 134 Muro lateral exterior del palacio en Mitla

Y al sobreponer las grecas para corroborar sus proporciones, este a diferencia de los anteriores posee dos grecas en una dirección y dos en la opuesta, cuatro en total (fig. 135).

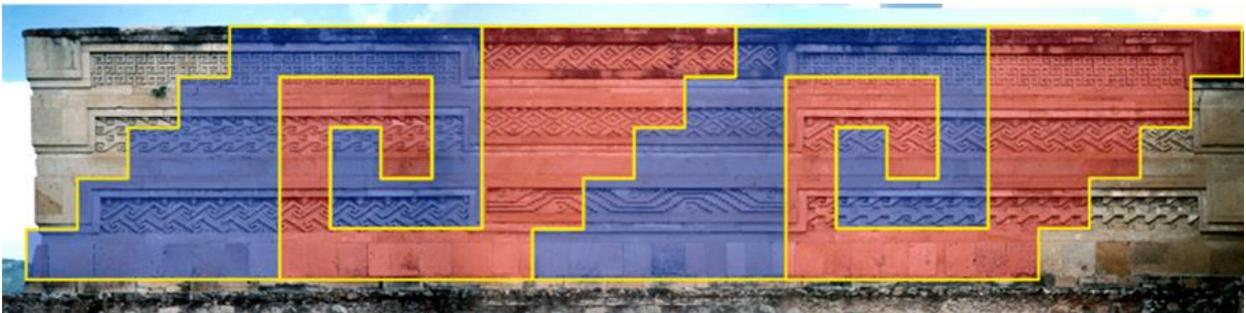


Fig. 135 Muro lateral exterior del palacio en Mitla

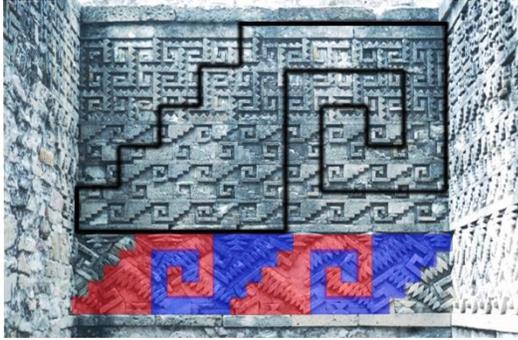


Fig. 136 Muros interiores del palacio

Ya para finalizar esta parte, que nos ha permitido confirmar que la uniformidad del diseño en todos los soportes artísticos, con todo y sus implicaciones simbólicas son producto de un elaborado y minucioso plan para dar unidad y estilo. Observamos en los muros interiores de las cámaras dentro del palacio el empleo de la greca nuevamente como principio armónico de organización. En esta descubrimos dos áreas diseñadas espacialmente para su uso, a partir de las proporciones de la greca (fig. 136)

2.2.11 Mitla Ombligo Cósmico

No hay duda ya que tanto la greca escalonada como el diseño de la misma ciudad tienen como eje de su diseño sus principios espacio – temporales presentes en su cosmovisión, con profundas implicaciones calendáricas y astronómicas. Estas relaciones no dejan de asombrarnos, es increíble la uniformidad que logran en sus instituciones, y la coherencia con que se manejan al unísono ciencia, arte y religión, caso que como vimos en el capítulo uno no se dio en el viejo mundo y el cual aún padecemos. Pero ¿por qué es tan profundo el valor simbólico y astronómico en Mitla más que en otros lugares?

Difícilmente estamos en posición de contestar ampliamente esta pregunta, igualmente requiere extenderse más allá de los lineamientos impuestos en esta investigación. Sin embargo, aun así, nos permitimos hacer algunas conjeturas.

Es notorio que en una gran cantidad de mitos mesoamericanos con referencias y connotaciones calendáricas – astronómicas se desarrollan en el inframundo, cuando en teoría por las implicaciones solares esto tendría que ser a la inversa. El paradigma oficial ha relacionado regularmente al inframundo con el ámbito agrario y el renacimiento, sin embargo, hay muchos datos que identifican al inframundo con la noche y por lo mismo con su asociación astronómica.

En los códices encontramos decorado el templo de Mictlantecuhtli con estrellas, el mismo Señor de los muertos lleva en el cabello como parte de sus atavíos a las estrellas (fig. 158). Y como ha comentado W.H. Holmes:

“Es seguro que [...] los varios motivos empleados en la decoración no solamente eran significativos sino que se usaban solamente en sus tradiciones y apropiadas correlaciones; de manera que al hallar una forma biótica o un motivo cualquiera asociado a una dada estructura, podemos sin reparo presumir que tiene o ha tenido una significación y una función especiales, en esa conexión.” (Ortiz 1984: 254)



Fig. 158 Códice Fejervary

Es decir, el que los lugares dedicados al inframundo posean estrellas no significa que sean meros adornos, como afirma Holmes indican el significado y uso que tenían estos lugares.

Siguiendo a Holmes podemos asegurar que siendo Mitla un lugar dedicado a la muerte, debió también dedicar parte de sus funciones al estudio del cielo nocturno, esto lo puede certificar el uso exclusivo de la greca escalonada como elemento decorativo. Hemos demostrado el valor calendárico y astronómico de la greca, y sin restar importancia al uso mítico que debió también tener, el uso de la greca pese al costo económico que debió de haber representado fue el factor decisivo para denotar la dedicación del lugar. Holmes opina en este sentido, que la magnificencia de estos edificios no recae exclusivamente en su estructura.

“Albergar a los dioses, dice Holmes, es cosa fácil; apenas requiere algo más que unas paredes y un techo. Son las exigencias del simbolismo y del esteticismo los que hacen que la arquitectura un arte muy complejo y maravilloso, cuadruplicando el trabajo y el costo de construcción e imponiendo cuanto es posible de boato y ornamentación.” (Ortiz 1984: 253)

Asegura Holmes que en el arte de estos pueblos no hay motivo ni labor artística que no tenga significado alegórico, que no sea “mitoestético”. Y uno de los elementos que se repite constantemente en el diseño arquitectónico de Mitla y tiene un profundo valor “mitoestético” es el número nueve. Seguramente porque son nueve los señores que gobiernan las horas nocturnas y porque tienen un importante valor calendárico, pero sobre todo porque Mitla es un ombligo, un “axis mundi” que conecta los tres niveles cósmicos. Para entender esta modalidad del sitio es importante revisar la lámina 56 del códice Borgia.

La lámina 56 del códice Borgia, como ya comentamos en el capítulo uno tiene por temática, la concepción espacio – temporal, teniendo como regentes del ombligo cósmico a Mictlantecuhtli en el inframundo o Mictlan y a Quetzalcóatl en el Topan o supramundo. Con el análisis de esta lámina entenderemos de manera indirecta la función cosmogónica de la xicalcolihqui que complementa su importancia calendárica (fig. 159).

La lámina representa el tonalpohualli mediante sus veinte trecenas, del lado derecho junto a Ehécatl las trecenas alternadas del oriente y del poniente, es decir representa el ámbito y horario solar. Del lado izquierdo junto a

Mictlantecuhtli las trecenas del norte y del sur, cuyo ámbito es el nocturno. Un detalle al que hay que prestarle atención son las primeras dos trecenas y las últimas dos. Abajo en las primeras dos tenemos a cipactli y ocelotl como inicios de las dos primeras trecenas. Cipactli en el oriente representa a la tierra y ocelotl al norte representa al sol nocturno cuando se encuentra en el inframundo. En la parte superior observamos los últimos dos inicios de trecenas con cuauhtli en el poniente que representa al sol, y a tochtli en el sur que representa a la luna. Dando lugar a dos niveles, el terrestre y el celeste, arriba el sol y la luna y abajo la tierra y el inframundo, todos representados también por los cuatro rumbos (fig. 160).



Fig. 159 Lámina 56



Fig. 160 Escalera

Al centro de ambas columnas se encuentran dos signos que representan *talticpac* es decir, sobre la tierra donde se desarrolla la vida humana. Estos son cóatl y cuetzpalli, ambos símbolos sexuales tal como podemos observar en la lámina xx del códice Borgia (fig. 161). Así lo corrobora López Austin. “Los seres mundanos son la suma de materia divina y de la cobertura de materia pesada que es característica de una existencia contagiada de muerte, sexo y poder reproductivo.” (López 1995: 30)

Según López Austin Tamoanchan no sólo se identifica con la parte más alta del cosmos, sino también con el mundo de los muertos, porque es todo el proceso del cruce de las corrientes

celestes y terrestre, es el lugar de la creación, donde giran revolviéndose en torzal las fuerzas cálidas de los **nueve cielos y las frías de los nueve pisos del inframundo**. Tamoanchan es el cielo y el inframundo, es el lugar del calor y del frío, el del fuego y el del agua. En el eje del mundo como ya hemos afirmado) la contradicción de los opuestos se disuelve.

López Austin mantiene la teoría de los nueve niveles hacia el inframundo y nueve hacia el supramundo y que Tamoanchan “El lugar del origen” es el mismo lugar ya sea en su parte superior (Topan) o inferior (Mictlan) de ahí que haga la siguiente observación basado en textos nahuas “Son los nueve cielos superiores y nueve los pisos del inframundo, razón por la que el viaje chamánico se hacía en dos direcciones, rumbo a *chicnauhtopan* y rumbo a *chicnauhmiclan*, o sea a los nueve que están sobre nosotros, [y a] los nueve lugares de los muertos.” (López 1995: xx)

También menciona López Austin que una característica del acceso a este lugar es por medio del movimiento de las dos energías que provienen del inframundo y de supramundo en forma torzal o giratoria “Tamoanchan es descrito en la poesía como el lugar en el que se da a los seres movimiento giratorio.” (López 1995: 99)



Fig. 161 Nueve giros al Topan y Mictlan

Si partimos en la lámina 52 de los signos que representan la sexualidad y el lugar habitado por los seres humanos (*Talticpac*), y emprendemos el movimiento ascendente hacia las treceas celestes y del mismo modos lo hacemos descendente hacia las veintenas terrestres, que como hemos visto en el capítulo uno al pasar por los cuatro rumbos forma un movimiento giratorio en espiral, nos impresiona descubrir que se desarrollan nueve movimientos o treceas para llegar a ambos lugares. De cóatl a ocelotl son nueve treceas, de la misma forma que de cuetzpalli a cuauhtli (fig. 161). Un dato que debemos tomar en cuenta es que el nombre calendárico de Ehécatl es “9 Viento”.

Llegamos en ambos movimientos al signo que tiene representación solar tanto en el infamundo como en el supramundo. Este diagrama de nueve niveles ascendentes y descendentes para llegar al lugar del águila y del jaguar es posible gracias al elaborado diseño de la lámina 56, el cual se ve reforzado con la siguiente observación de López Austin. “Tamoanchan también es señalada como un sitio de oposiciones: es el lugar de las **águilas** y de los **jaguars**. Hay que recordar que simbólicamente el águila es la fuerza caliente, seca, masculina, celeste, mientras que el jaguar es la fuerza fría, húmeda femenina y del inframundo. Es una repetición más de la composición dual de Tamoanchan por el encuentro de las fuerzas opuestas.” (López 1995: 99)

Mictlantecuhtli representa este mundo subterráneo donde se encuentra la materia pesada, la oscuridad y la humedad, mientras que *Ehécatl* representa la parte contraria del cosmos, la sutil, cálida y luminosa. Sin embargo, en esta lámina están unidos como señores de los ciclos espacio temporales, y hay un detalle que no debemos pasar por alto en sus atavíos que nos dan razón de esta aseveración. *Mictlantecuhtli* lleva en su tocado la imagen de la cruz que representa los rumbos y el centro, es decir, el espacio, mientras que *Ehécatl* porta en su banda frontal la imagen de la *xicalcolihqui* como referencia a los ciclos de tiempo. Y que *Ehécatl* porta en su pecho la joya del viento que es la representación del planeta venus, de la cual se desprende la metáfora del gemelo precioso. Dado que venus se comporta como un planeta diurno en una época del año, desaparece ocho días y vuelve a ser visible pero ahora como estrella de la tarde, en pocas palabras un gemelo es diurno y el otro nocturno.

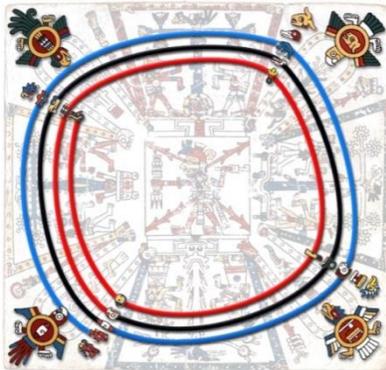


Fig. 162 Salida y regreso del rumbo

Tanto en la *xicalcolihqui* como en *Mitla* encontramos constantemente expuestos y asociados los números 5, 9 y 13. Hemos observado que espacialmente hablando tienen un principio en común; todos ellos empiezan y regresan al mismo rumbo del cual partieron. A partir del 5 cada vuelta que recorre los cuatro rumbos agrega cuatro unidades más (fig. 162)

Sin embargo López Austin tiene una interpretación que viene a complementar todos los argumentos expuestos anteriormente, al identificar a *Mitla* con el inframundo y con el ombligo cósmico, con la parte inferior del axis mundo *Tlalocan* y *Tamoanchan*.

“Como veremos todos los días 5 estaban destinados a *Tamoanchan*, por lo que cada 13 días –cada vuelta del número

5- se conmemoraba el pecado que había arrojado a los dioses de *Tamoanchan*. Cuando este número desafortunado o el número 9 –también de mala fortuna- se combinan con algún signo relacionado con el inframundo, ya el perro, ya la muerte, ya la hierba torcida, el producto era propicio para la hechicería. (López 1995: 29)

Con estos últimos datos creemos haber agotado todos los argumentos posibles para demostrar la viabilidad de estudiar a la *xicalcolihqui* como símbolo sagrado. Sin embargo siguiendo el método de Camile Everear, falta por revisar el tipo de conocimiento que se espera provenga de la obra de arte a diferencia del científico desde la semiótica peirceana.

2.2.12 El Simbolismo y la distinción entre lo Posible y lo Real

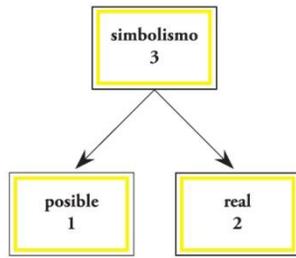


Fig. 163 grafico 1

Según Nicole Everead los seres humanos vivimos en la terceridad, en la cultura; estamos sumergidos en un universo de signos, y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y ser. El pensamiento humano es un pensamiento simbólico, estructurado por la cultura, el lenguaje, y por eso es capaz de operar una distinción entre lo posible (primeridad) y lo real (segundidad) (fig. 163).

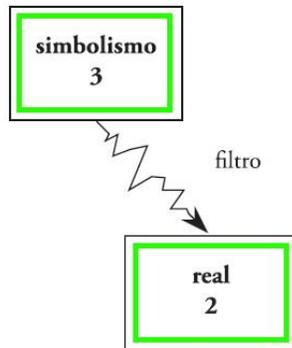


Fig. 164 grafico 2

La mente humana tiene la facultad de distinguir entre lo posible y lo real sin embargo, esa distinción se realiza a costa de una separación. Para captar, distinguiendo, lo real y lo posible, se necesita un distanciamiento. De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que más bien nos configuramos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Dicha interpretación descansa en unos códigos culturales compartidos, los cuales han sido formados y evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos. Esos códigos, esos lenguajes, funcionan como filtros: nos permiten captar lo real, pero se trata de una realidad filtrada, ya pensada, pre-interpretada (fig. 164).

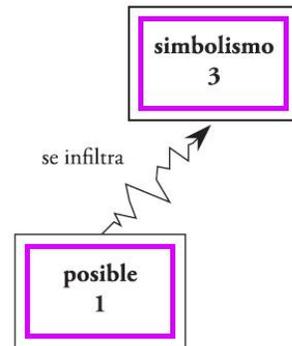


Fig. 165 grafico 3

A partir de ahí, toda tentativa de pensar “diferente”, de concebir de otra manera lo real, conlleva una actividad de desconstrucción y reconstrucción del lenguaje, es decir, los códigos y el simbolismo para cambiar el filtro. Esta actividad caracteriza no sólo el uso poético de la lengua, sino también toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios... Toda experiencia artística necesita a la vez del dominio del simbolismo establecido y de su subversión (su modificación). Ahora bien, ¿cómo se realiza esa subversión? La subversión del simbolismo se realiza bajo el impulso de lo posible (*primeridad*). La primeridad sólo se puede asir, formular o tomar forma, a través de la terceridad, del simbolismo. Si no se

formula, resulta indistinción, caos, locura. Pero ella sólo puede formularse al descomponer el simbolismo existente. Del polo de la primeridad surgen fuerzas que se infiltran en los códigos y los empujan (fig. 165).

Una vez empujado o subvertido el simbolismo, el filtro que permite asir lo real se encuentra modificado. De todo esto resulta una percepción nueva, un conocimiento de lo real nuevo, todavía sin formular (fig. 166). Pero, en seguida, lo posible es recuperado por el simbolismo: se endurece, se reduce a símbolos, se fija en verdades establecidas, se convierte en simbolismo, el cual deberá, a su vez, ser impulsado por nuevas fuerzas posibles para producir conocimiento nuevo.

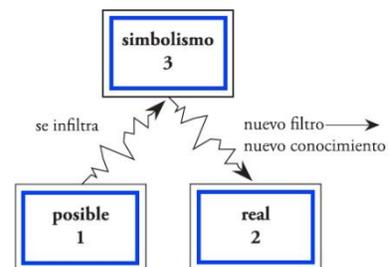


Fig. 166 grafico 4

Resumiendo; el simbolismo permite el acceso a lo real: no ya a lo real en sí, sino a lo real en cuanto filtrado, pre-interpretado. Igualmente, el simbolismo permite captar lo posible (expresarlo, darle forma), distinguiéndolo de lo real; lo posible se infiltra en el simbolismo, provoca un desplazamiento en los códigos, una modificación del filtro y permite, por lo tanto, otro acceso a lo real: el descubrimiento de un aspecto de lo real todavía no interpretado, un conocimiento todavía no formulado. Sin embargo, en el mismo movimiento, lo posible es recuperado por el simbolismo, que se enriquece y estabiliza... hasta la próxima irrupción de fuerzas de lo posible.

2.2.13 Captar la Primeridad

El objeto artístico así es un suceso concreto, particular, y por lo tanto del orden de la segundidad por el cual la primeridad se infiltra en la terceridad, o, de otro modo, lo posible se inserta en el simbolismo.

“Toda experiencia artística, ya se trate de producción o de recepción, conlleva una doble necesidad: dominar un simbolismo, por un lado; y, por otro, dejar que este simbolismo se quiebre para permitir la intrusión de las fuerzas de la primeridad.”

La obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas del orden de la primeridad. Los artistas, cuando hablan de su actividad creadora, evocan a menudo esas fuerzas, y las nombran de múltiples maneras.

Por ejemplo,

- Paul Klee hablaba del “entremundo”;
- el fotógrafo Edward Weston quería captar, en sus fotografías de conchas, la “epifanía de la naturaleza”;
- Oskar Schlemmer, director de teatro de la Bauhaus, decía que quería poner en escena “las fuerzas que engendran lo viviente”;
- para René Magritte, se trata del “Misterio”;
- para Yves Klein, es la “energía cósmica”, la “Vida en el estado materia prima”, o lo “inmaterial”;
- para Jean Dubuffet, se trata de lo “indiferenciado”, etc.
- para Aristóteles radicaba en “encontrar las leyes constantes del ser”
- para las culturas de Anáhuac implicaba capturaban lo ininteligible en lo inteligible.
- y en el caso de la xicalcolihqui era expresar la totalidad y el principio de realidad mediante su concepción espacio temporal, a partir del traslape de opuestos.

Ya que su propuesta era la respuesta a la pregunta ¿Cómo entender el espacio y el tiempo que lo recorre e impregna con características especiales, en función del momento que se vive, ya que todo está en movimiento?

La mejor forma de entender la experiencia de la primeridad por medio del diseño de la greca escalonada, es atendiendo el principio de sincronidad explicado por Jung.

2.2.14 Sincronicidad y Arte Mesoamericano

En alguna ocasión cuestionado a Jung después de haber escrito la introducción al libro del I Ging. Sobre cómo podía explicar él, que un pueblo espiritualmente tan elevado como el chino no hubiese materializado ninguna ciencia. Él explicaba que los chinos si poseían una “ciencia” cuyo *standard work* era precisamente el I Ging, pero que el principio de esta ciencia, como tantas otras cosas en China, es por completo diferente de nuestro principio científico.

Explicaba Jung que la ciencia occidental basada en la causalidad no ha podido explicarlo todo, pues su labor en muchos casos sólo es estadística, y siempre ha encontrado excepciones, a las cuales él optó por explicar desde el punto de vista psicológico como “Acausalidad”.

“ACAUSALIDAD. Si la ley natural fuera en verdad absoluta, entonces lógicamente no podría haber ningún proceso que se saliera de ella. Pero dado que la causalidad es una verdadera *estadística*, se mantiene como tal a nivel medio, y, por consiguiente da lugar a *excepciones* que de alguna forma han de poder experimentarse, es decir, han de ser *reales*. Intento considerar los sucesos sincronísticos como excepciones acausales de este tipo, que se manifiestan relativamente independientes del espacio y del tiempo; relativizan el espacio y el tiempo en cuanto que el espacio no presenta en principio ningún obstáculo a su paso y la secuencia de acontecimientos en el tiempo está invertida, por eso parece como si un suceso que todavía no ha ocurrido estuviera causando una percepción en el presente. Pero si el espacio y el tiempo son relativos, entonces la causalidad pierde también su validez, ya que la secuencia causa-efecto está relativizada o suprimida.” (Jung 1988: 139-40)

A este tipo de excepciones que tienen una realidad objetiva psicológica denominó Jung “sincronicidad”

“SINCRONICIDAD [...] Por sincronicidad entiendo la ocurrencia de una coincidencia temporal *significativa*. Puede adoptar tres formas:

a) La coincidencia de un estado psíquico con un proceso objetivo correspondiente, cuyo acontecer tiene lugar simultáneamente.

b) La coincidencia de un estado psíquico subjetivo con un fantasma (sueño o visión) que más tarde aparece como reflejo más o menos fehaciente de un suceso “sincronístico” objetivo que tuvo lugar más o menos simultáneamente aunque a distancia.

c) Lo mismo, salvo que el evento percibido tiene lugar en el futuro y está representado en el presente sólo por un fantasma que se corresponde con él.” (Jung 1988: 140)

Un ejemplo perfecto del uso de la sincronicidad lo ve en los sistemas que han desarrollado las diferentes culturas para prever el futuro, como la china con el I Ging.

“La ciencia del I Ging, en efecto, no reposa sobre el principio de causalidad sino sobre uno, hasta ahora no denominado —porque no ha surgido entre nosotros— que a título de ensayo he designado como principio de sincronicidad.” (Jung 1961: 15)

Jung menciona al I Ging como sistema sincrónico, sin embargo, como nosotros ahora sabemos que el *Tonalpohualli* posee principios similares, al tratar de encontrar significación en las diferentes esencias divinas que recurren cíclicamente en el tiempo y el espacio, tal como ellos conciben su cosmovisión.

“Parece, en realidad, como si el tiempo fuera, no algo menos que abstracto, sino más bien un continuo concreto, que contiene cualidades o condiciones fundamentales que se pueden manifestar, con simultaneidad relativa, en diferentes lugares, con un paralelismo causalmente inexplicable como, por ejemplo, en casos de la manifestación simultánea de idénticos pensamientos, símbolos o estados psíquicos.” (Jung 1961: 16)

Un claro ejemplo de coincidencia espacio temporal de hechos es la lectura adivinatoria que la humanidad ha realizado desde hace miles de años, que para los chinos fue el I Ging, en Anáhuac fue la lectura de los granos de maíz que se origina en el mito de *Cipactonal* y *Oxomoco* y que perdura aun en la actualidad (fig. 167). Este mito relaciona la adivinación y la lectura de los granos de maíz con el *tonalpohualli*. Tenemos esta escena en la lámina xx del códice Borbónico ¿será una casualidad que *Oxomoco* lance sólo nueve granos? *Quetzalcóatl* enseñó a estos semidioses a entender el movimiento de los días en el espacio que conforman el tiempo.



Fig. 167 Lámina 21 del códice Borbónico

Jung aseguraba que este tipo de especialidad representaba una ciencia diferente, en este mismo sentido León Portilla comentaba las características de los logros intelectuales de las culturas de *Anáhuac*.

“[...] La diferencia fundamental no está en la naturaleza de las facultades intelectuales de quienes las concibieron, que radicalmente son las mismas, sino en su aplicación a campos distintos, contando con mayor o menor riqueza de experiencias y en posesión o no de determinadas relaciones lógicas anteriormente establecidas.” (León 1987: 143)

Dice León Portilla que todos estos logros astronómicos y calendáricos de los pueblos de *Anáhuac* no tienen ningún significado si no los hubieran tenido una función práctica. Por esta razón cuando revisamos el *tonalpohualli* en los códices, advertimos que lo importante en buena medida eran las escenas míticas que se encuentran a los costados de las columnas y que dan sentido al periodo temporal y espacial que se busca conocer en los periodos que gobiernan los dioses en los días y trecenas. (fig. 168).

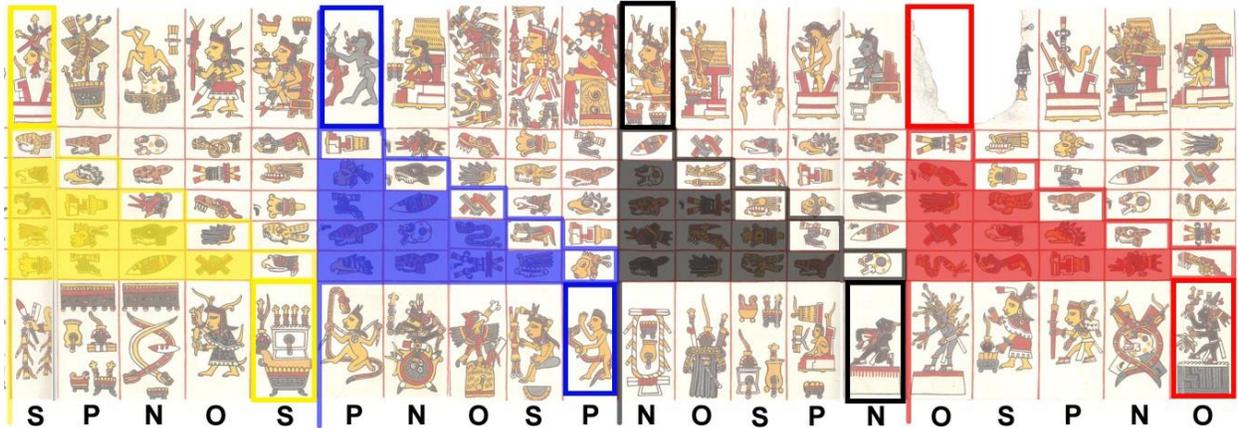


Fig. 168 20 días del código Borgia y las 20 trecenas del *Tonalpohualli*

“[...] en la mano del experto el calendario es un medio permanente para entender la estructura, las relaciones subyacentes y el significado profundo de los tiempos, y para conocer así la disposición de los poderes divinos y el valor del momento. La adivinación, es verdad, se basa en el calendario como un medio inductivo, pero combina con aquél las señales interiores, ya que está conectada con el saber y el misticismo de los curanderos, incluyendo los sueños, las experiencias de trance, etcétera.” (Anders 1993: 41)

Sabemos que se consultaba el tonalpohualli para hacer decisiones importantes como definir el día propicio para entrar en batalla, iniciar un viaje comercial o dar nombre a los recién nacidos. Todo tipo de decisiones importantes con utilidad eminentemente práctica se consultaba en el *Tonalpohualli*.

“El calendario tuvo entonces una función histórica y otra adivinatoria diagnóstica y pronóstica. Esto valía tanto para la vida del individuo (ceremonias de “bautismo” y matrimonio, y en el caso de enfermedad o muerte), como para los quehaceres de la comunidad (siembra, cosecha, guerra, etc.). En sentido simbólico los días fueron vistos como los “tronos” de los dioses [...]” (Anders 1993: 32)

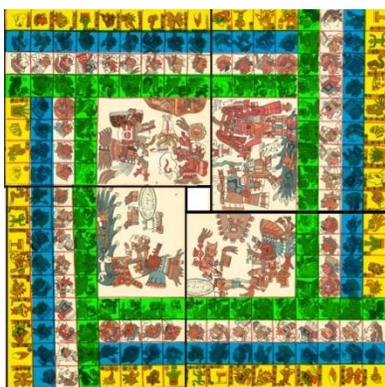


Fig. 169 lámina xx código Borbónico

del código Aubin.

Se analizaban las recurrencias divinas que coincidían en determinado momento, y para ello perfeccionaron sus herramientas de trabajo. Para el *Tonalpohualli* desarrollaron diversos diseños gráficos que les permitieran tener una perspectiva total en periodos que reunían cuatro trecenas. A diferencia de nuestros libros que parcializan la información en páginas, ellos requerían una lectura desplegada en sus sistemas de biombos (fig. 169)

Una propuesta que he desarrollado en este sentido, es un tipo especial de despliegue en el que se pueden ver al unísono los dioses, tonales, señores de los días, de la noche y aves que impregnan con sus esencias cada cuatro rumbos las trecenas

Como bien ha afirmado la Doctora Iliana Godoy, quién es hasta ahora la única investigadora que ha tenido la intuición para ver la sincronicidad en el arte mesoamericano:

“La sincronicidad, cuya formulación teórica se debe a Karl Gustav Jung, se define como la correspondencia entre los patrones del pensamiento y la dinámica del devenir externo, para configurar una experiencia significativa. Se trata de acontecimientos que coinciden en el tiempo y el espacio sin una causa aparente que los relacione entre sí. Es su proximidad y coexistencia la que les otorga un significado para la conciencia humana. Por eso se dice que la sincronicidad anula las fronteras entre la subjetividad y su entorno” (Godoy 2011: 7)

Al igual que Camile Everead la doctora Godoy coincide que vivimos en una terceridad simbólica. “El ser humano vive leyendo el mundo que lo rodea. Y toda lectura implica una interpretación, construcción de un modelo donde sujeto y objeto interactúan y se fusionan, y cuyas posiciones de actividad y pasividad dejan de ser fijas, para entrar en el proceso sincrónico de producción de sentido.” (Godoy 2011: 7-8)

Para la Doctora la “poiesis” (en la concepción griega del término) es la actividad primordial de la conciencia frente al mundo, que además de dar sentido va más allá del quehacer práctico y artístico, para ampliarse hacia la dimensión total de la cultura como horizonte de conocimiento.

“Lo que el artista hace, tal vez mejor que otros, es distinguir los rasgos sobresalientes de las historias compartidas, para plasmarlas en una configuración arquetípica de la experiencia.” (Godoy 2011: 9) Lo que podría considerarse según Everaert un regreso a la primeridad.

El artista es entonces un gran filtro de sincronicidades, un constructor de redes de coexistencia, que la obra artística fija en el tiempo (fig. 170).



Fig. 170 Diferentes tratamientos de grecas en Tula, El Tajín, Uxmal y El Tepozteco

“El artista diseña ciudades para el alma. Cuando vivimos esos momentos privilegiados, que en el plano iniciático se conocen como revelación, alcanzamos el nivel holístico de lectura e interpretación de los signos, que más allá de los límites que imponen la exterioridad y la interioridad, se reflejan unos a otros en patrones coherentes de significación.” (Godoy 2011: 10)

No podría haber mejor interpretación del signo sagrado, porque como se dice a nivel popular los signos hablan, pero sólo cuando es oportuno y no es siempre. Y cuando el artista entiende así su obra, sabe que su obra es adecuada y correcta

El resultado del trabajo del artista, la obra realizada, es un *sinsigno icónico* o un hipoícono. Es un hecho que para hacer inteligible algo necesita la intervención de la *terceridad*, el uso de

signos; pero, puesto que las cualidades de sentimiento se sitúan en un nivel de *primeridad*, sólo pueden ser expresadas por medio de signos icónicos, esto es, de signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad.



Fig. 171 Greca Perú

La adopción del símbolo de la xicalcolihqui como ley en la terceridad lo podemos constatar en el uso que se le dio en diferentes latitudes tanto de Mesoamérica como de Sudamérica (fig. 171).

Sin embargo, los signos nunca logran materializar totalmente la primeridad. Una cualidad total, infinita, es real sin poder ser realizada. La primeridad permanece irrepresentable. Sólo puede ser pensada, o más bien vista en el pensamiento, sentida en el pensamiento, o bien pensada icónicamente. Y la obra de arte, mediante una construcción de signos icónicos, conduce al receptor al pensamiento icónico, con tal de que ese receptor entre, con atención y «simpatía intelectual», en la lógica de la obra. Si el artista comprueba que su obra presenta un *sentimiento vuelto inteligible*, juzga que terminó su trabajo (fig. 168).

Cuando el diseñador abandona la mimesis como recurso representacional es porque su pretensión es más alta que la simple copia. El concepto mental y el sentimiento son dos intereses que para plasmarlos requieren del productor poner en juego todas sus habilidades creativas. Pongamos por ejemplo la solución gráfica que dieron en Mesoamérica al concepto de movimiento. En la primeridad parece irrepresentable, es más una sensación que posiblemente tiene que ver más con el espacio y el tiempo, pero para entenderla se intelectualiza, siendo entonces la imagen creada para representarlo la portadora no solo de significado, sino también de sentimiento, solo así en el pensamiento puede ser percibido el movimiento.



Fig. 172 Ollin

Las antiguas culturas clásicas concebían cuatro estados de la materia o elementos: tierra, agua, fuego y aire, algunas otras agregaron el éter. En el Anáhuac a estos cuatro elementos se les agregó el movimiento un quinto principio abstracto que mantenía a todos, en constante de interacción espacio temporal. La forma que tiene este signo en el *huehuetl* de *Malinalco* son cuatro aspas dirigidas a los cuatro rumbos y unidas en el centro, en el cual se encuentra una estrella y un rayo de sol marcando el cenit y el *axis mundi* (fig. 172).

El centro es una región mítica, es el eje en el ombligo del mundo, simbolizado por el árbol, la montaña, la escalera, el obelisco, la columna o el menhir. Son tanto símbolos de ascenso como de descenso, suponen la idea de salida de un plano o mundo y el ingreso a otro superior. Geométricamente esta posibilidad está representada por la espiral que gira sobre sí misma, simbolizando el espacio-tiempo y en su centro inmóvil la eternidad. Estos conceptos son difíciles de vivir en la primeridad pese a que estamos inmersos en esta dinámica, el signo nos permite pensarla icónicamente, y pasar de la posibilidad a la concreción.

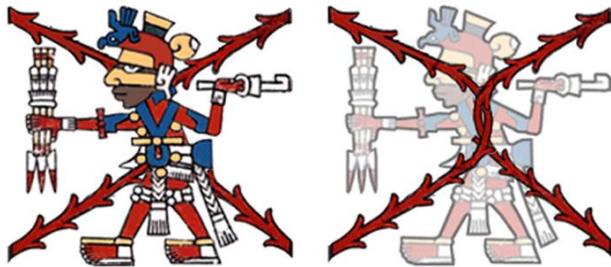


Fig. 173 *Xiuhtecuhtli*, códice Féyerváry

Hemos mostrado la espiral que se produce al unir los signos de la trecenas en la lámina 1 del códice Féyerváry, sin embargo, en el centro donde se encuentra *Xiuhtecuhtli* como señor del tiempo se aprecia otra concepción del *ollin*, cuya presencia aquí significa que todos estos elementos que constituyen la lámina están en perpetuo movimiento, lo cual da sentido al espacio y al tiempo. Su carácter

de *axis mundi* a diferencia del *huehuetl* de *Malinalco*, se muestra en la cabeza que posee un colibrí representante solar, y la oreja del ocelote representante nocturno (fig. 173).

La *xicalcolihqui* como producto de su contexto cultural, se ha preocupado por expresar en su diseño el principio de unidad que debe experimentar el individuo como parte integral de un universo dinámico y polar. El quincunce que sirve de matriz a los dos elementos que componen la greca, refieren al orden y unidad de todo lo existente compuesto de opuestos polares, que al traslaparse en la greca recrean los tres niveles cósmicos, de los cuales el centro justo en el traslape donde interaccionan las esencias superiores e inferiores habita el ser humano. El hombre de *Anáhuac* sabe que su cuerpo incluso es producto de la interacción de las esencias cálidas del *Topan* y frías del *Mictlan*, de la materia sutil de *Tamoanchan* y la pesada del *Tlalocan*.

“Hablar de *Tamoanchan* y *Tlalocan* es hablar de circulación de lo invisible, de los cursos que siguen las sustancias sutiles que dan naturaleza, que transforman y animan a los seres del mundo. *Tamoanchan* y *Tlalocan* son sitios de origen y destino de las sustancias sutiles que podemos llamar entidades anímicas, “almas”, o fuerzas divinas y que se encuentran en el interior de las criaturas [...] Según las concepciones mesoamericanas, el ser humano está formado por varias entidades anímicas y *Tlalocan* y *Tamoanchan* se relacionan o con su gestación o con su destino final. En efecto uno de los componentes de la invisible interioridad humana viene de *Tamoanchan*: los dioses superiores envían esa “alma” al vientre de las madres para formar al niño.” (López 17-18)

Pensar el diseño de la greca es pensar la polaridad que dinamiza el universo, es pensar en el aquí y el ahora por su carácter calendárico, en su naturaleza divina y humana, en la composición física y espiritual de su ser, en el lugar que habita en el universo, el lugar de donde procede y el lugar de su destino

Dualidad, aquí y ahora, nuestra procedencia, nuestra naturaleza, lo que nos trasciende y nos conforma, polaridad y unión, principio creador del universo y del hombre, lo divino y lo humano, inframundo supramundo, cuerpo y espíritu. En su diseño quinario recuerda las esquinas y los rumbos del universo donde se encontraban, razón que nos hace recordar las palabras de Novalis “El asiento del alma es el punto donde se encuentran los mundos interior y exterior.”

Jung comentaba que esta es una ciencia diferente, efectivamente en el diseño de la greca está implícita su cosmovisión en la que participan la teología, la filosofía, la psicología, la astronomía y el arte pero integradas, actuando al unísono, como debe ser una ciencia que busca explicar la totalidad que une al ser con el todo.

Podemos finalmente afirmar que desde la concepción, el diseño y la producción, la greca escalonada ha hecho pasar de la *posibilidad* de la primeridad *cualitativa* a la *mentalidad* mediante su *existencia* y la ha convertido en ley. Más precisamente, podemos retomar los términos de Peirce cuando él distingue tres tipos de primeridad: la posibilidad cualitativa, la existencia y la mentalidad —que se consigue aplicando la primeridad a las tres categorías.

Desde la perspectiva de Camile Everaert la greca escalonada podría ocupar el nivel de obra de arte puesto que el objetivo original del artista era captar la primeridad. Para eso debió construir una mediación, un sistema simbólico. Seguramente este experimentó una *turbación* provocada por un contacto con la primeridad, un caos de “cualidades de sentimiento”, y en este estado debió haber experimentar en la “danza de los astros” una verdadera hierofanía.

Su *abducción* o hipótesis consistió en “dejar venir” esas cualidades de sentimiento, y trató de captarlas, aunque sin saber precisamente a qué objeto le serían apropiadas, pero pensando que ese objeto necesitaría evitar la representación naturalista para evitar sobreentendidos miméticos. Luego, mediante algún tipo de *deducción* resultó un diseño, el artista aplicó su hipótesis y la proyectó en su obra, es decir: fue a plasmar dichas cualidades de sentimiento y razonamiento en un material al que le fueron *apropiadas*. Así, al construir la greca esta creó su propio referente.

Menciona Everaert que cuando la obra de arte es *auto-referencial*, y el artista comprueba que su obra es *autoadecuada* (adecuada en sí misma) experimenta un *sentimiento que se vuelve inteligible*, entonces juzga que está terminado su trabajo. Ahora la obra será un *sinsigno icónico* o un hipoícono.

De hecho para hacer inteligible algo se necesita la intervención de la *terceridad*, el uso de signos; pero, puesto que las cualidades de sentimiento se sitúan en un nivel de *primeridad*, sólo pueden ser expresadas por medio de signos icónicos, esto es, de signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad. Sin embargo, los signos nunca logran materializar totalmente la primeridad. La primeridad permanece irrepresentable, sólo puede ser pensada, o más bien vista en el pensamiento, sentida en el pensamiento, o bien pensada icónicamente. Es mediante una construcción de signos icónicos que se conduce al receptor al pensamiento icónico, con tal de que ese receptor entre, con atención y «simpatía intelectual», en la lógica de la obra.

Se ha interpretado a la greca como la imagen abstracta de nubes, olas de mar, el rayo de tormenta, la cueva de los vientos, un caracol marino, etc. todas ellas basadas en su apariencia, es decir, la han visto como signo. Sin embargo, y como hemos estado viendo, los diferentes elementos que le dan forma se comportan como parte de un código simbólico.

Así por ejemplo cuando intentamos conocer el significado de la greca atendiendo a su código cromático, debemos estar conscientes que se asocia el color blanco con el rumbo norte, es el inframundo, el lugar de los muertos. Es el rumbo que se identifica con la noche, razón que lo caracteriza con la luna y con el género femenino. El color rojo de la greca que funciona como fondo, por el contrario se identifica con el oriente que es el lugar por donde nace la luz, se relaciona con el supramundo, y por esta razón es solar y su género es masculino. Sólo por el color tenemos una lectura que reconoce gemelos que se comportan como opuestos polares, y que representan los extremos del universo, argumento que nos dirige a suponer una lectura en el ámbito sagrado, más aún si el contexto donde se origina el símbolo es Mitla, la ciudad de los muertos. Sin embargo, sabemos que estos mismos colores se emplean para representar las estrellas, y con la presencia del Sol y la Luna nos induce a discernir una posible lectura astronómica, mucho más amplia y rica que contar con solo la presencia de los opuestos polares.

Pero sólo hemos elaborado juicios en torno al color, faltan los otros elementos tan importantes del símbolo como lo son la escalera y la espiral, sin descontar por supuesto el principio de traslape. Hemos demostrado la validez de estos signos como parte de un contenido espacio-temporal, así es que por todos estos datos nos inclinamos a realizar un análisis eminentemente calendárico.

Análisis calendárico

“Los que ven, los que se dedican a observar.
El curso y el proceder ordenado del cielo,
[...] Los que vuelven ruidosamente las hojas de los códices.
Los que tienen en su poder la tinta negra y roja.”

Colloquios de los Doce

3.1 La matriz del tiempo

Uno de los rasgos culturales primordiales que definen las fronteras de Mesoamérica es el uso del calendario de 260 días, conocido como *Tonalpohualli* o cuenta de los destinos entre los pueblos nahuas, *Piye* entre los zapotecos y *Tzolkin* entre los mayas. Las fuentes lo han calificado como un calendario de carácter profético, razón por la cual le han restado importancia ante el *xiuhpohualli* o calendario solar de 365 días. Sin embargo, algunos arqueoastrónomos no están totalmente de acuerdo porque piensan que éste tiene un principio astronómico, y aunque aceptan que su origen aún es muy oscuro, no dejan de señalar que 260 es el número importante para los pasos cenitales en la latitud de los 15°.

“[...] la mayoría de los estudiosos coinciden en que, muy probablemente el calendario fue creado por la cultura *olmeca* en algún sitio de la región comprendida entre el sureste mexicano y el norte centroamericano, aproximadamente en el punto con latitud norte de 15°, en el último milenio a.C. La característica principal de un sitio así es que existe precisamente un intervalo de 260 días entre dos pasos cenitales del Sol: recuérdese que esta es la duración del año ritual *Tzolkin* o *Tonalpohualli*.” (Galindo 1994: 50)

Las fechas del 29 de abril y el 13 de agosto son los días del paso cenital del sol en las ciudades de Izapa y Copán donde se cree también que fue creado el calendario, y cuya influencia llegó hasta Teotihuacán donde se emplearon estas mismas fechas no solo para definir la orientación de la pirámide principal, sino también para medir el recorrido solar en base al calendario ritual.

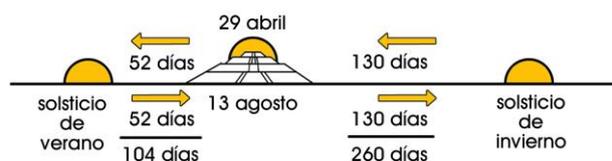


Fig. 174 Referencia visual de los solsticios en la pirámide del Sol en Teotihuacán

Sobre este respecto existen dos alineamientos en la pirámide del Sol de Teotihuacán que justifican esta última propuesta, son las fechas en que al ponerse el sol frente a la pirámide, este se alinea al eje de simetría el 13 de agosto y el 29 de abril (fig. 174).

Comenta Jesús Galindo Trejo que una vez que sucede la puesta solar el 29 de abril, deben transcurrir 52 días para el solsticio de verano, a partir de ese día transcurren otros 52 días

para la segunda alineación del sol al frente de la pirámide el 13 de agosto. A partir de aquí transcurren 260 días para que el sol se vuelva a alinear con la pirámide. Como sabemos las cifras 52 y 260 son significativas en el calendario mesoamericano.

Una situación similar sucede en el sitio arqueológico de Malinalco, lugar desde donde se observa el desplazamiento del Sol recorriendo el largo de la montaña durante el año, sin embargo, al estar cercano al solsticio de invierno se observa un corte artificial sobre la

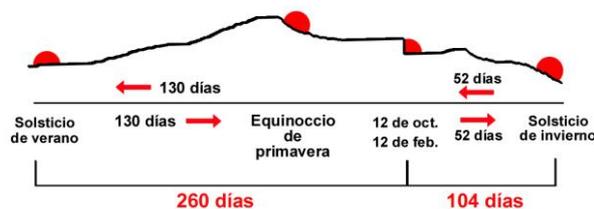


Fig. 175 Desplazamiento del sol en Malinalco

montaña. Esta marca señala dos fechas importantes en el año, la primera justo el 12 de octubre indica que faltan 52 para el solsticio de invierno, la segunda en el camino de regreso del sol una vez alcanzado el solsticio marca la fecha 12 de febrero, que en la correlación de Sahagún se festejaba el año nuevo mexica. (fig. 175)

Por los ejemplos expuestos es posible afirmar que los 260 días del *Tonalpohualli* se convirtieron en una unidad de medida aplicable no solo a la vida y destino de los individuos en su aspecto ritual, sino también a las demás unidades temporales, como el año solar, los ciclos lunares o los periodos de Venus, de este último afirmó Walter Krickeberg:

“El hecho de que este planeta, llamado por los indígenas “la estrella grande” (citlálpol), haya asumido para ellos una importancia mayor que la de cualquier otro, se debe a la misteriosa relación numérica que existe entre el Tonalpohualli, el año solar y el periodo de Venus. El año solar se compone de 5 veces 73 días, el periodo de Venus de 8 veces 73 días; $5 + 8 = 13$ por 73 días (al multiplicarse por 20), 18 980 días o 52 años, es decir el gran ciclo que los aztecas llamaban xiuhmolpilli, “anudación de los años”. Este ciclo comenzaba siempre con un año “2 caña” y comprendía 73 tonalpohuallis completos” (Krickeberg 1985: 183)

Efectivamente el *Tonalpohualli* ha demostrado ser más que un simple libro de horóscopos, e integra de manera armónica los ciclos biológicos, calendáricos y astronómicos, sin embargo, no debemos olvidar lo comentado por el Doctor León Portilla en relación con la astronomía antigua: “Lo extraordinario de “la astronomía”, “el calendario” y “la matemática” en esta área cultural es su rigor extremo, pero no, cómo saber en sí mismo, sino en función plena de los requerimientos de su visión del mundo y de sus necesidades de subsistencia” (Moreno 1980: 16)

En otras palabras, estos adelantos debieron tener una utilidad práctica en su vida cotidiana, y si les interesaba saber cómo se movían los astros en el cielo era para conocer las causas celestes que le traerían consecuencias tanto a su entorno como a la vida del mismo hombre.

Al estudiar el funcionamiento del *Tonalpohualli* no solo en su sentido ritual, sino también en su estructura conceptual y formal, nos hemos percatado que los diseñadores de este sistema supieron aprovecharlo en muchos otros sentidos además del calendárico. Tal es el caso de su aprovechamiento como retícula de trabajo para el ordenamiento y unificación de sus desarrollos artísticos, en total armonía con sus principios simbólicos y filosóficos, cuyo eje es el cuadrado como unidad básica de su cosmovisión.

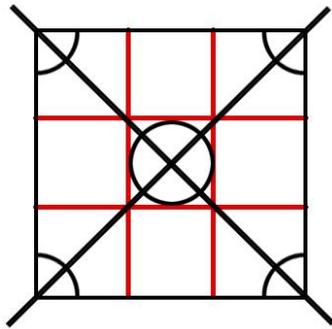


Fig. 176. Diagrama de la eclíptica y el Quincecunce

Sabemos que el cuadrado en Mesoamérica representaba el principio del orden cósmico, su forma se propone como diagrama de organización delimitando cuatro direcciones o puntos cardinales convergentes en un centro (fig. 176). En el centro coinciden dos diagonales que parten de sus extremos, y que marca las cuatro esquinas del mundo que corresponden a los puntos extremos del horizonte visible, donde se detiene el sol en su regular oscilación anual, es decir, a los puntos de la eclíptica. Al disponer estos datos en el cuadrado se corresponden perfectamente con el diagrama del quincecunce, que a diferencia del círculo se puede desdoblar para formar unidades superiores de organización.

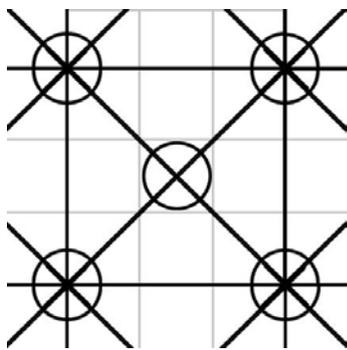


Fig. 177. Diagrama de la eclíptica y el Quincecunce

Esta figura ha sido considerada sagrada en la antigüedad por el sencillo hecho de que cualquier posibilidad se inscribe dentro de ella, ya que constituye la trama y la urdimbre con que se tejen todas las cosas. Para Federico González no solo tiene el mismo poder atribuido a la creación, sino que al representarla expresa sus mismas leyes, el mismo juego de posibilidades numéricas y geométricas, el cuadrado reproduce el entrecruzamiento continuo de la vertical con la horizontal unidas siempre en un punto para efectuar cualquier proyección así como la retícula es un instrumento fundamental en la astronomía (fig. 177). El escultor Jesús Mayagoitia considera que el principio básico para la conceptualización mental del espacio, desde su origen lo constituye la invención del ángulo de 90°.

El desdoblamiento del cuadrado hacia sus cuatro lados produce la cruz de los 4 rumbos, generando esto a su vez automáticamente 4 nuevos cuadrados en las 4 esquinas, y si a su vez se desdoblan los cuadros de la cruz obtenemos la trecena (fig. 38). 5-9-13 son números sagrados, pero si contamos el número de costados en la chacana que se forma obtenemos el número de los días también sagrado (fig. 178).

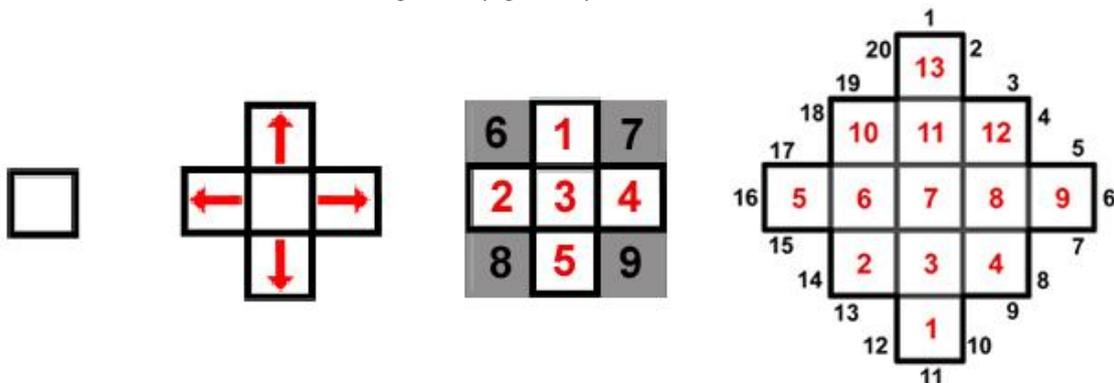


Fig. 178 cuatro ángulos que generan y limitan el diagrama en cruz de nueve

Del desdoblamiento de la unidad se genera el Quincecunce, cuatro elementos a partir del centro, correspondiendo con el mito del primer desdoblamiento de *Ometéotl* el principio dual (2 X 2) del que surgen cuatro hijos o *Tezcatlipocas* asociados a las cuatro direcciones. El

número de la cuadrícula es el primer plano arquetípico capaz de contener a la unidad y su expresión cuaternaria ($1 + 4 = 5$) y en todas las posibilidades del espacio ($5 + 4 = 9 + 4 = 13$), notemos que estos números están íntimamente relacionados con su cosmogonía y con las medidas que le dan proporción al diseño de la greca. El cuaternario es un excelente ejemplo de este diseño cosmogónico, y su representación geométrica simbólica, el cuadrado, seguramente sirvió como unidad distintiva del orden, luego entonces el cuadrículado o mejor dicho una malla de cuadrados mantendrá como una verdadera red la cohesión y orden de la estructura, no solo simbólica sino también plástica (aunque en este entorno prehispánico son dos hebras de la misma cuerda).

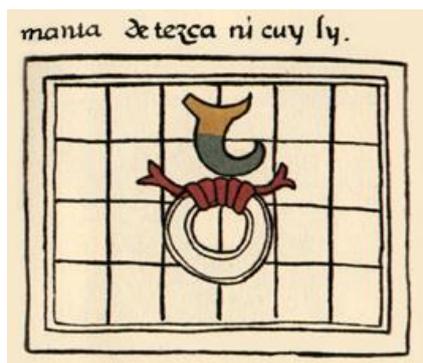


Fig. 179 Tezkanikuilli en el códice Magliabecchi

Tenemos excelentes ejemplos del uso de la retícula de cuadrículado en el arte de los pueblos mesoamericanos, este es el caso del tablero matemático o *Tezcanicuilli*; este tablero se empleaba tanto para trabajar en sus matemáticas como en su cosmogonía. El *Tezcanicuilli* o tablero de cálculo es una retícula que se empleaba para hacer con el sistema numérico antiguo de puntos y barras las operaciones aritméticas básicas; suma, resta, división y multiplicación, en cuya estructura se empleaba en el uso de ordenes ascendentes, de este objeto se pueden apreciar imágenes en el códice Magliabecchi (fig. 179). Frank Díaz comenta al respecto:

“El concepto de estructura generó una herramienta de cálculo a la cual los mexicas llamaron Teskanikuilli, tablero de cálculo (de Teskani, modelo, y kuilli, cálculo). Consiste en una retícula simple que expresa esquemáticamente la relación, tanto entre dos o más cantidades como entre sus ordenes.” (Díaz 2005a: 29)

A nivel cosmogónico existe un poema mexicana en donde queda recogida la división del espacio astronómico y el nombre que le daban a la eclíptica. “Madre de los dioses, padre de los dioses, tú que soplas tus centellas (estrellas) hacia los cuatro rumbos por el ancho río negro de los cuatrocientos escalones” (Díaz, 2005: 248)

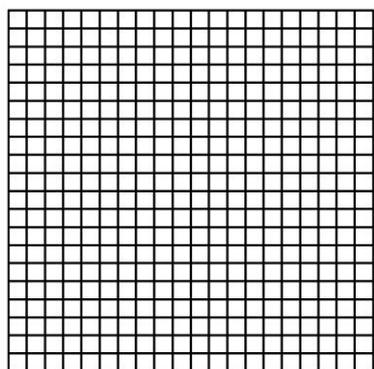


Fig. 180 Tezkanikuilli

El poema es claro la disposición de las estrellas en el cielo oscuro se ve ordenada si se mira a través de una retícula que comprende 400 escalones. Si multiplicamos los 20 días por su mismo número para abarcar los cuatro rumbos tendríamos una red de 20 X 20 o sea 400 escalones (fig. 180). Conformando así una herramienta con la cual ya es posible estudiar el cielo como sugería Federico González.

Sin embargo desde el punto de vista gráfico, esta estructura tiene también otros usos. Por ejemplo al sobreponerla sobre algunas de las láminas del códice Borgia, que es uno de los más completos y variados desde el punto de vista editorial, descubrimos que las imágenes en ellas trazadas se ajustan de manera extraordinaria. No es la intención de esta investigación profundizar más en el diseño implícito en la conformación

de los códices prehispánicos pero es obvio que éste participa de los mismos principios que rigen el diseño de la xicalcolihqui, que como hemos demostrado es eminentemente simbólico basado en su cosmovisión, por ello y a manera de ejemplos expondré los resultados de superponer esta maya de 400 escalones en algunas láminas del código, esperando que en otra oportunidad se pueda seguir investigando el diseño y extenderlo a otros soportes gráficos (fig. 181).

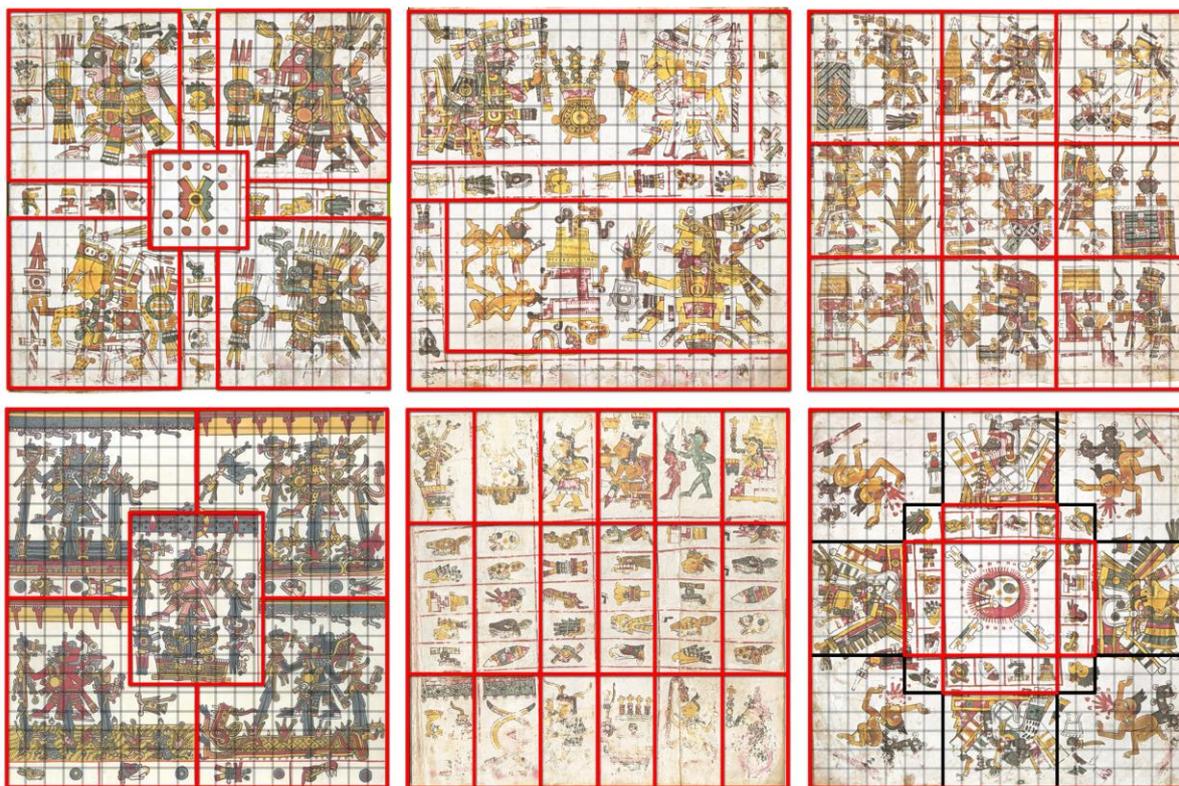


Fig. 181 Tezkanikuilli como matriz geométrica en el código Borgia

Una red de cuadrados que conscientes de la importancia simbólica de esta forma sirvió de apoyo los diseñadores para desarrollar los motivos plásticos necesarios en su decoración, y que además le anexara un significado espacio – temporal. El uso de retículas es una disciplina que subyace las disposiciones en el diseño. Esta debe gobernar la posición de las formas en un diseño. Por regla general impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas de un diseño. La retícula puede definirse como una estructura bidimensional que permite organizar ciertos elementos o contenidos, como herramienta para el diseño surgió en la antigüedad. Es posible que pintores, escultores y arquitectos europeos tomaran como herramienta la llamada proporción áurea para mantener las proporciones y la armonía. Apelando a líneas perpendiculares y paralelas, trazaban una red que guiaba el desarrollo posterior de la obra. En el caso de los ejemplo del código Borgia que estamos viendo, el uso de la retícula no solo cubre el aspecto funcional para el cual se usa, sino también como es común en estas culturas tiene un fuerte carácter simbólico.

Un dato importante que sale a relucir inmediatamente son las proporciones que subyacen a la estructura vigesimal de la retícula, ya que cada vez que ésta se tiene que subdividir en tres, las columnas obtenidas deben tener una proporción obligada de $7-6-7 = 20$. En el plano simbólico sabemos que la trecena es la unidad básica de su calendárica y es la suma de

6+7, y en los códices que poseen un *Tonalpohualli* se dividen en la misma proporción las dos láminas que conforman cada trecena (fig. 182)



Fig. 182 Trecenas norte código Borgia

Por la estructura del calendario los días recibían sus nombres por la combinación de los 20 signos de los días con números del uno al 13 (trecena), así el primer signo se une al numeral 1, el segundo al 2, hasta llegar al 13, donde el decimocuarto signo vuelve a empezar con el numeral 1. Por ejemplo 1 *cipactli*, 2 *ehecatli*, 3 *calli*, 4 *cuetzpallin*, 5 *coatli*, 6 *miquiztli*, 7 *mazatl*, 8 *tochtli*, 9 *Atl*, 10 *itzcuintli*, 11 *ozomahtli*, 12 *malinalli*, 13 *acatl*, 1 *ocelotl*, 2 *cuauhtli*, 3 *cozcacuauhtli*, 4 *ollin*, 5 *tecpatl*, 6 *quiahuatl*, 7 *xochitli*, 8 *Cipactli* etc. esto produce la unidad básica de 260 días (13 numerales X 20 signos).

Este calendario se organizaba en los códices formando una línea de cuatro trecenas consecutivas creando 52 unidades, para el día número 53 se regresaba al principio y se volvía a empezar pero en el renglón superior y se cuentan nuevamente 52 días más, que al agruparse finalmente en cinco renglones conforma el ciclo de 260 signos de día. Al agruparse los inicios de trecena de derecha a izquierda dividen el *Tonalpohualli* en cuatro bloques o puntos cardinales, que empezando de derecha a izquierda inicia en el oriente seguidos del norte, poniente y sur (fig. 183).

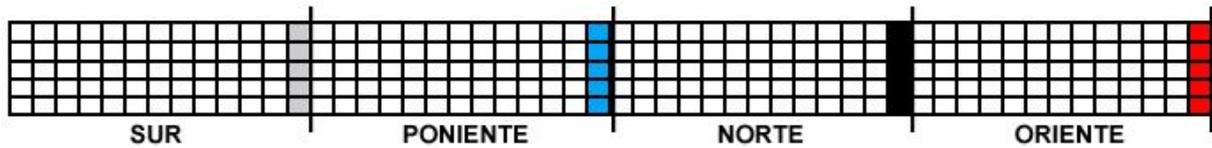


Fig. 183 Estructura del *Tonalpohualli* en el Código Borgia

A partir de la organización en trecenas podemos distinguir dos tipos de cuentas; la cuenta normal de los días y la cuenta por cada inicio del periodo de trece días o trecena (fig. 184)

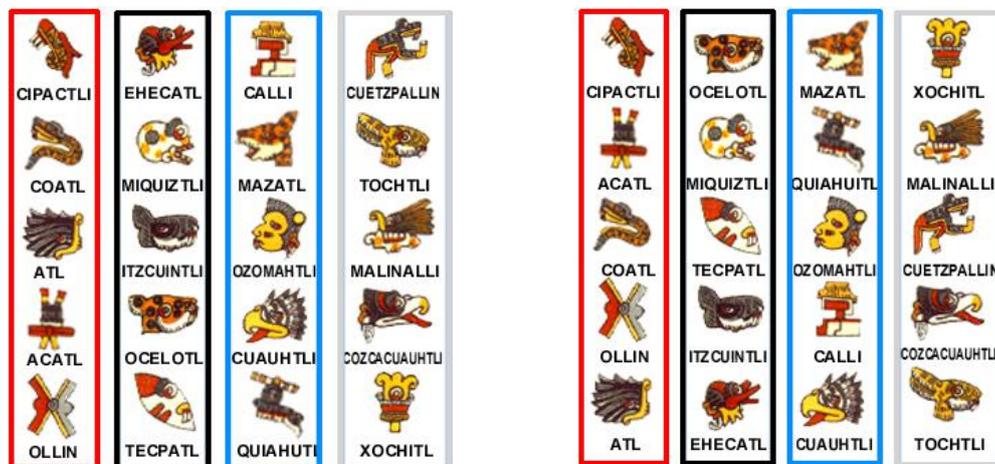


Fig. 184 El orden de los días y de las trecenas del *Tonalpohualli*

Los 20 signos generan una secuencia alternada siguiendo el orden de los cuatro puntos cardinales, agrupando cinco signos por rumbo, al final los signos que representan al oriente

son: *cipactli* (cocodrilo), *acatl* (carrizo), *cóatl* (serpiente), *ollin* (movimiento), y *atl* (agua), los representantes del norte son: *ocelotl* (jaguar), *miquiztli* (muerte), *tecpatl* (cuchillo de pedernal), *itzcuintli* (perro), y *cozcacuauhtli* (buitre), representando al poniente quedaron: *mazatl* (venado), *quiahuatl* (lluvia), *ozomahtl* (mono), *calli* (casa) y *cuauhtli* águila), finalmente los signos representantes del sur son: *xochitl* (flor), *malinalli* (hierba), *cuetzpalli* (lagartija), *ehecatl* (viento) y *tochtli* (conejo).

Notamos que los símbolos se ordenan por igual en el orden de los días como en el de las trecenas para cada rumbo cardinal, lo que hace una distinción aparte para los inicios de trecena es justamente que les corresponde ser el primer día contando de 13 en 13 conforme van avanzando los 260 días que dura el *Tonalpohualli*.

Al sobreponer las escaleras de las grecas sobre el *tonalpohualli* (como hemos estado haciendo), descubrimos que en las cuatro primeras escaleras cada peldaño conserva el mismo orden de los inicios de trecena, repitiéndose por igual hasta el final (fig. 185).



Fig. 185 El orden de los trecenas siguiendo un orden escalonado

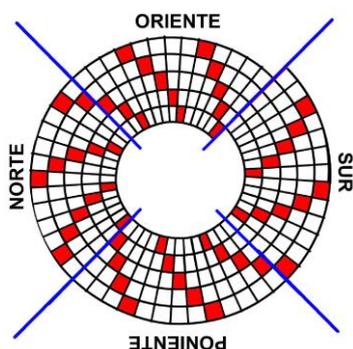


Fig. 186 Trecenas Borgia

Que el *tonalpohualli* se divida en cuatro trecenas dirigidas a cada punto cardinal no es casual, por el contrario, es indicativo de que el concepto del tiempo en los pueblos de Anáhuac no es lineal como en el viejo mundo, en Mesoamérica el tiempo es cíclico y se desarrolla en espiral, por esta razón cada trecena marca su propio rumbo, así por ejemplo las trecenas 1-5-9-13-17 pertenecen al rumbo del oriente, 2-6-10-14-18 al norte etc. (fig. 186).

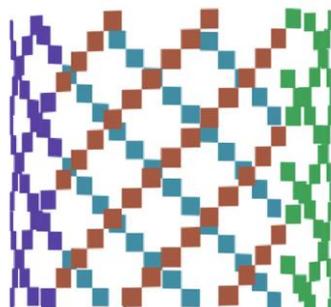


Fig. 187 Modelo 3D

Con este diseño espiral es fácil ahora observar cómo se van sucediendo los siguientes calendarios, al coincidir el último día con el primero del siguiente. Sin embargo más que en espiral, y pensando en la tercera dimensión el movimiento es helicoidal, así las trecenas tienen una composición envolvente y simbólicamente serpentino (fig. 187). Ahora es que cobran sentido una serie de obras que tienen por fundamento las serpientes, por ejemplo la lámina 72 del código Borgia. En ella se muestran cuatro serpientes en movimiento espiral hacia el centro, es una convención mesoamericana del movimiento helicoidal y tridimensional recorriendo los cuatro puntos cardinales. Cada serpiente representa un rumbo y lo sabemos

por los inicios de trecena que están envolviendo el cuerpo de las divinidades, además cada una posee 12 puntos que completan a los inicios de trecena. Observamos que para cada rumbo hay cinco inicios de trecena, que son los mismos que se marcan en el *Tonalpohualli* (fig. 188).

Siguiendo esta lógica, si desdoblamos y presentamos de forma bidimensional cinco calendarios conseguimos una matriz espacio temporal, una retícula de tiempo sobre la cual se pueden diseñar diferentes tipos de grecas, sobre las que carguen o indiquen en sus peldaños tonales (combinación de un signo de la veintena de los días, más un numeral del 1 al 13) que en su conjunto representen y den significado a determinados ciclos de tiempo (fig. 189).



Fig. 188 Trecenas Borgia

Pongamos nuevamente como ejemplo la xicalcolihqui que hemos venido trabajando en esta matriz de tiempo. Al

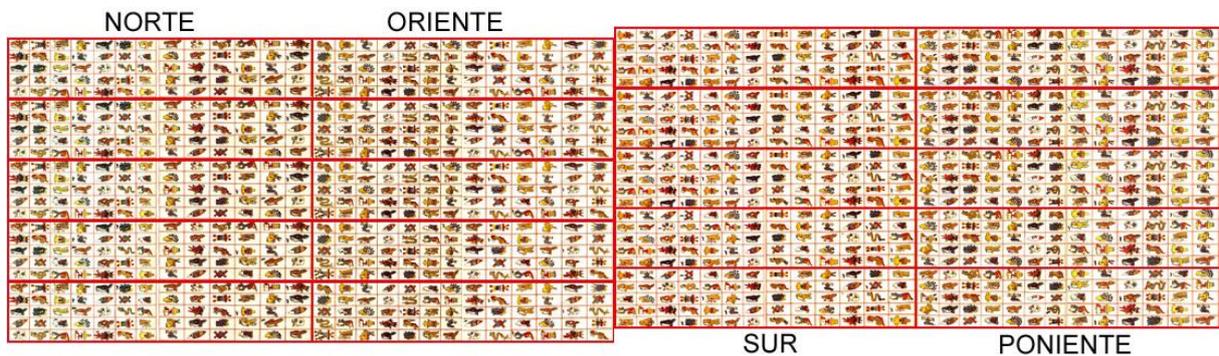


Fig. 189 Desdoblamiento del *Tonalpohualli* para crear la matriz del tiempo

terminar las primeras cinco trecenas podemos continuar el ritmo que marca el diseño de dos maneras, horizontalmente como en la figura 185 o diagonalmente siguiendo el movimiento helicoidal (fig.190).

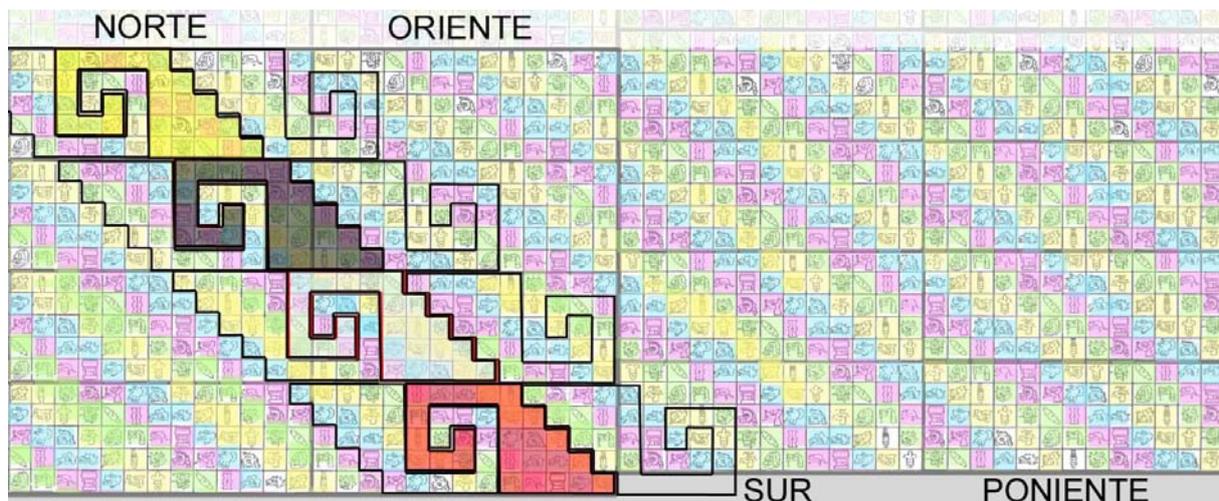


Fig. 190 Desdoblamiento vertical de los inicios de trecena

En ambos casos el orden de las tercenas son los mismos, pero horizontalmente se limita la capacidad de elaborar diseños que representen ciclos mayores, estamos limitados a cinco trecenas. Sin embargo cuando analizamos el *Tonalpohualli* como unidad temporal, este ha demostrado ser la piedra clave de una concepción espacio temporal que se nos rebasa a la percepción occidental. El *tonalpohualli* conforma el principio de veintena y trecena que es el corazón de las cuentas solares, y que es el factor fundamental para la corrección del

excedente anual y que corregimos cada cuatro años. También ha demostrado participar de manera importante en las cuentas astronómicas, al menos de Venus y de la Luna. Razones de más para que Laurette Sejourné expresara contrariada. “Es notable que, a pesar de su inserción determinante en los cálculos astronómicos, el ciclo de 260 días permanezca para los sabios modernos como el “calendario mágico” descrito por Sahagún” (Séjourné 1991: 43)

El Tonalpohualli en los códices funciona entonces como muestra del sistema, de la misma forma en que nosotros aprendemos la numeración decimal sin necesidad de escribir todos los números existentes. De hecho esta propuesta es muy común en los códigos empleados en el diseño de las láminas con carácter calendárico. por ejemplo en la lámina 56 del códice Borgia los diseñadores al poner sólo los inicios de trecena se ahorran el tener que poner todos los puntos (días) intermedios del *tonalpohualli* y con poner 12 puntos entre los inicios resuelven cualquier duda que pudiera surgir al neófito del calendario (fig. 191).



Fig. 191 El orden de las trecenas y los 12 días intermedios, lámina 72 del códice Borgia

Otro ejemplo lo vemos en la lámina 1 del códice Féyerváry, cuando seguimos el orden de los días en las trecenas exteriores. Como se puede ver el diseño propone un movimiento en hélice que parece incompleto ya al terminar el último día *xóchitl* este queda en la parte inferior y parece falta una cuarta aspa para que se complete. Sin embargo cuando *Xóchitl* se conecta con *cipactli* en un segundo *tonalpohualli* se completa el diseño. Al parecer el diseño se completará siempre en la medida que se unan con el siguiente tonalpohualli (fig. 192).

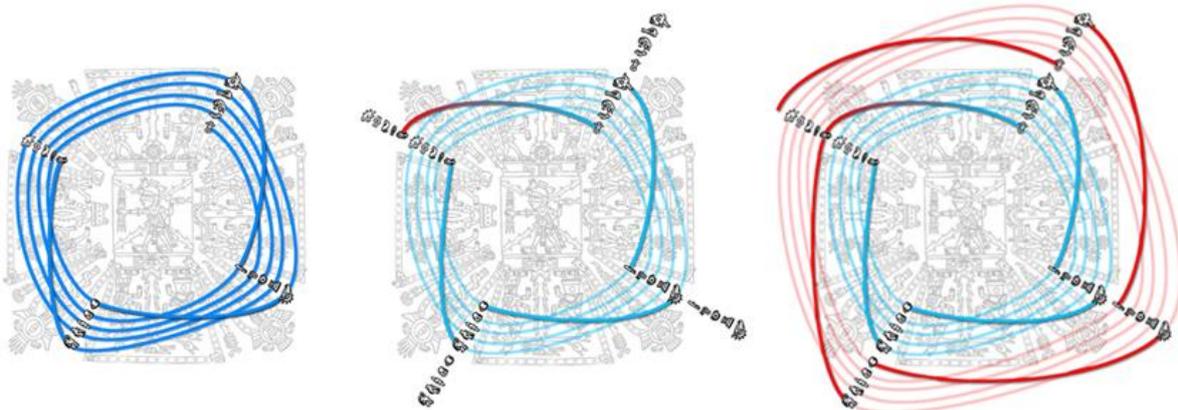


Fig. 192 Orden de las trecenas en la lámina 1 del códice Féyerváry Mayer

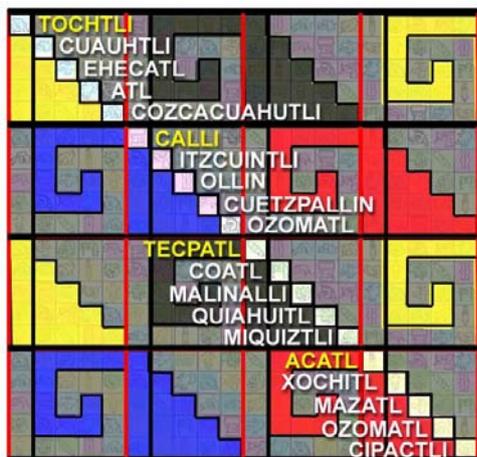


Fig. 193 Inicios de trecena en el *Tezcanicuilli*

Regresando a la representación de la escalera en diagonal compuesta por las cuatro grecas, estas tienen una multitud de significados en este contexto. Por ejemplo, la escalera de cada greca posee 5 trecenas o 65 días, que a su vez representan un rumbo; al sumar los cuatro rumbos, es decir, las 20 trecenas conformamos un *tonalpohualli* completo con sus veinte trecenas en orden. Esta es otra manera de entender al calendario al igual que en las láminas 56 de código Borgia y 1 del código Féyerváry. También con este diseño se da forma al *tezcanicuilli* con los 400 escalones dirigido a los cuatro rumbos (fig. 193). La retícula de los 400 escalones también se refiere a los *centzonhitznahua* (estrellas).

Es decir, con estos ejemplos nos damos cuenta que solamente seremos capaces de vislumbrar la profundidad conceptual encerrada en el *tonalpohualli*, si la entendemos como una matriz geométrica, que funcionó tanto para ordenar las relaciones espacio-temporales del entorno humano, como las leyes astronómicas que norman directamente los ciclos humanos y naturales.

Si reconocemos en este tablero la urdimbre sobre el cual se borda en forma de mito la danza estelar y calendárica, podemos afirmar entonces que esta sería una excelente matriz geométrica sobre la cual se ordenarían los diferentes diseños de las grecas. Así es que si la base de los diseños es calendárica, el contenido por obligación debería también reflejar el carácter espacio-temporal de la misma matriz.

Este será nuestro hilo conductor en los siguientes análisis que trabajaremos con los diferentes diseños de las grecas que se encuentran en Mitla.



- **Xihcōatl**

Empezaremos a trabajar con un diseño de greca a la que he denominado (con el fin de diferenciarlas) *xihcōatl* o serpiente de fuego, esto debido al parecido que tiene con las escamas de las *xihcōatl* en la escultura y los códices (fig. 194).



Esta greca está compuesta exclusivamente por dos elementos iguales y opuestos. Ambos constan de una barra con cinco y medio triángulos y un gancho, que en ambos casos se une al costado que tiene el medio triángulo. La diferencia entre ambos diseños es que uno es el reflejo del otro, es decir, posee una simetría especular, y uno se emplea siempre en dirección vertical y el otro en dirección horizontal.

Fig. 194 *Xihcōatl* en Mitla

Aunque ambos elementos son sumamente sencillos en su diseño, en realidad conforman una compleja retícula, cuyo interés como siempre, es imprimirle un sentido simbólico propio de su cosmovisión. En un análisis calendárico lo primero que debemos conocer es la duración espacial de un año solar de 365 días. Si cada nivel o renglón del *tonalpohualli* consta de 4 trecenas, 7 niveles por 52 signos es igual a 364, más 1 son 365 días. En otras palabras una columna de 8 niveles contiene el espacio de un año completo (fig. 195).



Fig. 195 Espacio ocupado por 365 días en el *tonalpohualli*

Esta información nos sirve de base para los ciclos que nos interesa medir, porque todos están en función del ciclo solar, es decir astronómico, y también de los ciclos naturales como las estaciones que regulan los periodos de siembra y cosecha. Al superponer la retícula

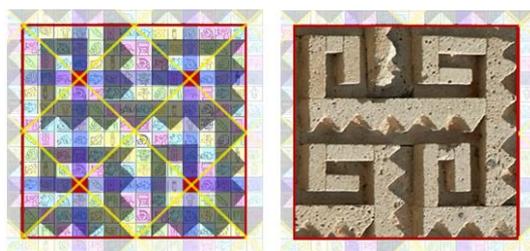


Fig. 196 Módulo base de la *Xihcōatl*

característica de la *xihcōatl* sobre la matriz del tiempo, esta inmediatamente se alinea en ella y nos permite descubrir su estructura interna. Notamos que el módulo básico está compuesto por cuatro epicentros dispuestos al final de los ganchos, estos a su vez generan un sub-módulo con una distancia que media entre ellos de ocho signos (fig. 196).

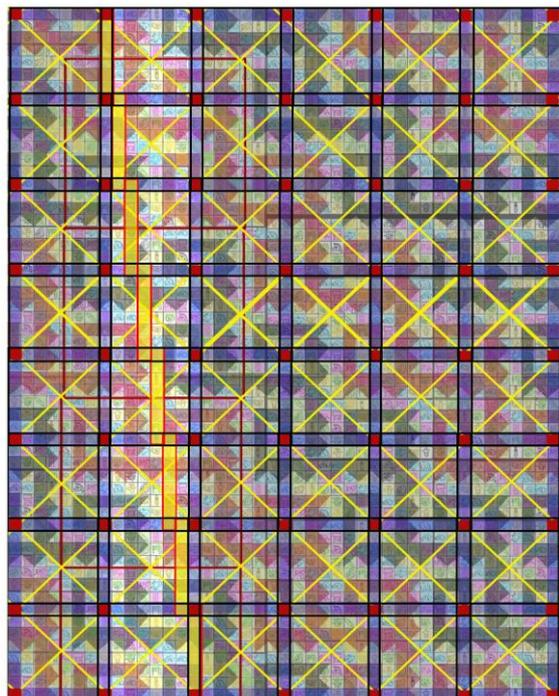


Fig. 197 Secuencia de años en la matriz.

No deja de sorprendernos el comprobar que la cosmovisión no deja de manifestarse como elemento rector del diseño, en sus cuatro puntos y sus dos ejes. Pero también al ver que decidieran emplear como sub-módulo de su diseño la medida del año. Esto último lo comprobamos cuando superponemos ambas estructuras (fig. 197).

Con esta imagen descubrimos otros elementos importantes en el diseño y con absoluto valor astronómico. El primero es que al acumular los años en una escalera de 8 signos, esta se completa a los 8 niveles. Es decir, que una columna de 8 signos en el *Tonalpohualli* recorre su espacio en 8 años o 2980 días, que es la misma cantidad de tiempo que le lleva al planeta Venus completar 5 ciclos sinódicos de 584 días.

Si la matriz del tiempo tiene 52 signos, al dividirlos entre 8 que es el número de signos del sub-módulo empleado en el este diseño para representar el empate de ciclos venusinos con años solares, el resultado es de 32.5 ciclos de Venus. Sabemos que el *xiuhmolpilli* o atado de años que representa el siglo indígena, se realizaba cada 52 años al completar 4 treceñas de años o *tlalpilli* (una por cada cargador) igual al número de signos y treceñas como se organiza el tonalpohualli. Lo que significa que al recorrer el tonalpohualli con columnas de 8 niveles, han pasado 52 años, 73 *tonalpohuallis* y 32.5 ciclos de Venus, pero también indica que habrá que dar 2 vueltas completas al *tonalpohualli* para que se armonicen las cuentas terrestres con las venusinas. Así al fin de 104 años habrán pasado 73 ciclos de Venus.

Notamos también que el diseño aunque emplea eminentemente los ejes vertical y horizontal en la conformación de sus módulos básicos, se desarrollan diagonales escaleradas que no se tocan entre si y permanecen paralelas entre ellas. Como hemos demostrado, estas diagonales y escaleras implícitas en el diseño, representan serpientes de tiempo que se desplazan helicoidalmente. Y además, por si no fuera ya sorprendente por el contenido por sí mismo, el fondo de la retícula presenta el mismo diseño de la forma, sólo que como es natural en sentido complementario. Además un dato interesante, es que cuando proporcionamos la xicalcolihqui al módulo de 8 signos traslapados, es decir 15 X 8, esta excede ligeramente los módulos, aunque conserva prácticamente la misma proporción (fig. 198)

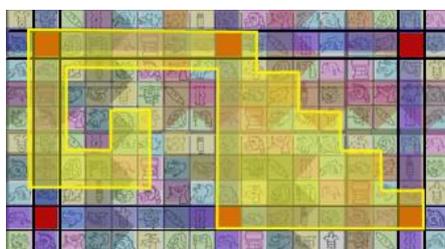


Fig. 198 Treceñas Borgia

Por otro lado, el diseño de la *xiuhcōatl* es el que se eligió para decorar el friso de la fachada del palacio de las columnas en Mitla, y de las portadas oriente y poniente del patio interior, datos que se deben tomar en cuentas para futuras investigaciones. (fig. 199).



Fig. 199 Xiuhcóatl en el friso de acceso al palacio

Cuando revisamos detalladamente los signos implicados al principio y al final de año solar en la matriz del tiempo, encontramos una interesante asociación. Por ejemplo si partimos del primer día del *Tonalpohualli*, es decir 1 *cipactli*, el último día de ese año será 1 *cóatl*.

Es decir, los días *nemontemi* son los últimos del año y curiosamente los primeros del año. El segundo año empieza el día siguiente a 1 *cóatl*, es decir, 2 *miquiztli*, para terminar el día 2 *itzcuintli*, el tercer año sigue la misma lógica y empieza también al día siguiente 3 *ozomatl*, para concluir el 3 *cuahutli*, y finalmente el cuarto año empieza el 4 *cozcacuauhtli*, y termina el 4 *xochitl* (fig. 200) En primera instancia no parece haber nada extraordinario, con estos signos pero cuando revisamos los mismos signos de días en la lámina 1 del códice Feyervary aparece la magia (fig. 201).

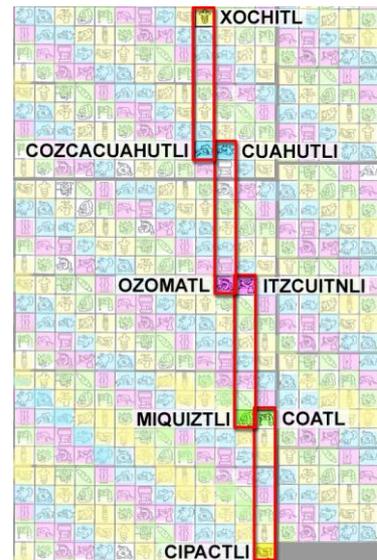


Fig. 200 Trecenas Borgia

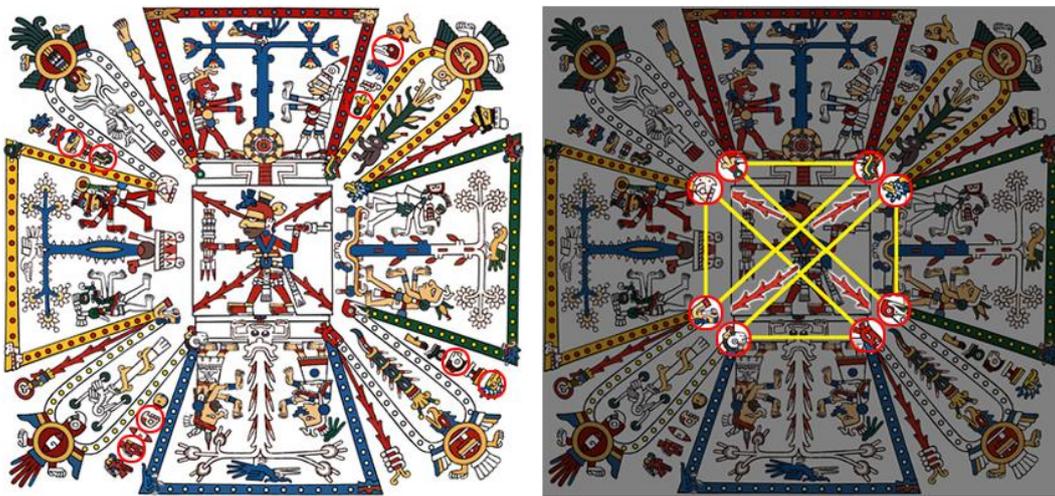


Fig. 201 El orden de los días

El primero y el último signo pertenecen al mismo rumbo, al igual que el cargador del año, como lo vemos en la lámina 1 del lado izquierdo. Pero cuando seguimos en orden el primero y último signo de los cuatro primeros años, usando el orden de trecenas de la cruz, el resultado es asombroso. Se forma una cruz interior, ahí se encuentran sólo los signos que aparecen al principio y fin de los cuatro años, el quinto año como es lógico vuelve a repetir los signos del primer año.



- Citlalpul- Hueycitlali

Hueycitlali “Gran estrella” era uno de los nombres con el que los nahuas denominaban al planeta Venus como estrella vespertina, y como matutina la llamaban Citlalpul “estrella grande” según explica Cecilio Robelo (1982). Con los dos nombres reunidos designaban a Venus en general, sin referirse específicamente si era Lucifer o Véspera. Y es el nombre con el cual hemos decidido nombrar a este diseño dados los elementos que intervienen en su composición. A diferencia de los diseños anteriores en los cuales la figura y el fondo son complementarios, en este caso el diseño parece tener la facultad de ser su propio complementario. Como podemos apreciarse la greca posee cuatro escaleras, dos que ascienden y dos que desciende, que según sea el caso pueden invertirse las direcciones. Si tomamos la forma sigmoide como epicentro, las dos escaleras exteriores llegan procedentes de direcciones opuestas, una descendiendo, las escaleras interiores invierten mediante un giro tanto las direcciones de éstas como su ascenso o descenso. Si por el contrario todo el movimiento de la greca proviene de una sola dirección, entonces las dos escaleras exteriores suben o bajan por igual según el lugar de donde provengan, y las escaleras interiores invierten este movimiento ya sea de ascenso o descenso. En otras palabras esta greca puede tener diferentes tipos de lectura.

El centro sugiere también con mucha familiaridad el yin-yang de las culturas orientales, razón por la que muchos de nosotros arrebatados por el entusiasmo, adelantáramos algunas emotivas y no muy sanas conclusiones. Sin embargo, el trabajar este diseño en la matriz del tiempo dio pie para atender algunos elementos que están implícitos en su denotación, pero que hasta no verlos perfectamente trazados y geometrizados sobre la red de cuadrados no se pudo aclarar su significado (fig. 202).



Fig. 202 Geometrización en la matriz del tiempo de la Hueycitlali

La matriz geométrica de este diseño tiene propiedades polares al igual que el *tonalpohualli*. Por ejemplo cuando revisamos en el círculo de los días de la estela de los soles, que signos están enfrente de cada día, es lógico encontrar al 11 enfrente del 1, al 12 del 2, al 13 del 3 etc. Pero también notamos que generalmente son elementos polares, los ejemplos más palpables son *cuauhtli* enfrente de *cóatl*, ya que uno es celeste y otro terrestre. Otro ejemplo es *atl* enfrente de *quiahuatl*, es decir, lluvia enfrente de agua, lo cual significa agua del cielo enfrente de agua de ríos y lagos. Con estos ejemplos podemos entender las características

polares del diseño, que conforma de base una caja de 8 X 11, en la que notamos como los signos polares de los que hablamos tienen una relación especular (fig. 203).

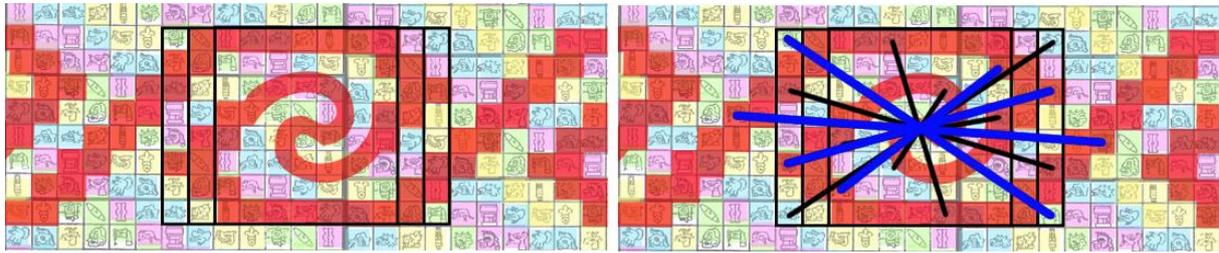


Fig. 203 Modulo base de 8 X 11 en la S en el diseño.

Las líneas negras conectan exclusivamente los signos *cuauhtli* y *atl*, mientras que las azules conectan los signos *cóatl* y *quiahuatl* que son polares pero cruzados, como podemos ver en las esquinas de la matriz de 8 X 11. Es impresionante ver que el punto de torción en ambos casos sea el centro exacto del diseño.

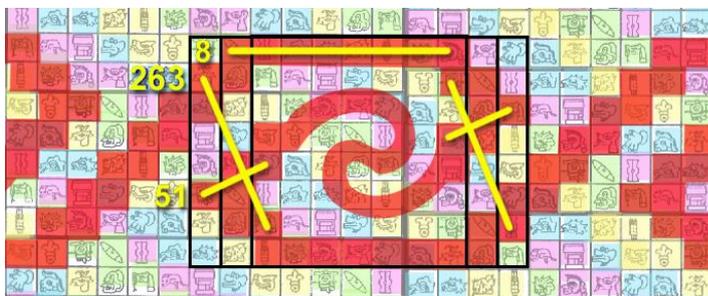


Fig. 204 Número especulares en el diseño.

Por otro lado también encontramos números de días que se conectan en función del diseño, estos son el 8, el 51 y el 263. Por las características del diseño todos tienen un gemelo que repite el número de días pero en lado opuesto de la greca (fig. 204). Podrían pasar inadvertidos estos números si no atendiéramos su importancia en los ciclos sinódicos de Venus. 263 es el número de días en que es visible Venus como lucero de la mañana *Tlahuizcalpantecuhtli*, e igual número de días cuando aparece como lucero vespertino Xólotl, por esta razón es que se conoce como el gemelo de Quetzalcóatl. 50 o 51 es el tiempo que le lleva transitar por detrás del Sol y es invisible, y finalmente 8 días pasa frente al sol razón que también lo hace invisible. Sobre esos 8 días tan importantes en estos diseños es importante mencionar una cita explícita de los Anales de Cuauhtitlán (fig. 205).

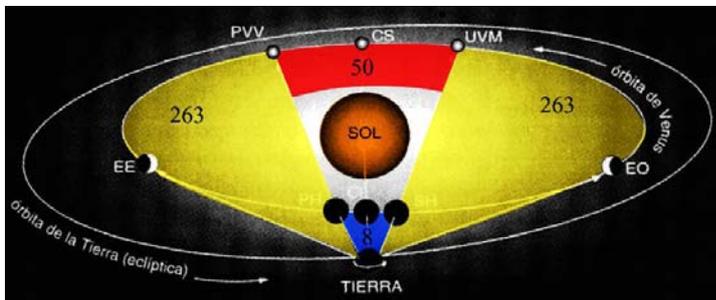


Fig. 205 Venus en relación con la Tierra.

que le lleva transitar por detrás del Sol y es invisible, y finalmente 8 días pasa frente al sol razón que también lo hace invisible. Sobre esos 8 días tan importantes en estos diseños es importante mencionar una cita explícita de los Anales de Cuauhtitlán (fig. 205).

“Decían los viejos que se convirtió en la estrella que al alba sale; así como dicen que apareció, cuando murió Quetzalcóatl, a quién por eso nombraban el Señor del Alba (Tlahuizcalpantecuhtli). Decían que cuando él murió, sólo cuatro días no apareció, porque entonces fue a morar entre los muertos (mictlan): y que también en cuatro días se proveyó de flechas: por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el lucero), que llamaban Quetzalcóatl. Y añadían que entonces se entronizó como Señor.” (Anales de Cuauhtitlan 1992: 11)

Hay otros elementos en el diseño que denotan su relación con venus, por ejemplo en las escaleras gemelas que ascienden y descienden, implicando el tránsito matutino o vespertino de Venus. Por la relación de 8 años terrestres en el número de escalones, iguales en tiempo a 5 ciclos sinódicos de Venus a los costados de la "S", ambos implícitos en el diseño. De la plataforma de Venus en Chichén-itzá tenemos esta estela en donde se ve claramente el símbolo de Venus, el del amarre de años, con el glifo del tiempo en su parte superior y dos clases de numerales, por un lado debajo del glifo del tiempo la barra que representa el cinco haciendo alusión a los ciclos sinódicos de venus, y alrededor del amarre ocho puntos, representando los años terrestres (fig. 206).

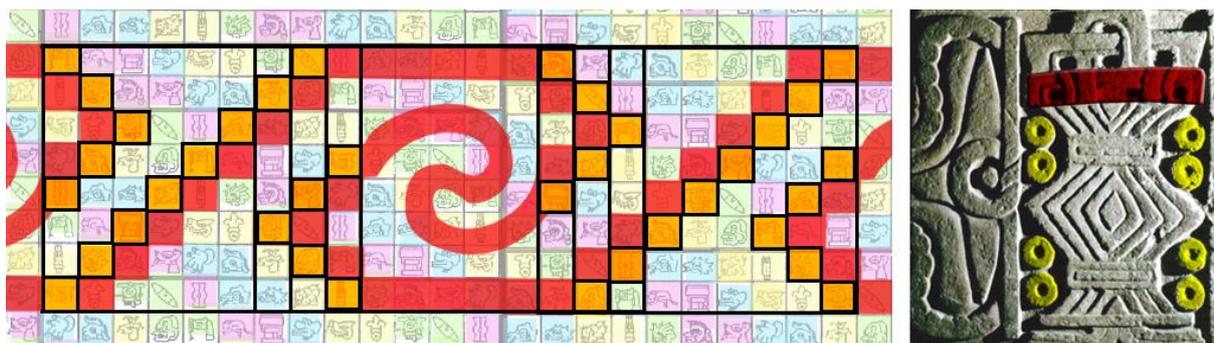


Fig. 206 Relación 8/5 entre ciclos sinódicos terrestres y venusinos



Fig. 207 Movimiento retrogrado de Venus

El último elemento que también tiene una fuerte carga astronómica es el elemento central en forma sigmoide que conecta ambas escaleras. Pudimos buscar para su lectura los íconos más usuales en este contexto, como el *xonecuilli*, sin embargo al revisar el movimiento retrogrado de Venus quedamos admirados de la capacidad de síntesis de estos artistas, es cuando el diseño cobró sentido y significado

para este elemento. Podemos afirmar que sin duda por los elementos contenidos en todo el diseño relacionados con la cuentas de Venus, que este movimiento sigmoideo registra el movimiento retrogrado de Venus en su relación con la Tierra (fig. 207).

Ya finalmente al revisar la retícula que mejor aplica para el diseño de esta greca tuve por primera opción trabajar con la anterior buscando un principio de unidad, y efectivamente comprobé que es muy posible que ambos diseños participen de esta retícula (fig. 208).

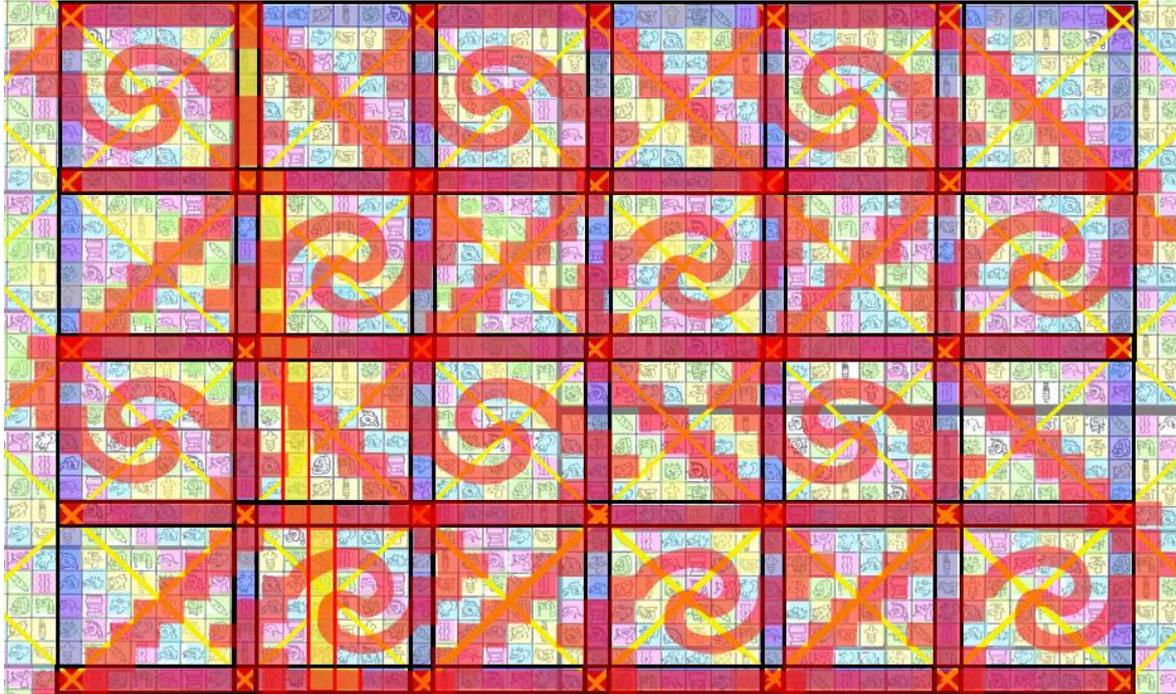


Fig. 208 La matriz del tiempo principio morfológico de las variantes de la greca.



Fig. 209 Grecas de Xaaga.

Hay una tumba mixteca muy cercana a Mitla en la antigua Hacienda de Xaaga que conserva una tumba en lo que fue el casco de la hacienda (fig. 209). Como podemos ver su diseño es muy similar a la greca que estamos trabajando, sobre todo porque al parecer maneja los mismos ciclos venusinos expresados en el número de escalones, y además porque son dos movimientos geométricos que llegados de direcciones opuestas coinciden en el centro. Habría que

dedicar tiempo a este interesante diseño pero esto será en una próxima investigación.



- **Quincunce**

El siguiente diseño tiene la forma de un quincunce y lo representa de varias maneras, ya lo hemos trabajado brevemente en los análisis anteriores, ahora concentraremos las posibles lecturas calendáricas y su correspondiente simbolismo cosmogónico. Al geometrizar el diseño sobre la matriz del tiempo se producen varios números interesantes y recurrentes en su simbolismo (fig. 210). Posee una proporción de 9 signos en la vertical por 11 en la horizontal. El nueve como hemos demostrado es fundamental en su cosmogonía, el once como también hemos comentado es el reflejo del signo en la rueda de los días y simbólicamente equilibra el signo desde el punto de vista simbólico. El ejemplo que hemos dado es que *cuauhtli* y *cóatl* se enfrentan creando una polaridad, al igual que *atl* y *quíáhuatl*.

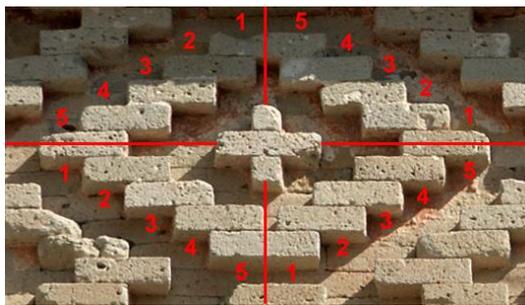


Fig. 210 Cuatro escaleras de 5 peldaños

El centro representa la cruz de los rumbos del universo más el centro que es el cruce del eje Topan-Mictlan con los rumbos, al estar compuesto exclusivamente de escaleras que repiten el diseño de la xicalcolihqui es posible que este diseño maneje el mismo código y represente cada rumbo con sus cinco trecenas, que al multiplicarse entre sí sea una manera de simplificar el *tonalpohualli* (fig. 210).

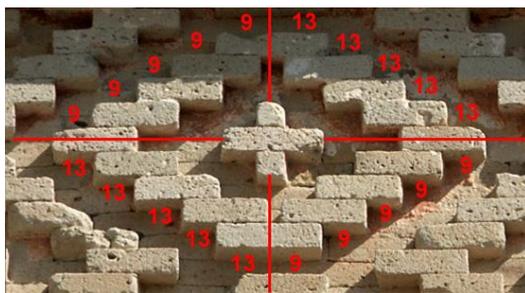


Fig. 211 Relación de 13 y 9 signos

Otra posible lectura que podemos hacer del diseño es como ya vimos anteriormente que las escaleras tienen direcciones ascendentes y descendentes, al seguir el orden de los signos en estos sentidos obtenemos dos lecturas, una como sabemos marca inicios de trecenas, el otro la descendente marca un ritmo de nueve signos para cada peldaño. La lectura en esta concepción se vuelve eminentemente cosmogónica ya que el supramundo maneja un calendario solar

compuesto por trecenas, mientras que la escalera que desciende puede representar el calendario ritual compuesto por novenas como lo muestra el ciclo de los nueve señores de la noche (fig. 211).

Una última lectura que no podemos dejar de percibir, tiene una lógica muy simple pero con resultados muy interesantes. Si hemos establecido que las escaleras suben o bajan, entonces es lógico pensar que podemos seguir el orden de los signos ya sea en su versión ascendente o descendente.

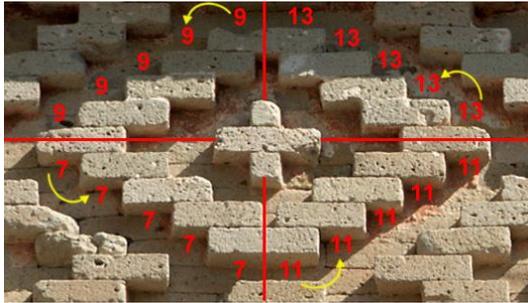


Fig. 212 Relación espejular al 20

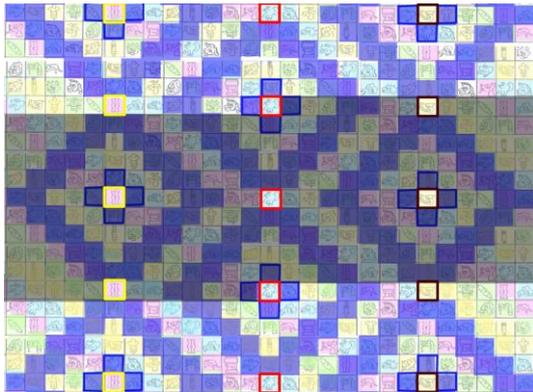


Fig. 213 Espacio de 520 días

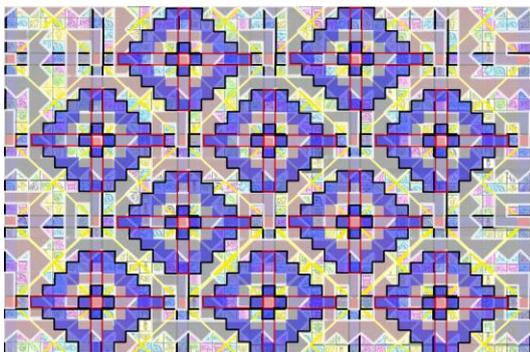


Fig. 214 Retícula de 8 unidades.



Fig. 215 Escaleras y los 4 rumbos.

Es interesante notar que siendo la veintena de días la base del calendario, esta salga a relucir en esta lectura (fig. 212). La escalera que hemos leído como inicios de trecena de manera ascendente, al leerla descendente marca periodos de siete días, es decir su complemento de la veintena. Y cuando leemos la escalera descendente en dirección contraria, esta produce como hemos visto ciclos novenos, pero al leerla de manera ascendente los peldaños distan de once signos, su complementario en la veintena.

En el aspecto geométrico no se producen combinaciones tan interesantes como en los otros casos, salvo el hecho que el signo en el centro de la cruz se repite en la misma columna al terminar un *tonalpohualli*, y en este caso esa posición sirve para dividir un módulo de retícula con el otro, y cuando se vuelve a repetir, ahora vuelve a ser el centro de la cruz del módulo superior. La distancia entre dos signos en la misma columna es de 5 renglones o un *Tonalpohualli*, así que del centro de la cruz al siguiente en la misma columna se contabilizan 520 días o dos *Tonalpohuallis* completos. (fig. 213). Sin embargo cuando trabajamos con la retícula del sub-módulo base 8 y empleamos los centros de los ganchos como centros de los quincunces, notamos que la distancia que media entre estos es exactamente igual a la medida de las espirales en el sub-módulo, y se ajustan perfectamente a los módulos producidos por las diagonales, mediando entre ellos una espiral (fig. 214).

Si regresamos a la idea original, que propone que el quincunce está diseñado para hacer referencia a las escaleras de los cuatro rumbos, como lo marca la cruz en el centro. Y tomando en cuenta que cada escalera representa un cuarto de *tonalpohualli*, podríamos con esta información proponer una estructura piramidal muy similar a la que sugiere la lámina 1 del códice Feyervary. Mayer (fig. 215).

Montadas en el tonalamatl del códice Borgia, las cuatro primeras escaleras de las grecas resumen todo el *tonalpohualli*, cada escalera constituida por cinco signos representan un rumbo. A su vez en cada peldaño representan un rumbo en orden oriente, norte, poniente,

sur, y un conjunto de trece días, así es que no son solo peldaños temporales al representar una trecena de tiempo sino también espaciales (fig. 216).



Fig. 216 Inicios de trecena en las escaleras del tonalpohualli del códice Borgia

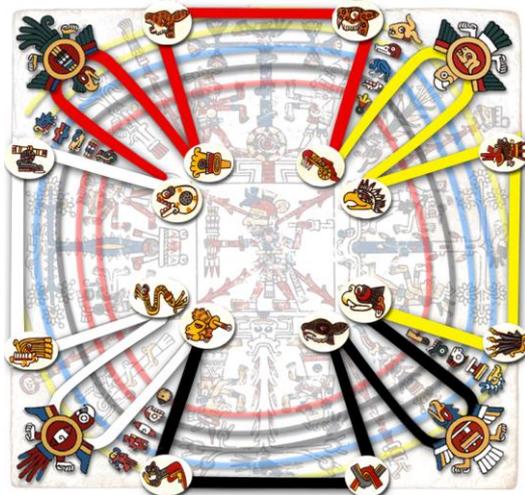


Fig. 217 Cargadores de cada rumbo

El último signo de cada escalera, en el quinto peldaño (es decir la quinta trecena), además de significar al rumbo, cubre dos funciones más, razón por la cual tienen una posición especial en el *tonalpohualli* del códice Féyerváry-Mayer (fig. 217). El primero es que temporalmente funciona como fractal y no sólo impregna con su rumbo las cinco trecenas que representa, sino que también impregna al *tlalpilli* o ciclo de trece años, por eso son llamados contadores de años. *Acatl*, *Tecpatl*, *Calli* y *Tochtli* como cargadores de años representan cada uno un ciclo de trece años o *tlalpilli* que al conjuntarse completan un *xihmolpilli*. En segundo lugar, funcionan para medir ciclos del calendario solar en el diseño del *tonalpohualli* del códice Feyervary.

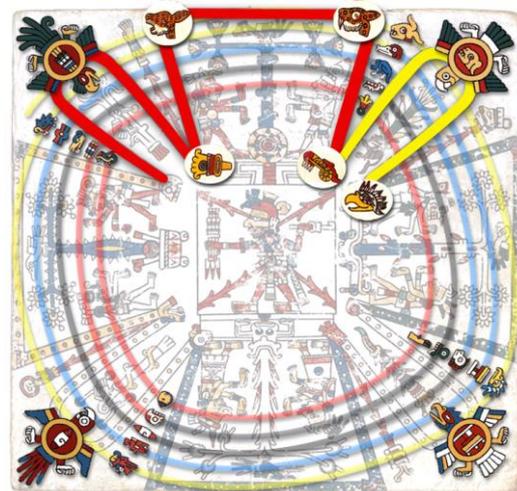


Fig. 218 Ciclos de 91 días

Cinco trecenas hacen una cuarta parte del *tonalpohualli*, pero el diseño de la lámina puede incluir dos más para crear un diseño simétrico (fig. 218). Con esta nueva versión de siete trecenas aprovechando el diseño simétrico del *tonalpohualli* conjuntan 91 días, que es la cuarta parte del año solar. Es decir, que contando cuatro diseños como este se contabilizan 364 días y se pueden llevar cuentas solares.

Otra lectura solar empleando los lazos ovales de los contadores de años, es trabajarlos de manera independiente al *tonalpohualli*. y luego sumarlos a los 260 días del calendario ritual. Si sumamos las dos trecenas que conforman cada lazo, y las multiplicamos por los cuatro lazos contabilizan 104 días. Y estos sumados a los 260 días del *tonalpohualli*, obtenemos nuevamente 364 días para completar el calendario anual (fig. 219).

Como hemos estado viendo el factor fundamental de todas estas lecturas sigue siendo el diseño en cruz, detonador de las asociaciones a los cuatro rumbos, al universo y a su cosmogonía.



Fig. 219 Complemento de 104 días

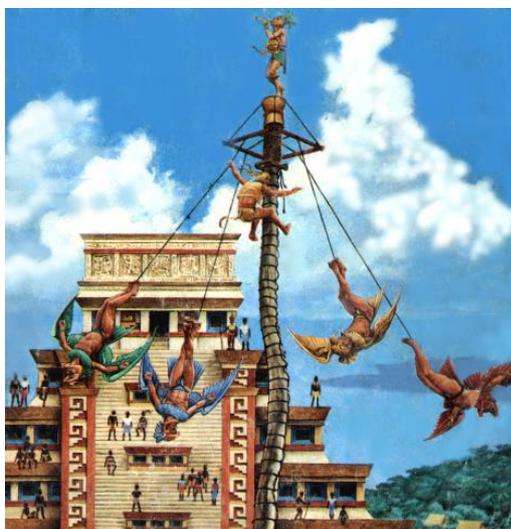


Fig. 220 El orden de los días

Podríamos pensar que esta greca resume y sintetiza los principios calendáricos implícitos en el tonalpohualli del Féyerváry. El diseñador alcanzó el nivel más puro de la abstracción.

En la lámina descubrimos los elementos básicos que definen a la greca, pero estos no están a la vista, hay que tener la mirada apropiada para encontrarlos. Por un lado la espiral que se va conformando en la medida que recorre los inicios de trecena en los diferentes puntos cardinales, y que están al costado derecho de los lazos. Por otro lado los escalones representando las cinco trecenas que componen cada uno de los cuatro rumbos del universo se encuentran en el *tonalpohualli* que forma la doble cruz en la cenefa que recorre la periferia de la lámina, los interpretes del código Féyerváry- Mayer al examinar la lámina 1 comentan:

“Por todo esto interpretamos la figura de cruz de la primera página del Códice Feyérbáry-Mayer como signo de un ciclo completo del tiempo, con la connotación de algo sagrado -por su importancia en la vida ceremonial- y con alusiones indirectas a los misterios ocultos de la fertilidad y de la muerte. Las trecenas que llenan las bandas del *tonalpoalli*, suben, van derecho o bajan. Esto nos hace pensar en las ideas manticas de los mixes, que aún hoy siguen utilizando la cuenta de los 260 días. Ellos conciben el tiempo como una escalera que sube y

baja de la mesa celeste [...]” (Anders (a) 1994: 157)

Otro soporte con la misma información espacio-temporal la encontramos en el ritual de los voladores, en ella se expone un resumen calendárico de la lámina y por supuesto de la greca que denominamos quincunce. La interpretación que hizo Diego Rivera de este ritual ilustra la similitud que tiene con la el tonalpohualli del Féyerváry (fig, 220). El palo de los voladores es el *axis mundi*, de él se desprenden cuatro aves que forman una cruz, que mientras descienden recorre los cuatro rumbos en espiral dando 13 giros cada una para recrear un *tlalpilli*. Al terminar el ritual se completaron 52 giros, igual a la cantidad de años que conforman un *xiuhmolpilli*.

Si regresamos a las cuatro escaleras con sus respectivos inicios de trecena, y organizamos toda la información vista hasta el momento, y además empleamos como modelo la pequeña pirámide al centro de la lámina, encima de Xiuhtecuhtli (fig. 221)

Cada costado de la lámina representa una región del universo conformada por cinco trecenas, y según los principios anteriores tres de ellas formando el talud y dos más que se dirigen en dirección al rumbo



Fig. 221

del universo que le corresponde, con un color y un contador de años como podemos ver en la imagen (fig. 222).

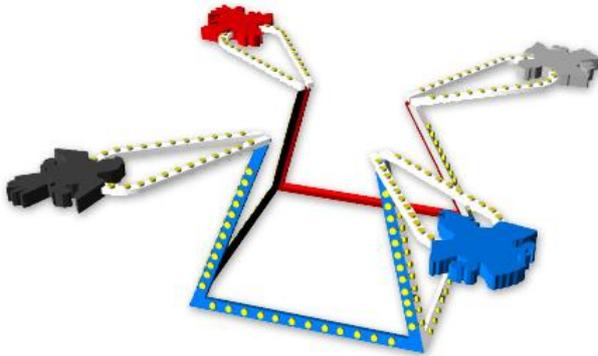


Fig. 222 Escaleras cardinales con valor de una trecena para cada peldaño.

La pirámide que nos sirve de guía tiene una escalera con cinco peldaños, esta es la clave principal que aclara el significado de la lámina y su relación con las grecas. Tomemos en cuenta que los peldaños de la greca representan 5 trecenas. Es decir, que si ponemos una escalera en cada talud con los signos de los inicios de trecena que nos proporciona la misma lámina tendremos en su conjunto las veinte trecenas del Tonalpohualli cada una en su rumbo cardinal y con los signos que los representan (fig. 223).

Tenemos una interpretación de la pirámide y de las cuatro escaleras con sus cinco inicios de trecena respectivos, estas escaleras forman



Fig. 224

una cruz al estar orientadas a los rumbos cardinales. la greca en quince que hemos estado trabajando sería la síntesis de toda esta información calendárica. Como hemos visto en el códice Borgia cuando la escalera desciende representa las fauces de cipactli, en otras palabras es una escalera que conduce al inframundo, razón por la cual la lámina presente en los taludes a los señores de las horas nocturnas.

Se conserva una estela maya en Cozamalhuapa Guatemala en ella vemos al Dios del maíz naciendo dentro de la tierra (fig. 224), lo interesante en esta estela es que se ven nueve círculos que representan los inframundos y la escalera que utiliza el Dios para subir tiene cinco escalones, los mismos que nuestra pirámide y la greca, esta es una prueba más de que la greca está íntimamente relacionada con el inframundo y por ello con Mitla.

Al agrupar los cuatro rombos de manera tridimensional obtenemos un modelo que se asemeja a la pirámide similar a la que se muestra en la lámina 1. También podemos observar como la moldura que recorre el talud y el tablero de la pequeña pirámide, en el modelo tridimensional son las veinte trecenas del *Tonalpohualli*.

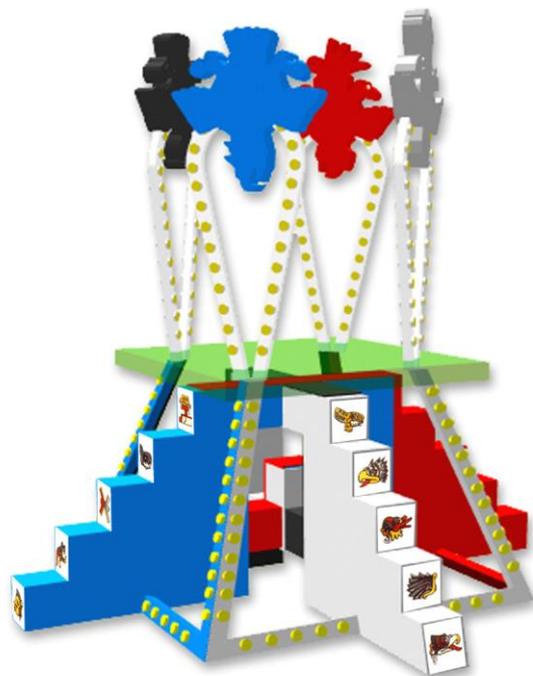


Fig. 223 Lámina 1 versión tridimensional.



Fig. 225 Lámina 1 versión tridimensional.

Con esta nueva interpretación se aclaran una gran cantidad de interrogantes que nos producía el carácter bidimensional de la lámina. Entendemos por principio que se representan los tres niveles cósmicos, supramundo, la tierra habitada por el ser humano y el inframundo, también porque solamente se representaban a los señores de la noche. Ahora podemos entender que toda la parte del talud, se encuentra en el ámbito nocturno, en el mundo inferior, en el dominio del señor de los muertos

Mictlantecuhtli. Ahora se justifica porque Mitla está totalmente decorada con grecas, y porque la forma característica de las tumbas en este lugar tienen forma cruciforme que en este caso la cruz la conforman las cuatro escaleras de la greca (fig. 225).

Cuatro grecas que forman un cruce en torno a un centro creando un eje central no es extraño en el arte antiguo de México, esto lo podemos corroborar con las imágenes procedentes de diferentes ciudades prehispánicas procedentes de Chichén itzá, Uxmal, Tonina y Yagul (figs. 226).

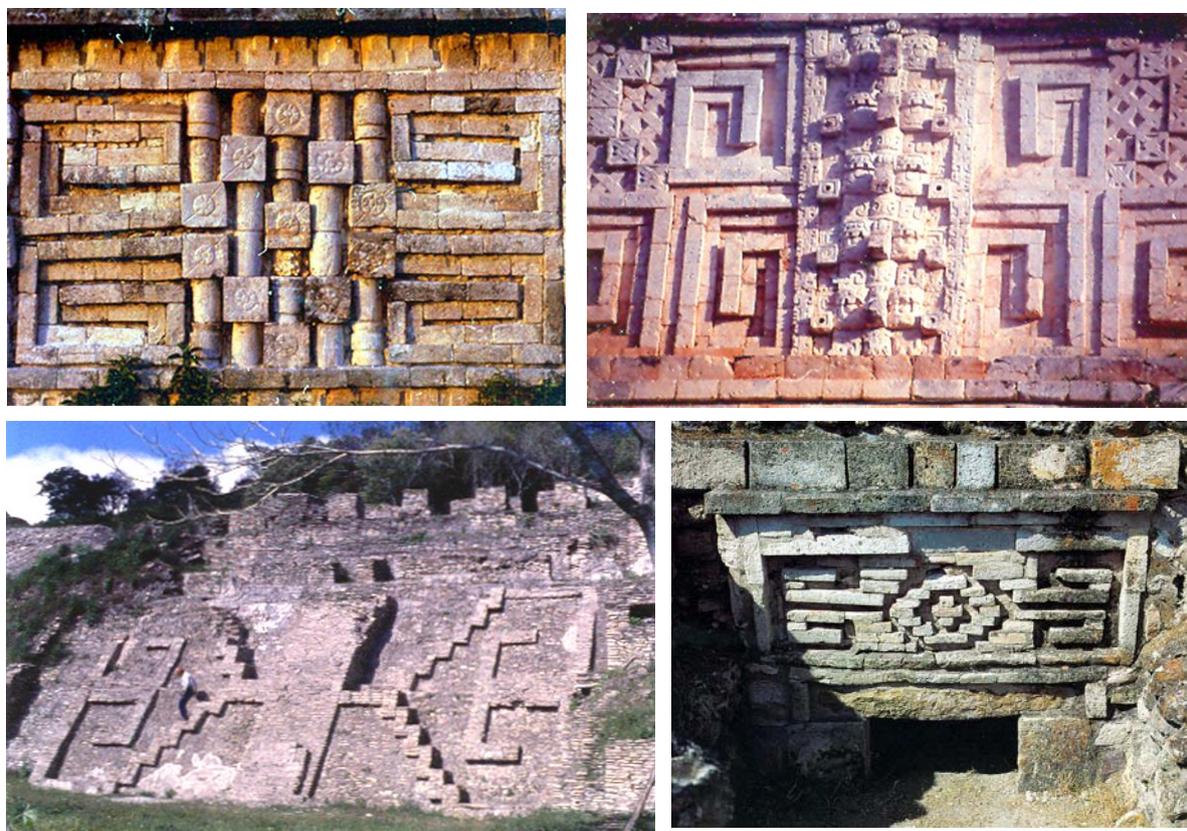


Fig. 226 Las cuatro grecas con sus escaleras y los signos que confluyen en el centro.



- **Xonecuilli**

La siguiente greca la he denominado *Xonecuilli*, por su similitud con la imagen que aparece en el código Florentino, y que los informantes de Sahagún relacionaron con la constelación llamada *Citatlxonecuilli* “A las estrellas que están en la boca de la bocina [la Osa Menor] llamaba esta gente *citlaxonecuilli*. Pintanla a manera de una S, revueltas siete estrellas; dicen que están por sí apartadas de la otras y que son resplandecientes.” (Sahagún p.435).

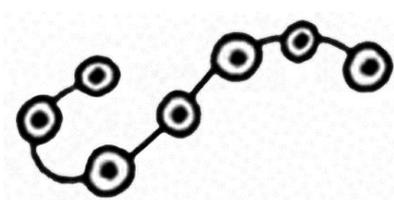


Fig. 227 Lámina 1 versión



Fig. 228 Lámina 1 versión

Según Gilberto Rendón algunos investigadores sugieren que la principal estrella de esta constelación, Polaris, podría ser el dios *Yacatecuhtli*, dios de los viajeros y mercaderes. *Yacatecuhtli* tenía cinco hermanos y una hermana adorados junto con él y cuyos nombres consigna Sahagún: *Chiconquiahuitl*, *Xomocuil* y *Acatl* o *Nacxitl*, *Cochimetl* y *Yacapitzahua*. La hermana era *Chalmecacihuatl*. Los siete dioses en conjunto corresponderían a las siete estrellas que componen el *Citlaxonecuilli* (fig. 227).

El *Citlaxonecuilli* corresponde a la Osa Menor y representa a la pierna de *Tezcatlipoca*, perdida en míticos combates. El *Xonecuilli*, o cuchillo curvo según algunos investigadores podría ser el arma curva que portan algunos dioses estelares como *Quetzalcóatl* o *Mixcóatl* (fig. 228). El ejemplo más representativo de la constelación de *Xonecuilli* como cuchillo curvo con significado astronómico se ubica en el cerro *Cuahuilama*, en Santa Cruz *Acalpixcan*, *Xochimilco* D.F (fig. 229).

Existe una pequeña escultura de un personaje con dos *xonecuilli* o cuchillos curvos en sus manos, esta es la estatuilla de Venus -Xólotl de Stuttgart, Alemania. La cual tiene brazos descarnados similares a la del petroglifo del cerro *Cuahuilama*. El personaje descarnado tiene un tocado con tres chalchihuites que se pueden relacionar con *Tezcatlipoca-Mictlantecuhtli* o como la contraparte *Quetzalcóatl-Ehécatl* del código Borgia.

Esta escultura presenta dos numerales calendáricos, el primero “nueve viento” en la mano que porta el *Xonecuilli* representa el nombre calendárico del



Fig. 229 Lámina 1 versión



Fig. 230 Lámina 1 versión

nacimiento de *Quetzalcóatl-Ehécatl*, y por extensión hace alusión al planeta Venus en su advocación nocturna: *Xólotl*. Y la segunda fecha tiene el numeral “ce *cuauhtli*” al frente en el *maxtlatl*, también nombre calendárico relacionado con las deidades femeninas descarnadas: las *Tzitzinime*, identificadas como las estrellas que se creía bajaban en eclipses totales de Sol (fig. 230).

Otra acepción conocida de *Xonecuilli* es “pie torcido” o “pierna curva”, y esta característica lo relaciona con *Nanahuatzin* tal como afirman Francisco Rivas y Ma. del Carmen Lechuga: “Según Ruiz de Alarcón [*Xonecuilli*] era también el nombre de la lanceta o navaja de obsidiana y según los Anales de Cuahutitlán era el nombre del creador de Quinto Sol, *Nanahuatzin*, que tiene relación con la deidad deforme del pie representada en un mural de Tetitla en Teotihuacán.” (Barba 2002: 68)

Otro petroglifo importante que se identifica con la constelación de *Xonecuilli* se encontró en el cerro del Cabrito en Naucalpan Edo. de México (fig. 231), que Rivas y Lechuga la relacionan con las Pléyades: “La constelación que más se parece a la del cerro del cabrito es la de la Osa mayor, pero si invirtiéramos la imagen del grabado en dirección oriente-poniente correspondería más a la constelación de *Xonecuilli*, relacionada con las siete cabrillas (Pleyades) que se representaban de manera similar al *Xonecuilli* o cuchillo curvo, emblema que portan algunas deidades estelares en época del Posclásico. (Barba 2002: 65)



Fig. 231

Todos estos datos, no hacen más que corroborar la importancia astronómica y calendárica del *Xonecuilli*, y por extensión validan la razón, y el significado para que se encuentre decorando en forma de grecas los edificios de Mitla. De la misma forma que Rivas y Lechuga explican la razón de que el *Xonecuilli* se represente en el cerro *Cuauhuilama*: “Es interesante notar que en el petrograbado del cerro *Cuauhuilama* se pudo representar tal vez, la conjunción de Venus *Xólotl-Mictlantecuhtli* y *Xonecuilli*, hecho muy importante, ya que esta era la señal muy probable para encender el fuego cada 52 años en la cima del *Huizachtepetl-Iztapayocan* [...]” (Barba 2002: 70)



Fig. 232 Detalle Códice Bodley

Ya hemos analizado parcialmente esta greca y vimos cómo se empleó para decorar el observatorio astronómico del códice Bodley (fig. 232). Podemos entonces suponer que al igual que en la lámina 4 del códice Vindobonensis la imagen de Venus hace del edificio un lugar de estudio de este planeta, en el caso del Bodley, el *Xonecuilli* estaría representando el estudio de las

constelaciones.

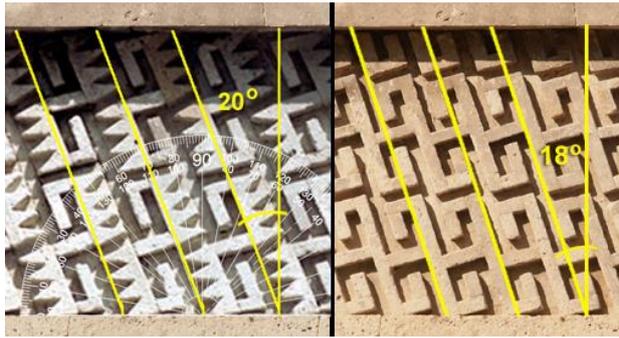


Fig. 233 Ángulos de las variantes del *Xonecuilli*

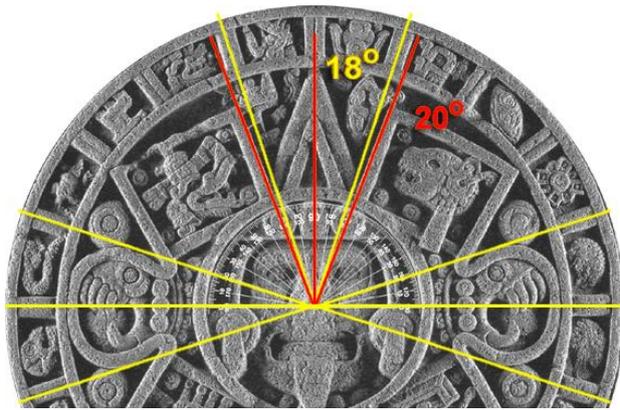


Fig. 234 Ángulos en la estela de los soles

Analizando al *Xonecuilli* en los paneles de Mitla advertimos una serie de elementos que complementan su advocación astronómica-calendárica. En primera instancia, nos llama mucho la atención el ángulo de inclinación de este diseño, dado que hemos estado trabajando uniformemente en los otros diseños con una red de cuadrados. Fue así que notamos dos ángulos preponderantes, uno por diseño en las dos variantes que existen en Mitla. El *Xonecuilli* clásico, por llamarlo de una manera convencional tiene un ángulo de 18°, mientras que el *Xonecuilli* dentado tiene una inclinación de 20°, medidos a partir de la horizontal que propone la moldura del panel (fig. 233).

Ambas medidas sabemos tienen resonancia en su cosmovisión, uno es la veinteva parte de un círculo y el otro la dieciochoava. No olvidemos que el *xiuhpohualli* está compuesto de 18 meses de 20 días, además ya vimos que el

tezcanicuilli es una matriz de 20 X 20 cuadrados para medir el cielo, y los 18° dividen al círculo en 20 partes ajustándose al número de días del calendario.

Pero además desde el punto de vista geométrico estos mismos ángulos los vemos aplicados en otros soportes artísticos. Por ejemplo cuando revisamos la geometría de la "estela de los soles", no sólo los 18° organizan el espacio de los veinte signos de los días como vemos, también estructura el *oillin* en el círculo interno, notamos como se ajustan las garras a este ángulo. Por otro lado vemos que el ángulo de 20° organizando las aspas de *oillin* (fig. 234).

También vemos la aplicación del ángulo de 18° en la arquitectura y su relación astronómica, en diferentes zonas arqueológicas. En *Teotihuacán*, siguiendo el eje que marca la calzada de los muertos, vemos que la pirámide de la Luna hace un ángulo de 18° con la pirámide del Sol (fig.235).



Fig. 235 Teotihuacán

En *Chichén Itzá* al igual que en la estela de los soles encontramos los dos ángulos empleados en la orientación de sus edificios. El ángulo de 18° relaciona a la pirámide de *Kukulcán* con una plataforma

de observación en el camino que se dirige al cenote, notamos también que es la misma inclinación que tiene el juego de pelota. Sin embargo el templo de los guerreros y la sala hipóstila que la precede y que está enfrente se orienta a 20° (fig. 236).

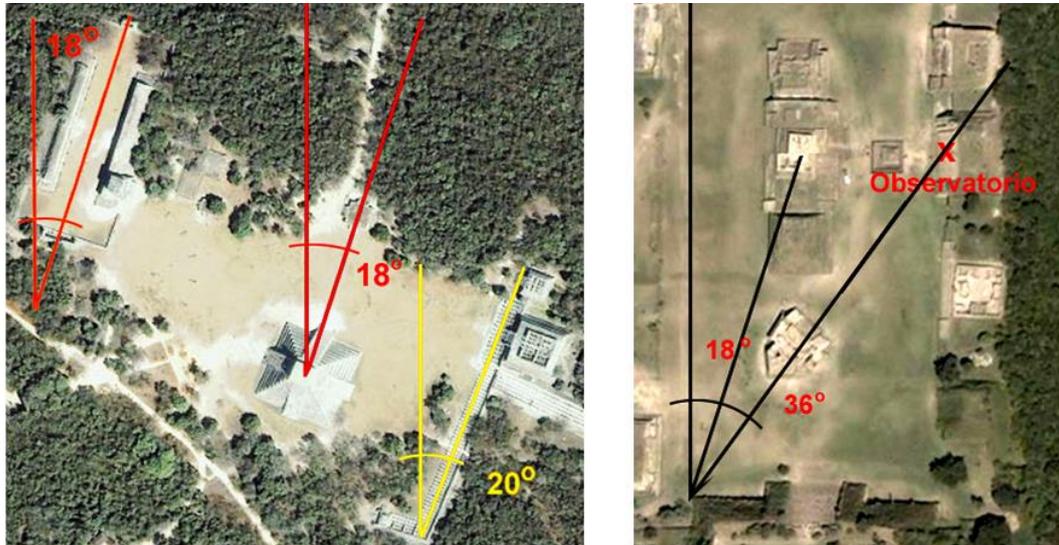


Fig. 236. Ángulos en Chichén Itzá y Monte Albán

Monte Albán por otra parte organiza la distribución arquitectónica de su plaza desde un principio astronómico, a este obedece la dirección del edificio “J” en forma de punta de flecha y del observatorio astronómico que está en el edificio “L”. Si partimos de la esquina inferior de la plaza y abrimos el compás a 36° el doble de 18° encontramos la localización del observatorio, pasando por el edificio “J” que es el único que tiene una dirección diferente al resto. Además los 18° también señalan el centro de la plaza. (fig. xx).

No cabe duda entonces que la relación con una constelación y el ángulo de inclinación comúnmente empleado en la arquitectura para la orientación astronómica denotan en la greca en forma de *Xonecuilli* su identidad astronómico-calendárica. Ya habíamos llamado la atención hacia los ocho “escalones” o apéndices que presenta el *Xonecuilli* dentado, cuatro en su parte superior y cuatro en la inferior. Nos permitimos relacionar este número con los días en que Venus desaparece como estrella vespertina o *Xólotl*, y metafóricamente descender al *Mictlan* (como se lee en los Anales de *Cuauhtitlán*), permanecer ahí durante cuatro días y renacer como estrella matutina *Tlahuizcalpantecuhtli*.



Fig. 237 Detalle *Xonecuilli*

Sin embargo como ya hemos demostrado el cuatro en la calendárica mesoamericana puede tener otras lecturas. Empecemos por considerar la forma de la *Xonecuilli*, al parecer expone la síntesis máxima de la xicalcolihqui, pero a diferencia de esta última cuya relación figura - fondo parecía encontrarse su polaridad. En el diseño de la *Xonecuilli* ella misma contiene la polaridad, muy al estilo *atl-tlachinolli* (fig. 237). Contemplamos los gemelos contenidos en los mitos como los mismos *Tlahuizcalpantecuhtli* -

Xólotl o *Hunab pu* – *Xbalanque del Popol Vuh*.

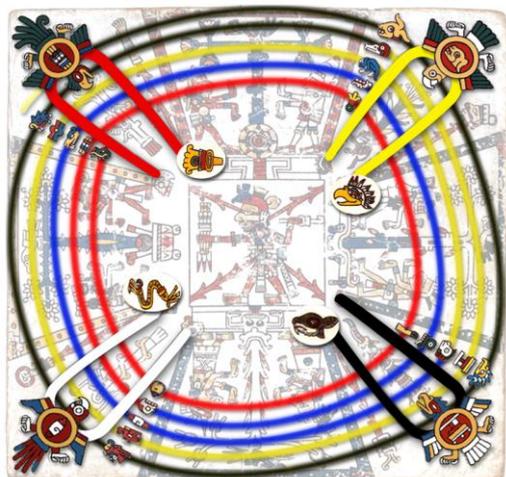


Fig. 238 Lámina

Los cuatro escalones tienen muchas implicaciones espacio-calendáricas, por ejemplo al tener sólo cuatro escalones y no cinco como la xicalcolihqui puede representar los cuatro rumbos, o grupos de cinco trecenas para completar un *tonalpohualli* completo. Por otro lado, ya que una greca es supra y la otra infra, puede ser una combinación de ambas; las cuatro escaleras inferiores pueden representar los cuatro rumbos con sus cinco inicios de trecena tal como se encuentran en la espiral de la lámina 1 del códice Féyerváry para completar los 260 días. Las cuatro escaleras superiores pueden representar a las cuatro aves que descienden del supramundo y al ser conformados los lazos por dos trecenas cada una, crean un total de 104 días; que

al sumarse a los 260 inferiores completa el año solar de 364 días al que seguramente se les sumaba uno más en el centro para obtener los 365 días (fig. 238).

Siguiendo con las posibilidades del numeral cuatro relacionado con la *Xonecuilli*, las posibilidades son variadas; por ejemplo

4 trecenas igual a 52 días, séptima parte de un *xiuhpohualli* y fractal del *xiuhmolpilli*

4 rumbos por 65 (o sea cinco trecenas) es igual a un *tonalpohualli*

4 *tlalpillis* igual a un *xiuhmolpilli*

4 por 365 días (*xiuhpohualli*) se completa el ajuste de un día extra, como afirmaba Sahagún.

“Hay conjetura que cuando agujeraban las orejas de los niños y niñas, que era de cuatro en cuatro años, echaban seis días de *nemontemi*, y es el mismo del bisiesto que nosotros hacemos de cuatro en cuatro años.” (Portilla 2013: 185)

Sin embargo (y esto podría generar un precedente para todas las grecas) nos llama mucho la atención el diseño, ya que una greca sube a la izquierda y la otra baja a la derecha. Si contamos trecenas como lo hemos venido haciendo entonces son 52 días a la derecha y 52 días a la izquierda, este dato está mencionado en las imágenes xx-xx cuando explicábamos la relación del *tonalpohualli* con la astronomía. En ambos casos a partir de la salida del Sol en un punto del horizonte faltan cuatro trecenas hasta el solsticio y luego otras cuatro de regreso, en total 104 días. En este punto faltan 260 días para que el Sol regrese al mismo punto, esto divide el año en el periodo agrícola y el de frío.



Fig. 239 Murales calendáricos en Mitla

Afortunadamente Jesús Galindo Trejo ya realizó un estudio arqueoastronómico en *Mitla*, y centró su atención en el grupo de la iglesia, consistente en tres patios cuadrangulares contiguos, en el patio A todavía se conserva en los dinteles un poco de pintura mural, representando escenas rituales en las que intervienen principalmente deidades y fechamientos calendáricos (fig. 239). Eduard Seler ya había interpretado estos murales en los que

participaba Quetzalcóatl como Venus en su advocación como Lucero de la Mañana.

“Seler identificó en el dintel norte a nueve representaciones de *Quetzalcóatl* que miran mayoritariamente al oriente, apareciendo inclusive el nombre calendárico, *Ce Ácatl*, de esta deidad. Para Seler esto indicaría la transformación de *Quetzalcóatl* como Estrella de la Mañana.” (Galindo 2005: 300)

Galindo encontró diversas alineaciones astronómicas, tanto desde los diferentes dinteles como del centro del patio. Estas alineaciones se aplican tanto para fenómenos solares como venusinos, y que tienen un eminente significado calendárico los cuales mostramos en el siguiente esquema (fig. 240).

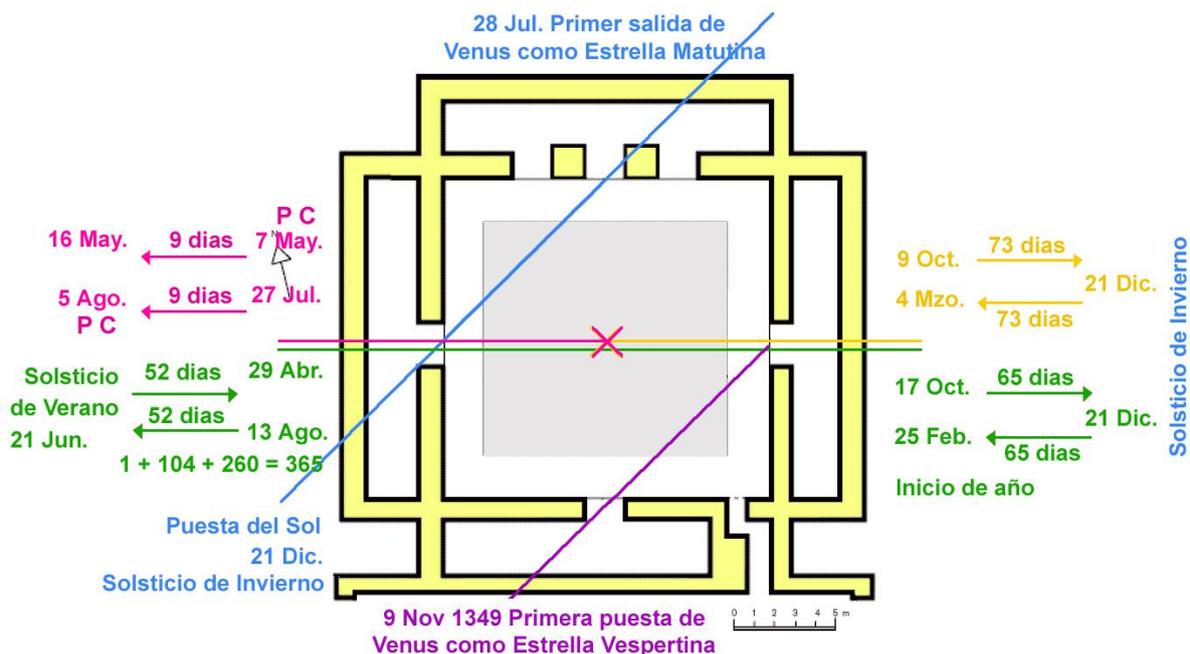


Fig. 240 Fenómenos celestes en el patio A de grupo de la iglesia según Jesús Galindo

Explica Galindo que desde el centro del patio “[...] en las mañanas del 4 de marzo y del 9 de octubre, el disco solar surgía del techo, arriba del centro del dintel oriente, estas fechas son de gran trascendencia panmesoamericana, ya que ambas dividen el año solar de 365 días en una proporción expresada en múltiplos de 73 días. En efecto, a partir de la segunda fecha de la alineación, el día 73 coincide con el solsticio de invierno, 73 días después, llegará la siguiente alineación el 4 de marzo.” (ibid: 302)

Y en dirección opuesta desde el centro del patio. “[...] nos señala las fechas 16 de mayo y 27 de julio. En ambas fechas, el sol se ponía en el techo arriba del punto medio del dintel poniente. Nótese que estas fechas están separadas precisamente por nueve días de los eventos significativos del paso cenital del Sol, que sucedía en Mitla los días 7 de mayo y 5 de agosto. El número nueve representaría a los nueve señores de la noche o bien a los nueve estratos del inframundo mesoamericano, lo que resulta congruente con el supuesto carácter funerario de la ciudad.” (ibid: 303)

Comenta también una alineación importante desde el dintel poniente. “Así obtuvimos que el amanecer de los días 25 de febrero y 17 de octubre, desde el vano poniente, se observa

que el disco solar surgirá arriba del punto medio del dintel oriente. Ambas fechas se caracterizan en que están alejadas del solsticio de invierno 65 días. Recuérdese que los zapotecos llamaban a este conjunto de días *Cosiyo*, complementando cuatro de ellos la cuenta del calendario ritual.” (ibid: 303)

Un dato importante que retoma de José Alcina es que para los zapotecos contemporáneos el año indígena comenzaba el 25 de febrero, coincidiendo con la salida del sol por el centro del dintel oriente, pero además. “Al considerar la observación solar opuesta, es decir, desde el centro del vano oriente hacia el techo arriba del punto medio del dintel poniente, determinamos que los días 29 de abril y 13 de agosto el sol se puso exactamente en ese punto. Aquí estamos ante una orientación calendárico-astronómica panmesoamericana. Ambas fechas dividen al año solar de 365 días en la proporción 104/260. A saber, a partir de la alineación solar del 29 de abril, es necesario que transcurran 52 días para que se alcance el solsticio de verano. Una vez llegado este, deberán transcurrir otros 52 días para que arribe la segunda alineación solar, el 13 de agosto. Comenzando con esta fecha 260 días después, nos lleva justamente al 29 de abril del siguiente año, con lo que se cumple el periodo anual del sol.” (ibid: 304)

Cuando considera observar los dinteles oriente y poniente desde el vano central norte no encuentra nada significativo en el oriente, sin embargo al mirar el 21 de diciembre al dintel poniente comenta. “[...] la segunda dirección señala la puesta del Sol el día del solsticio de invierno, justamente sobre el dintel poniente.” (ibid: 303) Finalmente (y esta es una observación que me interesa mucho resaltar) es la alineación de Venus visto desde el dintel poniente hacia el dintel central de la estructura norte. “Un observador en 1350, situado bajo el dintel poniente, pudo ver como surgía por primera vez Venus como Estrella de la Mañana, precisamente desde el techo que corresponde al dintel norte. Esto sucedió el 28 de julio de ese año, alrededor de las 5:57 horas” (ibid: 305)

Con el descubrimiento de estas alineaciones se logró un sólido refuerzo a la propuesta de Seler, quién vio en ese dintel la transformación de Quetzalcóatl en la Estrella de la Mañana. Ya con la certeza de la importancia del dintel norte para la observación de Venus, nos resulta de gran importancia el tipo de greca que decoró los paneles de esta estructura. El *Xonecuilli* es la greca que decora los paneles laterales de esta estructura, lo cual demuestra que su inclusión en los paneles no es sólo decorativa. Y confirma su valor astronómico - calendárico (fig. 241).



Fig. 241 Dintel norte en el patio A de grupo de la iglesia en Mitla.

¿Podría la forma de la *Xonecuilli* tener un nexo directo con los estudios de venus, en el dintel norte que señala su aparición matutina como *Tlahuizcalpantecuhtli*? Definitivamente pero para poder conectarla necesitamos recurrir a los Anales de *Cuauhtitlán*. En los anales se dice que *Quetzalcóatl*, después de haberse quemado, permaneció primero 4 días en el mundo inferior, que otros 4 días “era huesos” y que hasta el octavo día apareció la “estrella grande” y se sentó en el trono convertido en Dios. Sólo cobran sentido [esos 8 días] cuando nos referimos al lapso de invisibilidad del planeta en la cuarta conjunción; es decir, en la fase en que ha dejado de ser el lucero vespertino.

Los Anales de *Cuauhtitlán* dividen la permanencia de *Quetzalcóatl* en el inframundo en dos periodos de cuatro días, para después salir convertido en Estrella de la Mañana, sabemos que estos ocho días es el periodo en que Venus permanece oculto detrás del Sol y en el mito representa su bajada al *Mictlan*. Tomando estos dos periodos de cuatro días, y su permanencia de ocho días en el *Mictlan* es como considero que está diseñada la *Xonecuilli*, y su presencia en el dintel norte en donde se puede apreciar justo la aparición de Venus matutino confirma esta propuesta (fig. 242).



Fig. 242

Existe un fragmento de los murales en los dinteles que desgraciadamente desapareció, pero que Seler tuvo la oportunidad de comentar, en él podemos observar diferentes elementos celestes, como el disco solar, la Luna y Venus. Pero hay un detalle que nos llama mucho la atención; este es la representación de dos escaleras que flanquean el disco solar, una es clara y la otra oscura. Se ha querido explicar esta imagen como un juego de pelota, sin embargo, es más posible que se trate del descenso y viaje del Sol por el inframundo (de ahí que la luna se encuentre en la banda celeste), para ascender nuevamente al otro día y seguir su camino por el supramundo.

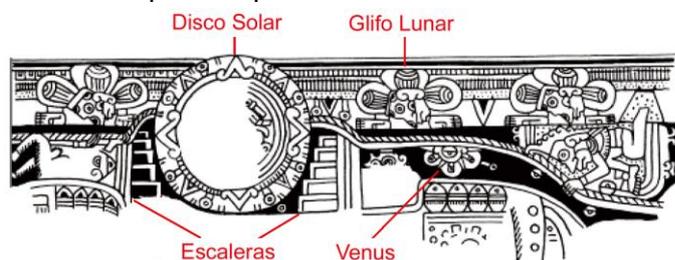


Fig. 243 Escaleras calendáricas en Mitla

Es decir que en este contexto los escalones pueden representar periodos temporales, tanto de descenso como de ascenso (fig. 245).

Finalmente queremos mostrar otra posible acepción del diseño de la *Xonecuilli*, esta tiene que ver con una idea que habíamos sugerido y que Galindo Trejo ya comprobó. Hemos estado interpretando cada escalón como un signo de trecena, si continuamos esta lectura deberíamos estar leyendo cuatro trecenas en la escalera superior y cuatro trecenas en la escalera inferior, tendríamos entonces 52 días arriba y 52 abajo para hacer un total de 104 días. Esta cifra es muy significativa en el contexto prehispánico porque divide el calendario solar de 365 días en dos periodos de 105 y 260 días. El primero según afirma Galindo empieza el 29 de abril, a partir de ese día tienen que pasar 52 días para el solsticio de verano (21 de junio) que es el día 53, a partir de ahí regresa el disco solar 52 días para regresar al mismo punto contando en total 105 días. Dese ese momento recorre 130 días al solsticio de invierno el 21 de diciembre y 130 días de regreso al mismo punto para sumar 260 días, que es la misma cantidad de días del Tonalpohualli (fig. 244).

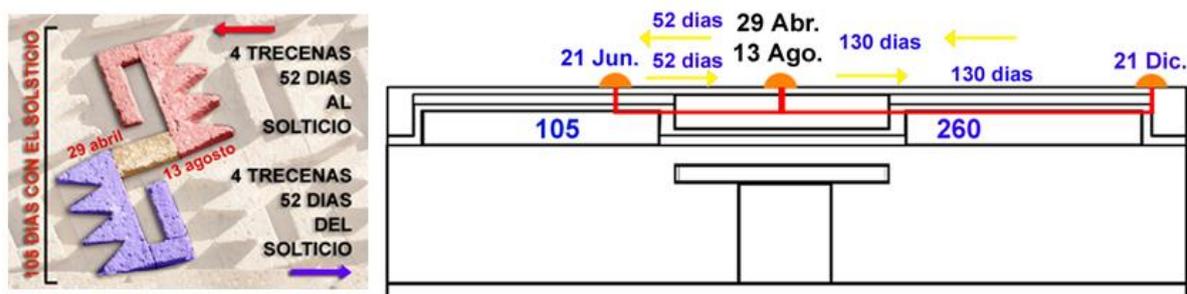


Fig. 244 Dintel poniente en el patio A de grupo de la iglesia.

Como puede apreciarse este día que divide al año es el día que el sol se pone por el centro del dintel poniente, y que como ha demostrado Galindo tiene una importante trascendencia en Mesoamérica. Pero independientemente del fenómeno astronómico y su comprobación calendárica ¿cuál sería el significado cosmogónico de este acontecimiento? Seguramente una hierofanía y la presencia de lo sagrado, y su manifestación palpable en el oren universal del cosmos, en el cual el hombre formaba parte. Lo que le daba ese sentimiento tan especial que logra el contacto con lo sagrado no era su fe, sino su razón y su capacidad para develar los misterios sagrados del universo.

La diferencia entonces entre la imagen sagrada y la religiosa es por ejemplo la diferencia entre la xicalcolihqui y la cruz cristiana, pero una comparación más certera para entender el principio sagrado de la greca escalonada con todas sus variantes sería entre el pentágono pitagórico y la xicalcolihqui. Habrá contextos en donde la sola representación de la *xicalcolihqui* califique la naturaleza astronómico – calendárica del espacio. Este es el caso por ejemplo de la tumba de *Jaltepetongo* en la mixteca oaxaqueña. La tumba semiesférica contiene una serie de imágenes toponímicas y calendáricas. Después de un análisis arqueoastronómico Daniel Flores Gutiérrez descubrió alineamientos solares de la tumba relacionados con las imágenes y comenta en este sentido “[...] Respecto a la orientación hacia el norte diremos que la disposición de los elementos pictóricos representa sucesos solamente para los días 12 de febrero y 28 de octubre, fechas halladas en otros contextos arqueológicos que involucran el completamiento del ciclo anual mesoamericano.” (Flores 2005: 375)

La tumba tiene un desnivel cuadrado que al llenarse con agua funciona como un espejo que refleja los rayos del Sol y baña los diferentes grupos de imágenes a lo largo del año, suceso de gran importancia calendárica, y como el mismo afirma “Los grupos 3 y 4 (esencialmente el último) pueden quedar asociados a los sucesos solares del 29 de abril y del 13 de agosto, fechas en las que el Sol regresa al mismo lugar del horizonte en la razón de ciento cinco y doscientos sesenta días, lo cual reproduce, al modo de *Jaltepetongo*, las fechas de las puestas del Sol en *Chichén Itza*, Teotihuacán, *Edzná* y muchos lugares más de Mesoamérica.” (Ibid: 372)

Estos datos no dejan de ser importantes en sí mismos, si no fuera también porque estas imágenes están acompañadas por una cenefa con grecas que ahora podemos relacionar con su sola presencia a fines calendáricos (fig. 245). Es decir las grecas han dejado de ser decorativas para convertirse en signos importantes para su decodificación.



Fig. 245 Murales en tumba de Jaltepetongo

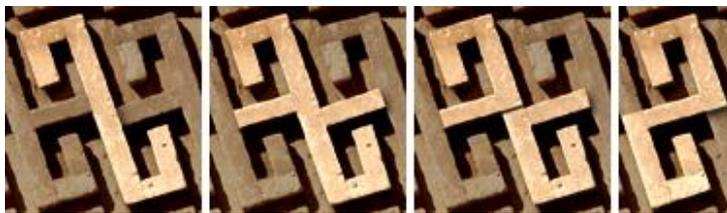


Fig. 246 Opciones compositivas del Xonecuilli

Regresando nuevamente a la *Xonecuilli* simple y a diferencia de la dentada, esta tiene una clara correspondencia con el diseño que busca igualar a la figura con el fondo, efecto que no se logra si no se le hubiera añadido los travesaños centrales que dividen a

la greca tanto en polaridades simples como compuestas (fig. 246).

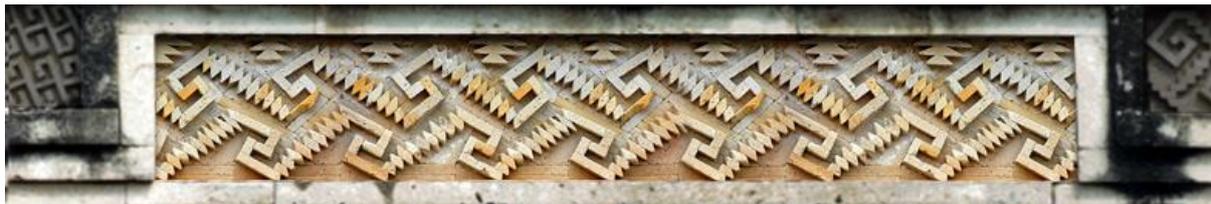
Este tipo de detalles nos permiten ver que los diseños que fueron desarrollados en las diferentes grecas tienen una riqueza implícita que no se logra captar a simple vista, pero también gozan de una profundidad cosmogónica que se refleja al menos en la relación figura – fondo. Estos detalles también nos permiten ver que esta relación figura – fondo es totalmente consiente y no fortuita como han supuesto algunos investigadores



Fig. 247 Cerámica mixteca.

El concepto implícito en esta forma también se ha empleado en otros soportes, los cuales nos dan luz para reconocer el código que caracteriza este diseño. Este es el caso de la cerámica ritual mixteco-poblana, en donde apreciamos este detalle (fig. 247). Un centro axial que reconocemos como ojo estelar que se ve flanqueado por dos fauces que a primera vista nos parecen serpentinatas, pero que si prestamos atención a los detalles nos damos cuenta que las líneas que recorren estos rostros representan pelaje, y los dientes son incisivos no colmillos como las serpientes, parece que representa un conejo con rostro dual, no son dos personajes, es el mismo pero el código expresa una

posición superior y otra inferior. Si damos por hecho que el conejo es el alter ego de la Luna entonces podríamos inferir que puede ser la Luna en diferentes fases, o el ciclo que la lleva de uno al otro y viceversa. De no ser este el caso si podemos reconocer las formas espirales y polares que caracteriza a la *Xonecuilli*.



- Painal

La siguiente greca posee uno de los diseños más dinámicos en todos los paneles. Nos damos cuenta que es una variante del *Xonecuilli* llevado a un nivel mucho más complejo, dado que los ganchos se conectan de una manera muy ingeniosa y creativa, ya que los superiores se conectan con los inferiores. La inclinación de la greca es lo que permite que generen secuencias horizontales en ambas direcciones.

Nos hemos dado cuenta que al contar el número de escalones estos no son uniformes en todos los casos, varían entre 11 y 12 generalmente. También nos hemos dado cuenta que ninguna de las grecas es igual a otra, todas tienen pequeñas variaciones. lo que demuestra que el trabajo pudo ser de manera artesanal y no en serie, como a nosotros nos podría parecer que facilitaría su construcción. Pero si fuera intencional el número de escalones tenemos elementos para relacionarlo con *Painal*.

Painal se menciona en las fuentes como el 'pequeño corredor veloz', que en la mitología mexica era una advocación de Huitzilopochtli. Cuando Sahagún intentó comprender el panteón mexicano buscó dioses greco-romanos con los cuales pudiera hacer un paralelismo así lo comenta Félix Báez.

“Es evidente que al trazar todas estas correlaciones Sahagún fijó su atención en las funciones atribuidas a las divinidades. Así por ejemplo, la fuerza generadora que los romanos reconocían en Ceres –identificada con la Deméter griega- considerándola protectora de la agricultura, llevó al franciscano a equipararla con *Chicoamecóatl*, la diosa de los mantenimientos. De igual manera identificó a *Chalchiutlicue* –la divinidad del agua, hermana de los *tlaloques*- con Juno –nombre que los romanos dieron a la Hera griega-, reina de los cielos y esposa de Júpiter –deidad principal, espíritu del trueno- que el precitado autor asoció, como se ha dicho, con *Tezcatlipoca* –“tenido por el verdadero dios e invisible”. (Félix 2005: 587)

Castro y Rodríguez hacen la misma observación pero incluyen a Painal. “Bernardino de Sahagún pretende ofrecernos, en resumen, lo que él sabe ampliamente y cree que todos aquellos a quien va destinada su obra, posiblemente a las personas cultas y por lo mismo conocedoras de la mitología griega como era él por haber estudiado en la Universidad de Salamanca, conocen o deben conocer. Así nos sigue diciendo: Huitzilopochtli, «otro marte». Painal, «otro Mercurio». Tezcatlipoca, «otro Jupiter». Quetzalcóatl, «otro Hercules». Chicomecóatl, «otra Ceres» Cihuacóatl, «otra Venus», Tezcantzóncatl, «otro Baco», Teteoinan, «otra Artemidas», (Así por Artemisa), para el dios del fuego habla de Bulcan (sic), y califica a Tláloc como «otro Neptuno». (Castro,Rodríguez 1986: 33)

Sin embargo este paralelismo es una construcción metafórica de su verdadero significado astronómico; a *Painal* se le identifico con Mercurio no solo porque fuera un mensajero divino, sino porque se identifica con este planeta. El periodo sinódico de Mercurio es de 116 días, lo que lo convierte en un pequeño y veloz corredor. *Painal* representa igualmente a este planeta por los elementos astronómicos que porta en su atavío. *Yólotl* González comenta que es representado en el códice Florentino con un antifaz negro con círculos alrededor, que significan las estrellas; su manto al igual que *Yacatecuhtli* representa la maya o *tezcanicuilli* con el cual se podía medir el movimiento de los astros en cielo, y las borlas con las que remata su manto el astro representan también las estrellas (fig. 248).



Fig. 248 Painal

Siendo un corredor tan veloz en el cielo su periodo retrogrado es tan solo de 23 días en promedio, y vemos reflejados esta cantidad de días en las escaleras que flanquean el sigma que representa el símbolo del movimiento retrogrado (fig. 249).



Fig. 249 Painal - Mercurio

Decíamos que este diseño tiene pequeñas variaciones, y este es el caso del segundo diseño que varía en el número de escalones, en este caso se maneja una cantidad de doce escalones en ambas escaleras. Este número nos es familiar en el contexto calendárico y muy común en los diseños en donde participa el Tonalpohualli. Recordemos que este es el número de puntos que media entre los inicios de trecena, para indicar los 12 días posteriores al inicio de trecena; tal como lo podemos observar en la lámina 1 del códice Feyervary (fig. 250).

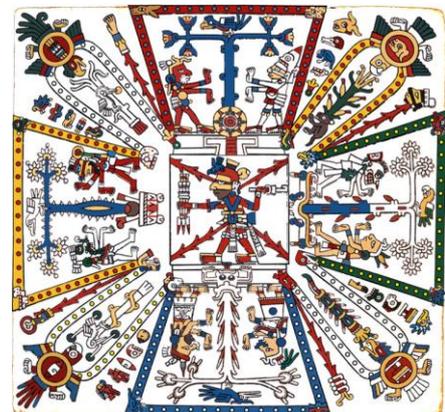


Fig. 250 Lámina 1 Féyerváry

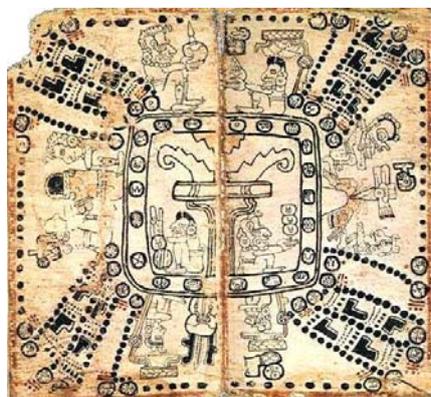


Fig. 251 Códice Madrid

Según este principio podemos imaginar un diseño similar pero en esta ocasión en los paneles de Mitla, entendiendo el sigma como el cambio de inicio de trecena (fig. 251).

Otra posibilidad de lectura que emana de este diseño se basa en la división en trecenas del oriente – poniente con las del norte sur, en este sentido, se aplica un principio similar al de las láminas 75 y 76 del códice Madrid (fig. 255). En esta imagen vemos que a diferencia de la lámina

1 del códice Feyervary al final de cada línea de puntos no aparece sólo el inicio de trecena, sino el signo final de la trecena anterior y el primero de la siguiente. En la posibilidad que planteamos aparecen los inicios de trecena norte – sur en la parte superior, mientras que los inicios de las trecenas oriente – poniente aparecen en la parte inferior (fig. 252).



Fig. 251 Lectura por trecenas en base al códice Madrid

Finalmente trabajamos con la matriz del Tonalpohualli, pero esta vez geometrizando y tratando de adaptar el diseño de Painal lo mejor posible sobre esta red de cuadrados, tal y como hemos venido haciendo con las otras grecas. En primera instancia y después de haber hecho varias propuestas en cuanto al área a cubrir por cada escalón, optamos por aceptar un día como unidad base de cada peldaño pero como se puede ver en el diseño con extensiones diagonales en los extremos que le da su carácter en zigzag (fig. 252) En este contexto este diseño puede representar que las cuentas no son exactas y puede haber variaciones un poco antes o un poco después que es característico de los ciclos astronómicos.

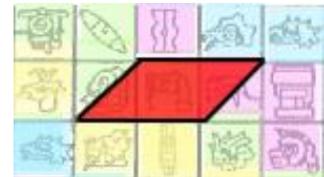


Fig. 252 Módulo



Fig. 253 Diseño y ciclos astronómicos

En segunda instancia y dado que el diseño no permite trabajar directamente sobre el Tonalpohualli debido a su inclinación, debemos ajustar el diseño rotándolo hasta que alcance la horizontal el sigma. Si son doce escalones cada uno de estos representa 52 días a partir del segundo renglón pues recordemos que el diseño es espiral.

Contando a partir del inicio del diseño nos llama poderosamente la atención la coincidencia del diseño con dos los ciclos sinódicos: el de Saturno que es aproximadamente de 378 días y el de

venus que tiene aproximadamente 584 días, ambos coinciden con dos extremos del diseño; fenómeno que veo muy difícil que sea casual. Se realizó también una red con esta greca y se descubrió que el diseño se apoya en la red de 5 y 10 niveles del Tonalpohualli (fig. 253).

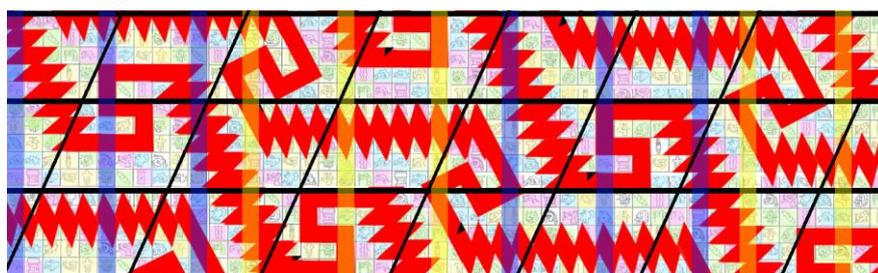


Fig. 259 Matriz de tiempo en el que se apoya perfectamente el diseño



- Ehecacozcatl

Con esta greca regresamos al género que se interesa por conseguir una perfecta correlación entre la figura y el fondo. A diferencia de las anteriores esta greca no se encuentra en Mitla; se encuentra dentro de una tumba en la antigua Hacienda de Xaaga, a pocos kilómetros de la zona arqueológica. Por las condiciones en que se ubica dentro de la tumba es difícil captar una buena imagen, razón por la que fue necesario realizar una calca (fig. 260).



Fig. 260 Panel en Xaaga

A diferencia también de las grecas anteriores, está labrada directamente sobre la roca y no compuesta por mosaicos yuxtapuestos. Con el uso de la calca fue posible recrear la propuesta original de los artistas mixtecos; se tomó como base el módulo que estaba más depurado y se repitió para conformar la malla de grecas. Nuestra intención es calendárica pero no podemos omitir el disfrute estético que nos produce este tipo de diseños.

Se procedió entonces a depurar y geometrizar el módulo base para superponerla sobre la matriz del *Tonalpohualli*, basándonos como en todos los casos en la red de cuadrados, sin olvidar en este caso que figura y fondo se corresponden (fig. 261).

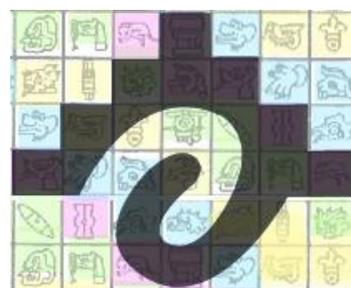


Fig. 261 Geometrización

El módulo a diferencia de los anteriores es totalmente simétrico, por esta razón figura y fondo o positivo y negativo comparten el mismo eje en la parte escalerada. La espiral por otra parte le genera un impulso vital y dinámico, punto de conexión e interrelación con los otros módulos. Además de amalgamar en un solo concepto trazos lineales y curvos. Este eje de simetría lo es tanto en lo vertical como en lo horizontal, ya que hay una perfecta correspondencia entre la figura y el fondo en ambos sentidos. Notamos inmediatamente la complementariedad de opuestos polares, supra – infra, lleno – vacío, y con la inclusión de la espiral izquierda – derecha y de rotación, etc. (fig. 262).

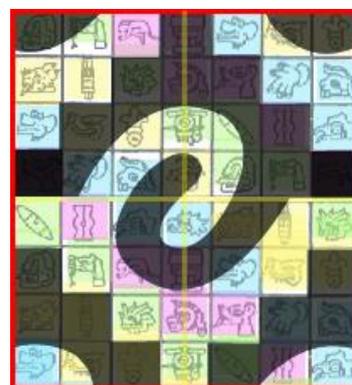


Fig. 262 Figura-fondo

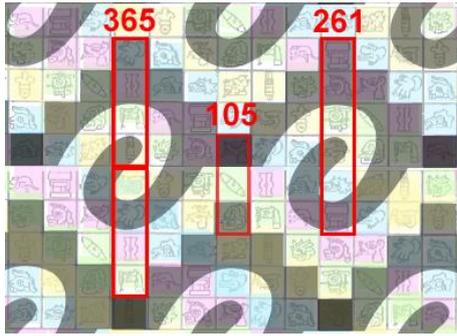


Fig. 263 Ehecacozcatl

Analizando detalladamente las proporciones de esta polaridad, nos llama la atención las 8 unidades de altura, cuatro en la parte clara y cuatro en la oscura, pues como ya vimos anteriormente, en la *xiuhcōatl* esta medida corresponde al número de días que tiene el año solar. Pero no sólo encontramos estas cronodistancias, el diseño ofrece otras posibilidades calendáricas, por ejemplo, también nos permite encontrar el ciclo del *Tonalpohualli* de 260 días, y las del corte faltante que para completar el año que son 105 días extras. Hemos visto que estas divisiones han sido empleadas ampliamente en la arquitectura del lugar (fig. 263).

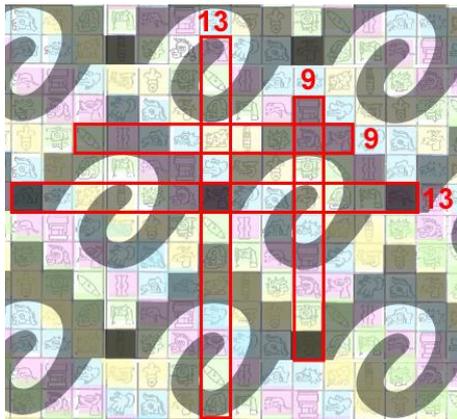


Fig. 264 Ehecacozcatl

Observamos que en el aspecto cosmogónico, principio fundamental de la plástica prehispánica, se encuentra implícito en el diseño con los números 9 y 13 propios del infra y del supramundo (fig. 264).

Esta relación 13 estratos hacia el supramundo y nueve hacia el inframundo ya la habíamos comentado referido en los peldaños de la *xicalcolihqui* (fig. 143). Habíamos señalado que cada escalón ascendente muestra el orden de los inicios de trecenas; por el contrario los escalones de las grecas descendientes

muestran una diferencia de nueve días entre cada uno.

Es decir, las escaleras ascendentes expresan en su signo el número de niveles celestes, mientras que las escaleras descendientes muestra el número de estratos hacia el *Mictlan* en cada uno de sus peldaños. Este mismo principio lo vemos en este diseño en la forma piramidal, que al ascender los signos de cada peldaño son inicios de trecena, pero en la misma pirámide, del lado opuesto los signos al descender marcan periodos de nueve días. Tenemos entonces dos movimiento uno ascendente empezando en la dirección derecha – izquierda como se maneja en los códices prehispánicos y la descendente que sigue el mismo orden de lectura de derecha a izquierda, ambos confluyendo en la misma forma (fig. 265).

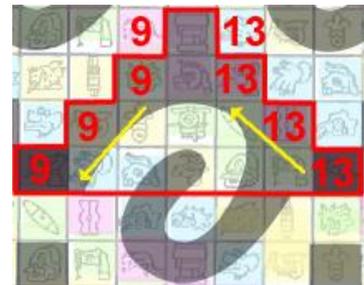


Fig. 265 Ehecacozcatl

Sin embargo, esta polaridad supramundo - inframundo representada numéricamente, se denota también en el mismo diseño de manera iconográfica (fig. 266). La greca ascendente (figura) muestra en su diseño a la pirámide, elemento característico y direccional del Topan, mientras que la greca invertida (fondo) representa una pirámide invertida, cuya forma reconocemos por los ejemplos mostrados anteriormente (fig. 124), y que no es otra cosa que la abstracción geométrica de las fauces del *cipactli* como entrada al *Mictlan* (fig. 115). Arturo

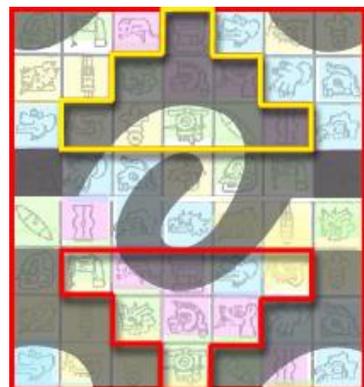


Fig. 266 Pirámide-cueva

Montero en su estudio sobre el inframundo prehispánico encontró también esta relación de la pirámide y la cueva. “[...] Las asociaciones simbólicas son múltiples: noche-caverna-muerte; animales: jaguar, serpiente y murciélago, articulados por el concepto de inframundo, muerte y entierro; en otro aspecto, no menos desligado, la relación caverna-pirámide y su correlación astronómica con el Sol, Venus y la Luna, ya sea mítica en el calendario, o con observatorios construidos en cavidades subterráneas como en Xochicalco; uso de constantes matemáticas con los dígitos 7, 9 y 13 relacionados con los mitos cosmológicos articulados con cavernas.” (Montero 2005: 98)

Mostramos ya que los números que comenta Montero aparecen en el diseño de esta greca, incluyendo al siete, puesto que las proporciones del módulo base de esta greca es de 8 X 7 unidades. Más adelante veremos si tiene también esta greca alguna relación con Venus. La pirámide del Sol en Teotihuacán y la pirámide de Kukulcán en Chichén Itzá son algunos ejemplos en donde se demuestra el principio pirámide-cueva aplicado en la arquitectura.

Ambos elementos participes del eje cósmico (y geométrico en esta composición) conformado por el árbol de Tamoanchan, que como ha comentado López Austin funciona como es el puente por donde transitan las esencias cálidas del supramundo y la frías del inframundo, generando un movimiento en espiral.

“[...] Tamoanchan no sólo se identifica con la parte más alta del cosmos, sino con el mundo



Fig. 267 Tamoanchan

de los muertos, porque es todo el proceso del maravilloso cruce de las corrientes celestes y terrestre, es el lugar de la creación, donde giran revolviéndose en torzal las fuerzas cálidas de los nueve cielos y las frías de los nueve pisos del inframundo. Tamoanchan es el cielo y el inframundo, es el lugar del calor y del frío, el del fuego y el del agua. La contradicción de sus nombres se disuelve.” (López 1995: 93)

Esta representación del giro de las esencias conformando al árbol de Tamoanchan lo podemos apreciar en la lámina 28 del código Féyerváry (fig. 267). La espiral central conformada por esencias opuestas, es justo lo que vemos en el diseño entre ambos elementos con el entrelazamiento de los ganchos de ambas grecas polares.



Fig. 268 Ehecaozcatl

Pero también estos elementos tienen otra connotación que es la del *yacameztli* o nariguera de mariposa y como vimos anteriormente al traslaparse crean la imagen de la chacana, y con esta forma nuevamente vuelven a aparecer los números de los niveles superiores e inferiores. El *yacameztli* tiene por área nueve módulos y la chacana los trece (fig. 268).

En la imagen del *Nahuipapalotl* de la lámina 006ª del código Magliabechi encontramos la misma voluntad de orden, y los mismos lineamientos gráficos que dan origen a la greca que estamos analizando. No cabe duda que la sencillez de este diseño contrasta con la complejidad del *Nahuipapalotl*, aunque ambos participan del mismo simbolismo calendárico, astronómico y cosmogónico que representa. El diseño como producto refinado de la cultura

refleja el conocimiento y control técnico de la realidad, no como saber cerrado sino abierto, en donde participan por igual los saberes teológicos, científicos, filosóficos y místicos (fig. 269). También notamos una evolución de la espira del centro con formas orgánicas a las rectas de la escalera.

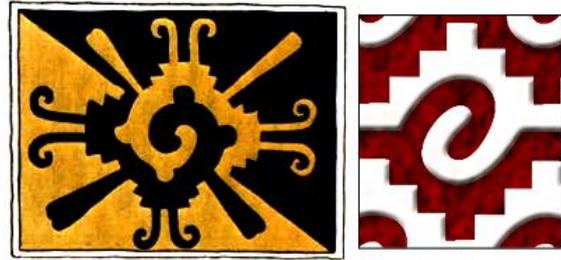


Fig. 269 *Nahuipapalotl*

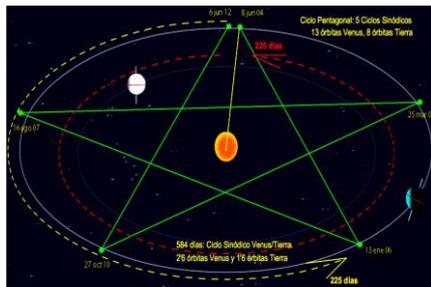


Fig. 270 *Movimiento pentagonal de Venus*



Fig. 271 *Ehecacozcatl*



Fig. 272 *Ehecacozcatl*

Esta escalera que envuelve a la espira con cinco peldaños es también característica del *Ehecacozcatl* o “joya del viento” que es la imagen del corte transversal del caracol marino, y conforma el pectoral que porta Quetzalcóatl cuando asume su advocación de *Ehécatl* “Viento”. El pectoral también representa al planeta Venus (fig. 159). Si se traza un diagrama en donde marquemos los ciclos sinódicos que tienen Venus y la tierra en ocho años, estaríamos dibujando un pentágono (fig. 270), esta es seguramente la razón por la que el *Ehecacozcatl* fue diseñado con cinco triángulos. El antropólogo Frank Díaz (comunicación personal) ha sugerido que seguramente este símbolo es la evolución de la xicalcolihqui, y que los triángulos que ahora tiene, debieron originalmente ser los cinco peldaños que ahora envuelven la espira (271).

La greca envolviéndose y rodeando con los peldaños la espira, lo encontramos también en la misma lámina del códice Magliabechi que tiene el Nahuipapalotl (fig. 272). En ella vemos una greca envuelta en piel de ocelote, y la complementaria está decorada con plumas, nuevamente los atributos del infra y supramundo.

Otra aparición de este diseño y que nos proporciona importante información sobre la naturaleza astronómica que acompaña el significado de la greca escalonada, la encontramos en el escudo de *Yacatecuhtli* en el códice Florentino. En esta imagen del Dios volvemos a ver la capa reticulada que representa las funciones del *Tezcanicuilli* para el estudio del cielo, y las borlas que cuelgan de él y que representan las estrellas, misma que

porta *Painal* Dios asociado al planeta Mercurio (fig. 273).

De *Yacatecuhtli* Yólotl González ha mencionado su relación con el cielo nocturno. “Aparte de los ya mencionados *Tezcatlipoca* y *Mictlantecuhtli*, otros dioses, tienen características nocturnas, según se desprende del tipo de indumentaria que usan. Por ejemplo la careta de estrellas o malla (que a nuestra consideración es también atuendo nocturno). Entre ellos *Mixcóatl*, *Painal*, *Yacatecuhtli* y, quizá el mismo *Huitzilopochtli*.” (González 1979: 49)



Fig. 273 Ehecozcatl

como Venus (*Xólotl – Tlahuizcalpantecuhtli*), caracol con su dualidad, viento sustancia sutil – materia sustancia pesada, y la síntesis gráfica que resuelve de manera genial la polaridad supramundo – inframundo, pirámide – cueva, línea curva – línea recta, figura – fondo, vacío – lleno, arriba – abajo (fig. 274).

González menciona que tanto la manta de red, el flequillo de estrellas y el rostro pintado de negro y blanco simbolizan entre otros al cielo nocturno. Hay muchos más elementos que ella comenta “Existía una interrelación entre los conceptos de la noche, la región del inframundo, la dirección norte y el número 9 (incluidos los señores de la noche).” (González 1979: 50)

Ahora podemos agregar que las grecas que lleva en su escudo no es un simple adorno, puesto que si todos los elementos que porta en su atuendo tienen una clara identificación con la noche, entonces las grecas deben poseer el mismo significado tal como lo hemos estado demostrado.

La disposición como escudo de la Ehecozcatl ha demostrado ser uno de los diseños mejor logrados por la conjunción del simbolismo de sus cinco escalones



Fig. 274
Escudo



- **Altepetl**

Los paneles analizados hasta ahora han demostrado poseer grecas con ingeniosos diseños, y particularidades especiales que las hacen portadoras de singulares significados. Sin embargo en todos ellos se muestra exclusivamente sólo un tipo de diseño. En este nuevo panel se compone de tres diferentes tipos de grecas, y cada uno con un significado propio.

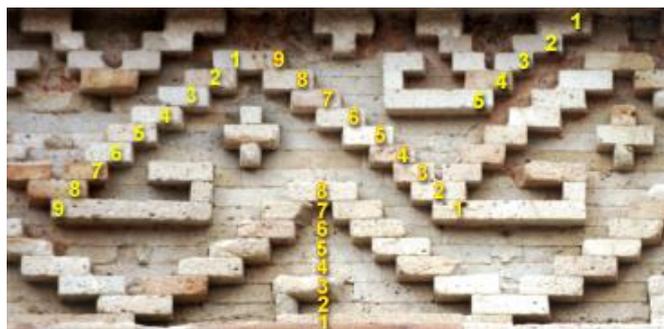


Fig. 275 Números y cosmogonía

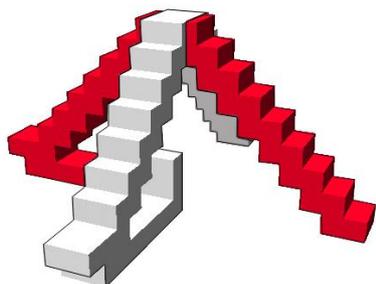


Fig. 276 Representación volumétrica

Los diseñadores mixtecos poseedores de gran talento y una prolija creatividad no han dejado de maravillarnos, ya que ahora nos sorprenden con una propuesta eminentemente piramidal, cuyo significado en su sola denotación es explícito. La espiral como en otros casos gira hacia el interior de la pirámide agregando con ello una connotación más de interior -exterior, vemos también en este diseño serpientes que se extienden en donde la espiral funciona como cabeza y serpientes que se enrollan. Pero la más explícita es la pirámide que se dirige hacia el cenit y una segunda pirámide que se dirige hacia el nadir característica que nos ha servido

para denominarla Tamoanchan tanto por su dirección piramidal hacia el supramundo e inframundo, como por el número de niveles que suben y bajan (fig. 275). Otro elemento que hemos trabajado antes y que funciona como parte de un código que nos ayuda a entender su significado es la cruz, que ya hemos codificado como el signo que establece que el diseño se repite hacia los cuatro rumbos, y que es posible que deba leerse tridimensionalmente (fig. 276)



Fig. 277 Remates inter-grecas

Hasta ahora no habíamos visto paneles en donde se combinaran diferentes tipos de grecas, habíamos percibido pequeños elementos yuxtapuestos al marco del panel que creíamos servían para generar ritmo y decorar los vacíos entre grecas (fig. 277).

Sin embargo este no es el caso, los tres tipos de grecas en este panel muestran que cada diseño por sí mismo posee valores calendáricos y cosmogónicos. La greca superior por ejemplo a diferencia de las anteriores está invertida y

posee una escalera con cinco peldaños, el gancho tiene una medida poco usual, pues para su tamaño es demasiado largo. Consta de siete unidades; pero esto es porque en vez de salir de una base triangular recta, sale de una escalera doble en “V”, pero no es casual, como veremos posee una intención muy definida. Tanto el cinco de la escalera como el siete del largo del gancho poseen connotaciones importantes en esta cosmogonía como hemos estado viendo (fig. 278).



Fig. 278 Números del supra e inframundo



Fig. 279 Pirámide invertida y cueva

No puede representar trecenas porque la escalera tendría que ser ascendente, al ser descendente realiza saltos novenos como hemos visto anteriormente, y el nueve es el número de niveles que precede al Mictlan. En otras palabras el número nueve es denotativo del inframundo, sin embargo hay otro tipo de combinación que también tiene una inmediata relación con el inframundo y el número nueve. Esta es la representación de una pirámide invertida de la que ya hemos hablado y que proponen algunos investigadores sobre la

organización de los diferentes niveles del inframundo, dejando al quinto nivel como el

más profundo y el centro que conforma el axis mundi con el número siete en el centro del supramundo, y que tal vez esa sea la razón por la cual la espiral tiene una proporción de siete unidades tan fuera de lo normal (fig. 279).

Nueve y siete son dos números que están presentes y conforman el principio rector de las proporciones de las tres grecas que conforman este diseño. Recordemos que una parte importante en este tipo de diseños es tanto la forma como el fondo, sobre todo en estas grecas que tienen un importante contenido filosófico. El espacio que da forma al ritmo de sucesión de las grecas más pequeñas e invertidas en la parte superior del panel es 9 – 7 – 9 – 7... tanto en la base de las escaleras como en las espirales de las grecas (fig. 280).

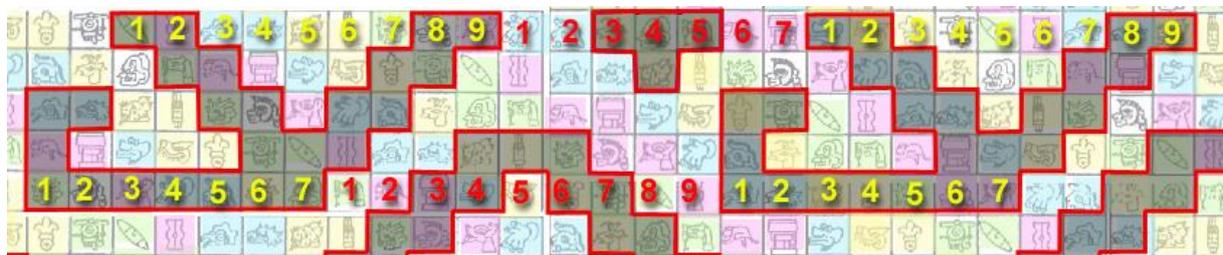


Fig. 280 Ritmos séptimos y novenos en el diseño en el marco superior

En la greca principal al centro del panel encontramos este mismo ritmo alterno séptimo y noveno, hecho que no puede ser casual y demuestra un acucioso estudio, un propósito y una intención definidos (fig. 281).

Vemos que estas proporciones conforman no sólo los espacios que delimitan una greca de la otra, sino también las grecas mismas, la escalera de la derecha posee nueve peldaños en

línea recta. Sin embargo la escalera de la izquierda al proponer el diseño un cambio de dirección para dar pie a la espiral, es susceptible de tener una lectura diferente.

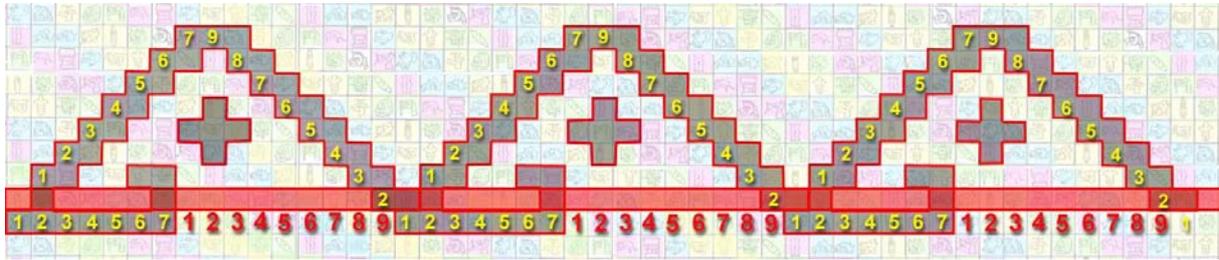


Fig. 281 Ritmos séptimos y novenos en el diseño en el marco inferior

La escalera de la izquierda detiene el descenso de la escalera y propone un cambio de dirección para que se produzca la espiral girando hacia adentro, en este punto se crea un nuevo eje que sirve ahora de horizonte sobre el cual descansa esta escalera con siete peldaños. Este mismo efecto se produce en el caso de la greca inferior, esta posee ocho escalones a lo largo, pero con el giro de la espiral se crea una segunda escalera con siete peldaños (fig. 282).

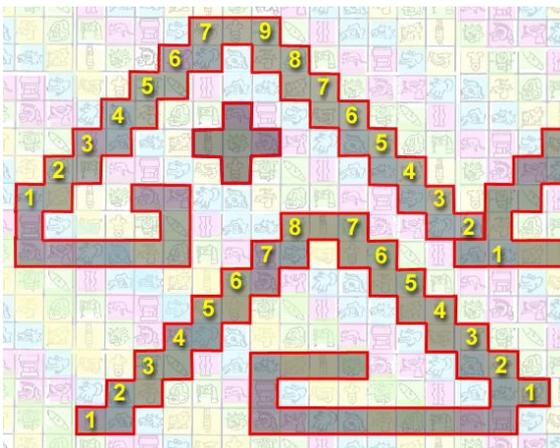


Fig. 282 Diferentes lecturas

El número nueve que posee la greca central en su escalera derecha, como sabemos, tiene una importante carga cosmogónica por ser el mismo número de niveles que median entre el lugar que habitan los seres humanos (talticpac) y el Mictlan. Algunos investigadores afirman que también es el mismo número de niveles hacia el supramundo. Es decir, que una primera lectura podría suponer que el significado de la escalera con nueve peldaños es aquella que transporta por igual a los niveles inferiores y superiores desde el punto de vista mítico.



Fig. 283 Pirámide de Kukulcán

Una segunda lectura del número nueve, ahora desde la perspectiva calendárica nos lo han mostrado los mayas en el templo de Kukulcán en Chichén - Itzá con sus nueve cuerpos divididos por la escalera. Al sumar nueve de un lado y nueve del otro suman 18 igual al número de meses del calendario (fig. 283). En este mismo templo el número siete aparece en el número de escalones de luz que se forman los

días del equinoccio de primavera, se combinan entonces en esta pirámide nueve cuerpos de la pirámide con siete escalones de luz para señalar un evento astronómico y calendárico.

Si tomamos en cuenta el principio calendárico que hemos venido exponiendo cuando le damos un valor de trecena a cada escalón en la matriz del tonalpohualli, cobra sentido la cruz que se encuentra en el interior de la greca central, porque si multiplicamos siete trecenas de la escalera de luz por cuatro que representa la cruz, es decir, por los cuatro

lados o cuatro escaleras que tiene esta pirámide, el resultado son 364 igual al número de días del año más uno. Un dato relevante en este monumento y que se identifica con las siete trecenas, es que el número de peldaños en cada una de las cuatro escaleras de la pirámide son 91, que si los multiplicamos por las cuatro escaleras son 364, escalones, y si le sumamos el escalón de acceso al templo completa el número de días del año solar.

Lo que estamos comprobando es que los números que aparecen en los diseños de este panel tienen resonancia calendárica y astronómica con el templo de Kukulcán en Chichén – Itzá y su fenómeno equinoccial de luz y sombra.

Si prestamos atención también a las escaleras de siete peldaños que se forman en la greca inferior del panel, estas tiene una interpretación similar a la greca superior de cinco peldaños en sus dos escaleras. Como habíamos comentado, los investigadores que optan por la interpretación de un supramundo con trece niveles, también aceptan la opción de ver los trece niveles de manera piramidal repartidos en siete niveles como podemos apreciar en la greca inferior (fig. 284). Podemos suponer entonces que otra lectura a este constante uso del número siete, al menos en su representación piramidal, es el de representar el supramundo de la misma manera que la greca superior representa los niveles al inframundo.



Fig. 284 Unidades que conforman los niveles al Topan y Mictlan

Regresando a los nueve peldaños de la greca central, esta tiene también otra lectura de tipo astronómico. Siguiendo nuestra hipótesis original en la cual cada peldaño representa una trecena del tonlpo hualli, multiplicamos estos nueve escalones por los trece días resultando un total de 117 días. Este número a nivel astronómico emparenta con el ciclo sinódico de Mercurio que es de 116 días. Y si tomamos nuevamente en cuenta la cruz central con su denotación cuádruple y multiplicamos estos 116 días por las cuatro escaleras o los cuatro rumbos, el resultado son 468 días. Este número de días es igual al ciclo sinódico del anillo de asteroides entre las órbitas de Marte y Júpiter.

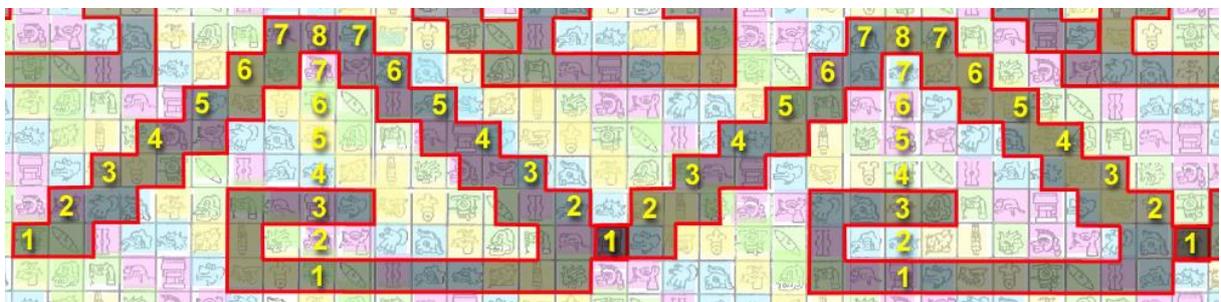


Fig. 285 7×52 es igual a $7 \times 13 \times 4$

Finalmente la altura de la greca inferior es de ocho niveles, ya habíamos visto anteriormente que este número de unidades en vertical representa 365 días. Si recordamos que los siete peldaños laterales con valor de una trecena por peldaño al multiplicarse por los cuatro rumbos representan 364 días, lo que estaríamos mirando es que se está confirmando el valor calendárico del año solar en base a la red del tiempo (fig. 285).

Lo que hemos podido comprobar con el análisis de este diseño, es que los tres tipos de grecas que integran este diseño contienen posibles lecturas cosmogónicas, calendáricas y astronómicas por las cantidades expresadas, cuya intención es deliberada ya que como pudimos comprobar también que se llega al nivel de forzar las proporciones de la greca inferior al salirse de la matriz del *Tonalpohualli* para mantener la armonía del diseño.

Los periodos séptimos y novenos también tienen resonancias en el Tonalamatl del código Borgia en donde podemos apreciar a lo largo de las ocho láminas pequeñas huellas (fig. 286), que tienen un ritmo de aparición de 9 huellas cada 9 espacios y 7 huellas cada 7 espacios alternados hasta completar los 260 días.



Fig. 286 Código Borgia

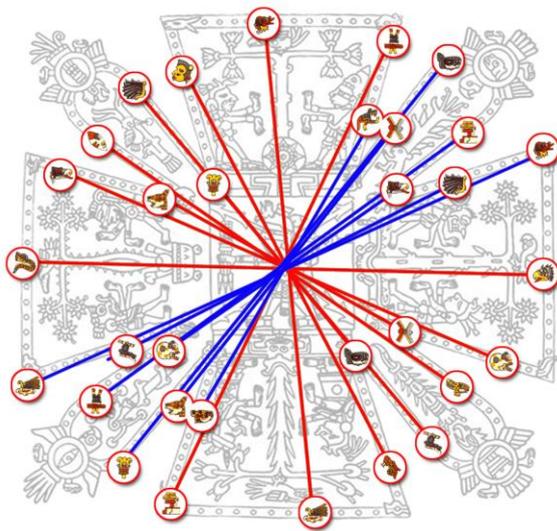


Fig. 287 Periodos séptimos y novenos

Para entender el comportamiento de estos ciclos debemos desplegarlos y observarlos al unísono sobre la estructura del tonalpohualli, para esto la lámina 1 del código Feyervary es la más idónea. En esta descubrimos algunos datos interesantes que sería bueno tomar en cuenta y que cobran significado en muchos sentidos, sobre todo en los aspectos numéricos.

En la siguiente lámina (fig. 287) tenemos conectadas con líneas rojas las huellas de los ciclos novenos, y en azul los ciclos séptimos. La razón de haberlos conectados es porque descubrimos que no importa de qué signo se trate siempre tienen enfrente al signo que dista 10 espacios en la cuenta normal de los días en

el Tonalpohualli. Es decir, si este calendario posee 20 días, el signo con el número 1 tendrá al frente al signo con el número 11, el 2 al 12 y así hasta el 10 que tendrá enfrente al número 20, tal como podemos verlo por ejemplo en el círculo de los días en el segundo anillo de la piedra de los soles (fig. 288).

Notamos que 1 *Cipactli* enfrenta a 11 *Ozomatli*, 2 *Ehécatl* a 12 *Malinalli*, 3 *Calli* a 13 *Acatl*, 4 *Cuetzpalli* a 14 *Ocelotl*, 5 *Coatl* a 15 *Cuauhtli*, 6 *Miquiztli* a 16 *Cozcacuahutli*, 7 *Mázatl* a 17 *Ollin*, 8 *Tochtli* a 18 *Tecpatl*, 9 *Atl* a 19 *Quiahuitl* y 10 *Itzcuintli* a 10 *Xochitl*. Estas mismas parejas se enfrentan en los ciclos novenos y séptimos que aparecen en las huellas del *Tonalpohualli* del código Borgia.

En el aspecto cosmogónico los *Tonalpouques* contemporáneos dicen que el signo del día de nacimiento de una persona encuentra su equilibrio con el signo que tiene enfrente. Un ejemplo de esto

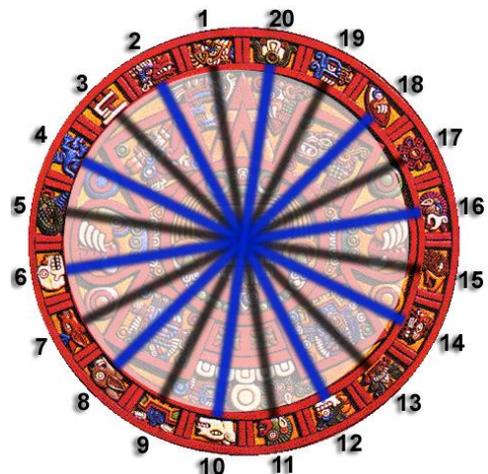


Fig. 288 Signos especulares

ya lo habíamos mencionado brevemente, así una persona que nace bajo el signo casa que es femenino se equilibra con alguien que tenga como día de nacimiento carrizo porque es masculino, o alguien nacido en *cipactli* y que representa una gran responsabilidad por ser el primer signo que guía a los demás, encuentra su equilibrio con el signo que toma las cosas a la ligera o que busca regularmente la diversión como es el mono, etc.

Desde el punto de vista calendárico no nos queda más que admirar la perfecta armonía que tiene este calendario ya que siendo 20 días y contándolos en trecenas e incluyendo signos novenos y séptimos en su cuenta, aun así no se rompe la armonía porque los días que se enfrentan o los mismos inicios de trecena siempre son los mismos.

En el aspecto numérico estas parejas han servido para estructurar algunos diseños, ya que al ser principios polares dividen perfectamente en medios y cuartos la veintena como veremos más adelante.

Por los datos obtenidos decidimos denominar este tipo de grecas Tamoanchan en virtud de que se hace mención constantemente de los números para los niveles superiores e inferiores.



- **Tepeyolotl**

La siguiente greca, y al igual que la anterior parece envolverse en una serie de capas que pueden dar apariencia o representar la pirámide o la montaña. Y dado que en la iconografía propia de los códices mixtecos el nombre del cerro está definido en muchas ocasiones por la imagen que contiene y la define (fig. 293), hemos denominado a este diseño Tepeyolotl o corazón del monte. Pues este posee en su interior la xicalcolihqui como centro y corazón (fig. 289).



Fig. 289 *Xochitepetl*

Como en otros diseños esta greca posee escaleras en ambos costados, y estas resuenan como ondas de agua para crear más escaleras u ondas en este caso que interactúan con los otros corazones de la montaña. Por principio y como en otros casos lo primero que hacemos es revisar la red que ordena y da estructura a este diseño, al hacer esto nos damos cuenta que está conforma por módulos que tienen intervalos cada seis unidades. La altura total del panel es dos módulos exactos constituidos por 11 unidades, y esto debido a que los módulos se traslapan (fig. 290).



Fig. 290 Matriz básica del diseño de Tepeyolotl

A diferencia de la división convencional del espacio que separa los elementos, en esta concepción del diseño se busca la interacción de los mismos, y los ejes que articulan el espacio instan a la unidad y no a la separación. Como se aprecia en esta imagen el corazón de la montaña tiene una proporción en esta red de tres módulos por uno, y es la sexta unidad en vertical la que funciona como eje central donde se apoyan tanto los corazones superiores como inferiores. Notamos también que el número central en este diseño es el 6, pero como hemos advertido como principio de desdoblamiento y rotación en sus extremos. Ya hemos visto que los 13 cielos de su cosmovisión se presentan en forma de una pirámide de 7 niveles, en donde el siete es el punto medio, lo mismo sucede con los 9 inframundos, en donde el 5 es el punto de inversión. Este es el mismo caso de esta retícula en donde el 6 es el punto medio y de torsión del 11. La esencia de estos principios sólo pueden ser asimilables en la medida que los podamos contemplar gráficamente, dado que no representan sólo cifras, sino que representan parte de un discurso más complejo que implica

el espacio, el tiempo y el signo del día con su numeral de trecena. Esta es la razón que nos lleva a revisar su comportamiento en el *Tonalpohualli* y la matriz del tiempo.

Habíamos visto al estudiar la greca que denominamos *Xiuhcōatl* que 8 unidades en vertical contabilizan un total de 365 tonales, en el mismo sentido 6 unidades en vertical completan 261 tonales. Esta aseveración puede parecer una contradicción ya que habíamos asegurado que un *Tonalpohualli* se conforma con 5 renglones de 52 días divididos en 4 trecenas cada uno, siendo un total de 20 trecenas. Teóricamente no hay razones para dudar esta afirmación, sin embargo, hasta que no vemos físicamente a la matriz de tiempo nos damos cuenta que el continuo de días conforma una espiral, en otras palabras, que un renglón de 52 días concluye en el mismo lugar pero un nivel superior y por lo tanto, los 260 días terminan en el día *xochitl* pero 5 niveles arriba del inicio en *cipactli* (fig. 291).



Fig. 291 Seis niveles son 260 días en el *Tonalpohualli* en espiral.

Con esta observación podemos entender un principio básico en el diseño de los códices en cuanto a la representación de unidades calendáricas cíclicas. Por ejemplo en la lámina 56 del código Borgia observamos que la intención de la lámina es un conteo ordenado de trecenas, sin embargo, cada renglón posee catorce elementos; dos inicios de trecenas uno en cada extremo y doce puntos intermedios. Si organizamos las trecenas por rumbos el resultado es similar al *tonalpohualli* de la lámina 1 del código Feyerbary, en el que como podemos observar sigue organizando visualmente las trecenas en líneas de 14 unidades, dos inicios de trecena y doce puntos intermedios (fig. 292).

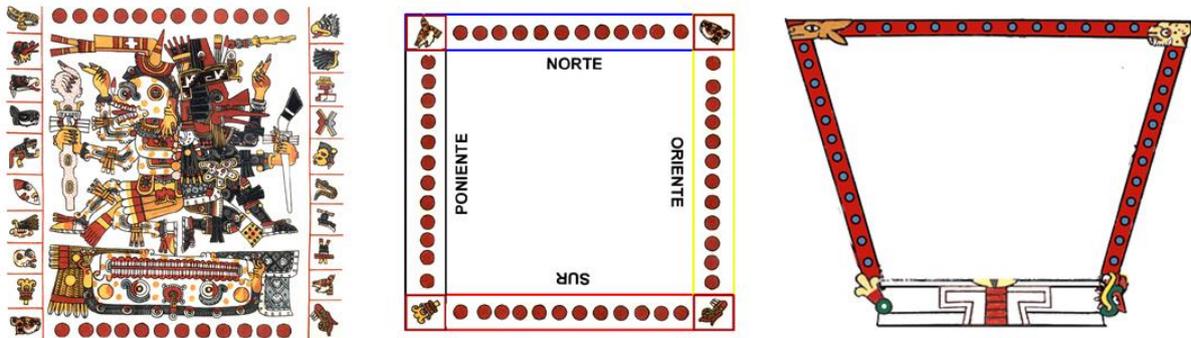


Fig. 292 Representación espacial de las trecenas

Este es el mismo principio que apreciamos en la red con la que se construye el diseño del corazón del monte, en el que los módulos de 5 unidades se dividen por una sexta unidad que funciona al mismo tiempo como inicio del siguiente módulo (fig. 293).

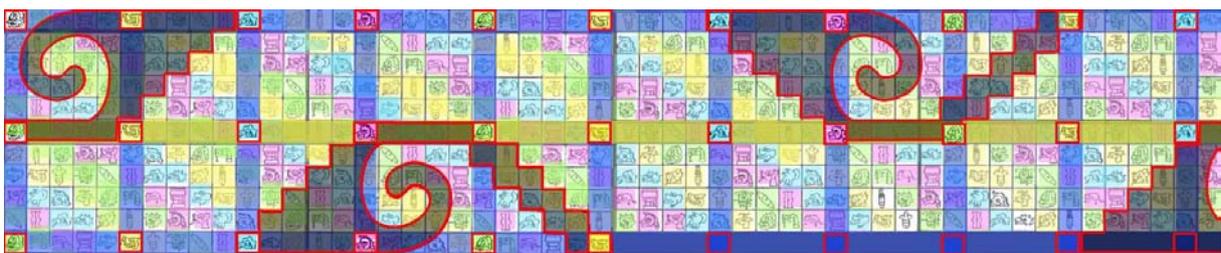


Fig. 293 Seis niveles son 260 días en el *Tonalpohualli* en espiral.

Por eso cuando revisamos los signos que están en los cruces de la red, (que como habíamos anticipado es otro elemento significativo en la concepción del diseño) estos siempre son los mismos, dado que el *Tonalpohualli* consta de 5 renglones y el sexto nivel repite el primero.

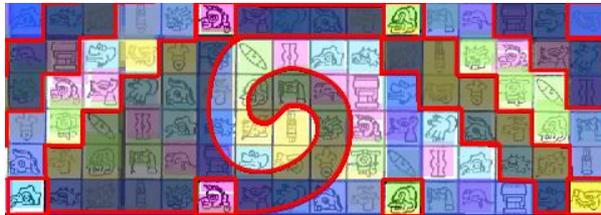


Fig. 294 Panel de grecas

Si empezamos la construcción del corazón del monte justo en el primer día del *Tonalpohualli* los signos ancla del diseño serán: *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatl* y *cozcacuahutli*, que son los signos que dividen la veintena en cuatro quintetas (fig. 294).

Esto lo podemos comprobar gráficamente cuando disponemos los 20 días ordenados por rumbos, en el cual, cada inicio de quinteta que representa un rumbo aparece en las esquinas del cuadrado (fig. 295). También notamos que se repite el mismo principio de las trecenas, ya que al dividir los 20 días entre los cuatro lados da como resultado 5 días por costado, sin embargo cada lado posee 6 signos, 2 inicios de quinteta en las esquinas y cuatro días intermedios. Otro elemento que también se destaca es que siempre quedan enfrentados signos con rumbos opuestos, oriente enfrente de poniente y norte frente a sur sin excepciones.

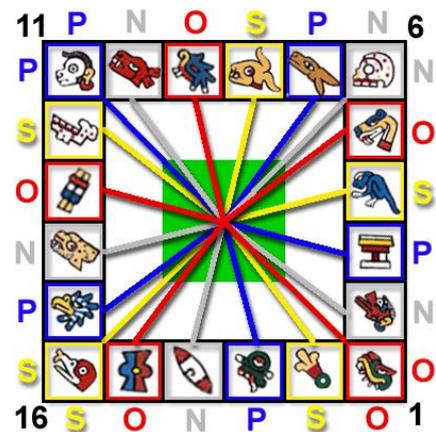


Fig. 295 Módulo sexto



Fig. 296 Lámina 27 códice Borgia

Estos cuatro signos tienen una importancia fundamental en las cuentas calendáricas, esta es la razón por la cual aparecen constantemente en las láminas de los códices. Este es el caso de la lámina 27 del códice Borgia, en ella aparecen cinco recuadros de los cuales sólo los de las esquinas contienen fechas del *Tonalpohualli*, estas son en orden de lectura: 1 *cipactli* del año 1 *acatl*, encima la fecha 1 *miquiztli* del año 1 *tecaptl*, a su izquierda la fecha 1 *ozomatl* del año 1 *calli* y debajo de esta la fecha 1 *cozcacuahutli* del año 1 *tochtli* (fig. 296).

Estos cuatro días por su posición en la veintena por si solos encabezan grupos de 5 días, sin embargo cuando les añadimos el numeral 1 para convertirlos en tonales, es decir, un día del calendario, estos dividen al *Tonalpohualli* en 4 grupos de 65 días. Más aún, cuando les añadimos el cargador de años que se encuentra a su costado también con el numeral 1 ahora estos dividen el siglo indígena en cuatro atados de 13 años o *tlallpilli*. En pocas palabras lo que queremos explicar es que estos cuatro signos representan la unidad básica del orden calendárico y cuya naturaleza es de exponenciación fractal.

Si multiplicamos 13 años por 365 días resultan 4745 días, y si dividimos estos entre el número 260 para conocer el número de *tonalpohuallis* que caben en un *tlalpilli* de 13 años, el resultado son 18.25 *tonalpohuallis*. Es decir que las fechas 1 *cipactli*, 1 *miquiztli*, 1 *ozomatli* y 1 *cozcacuahutli* representan el .25 de *tonalpohualli* o 65 días, que al multiplicarse por los cuatro *talpillis* completan el *xiuhmolpilli*. En otras palabras las fechas que proporciona la lámina 27 indican el día exacto en que empieza cada inicio de *tlalpilli* o periodo de 13 años si el primer día del año empezara en 1 *cipactli* del año 1 *acatl* de un periodo de fuego nuevo.

Antes de continuar el análisis del corazón del monte detengámonos un momento, y prestemos atención a la importancia de estos 4 días dentro del orden geométrico que encierra el cuadrado de 6 X 6 unidades. Ya desde su misma forma podemos corroborar que en este diseño se manifiestan los principios de orden que desde su cosmovisión son inseparables de las cuentas calendáricas. Este diseño es una excelente matriz para los 20 días del calendario, y precisamente por esta razón tienen alguna significación en el diseño



Fig. 297 Detalle friso del palacio del gobernador

del corazón del monte, pues como podremos demostrar este cuadrado no es sólo un ardid nuestro con fines didácticos, es un diseño con origen eminentemente prehispánico. Cuando admiramos los maravillosos relieves del palacio del gobernador en Uxmal, encontramos en el friso lateral este diseño flanqueado este por 2 espirales con direcciones opuestas. Con estas espirales no sólo se re-significa el diseño, sino que lo emparenta con el

mismo corazón del monte, tanto en proporciones como en composición. Este relieve sirve también para confirmar lo que ya hemos demostrado en el capítulo 2; que desde el punto de vista semántico la greca completa o en partes tiene un inminente significado astronómico que se refleja en el ámbito espacial, temporal y artístico (fig. 297).

Si analizamos detenidamente este diseño podemos apreciar algunos detalles significativos que hemos venido trabajando. En primer lugar, reconocemos que las proporciones del cuadrado de 6X6 unidades evidencia la imperiosa necesidad de contar exactamente con 20 unidades, (igual al número de días del calendario) que recorren la periferia hacia los 4 puntos cardinales. En segundo lugar es notable la habilidad del diseñador para vincular la importancia que reviste el cuadrado en esta cosmovisión con el quincunce, para ello tuvo el cuidado de resaltarlo en altoprelieve, es importante recalcar que este quincunce parte de las esquinas justo el lugar donde se encuentran siguiendo el orden de los días del calendario *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatli* y *cozcacuauhtli*, los cuales como hemos visto dividen la veintena en quintillas. Las diagonales del quincunce se dirigen hacia el centro para formar un cuadrado interior como resultado de la unión de los cuatro rumbos, elemento altamente significativo si tenemos en mente el diseño de la lámina 27 del código Borgia (fig. 300).

Tenemos entonces un cuadrado que representa las 4 esquinas que fundamentan el Tlalticpac según el Popol Vuh, este posee 4 costados dirigidos a los puntos cardinales que es la mejor representación del espacio, a su vez, este cuadrado exalta un quincunce conformado por 5 puntos, cuatro de ellos esquinados y uno central que es la combinación de los cuatro juntos. Al mismo tiempo esos 4 puntos en las esquinas encabezan una quintilla de

días que dividen la veintena en cuatro partes, también estos 4 signos dividen a su vez el tonalpohualli en 4 cosijos o grupos de 65 días es decir 5 trecenas. Nos darnos cuenta que el diseño es un enjambre semántico que muestra los códigos espacio temporales necesarios para comprender una cosmovisión que es elocuentemente práctica, y no caer en la creencia popular de que estas culturas pensaban que en realidad el lugar donde viven los seres humanos tenía forma cuadrada. Este diseño demuestra perfectamente que la forma cuadrada que se le otorga al Tlalticpac en los mitos es una metáfora, que explica a su vez que Tlalticpac es un lugar donde se reúnen las fuerzas cálidas del supramundo con las frías del inframundo y esto a su vez se manifiesta en forma de tiempo, que procede y se alterna por los 4 rumbos que es lo que da finitud y una dinámica cíclica conformando periodos de tiempo. Seguramente esa es la razón por la cual este quincunce en alto relieve está decorado con signos de olin, y el bajo relieve con cruces que representan los 4 rumbos.

A este respecto hay que aclarar que desde el punto de vista calendárico la quintana o Macuiltica para Sahagún es el nombre que los mexicanos daban a la semana de 5 días con la que dividían el mes en cuatro partes. Frank Díaz comenta al respecto.

“[...] Apparently, the quintana derives from the custom of counting with the fingers of the hand. It was of popular use, because it regulated the labor and mercantile activities, just as we do with our weeks; from there Sahagún also called them “weeks”. (Díaz 2011: xx)

Los 4 primeros días de la quintana o semana tenían su nombre propio y se dedicaban al trabajo el quinto llamado Tianskispán o Tianskistli era de descanso pues se dedicaba al mercado y al comercio. Estos 5 días no eran independientes, se concebían como parte de la veintena y tenían una posición definida en ella, cada veintena empieza con el primer día de la quintana y termina con el último, por tal motivo y dado que el año se extiende 5 días más habría que esperar 4 años para completar ciclos y empezar nuevamente.

“Este ciclo se interrumpe a fin de año, ya que, al durar este 365 días, su última quintana no cabe en ninguna veintena. Dicha asincronía se resuelve, creando un ciclo superior de cuatro años en el cual se acumulan las cuatro quintanas excedentes, hasta que completar una veintena extranumeraria.” (Díaz 2011: xx)

Con los datos aportados por Díaz sobre la importancia que tenía la quintana para los antiguos mexicanos podemos ahora darnos una mejor idea del valor que representaban estos cuatro signos que son los inicios de quintana. Recordemos que cuando analizábamos la greca que denominamos *Xiuhcōatl* vimos que si un año empieza en el día *cipactli*, el siguiente año empieza 5 días después debido a los días *nemontemi*, así es que el segundo año empezaría en el día *miquiztli*, el tercero 5 días después empezaría en *ozomatli* y finalmente el cuarto año empezaría en *cozcacuahutli* (fig. 298) que es cuando se completan los ciclos (incluyendo el ajuste del bisiesto). Una característica de las quintetas de días como hemos visto es que empiezan y terminan con los signos que representan el mismo rumbo, y es hasta el sexto día o inicio de

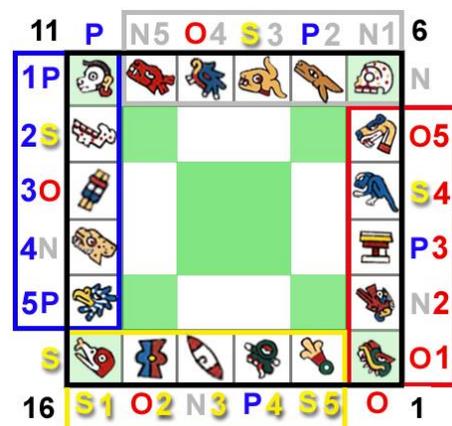


Fig. 298 Inicios de quintana

la siguiente quintana que cambia el rumbo. En conclusión deben pasar 4 años para que el calendario regrese al rumbo original.

Regresado a los principios regentes del diseño, notamos también que las diagonales del quince funcionan como escaleras de las espirales que corren de los costados en direcciones opuestas reforzando el principio cíclico y filosófico del diseño. Sin embargo y pese a ser 6 el número de unidades que conforman la unidad base de este diseño, notamos que sólo se forman 5 escalones, y esto es así porque al centro se concentra un cuadrado con 4 unidades. Notemos también que al formarse este gran cuadrado al centro el total de unidades en altorrelieve es de 9, número de sobra importante en esta cosmovisión. Otro elemento importante al que debemos prestar también atención, son los 4 espacios restantes en bajo relieve que es lo que nosotros consideramos el fondo. Hemos demostrado ya que en esta propuesta visual el fondo también tiene un valor tan importante como la figura y muchas veces esta es complementaria. Estos 4 espacios conformados por 6 unidades cada uno y dirigidos a los 4 rumbos adquieren la forma de "T", que es una forma que aparece constantemente en la iconografía mesoamericana y que ya hemos trabajado en parte en esta investigación (fig. 299).



Fig. 299 Detalle friso del palacio del gobernador

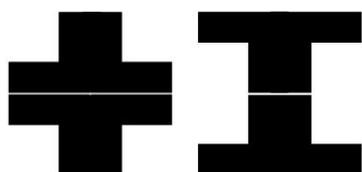


Fig. 300 Inicios quintana



Fig. 301 Huehuetéotl

Hemos también comentado que las teselas de los espacios negativos del fondo se decoran con el signo de los 4 rumbos en forma de "X", incluso podemos afirmar también que el mismo quince conforma una "X" que contrasta simbólicamente con la forma de la "T". Ambas formas representan la síntesis plástica de las fauces de la serpiente pero con connotaciones complementarias, una es la cruz con la que se identifican las regiones del universo visible y el otro es el juego de pelota como portal de acceso al mundo invisible (fig. 300). No es extraño por esta razón que ambas síntesis aparezcan en el bracero que *Huehuetéotl* lleva en la cabeza, siendo este la divinidad que se encuentra en el centro de la tierra conformando un eje o *axis mundi* (fig. 305).

Pero como hemos visto anteriormente, la forma de "T" no sólo podemos considerarla la síntesis de las fauces de la serpiente tal como aparece en los edificios Chenes de la región maya, también está presente en los mascarones que decoran el juego de pelota de *Teopanticuanitlán* relacionando su forma con la cancha y con el *axis mundi* (fig. 303).

Una característica del diseño en Mesoamérica es la constante alusión geométrica a los 4 rumbos de su concepción cosmogónica, y estos a su vez con los ciclos temporales. Pero no como un saber en sí, sino por su necesidad de identificar estos ciclos con sus periodos agrícolas y civiles, por ello es común encontrar su preocupación en sus diseños por representar el inicio y el fin de estos ciclos. Sabemos por ejemplo que los 260 días del *Tonalpohualli* no sólo representan el calendario ritual desdeñado por muchos investigadores, sino que también representa la duración del periodo agrícola y la división de este a su vez en 4 periodos de 5 trecenas, que van desde que se prepara la tierra hasta la cosecha. Este ciclo a su vez se contrasta con del periodo de 105 días que dura el invierno y el periodo de descanso y renovación de la tierra, para que juntos completen el año de 365 días.

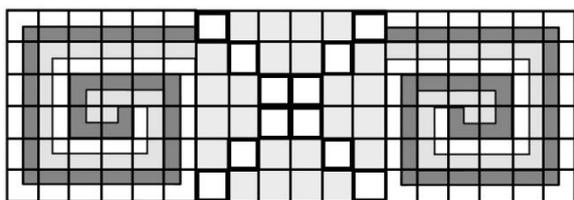


Fig. 302 Panel en el palacio del gobernador



Fig. 303 Panel en el Arco de Labná

Tomando en consideración que este diseño ha arrojado una amplia cantidad de información, nos sentimos intrigados a prestarle atención al panel completo. En este sentido habíamos comentado que una de las diferentes lecturas que tiene el módulo central, era el de fungir como escalera para las espirales laterales, además de ser un puente de unión (fig. 302). A diferencia del dinamismo que muestran las grecas en Mitla las del área maya parecen expresar todo lo contrario la estabilidad y armonía de dos fuerzas que se equilibran, este por ejemplo, es el caso de la greca que aún encontramos en el palacio de Palenque (fig. 111), o de las grecas que decoran el arco de Labná (fig. 303) del cual Paul Westheim

comenta: “[...] en el “Arco” de Labná, la forma básica se repite en sentido inverso, como en la imagen reflejada en el espejo, de modo que se produce un ornamento de equilibrada simetría como lo es la palmeta.” (Westheim 1970: 164).

Ya hemos comentado esta forma en “V” en otros paneles de Mitla, sin embargo, la conformación en estos paneles es diferente, posee espirales en direcciones contrarias en el sentido de opuestos complementarios, y un elemento central que las une. Esta podría ser una buena representación desde la perspectiva teológica que representa el principio trino de la deidad central del panteón nahua Ometéotl, el cual se caracteriza por poseer en sí los opuestos polares hombre – mujer; Ometecuhtli, Omecihuatl. El nahuatlato Frank Díaz al traducir el concepto de Ometéotl que se describe en el códice Vaticano 3738 transcribe: “Omeyocan: *este es como si dijésemos la causa primera por otro nombre llamado Ometeotl, que es tanto como Señor de Tres Dignidades... (cuyos aspectos son) Olomris, Hivenavi y Nipaniuhca.*” (Díaz 2002: 38)

La cita no sólo describe la naturaleza trina de Ometeotl, sino que además menciona sus respectivos nombres, el mismo Díaz advirtiendo lo rústico del náhuatl en la cita hace una traducción tratando de ser lo más fiel posible:

“1ro. Olomris (Oloni), de quién mana la existencia.

2do. Hivenavi o Iwinawi, el dispensador de dicha

3ro. Nipaniuhca o Napaniu'ka, el que media o sintetiza” (Díaz 2002: 38)

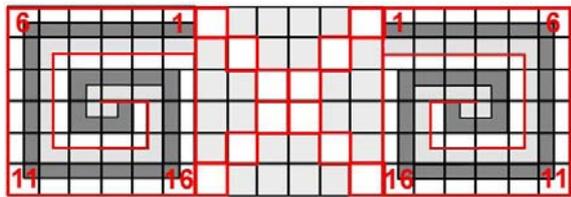


Fig. 304 Relaciones trinas del panel

Nos llama la atención este último nombre que bien podría ser la descripción del módulo de 6 X 6 en forma de quincunce que venimos trabajando y que en el panel completo es justo su función, mediar y sintetizar los opuestos polares. En la teogonía e historia de los mexicanos se menciona que este ser dual se

dedobla a su vez en 4 Tezcatlipocas, tal vez sea esta la razón por la que se forma el quincunce en el módulo central (fig. 304).

Podría argumentarse que esta concepción dual, trina y cuaternaria de Ometéotl no sería aplicable en el área maya, sin embargo, no hay más que leer el Popol Vuh para encontrar estas mismas asociaciones, desde la concepción dual de los gemelos hasta el concepto trino con que se describe al “Corazón del Cielo” como creador del universo:

“He aquí como existía el Cielo y el Corazón del Cielo que tal es el nombre de Dios. Estaba cubierto de plumas verdes y azules, por eso se le llamaba Serpiente Emplumada [...] Su primer nombre es Relámpago, el segundo Huella Sutil del Relámpago, y el tercero Rayo que Golpea. Los tres son el Corazon del Cielo. (Popol Vuh 1.1,2)” (Díaz 2002: 38)

Regresando a nuestro panel completo notamos que aparte de la división trina del panel, las espirales están conformadas también por tres líneas que encajan perfectamente en el diseño de 6 X 6 unidades. Además existen una serie de elementos que lo relacionan con el Corazón del monte; primero y como habíamos advertido la base numérica del diseño es una red de 6 X6 unidades, que a su vez es una excelente matriz de la veintena caledárica, en segundo lugar que mientras el panel consta de un módulo de escalera y dos de espirales, el Corazón del monte los invierte y posee dos escaleras y una espiral central, finalmente los 4 signos que sirven de base para proporcionar y dividir al Corazón del monte son los mismos que se emplean en las espirales. Con estos datos podemos concluir que las grecas que se encuentran en el friso del Palacio del Gobernador en Uxmal pueden tener una lectura calendárica similar a las grecas de Mitla.

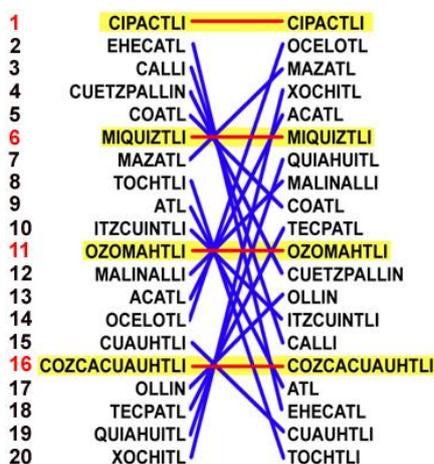


Fig. 305 Días y trecenas

Podemos estar seguros que esta concepción geométrica del espacio y su relación con los ciclos temporales representan un módulo armónico, que no hemos sabido apreciar hasta ahora por estar bloqueados con la concepción greco – renacentista del módulo armónico áureo. Una muestra más de la armonía que manifiestan geoméricamente estos signos y los periodos de tiempo que representan lo podemos comprobar cuando desdoblamos ese cuadrado y lo expresamos linealmente, una vez extendido lo confrontamos con la lista de las 20 trecenas en orden. Para nuestra sorpresa, sólo estos 4 signos mantienen el mismo lugar en ambas listas, pero no solo eso llama nuestra atención ya que como se pude

apreciar, estas posiciones que conservan aparenta convertirlos en puntos de torsión de los otros signos. Pues son los únicos signos que no se mueven (fig. 305).

A partir de esta ingeniería geométrico calendárica se encontró un orden universal, que armoniza al ser humano con el cosmos: con su propio ser, con los ciclos naturales y los ciclos astronómicos. Para llegar a esta complejidad tuvieron que descubrir los números básicos de este orden, y que son los que hemos estado trabajando: 4, 5, 13, 20, de los cuales se desprenden los demás.

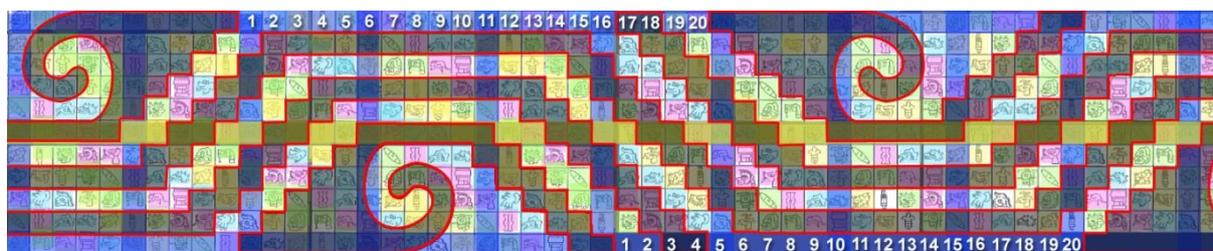


Fig. 306 Seis niveles son 260 días en el *Tonalpohualli* en espiral

Regresando al diseño del corazón del monte nos damos cuenta de otro elemento interesante desde el punto de vista calendárico, y es que la superposición del diseño sobre la matriz del tiempo, nos permite ver que en el panel completo hay exactamente 20 días intermedios, entre los corazones de la montaña (fig. 306).

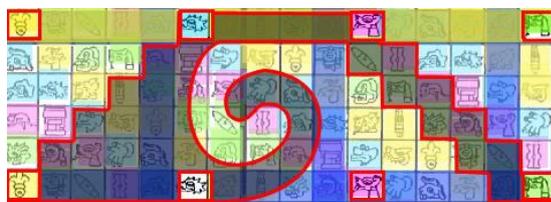


Fig. 307 Seis niveles son 260

Esto implica que la greca inferior del lado derecho que aparece incompleta tendrá como signos ancla a *coatl*, *itzcuintli*, *cuahutli* y *xochitl* que son los signos del último día en que acaban los días nemontemi de los 4 años consecutivos si estos empezaran en el día *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatl* y *cozcacuauhtli* como advertimos en el estudio de la greca *Xiuhcóatl* (fig. 307). En otras palabras, si el primer año empieza en un signo *cipactli* el último día del año será signo *cóatl*, el segundo año inicia con signo *miquiztli* y termina con *itzcuintli*, el tercer año inicia con signo *ozomatl* y termina en signo *cuahutli*, finalmente el cuarto año inicia con signo *cozcacuauhtli* y termina en *xochitl*, para empezar nuevamente en *cipactli*.

Esto implica que la greca inferior del lado derecho que aparece incompleta tendrá como signos ancla a *coatl*, *itzcuintli*, *cuahutli* y *xochitl* que son los signos del último día en que acaban los días nemontemi de los 4 años consecutivos si estos empezaran en el día *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatl* y *cozcacuauhtli* como advertimos en el estudio de la greca *Xiuhcóatl* (fig. 307). En otras palabras, si el primer año empieza en un signo *cipactli* el último día del año será signo *cóatl*, el segundo año inicia con signo *miquiztli* y termina con *itzcuintli*, el tercer año inicia con signo *ozomatl* y termina en signo *cuahutli*, finalmente el cuarto año inicia con signo *cozcacuauhtli* y termina en *xochitl*, para empezar nuevamente en *cipactli*.



Fig. 308 Lámina 56 Borgia

Los signos *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatl* y *cozcacuauhtli* aparecen en gran cantidad en los códices, por ejemplo la lámina 27 del código Borgia. Los signos *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatl* y *cozcacuauhtli* como habíamos dicho aparecen en gran cantidad en los códices, veamos por ejemplo la lámina 27 del código Borgia. En ella vemos cinco recuadros, los de las esquinas que tienen fechas del calendario en estas encontramos las fechas 1 *cipactli* del año 1 *acatl*, encima la fecha 1 *miquiztli* del año 1 *tecaptl*, a su izquierda la fecha 1 *ozomatl* del año 1 *calli* y debajo de esta la fecha 1 *cozcacuauhtli* del año 1 *tochtli* (fig. 308).

La distancia del inicio de trecena de 1 *cipactli* a 1 *miquitzli* como hemos visto es de 5 trecenas o 65 días, igual cantidad de tiempo media entre 1 *miquitzli* a 1 *ozomatl* y entre 1 *ozomatl* y 1 *cozcacuauhtli*, es decir que la fechas dividen al *Tonalpohualli* en cuatro partes iguales. Por otro lado la distancia entre el año 1 *acatl* y 1 *tecpatl* son 13 años, igual cantidad de tiempo media entre 1 *tecpatl* y 1 *calli*, y entre 1 *calli* y 1 *tochtli*, es decir que entre las cuatro fechas de años juntan 52 años.

Si multiplicamos 13 años por 365 días resultan 4745 días, y si dividimos estos entre el número 260 para conocer el número de *tonalpohuallis* que caben en un *tlalpilli* de 13 años, el resultado son 18.25 *tonalpohuallis*. Es decir que las fechas 1 *cipactli*, 1 *miquitzli*, 1 *ozomatl* y 1 *cozcacuauhtli* representan el .25 de *tonalpohualli* o 65 días, que al multiplicarse por los cuatro *talpillis* completan el *xiuhmopolilli*. En otras palabras las fechas que proporciona la lámina 27 indican el día exacto en que empieza cada inicio de *tlalpilli* o periodo de 13 años si el primer día del año empezara en 1 *cipactli* del año 1 *acatl* de un periodo de fuego nuevo.

Otros datos numéricos y calendáricos que aporta este diseño los podemos inferir cuando tenemos a la vista la descripción numérica del panel completo (fig. 309).



Fig. 309 Base numérica del Corazón del monte.

Las primeras deducciones que podemos hacer y que saltan a simple vista son los conjuntos de escaleras, las laterales con una perfecta armonía sexta y la central con una combinación sexta, séptima y octava que difiere aparentemente del marcado orden impuesto por los conjuntos laterales. Pero para entender este aparente desorden deberemos eliminar uno de los corazones del monte ya sea el ascendente o el descendente y emplear exclusivamente las escaleras que llevan una sola dirección. Al hacer esto tendremos 4 escaleras con los siguientes números de peldaños: 6 del corazón, dos escaleras octavas y una séptima, tendremos un total de 29 peldaños, y si a estos les damos el valor de trecenas al multiplicarlos por 13 obtendremos 377 días igual al periodo sinódico de Saturno en relación con la Tierra (fig. 310).



Fig. 310 Periodos de Saturno en las escaleras del corazón del monte.

Pero para conocer la verdadera intención que da origen a este diseño tenemos que ajustar nuestra manera de mirar, para ello debemos tomar en cuenta algunos detalles básicos en su cosmogonía. No hay paneles semejantes a los de *Mitla* en toda Mesoamérica que

conozcamos en la actualidad, sin embargo, una cenefa del *tzompantli* de *Tula* posee un lejano parecido y nos puede servir de ejemplo para reconocer el principio de polaridad empleado regularmente en su arte y diseño (fig. 311).



Fig. 311 en el *Tonalpohualli* en espiral.

En él vemos una línea escalerada continua que divide y conecta los elementos superiores de los inferiores, un principio similar en el panel que estamos estudiando. El principio que aquí queremos destacar es la concepción polar de los elementos en juego. Esta forma parecida al glifo “U” maya, que pende de la parte superior de la cenefa, también se representa en igual importancia en la base de la cenefa.

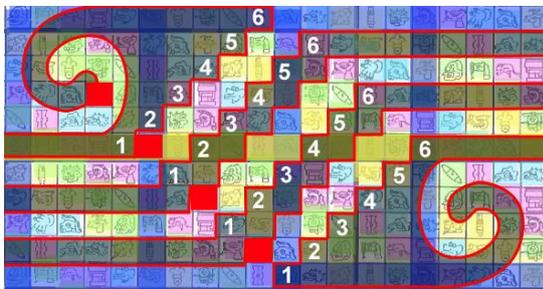


Fig. 312 Polaridad del escalerado.

El principio de polaridad fundamental en la cosmogonía nos da la guía que nos permite cambiar la lectura errónea para entender correctamente el diseño. Viendo en detalle el conjunto escalerado lateral que presenta 4 escaleras de 6 peldaños tiene una variación en el orden rítmico que propone. La cuarta escalera en el nivel superior cambia el orden original al iniciar un renglón más abajo (fig.312). En vez de calificarlo como un error debemos pensar que el diseño obedece un orden polar, así un corazón se acompaña de una escalera descendente y la opuesta de una escalera ascendente. Siguiendo este principio polar el diseño cambia su sentido y encuentra armonía, debemos cambiar nuestra lectura anterior y leerla nuevamente pero ahora como escaleras complementarias, una supra y otra infra (fig. 313).

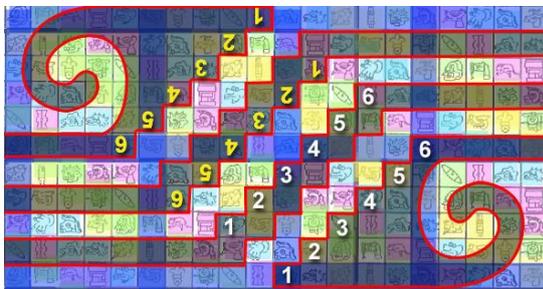


Fig. 313 Escaleras ascendente-descendente

El orden ahora se ha equilibrado, el diseño es armónico y en correcta correspondencia con su cosmovisión. Si aplicamos este mismo principio al conjunto central cambia radicalmente nuestra lectura original. Por principio deja de haber una escalera de siete peldaños dado que el principio de polaridad y armonía dispone tres escaleras centrales octavas y los corazones de la montaña conservan en sus extremos su escalera sexta. La escalera octava central

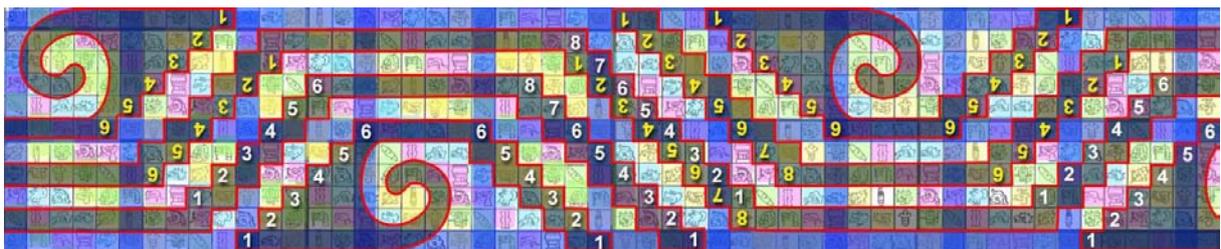


Fig. 314 Seis niveles son 260 días en el *Tonalpohualli* en espiral.

tiene lectura en ambos sentidos, función que mantiene el orden polar del diseño como veremos más adelante (fig. 314).

El conjunto central se debe leer ahora como 2 escaleras inferiores (contando el corazón), 2 superiores y una intermedia que vincula ambas escaleras. Para contar el total de peldaños de todo el conjunto hacemos una pequeña operación aritmética $6 \times 2 + 8 \times 3$, esto es igual a 36. Si consideramos que cada peldaño representa una trecena y los multiplicamos, el resultado en días es 468, que es igual al ciclo sinódico que realiza el cinturón de asteroides en relación a la tierra.

Sin embargo, si aplicamos nuevamente el principio de polaridad y somos capaces de leer que hay dos escaleras en oposición, ambas compuestas con 3 líneas de escaleras centrales de 8 peldaños ($3 \times 8 = 24$) mas 6 escalones del corazón superior resultan 30 escalones que multiplicados por 13 días de cada peldaño resultan 390. Si a estos los multiplicamos por las 2 escaleras, el corazón inferior más el superior resultan 780 días, que es justamente igual al número de días del ciclo sinódico de marte en relación con la tierra (fig. 315).

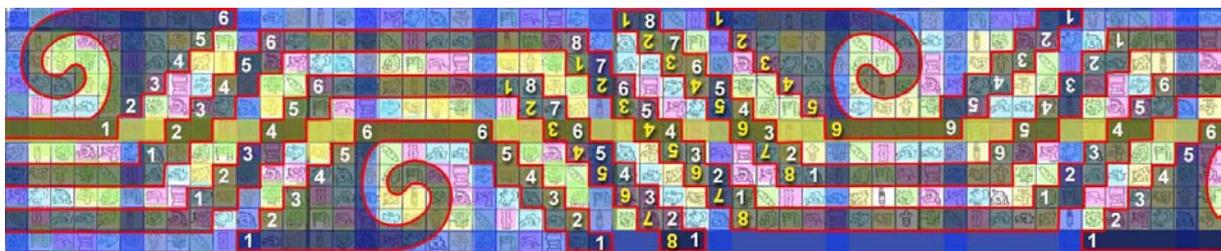


Fig. 315 Seis niveles son 260 días en el *Tonalpohualli* en espiral.



Fig. 316 4 divisores del *Tonalpohualli*

Finalmente haremos un ejercicio muy similar al que hicimos con la greca que denominamos *xiuhcōatl*, esto implica que usaremos el módulo base del diseño para sintetizar los valores calendáricos. En el análisis de la *xiuhcōatl* el módulo era octavo, igual a la medida del número de días en el año. Por otro lado vimos

que el módulo sexto empleado en este diseño corresponde a la medida del *Tonalpohualli*, o también a los signos que dividen este calendario en cuatro partes (fig. 316).

Armados con estos principios tendremos la posibilidad de hacer una lectura alterna más. Hemos visto que los conjuntos laterales están compuestos por 4 escaleras sextas, estas



Fig. 317 en el *Tonalpohualli* en espiral.

pueden referirse a las cuatro divisiones del *Tonalpohualli*, *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatl* y *cozcacuahutli* representando en conjunto un calendario ritual. El Doctor Ignacio Pérez Barragán en una conferencia que expuso en la Facultad de Artes y Diseño el 9 de octubre del 2014 comentó que estas fechas aún se emplean

como parte del calendario agrícola entre las comunidades de Tlaxcala, y que con el sincretismo católico ahora se traslapan con importantes fiestas de su santoral (fig. 317).

También podría tener lógica el pensar que como habíamos visto 6 unidades en vertical (o columna) contabilizan 261 días, es decir, un *Tonalpohualli* completo más un día. Siendo 4 columnas, es decir 4 ciclos calendáricos, estaríamos contabilizando 1040 días un número importante en la calendárica mesoamericana ya que representa a escala un *Huehuetiliztli*, el gran ciclo en el que se sincroniza el *Tonalpohualli*, con los *Xiuhpohualli* y los ciclos de Venus.

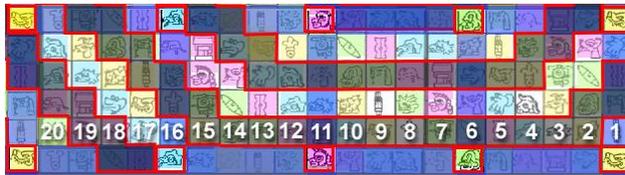


Fig. 318 Columnas de 260 días.

Siguiendo esta lógica y medimos en ciclos rituales o *Tonalpohualli* las proporciones del “corazón del monte”, multiplicamos las 16 columnas que representan conceptualmente un *Tonalpohualli* cada una, obtenemos un total de 4160 días, que representa la multiplicación por cuatro del ciclo de 1040 años y uno menos que el ciclo de 5200 años que representa la medida del Sol cosmogónico (fig. 318).

Finalmente le damos el valor calendárico a la medida de 20 días que media entre los “corazones del monte” que ya habíamos señalado. Al multiplicar los 20 días por los 260 que implican las columnas de 6 unidades verticales, el resultado es de 5200 días, justo la medida a escala del Sol cosmogónico (fig. xx). Al revisar todas estas proporciones nos damos cuenta que todos estos módulos son resonancias del número 4, exactamente como la distancia en unidades entre los corazones que marcamos con la franja amarilla (fig. 320).

Comentamos antes que 8 niveles en vertical representan un año solar o *Xiuhpohualli*, y 6 niveles en vertical representan un *Tonalpohualli*. En ese sentido podemos aislar algunas escaleras y ser testigos de que cuatro escaleras de 6 peldaños suman 1040 días, y en el conjunto del centro dos escaleras de 365 días más una de 7 suman 1042 días, prácticamente la misma cantidad (fig. 319).

Comentamos antes que 8 niveles en vertical representan un año solar o *Xiuhpohualli*, y 6 niveles en vertical representan un *Tonalpohualli*. En ese sentido podemos aislar algunas escaleras y ser testigos de que cuatro escaleras de 6 peldaños suman 1040 días, y en el conjunto del centro dos escaleras de 365 días más una de 7 suman 1042 días, prácticamente la misma cantidad (fig. 319).

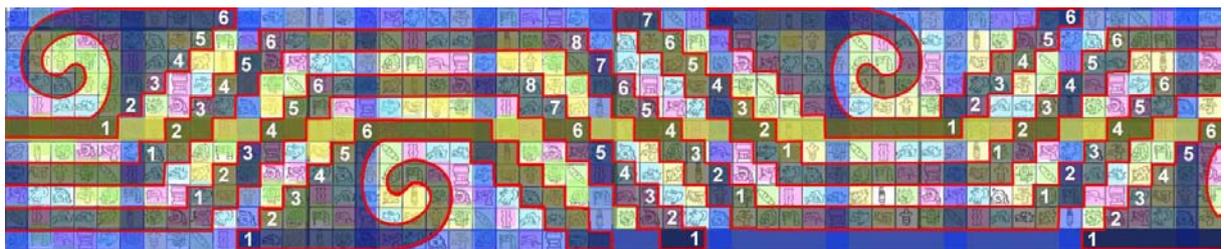


Fig. 319 Seis niveles son 260 días en el *Tonalpohualli* en espiral

Encontramos otras asociaciones calendáricas y astronómicas pero estas implican niveles mucho más profundos del manejo de los calendarios y los movimientos de Venus, y este no es el sitio para desarrollarlos. Para nuestros intereses es suficiente demostrar que el diseño en sí ha demostrado tener implicaciones calendáricas y cosmogónicas.



- **Meztli**

Podríamos pensar en algún momento que los diseños que decoran los paneles de *Mitla* cubrieron una función exclusiva para la ciudad, y que fuera del sitio no podríamos encontrar estos diseños. Si embargo, al buscar en algunos catálogos en internet hemos podido constatar que esto no es así, muchos de estos diseños se han encontrado en otros soportes, muestra de esto es la cerámica mixteca que tiene este mismo diseño, con pequeñas variaciones en color y número de peldaños pero sin dudas el mismo diseño. Este fortuito hallazgo nos permitirá en un futuro completar los huecos de información que son comunes en este tipo de investigaciones (fig. 320).



Fig.320 Vasija mixteca



Fig. 321 Vasija mixteca

O como es el caso de esta otra vasija que nos ayuda a acceder a un tipo de información inaccesible en los paneles de *Mitla*, como la iconografía característica que acompaña cierto diseño en especial, como podrían ser divinidades o fechas y símbolos recurrentes (fig. 321). Ayudaría mucho el estudio del color, las asociaciones espacio-temporales del origen de la pieza, e incluso si esta se encontró con algún residuo que contuviera bebidas o alimentos, e incluso el número de grecas, peldaños, dirección, etc.

A diferencia de otros diseños, lo primero que nos llama la atención de esta greca es la acentuada dirección diagonal que manifiesta. La continua sucesión de espirales y las diagonales nos recuerdan en cierta medida la pintura mural teotihuacana, un ejemplo lo podemos ver en el caso del llamado “pescador de conchas” (fig. 322). Encontramos también diagonales para representar el inframundo en los relieves del juego de pelota sur del Tajín o en las pinturas mayas de San Bartolo. Es decir que el uso de diagonales en los diseños implica iconográficamente el sentido del inframundo o de *Tlalticpac*.



Fig. 322 Pescador de conchas

Otro elemento que también nos llama la atención es el ángulo de inclinación de las espirales, como en el caso de la greca que denominamos *xonecuilli* medimos este ángulo para ver si tiene una significación por sí misma o es casual (fig. 323).

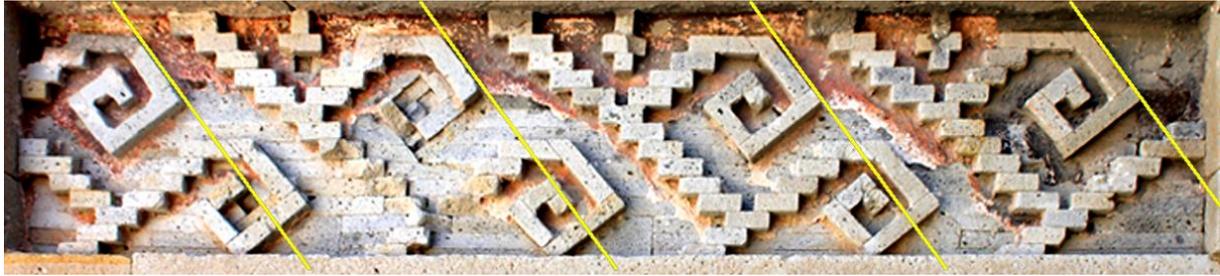


Fig. 323 Ángulo de inclinación de la greca Meztli



Fig. 324 Estela de los Soles

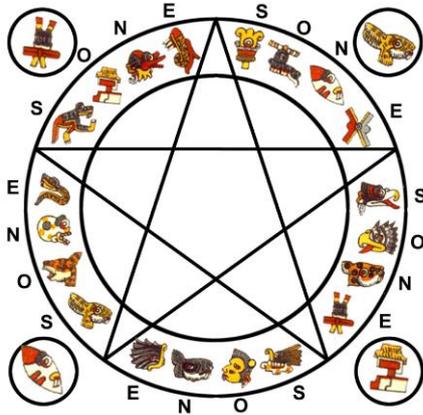


Fig. 325 Ehecacozcatl

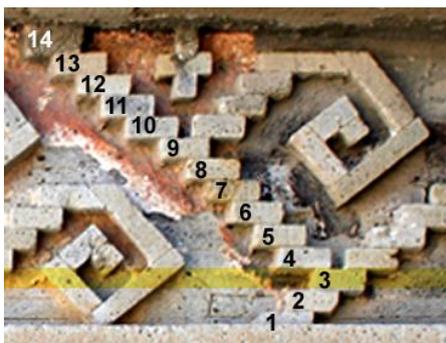


Fig. 326 Escalera de Meztli

En primera instancia notamos que los ángulos medidos a partir del horizonte que fija el marco del panel, no son muy precisos en todos los casos, hay pequeñas variaciones que pueden corresponder a errores en la reconstrucción, o en que de origen no era tan importante valorar la exactitud milimétrica a la que nosotros estamos acostumbrados a realizar. Tal vez porque su tecnología no lo permitía o porque el simple hecho de registrar la forma era suficiente para lograr su cometido.

En todo caso lo que hicimos para tratar de encontrar el ángulo fue sacar un promedio en un panel al azar. Este ángulo lo traslapamos con un monumento significativo como lo es la "Estela de los soles" mexicana, el ángulo se ajustó a 36° promedio (324). Un ángulo así divide la circunferencia vigesimal de días en 5 grupos de 4 días (fig. 325) y conforma la estrella de Venus - Quetzalcóatl. Además cada división agrupa un signo de cada rumbo.

Los números y proporciones que encontrados en este diseño al igual que en otras grecas, optan la posibilidad de recibir lecturas alternas. Nuestra labor en estos casos es expresar todas las posibilidades de lectura del diseño, sin reparar cuan absurda o atractiva pueda ser una lectura. Al final todas estas posibilidades pueden coincidir en un patrón o código que unifique los criterios de lectura.

La primera lectura que nos parece obvia es contar el número de peldaños de la escalera más larga, y en este caso para conocer también la altura del panel.

Contamos 14 peldaños de altura en la escalera más

larga, aunque habría que hacer notar en esta lectura que la escalera tuerce en el tercer peldaño en dirección opuesta, dando así la impresión de dos escaleras (fig. 326).

Como hemos demostrado anteriormente, la red del tiempo posibilita asignar a cada peldaño de la escalera el valor de una trecena. Si aplicamos este principio a la escalera con 14 peldaños multiplicamos 14 X 13 resultando 182 días, esta cifra tiene importancia calendárica para el ciclo anual pues divide al año en dos partes, porque si multiplicamos 182 por dos



Fig. 327 Lápida de Tlaxiaco

obtenemos 364 días. ¿Será esta la razón por la cual cada escalera posee dos espirales? Es decir, ¿podrían las espirales funcionar como multiplicadores en este caso? Si son 8 espirales podrían estar contabilizando 4 años ¿será también esta la razón por la cual las espirales superiores tienen 4 escalones? No olvidemos que a decir de Fray Bernardino de Sahagún los antiguos mexicanos agregaban un día más cada cuatro años, de la misma forma que nosotros entendemos el bisiesto. Otra lectura que podemos hacer con estos números es la medición de los ciclos lunares, de igual manera que los ciclos solares que están divididos en dos partes, los ciclos lunares en estas culturas estaban contabilizados en periodos de 28 días. Un ejemplo de este número en el ciclo lunar lo podemos comprobar en la lápida de *Tlaxiaco*, en donde se expone el número de días del ciclo lunar y su relación en las cuentas de los periodos fértiles de la mujer (fig. 327).

La olla lunar que representa el útero femenino está dividida en 7 secciones con 4 espacios cada uno, que podríamos entender como semanas lunares. Vemos también que la olla tiene en el cuello 4 niveles marcados de la cantidad de líquido que contiene en su interior, esto en relación a la menstruación y la cantidad de flujo según el día del periodo, incluso se llegan a representar 4 días extras marcados en la parte superior con cuatro chalchihuites por si el ciclo menstrual excede los 28 días. La imagen del conejo en el interior representa la fertilidad, y al mismo tiempo califica el ciclo lunar como un ciclo que lleva las cuentas de la fertilidad femenina.

La olla completa en la estela representa a la luna llena, que podría representar el día uno, 14 días después, en el extremo inferior de la cuenta la luna está en fase nueva y es prácticamente invisible, 14 días después se vuelve a completar. Es decir, en la estela tenemos dos ciclos de 14 días, 7 subdivisiones o semanas de 4 días, y los números importantes en esta estela son el 14, el 7 y el 4. Son los mismos números que aparecen en el diseño de la greca en conjunto con la greca inferior de 7 peldaños y la superior de 4 (fig. 328).



Fig. 328 Meztli

Le daban a la lunación 28 días no porque desconocieran la medición exacta de una lunación, sino porque este número al ser multiplicado por el 13, que es el número de lunaciones en un año daba igualmente la cuenta de 364 días.

Hay dos lecturas más que podemos desarrollar basadas explícitamente en las grecas laterales, este se complementa cuando aplicamos el código que representa la cruz de la parte superior. Las grecas en sí muestran dos medidas de escaleras; la inferior con 7 peldaños y la superior con 5. Si consideramos trecenas los peldaños, la inferior representa (7 X 13) 91 días, mientras que la superior representa (5 X 13) 65 días (fig. 329).



Fig. 329 Escaleras gemelas

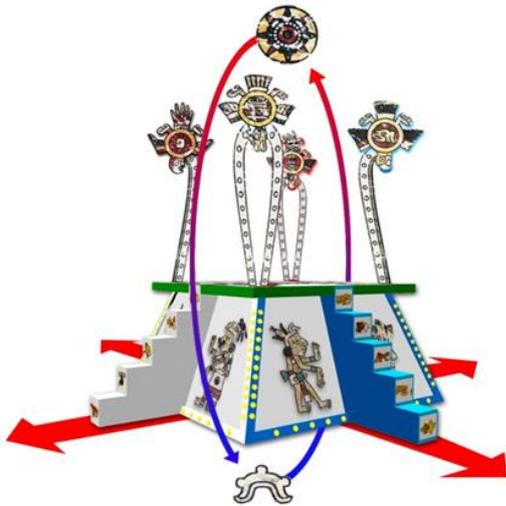


Fig. 330 Niveles cósmicos



Fig. 331 Xochitepetl

Las 5 trecenas de la escalera superior representan la cuarta parte del tonalpohualli, y la cruz que se encuentra en el espacio superior funciona como un multiplicador por los 4 rumbos del universo, esto da un total de 260 días, un tonalpohualli completo. Hemos armado la lámina 1 del códice Féyerváry con esta información y el resultado fue que en ella se representa una pirámide calendárico - cosmogónica al organizar los 3 niveles del cosmos; Topan, Tlalticpac y Mictlan y los 9 señores nocturnos en el espacio y el tiempo (fig. 330).

En el caso de la escalera séptima al multiplicarse por la trecena resultan 91 días, esta es la cuarta parte del ciclo solar de 365 días. De la misma forma que la escalera de 5 trecenas se identifica con la lámina 1 del códice Feyervary, la escalera de 7 trecenas se identifica con la pirámide de Kukulcán en Chichén-itzá cuando se produce el efecto de luz y sombra en el equinoccio de primavera (fig. 331).

En este caso los peldaños de la escalera se forman con **siete** triángulos de luz y sombra que multiplicados por **trece** días obtenemos 91 días, que también es el mismo número de peldaños que poseen las escaleras de la pirámide en cada una de sus 4 fachadas. Multiplicadas a su vez las cuatro escaleras que se dirigen a los diferentes rumbos resultan 364 escalones, más el que se encuentra en la entrada del templo completan el número de días de un año solar.

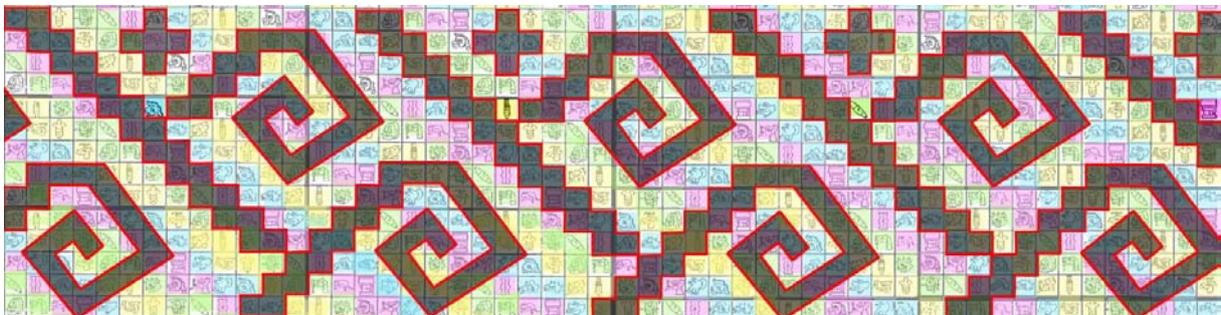


Fig. 332 Escaleras calendáricas Tonalpohualli - Xiuhpohualli

En pocas palabras, las dos grecas laterales representan los dos calendarios fundamentales en la cosmogonía mesoamericana, el *Tonalpohualli* o calendario ritual de 260 días, y el *Xiuhpohualli* o calendario solar de 365 días.

Finalmente, cuando transportamos este diseño al Tonalpohualli notamos algunos detalles más que se identifican con las proporciones calendáricas (fig. 332).

Al realizar esta superposición advertimos que los números importantes en la cosmogonía y la calendárica sirven también como módulos armónicos en la elaboración del diseño. Notamos en primer lugar, que el espacio que media entre los inicio de las escaleras largas de 14 peldaños es de trece días, así lo vemos tanto en los arranques del extremos superior como en el inferior (fig. xx). El 13 como bien sabemos es el principio fundamental que rige las relaciones calendárico-astronómicas. Laurette Séjourné para validar la importancia cultural de este número comenta: “El número que a partir de la totalidad abstracta de 20, que él rompe, engendra el ciclo natural de la gestación humana, es el trece [...] Al inaugurar las combinaciones numéricas, el 13 se convierte en el lazo de unión orgánica entre el pensamiento y el mundo, asegurando la concordancia entre el destino del hombre y la marcha del Universo, así como la fragmentación del infinito en nombres y sentidos, cifras y medidas.” (Séjourné, 1991: 43)

También descubrimos que la distancia entre la unión de la escalera grande y el gancho de la espiral superior es de 7 días (fig. 333). Este mismo número aparece también en la distancia que media entre los ganchos de la greca inferior y superior. Si empleamos como ejes los puntos donde se dividen las escaleras laterales de la escalera larga, se crean módulos gemelos de 5 unidades. Nos llevamos una sorpresa al caer en cuenta que el los signos que aparecen en los espacios que se crean entre la escalera larga y la escalera de la greca superior para las diferentes grecas, son *tochtli*, *acatl*, *tecpatl* y *calli*; exactamente los 4 cargadores de años del *Tonalpohualli*.



Fig. 333 Relación numérico calendárica 7 - 13

Independientemente de los valores calendárico astronómicos que descubrimos en este diseño, tenemos que reconocer los valores compositivos que se justifican en la cosmovisión. Los números 13, 7, 5 y 4 comparten una danza simbólica en donde participan tanto realidades culturales como naturales, y el lazo que los liga son los contadores de años.



- Nahui Cōatl

Los dos últimos diseños de grecas que decoran los muros de Mitla comparten los mismos principios geométricos, ambos se conciben estructuralmente como enormes quincunces y comparten algunos principios numéricos. Empezaremos con el diseño que he denominado Nahui Cōatl, es decir “Cuatro serpientes” por los valores calendárico-simbólico que representan sus escaleras. Desafortunadamente los paneles se encuentran en mal estado, así que trabajaremos directamente con su traza sobre la matriz del tiempo. Al hacer este transporte, notamos pequeños errores en el diseño que rompen la limpieza con que regularmente trabajan sobre la retícula. O por el contrario, poríamos pensar que incluso la retícula limita los requerimientos del diseño y esta debe ser trascendida.

Al contemplar los elementos que componen este diseño, en estricto apego a las medidas que permite la red de cuadrados, encontramos un pequeño detalle en la cruz central que no sigue estas normas y que vale la pena mencionar. En todos los casos anteriores que han empleado la cruz, estas comúnmente emplean 5 unidades de la red, pero en este caso no usa las unidades completas, solamente emplea la mitad de estas debido a la falta de espacio (fig. 334).

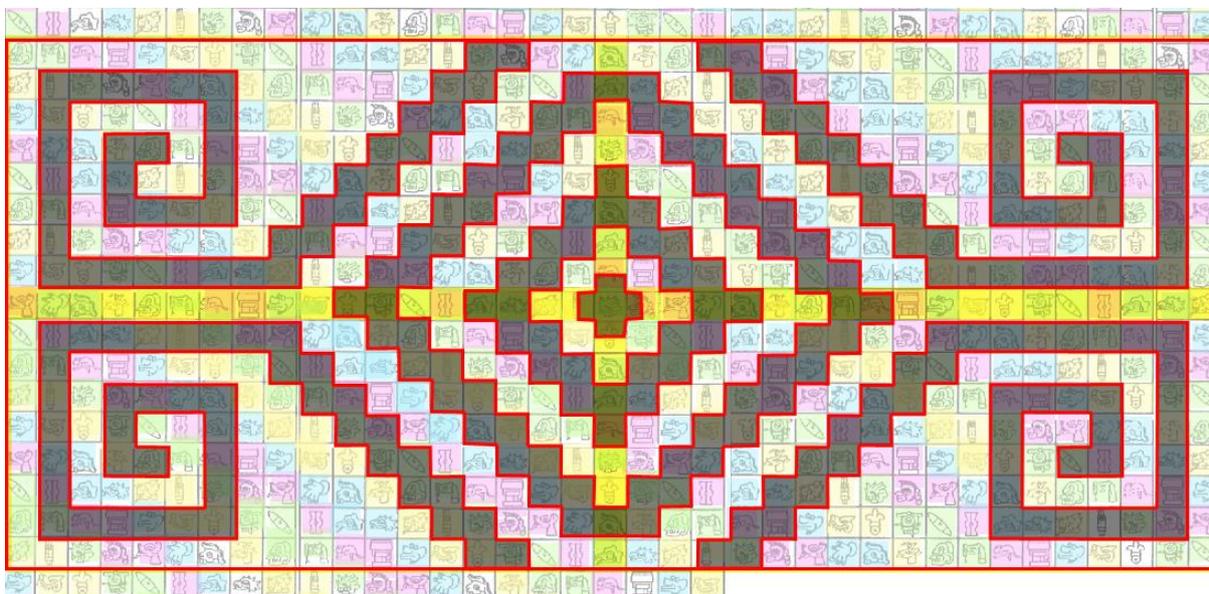


Fig. 334 Nahui Cōatl

Podemos suponer que tal hecho no representaba ninguna importancia para el diseñador, que fue accidental, o que en verdad el diseñador tuvo razones de peso para optar por esta decisión. Y que nos vendría bien como ejercicio mental reflexionar cuales devieron ser estas razones, y dado que también hemos encontrado un par de detalles similares en casos

anteriores. De estas reflexiones surgirán algunas de las directices que nos guiarán a conocer los valores y principios propios de la sintaxis del diseño en estas culturas.

Este diseño que a nuestros ojos parece de los más sencillos en comparación con nivel de complejidad que han mostrado los otros y que parece que en este caso sólo se empleó el recurso gráfico de la simetría, en realidad se complejiza en otros aspectos que van más allá de la calendárica. Hemos encontrado esta representación de las cuatro grecas en torno a un eje en otros soportes y en otros contextos, por ejemplo en la escalera del palacio en *Toniná* en el área maya (fig. 335). La similitud con este diseño es impresionante, observamos en ambos casos dos grecas que ascienden y dos que descienden producto de una simetría vertical.



Fig. 335 *Toniná*

Otro ejemplo del uso de grecas en torno al centro imitando el principio del quincunce es el personaje central del friso en el palacio del gobernador en *Uxmal*, aquí la simetría es horizontal. Notemos que el personaje se encuentra en medio de serpientes bicéfalas que decrecen en orden descendente, esta es la razón por la cual las espirales no permanecen paralelas una encima de la otra (fig. 336).



Fig. 336 *Uxmal*

Existen casos en los cuales el principio compositivo sigue siendo el mismo pero se prescinde de la escalera, este es el caso del conjunto de las *monjas en Chichén-itzá*. El personaje central aparece en una cueva rodeado de plumas, este elemento cubre el espacio que posiblemente estaría dedicado a las escaleras (fig. 337).



Fig. 337 *Chichén Itzá*



Fig. 338 *Xochitepetl*

Sin embargo, también existen ejemplos con el uso exclusivo de escaleras que obedecen el mismo principio formal en cruz que se muestra en *Mitla*. Este tipo de diseños lo hemos encontrado sobre todo en la región occidente de Mesoamérica. La cerámica de Chupicuaro muestra excelentes ejemplos que emplean las escaleras dirigidas a los cuatro rumbos en torno a un centro en cruz, y con diferentes capas de escaleras, que nos recuerdan el diseño del quincunce en los paneles de Mitla. Al igual que en el área maya el hombre es el soporte principal de esta decoración, ya sea como gobernante o chamán el simbolismo de las grecas, espirales o escaleras que porta en su decoración lo dota de saberes espaciales (fig. 338). En la región norte, en el área de Paquimé también fue común decorar a la cerámica con motivos

geométricos bicromos en la alfarería antropomorfa. Estudios realizados por Christine VanPool¹ aclaran que estas figuras de fumadores, bailarines y hombres-guacamaya en realidad son representaciones en diferentes facetas de la transformación chamánica (fig. 339).



Fig.339 Cerámica de casas Grandes

Regresando a la figura de *Chupicuaro* es notable la magnífica composición geométrica que se hizo de la chacana en el rostro del personaje, tres chacanas componen los ojos y la boca. Notemos que se tuvo mucho cuidado para que en los tres casos los orificios de la cara funcionaran como centro de cada cruz. En otros ejemplos es evidente el uso de la cruz escalerada tanto



Fig. 340 Cerámica *Chupicuaro*

para decorar y referir el significado de las piezas, en la máscara por ejemplo se ha cambiado las escaleras de la chacana de 3 peldaños por escaleras con 5 peldaños (fig. xx).

Hay muchos indicios que nos hacen pensar que al igual que en el norte, este tipo de decoración este relacionada con los chamanes o los Tlamatinimeh. Suponemos esto porque el empleo de la cruz desde la época olmeca se a identificado con el monstruo de la tierra, y la cueva como acceso al inframundo. Arturo Montero en su trabajo como arqueoespeleólogo comenta la relevancia de las cuevas para estas culturas:

“Respecto a los fenómenos culturales subterráneos concurrentes más importantes para Mesoamérica tenemos la caverna como sitio sagrado, receptor de la deidad en múltiples formas, ya sea acuática o ctónicas con diferentes advocaciones y adoratorios. Acompañan a la religión, el mito, el ritual de paso y el ritual de sacrificio, porque la cueva es el lugar para el trance extático en donde radica la fuerza de la irracionalidad y del inconsciente, ahí habitan la destrucción, la muerte y el tiempo primordial, energías tan sagradas como sus opuestas luminosas.” (Montero 2011: 98)

El altar IV de La Venta es un buen ejemplo de la importancia de la cueva, porque ya sea como significado del mito del origen o de iniciación chamánica, nos muestra a un personaje personaje en la boca de la cueva, cabe resaltar que esta cueva parece ser el hocico de un animal mítico emparentado con la tierra, y que al unisono representa un axis mundi pues cuatro elementos parten de los extremos (fig. 341).



Fig. 341 Altar IV de La Venta

¹ <http://archive.archaeology.org/0201/abstracts/shaman.html>



Fig. 346 Mural de Oxtotitlán

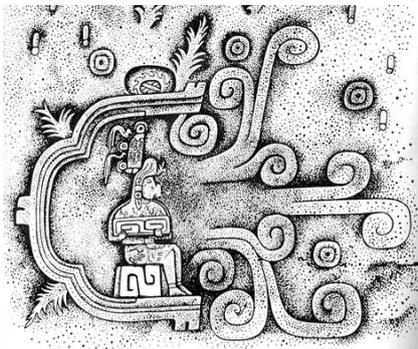


Fig. 347 El Rey



Fig. 348 Relieve IX Chalcatzingo

Pese a ser llamada esta pieza “altar” por la similitud que tenemos en la actualidad con estos objetos, ahora sabemos por un mural en Oxtotitlán que en realidad pudo ser el trono de algún gobernante (fig. 342). Si este fuera el caso encontramos dos elementos muy significativos en esta imagen. Primero que el trono represente en su base la entrada al inframundo por medio de la cueva, como lugar iniciático, y segundo que el personaje sentado en la parte superior este ataviado como ave representando así al supramundo.

Si un gobernante o chamán con atuendo similar al personaje que se encuentra en el mural de Oxtotitlán, se hubiese sentado sobre el altar IV de La Venta, estaríamos en presencia de un ser que se maneja entre los tres mundos. Tal vez un gobernante con las habilidades de los naguales, que no sería un caso excepcional en estas culturas como a lo documentado la Doctora De la Garza:

“Así la palabra nagual al parecer designaba a todo hombre con poderes sobrenaturales de transformación y de videncia; incluso varios gobernantes, entre los que se encuentra el propio Motecuhzoma Xocoyotzin, eran considerados naguales. Ello nos explica porque en el mundo maya, que recibe una fuerte influencia náhuatl en el periodo Posclásico, se llamaba naguales a los grandes patriarcas y gobernantes, que tenían poderes sobrehumanos, que eran chamanes.” (De la Garza 1990: 36)

Otro antecedente olmeca que representa a la cueva como lugar de lo sagrado, lo podemos apreciar en el relieve llamado “El Rey” en Chalcatzingo (fig. 347), del cual Paul Gendrop comenta:

“Este concepto de la cueva como el mítico lugar de encuentro entre el mundo exterior y el inframundo se antoja aún más evidente en el relieve 1 de Chalcatzingo en el que un personaje ricamente ataviado se halla

sentado en medio de gigantescas fauces fantásticas vistas de perfil, de donde emergen gruesas volutas (interpretación que confirma la presencia de un ojo en la parte superior de estas mandíbulas que adoptan la forma de una especie de herradura de doble curvatura). Y, ¿qué decir del impresionante relieve IX que constituye la versión frontal –y casi tridimensional- del tema anterior? [...] Simbolizando el punto de contacto con la tierra y el mundo inferior.” (Gendrop 1983: 99)

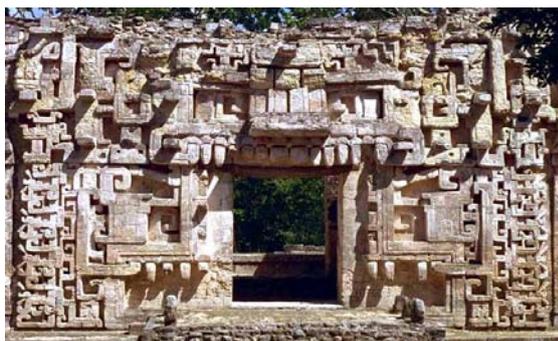


Fig. 349 Mascarón de Chicana

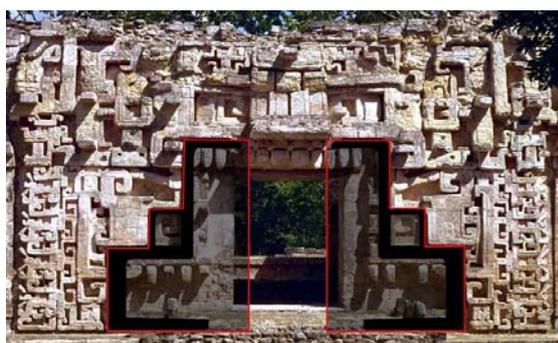


Fig. 350 Síntesis de las Fauces

El relieve IX al que se refiere Paul Gendrop es un claro ejemplo de la cruz como referencia de acceso al inframundo, incluso podemos suponer que en las esquinas de la cruz se encuentran los árboles que comunican los tres mundos (fig. 348).

Este monstruo cuyas fauces custodian el acceso al inframundo lo podemos ver en el área maya como fachada de los templos del estilo Chenes (fig. 349). Estas majestuosas fachadas poseen características singulares, ya que los artistas se preocuparon por mostrarnos el rostro de manera frontal y al mismo tiempo los dos perfiles de manera muy sintética (fig. 350).

La similitud con el relieve IX de Chalcatzingo es asombroso, podemos asegurar que es el mismo principio cosmogónico transportado de la escultura a la arquitectura. Ahora presenciamos de manera práctica el ritual iniciático en donde el hombre es literalmente tragado y conducido al espacio divino a través de este portal templo-cueva, como parte del ritual iniciático.

Arturo Montero explica esta evolución: “Pero no únicamente la relación *cueva-pirámide* observa túneles al interior de los edificios, se advierte en la decoración de los mismos edificios; así, para el área maya encontramos múltiples mascarones del Monstruo de la Tierra en fachadas zoomorfas, esto implica una sustitución simbólica de la caverna natural por la forma plástica de la fachada de los templos. Pero el caso no es particular de la zona maya, cabe recordar el gran templo monolítico en Malinalco” (Montero 2011: 188)

Hay una imagen en la lámina 14 del códice Borgia dedicada a los señores de la noche, en la cual nos podemos percatar que está representando un edificio similar al de Chicana (fig. 351). El personaje que está en la entrada del templo es Tepeyolotl complementando así el significado y función del edificio. Se eligió presentar al edificio de perfil apegado a los mismos canones de la escuela que talló el relieve 1 de Chalcatzingo. Menciono este detalle porque si hubieran querido presentar este edificio de frente el resultado hubiera sido muy similar a la imagen de Chicana.



Fig. 351 Lamina 14 Códice Borgia

Sin embargo como podemos observar en el relieve IX de Chalcatzingo la fachada de Chicana representa solo la mitad superior del mascarón completo, esto tal vez porque con la misma lógica con la que el perfil abstrae y representa la frontalidad mediante un ejercicio de simetría, la frotalidad superior puede representar la totalidad de la cruz si ejecutamos el mismo ejercicio.

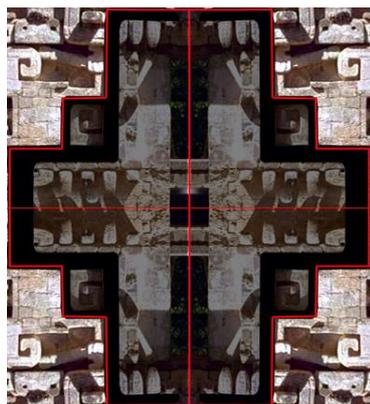


Fig. 352 Nahui Coatl

O tal vez, porque la representación de la cruz completa implica la unión de opuestos, la unión de los planos celestes a partir del axis mundi central que los traslapa. Opuestos polares pueden ser los ejes norte-sur en oposición al oriente-poniente, pero también del arriba en oposición abajo. Si hacemos una reflexión simétrica desde la base de la fachada de Chicana y resaltamos los perfiles serpentinos laterales (fig. 352), podemos identificar con mayor claridad el símbolo lo que hemos reconocido como la chacana.

Confirman estos principios los comentarios de Kent Reilly en su estudio sobre la simbología olmeca: “En las tierras altas de Mesoamérica, durante el periodo Formativo medio, las fauces abiertas del dragón olmeca se representaban en forma cuadrifolia. El monumento 9 de Chalcatzingo es una soberbia ilustración de esa convención artística.” (Reilly en Clark 1994: 242)

En este contexto recordemos las cuatro fachadas en el patio interior del “Palacio de las columnas” en Mitla, y comparamos la distribución de los paneles en los muros con el reflejo inferior de la fachada de la Chicana, es decir, la imagen que queda de cabeza de la chacana, la que apunta hacia abajo (fig. 353). En primer instancia nos damos cuenta de que es la misma composición. Más aún,

si consideramos a la chacana como el acceso al *axis mundi* que vincula el supramundo con el inframundo, entonces la fachada de Chicana recrea el acceso al supramundo en función de que apunta hacia

arriba y las fachadas de Mitla son el acceso al inframundo dado que apuntan en dirección opuesta. En este sentido podemos pensar que hay un lenguaje común que procede desde la etapa olmeca, porque los significados de ambos edificios son complementarios y emplean los mismos símbolos de origen olmeca.



Fig. 353 Fachada interior palacio de Mitla

“La gran fauce abierta que es una característica de casi todos los dragones olmecas representados de frente funcionaban simbólicamente como un portal entre los aspectos naturales y sobrenaturales del cosmos. Estos portales o entradas deben entenderse como rutas de comunicación entre niveles cósmicos y como puntos de acceso al poder sobrenatural. Estos puntos de acceso existen en donde la membrana que separa las esferas natural y sobrenatural se hace más delgada. Los portales como puntos de acceso pueden ser características geográficas tales como montañas sagradas o estructuras hechas por el hombre, como por ejemplo, templos, o pueden ser personificados en forma de un jefe chamánico.” (Reilly en Clark 1994: 241)

Una de las representaciones del dragón olmeca más importantes a nivel iconográfico se ha representado en un sello de barro procedente de “Las Bocas”, Puebla, del cual comentó Kent Reilly. “Esta vista del dragón a vuelo de pájaro, representa la espina dorsal como una barra que está flanqueada (en una representación de perspectiva múltiple) por las placas

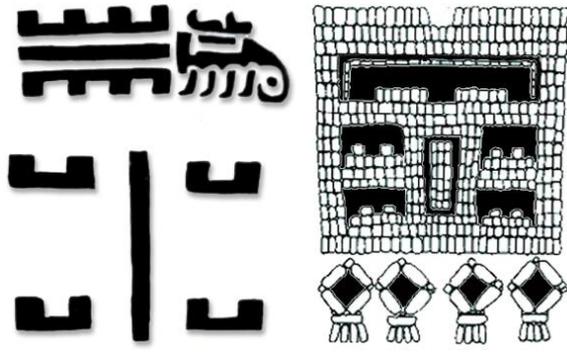


Fig. 354 Sello olmeca de "Las Bocas"

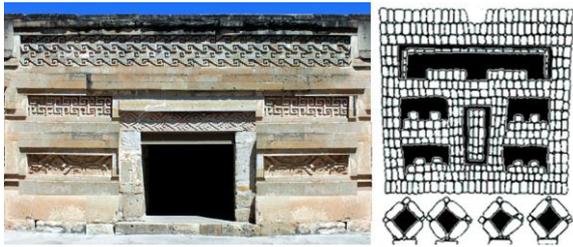


Fig. 355 Fachada de Mitla y Mosaico olmeca de "La Venta"

óseas que cubren el dorso de los cocodrilos. Estas placas óseas forman dos hileras almenadas a los lados, cada una de las cuales está formada por dos dobles motivos de merlones." (Reilly en Clark 1994: 242)

Pero esta decoración no cobra sentido hasta que se extiende la imagen (fig. 354).

"En un ejercicio de proyección, cuando estas filas de "escamas" almenadas se rompen en dos dobles motivos de merlón y luego se reordenan alrededor de la espina dorsal del dragón, el espectador está presentado con un motivo de la forma de la barra y cuatro puntos. De manera más específica, este patrón reordenado es una representación exacta del

motivo de la barra y los cuatro puntos de la máscara de mosaico de serpentina que se encontraron enterradas flanqueando la

entrada del patio cerrado de La Venta." (Reilly en Clark 1994: 242)

Podemos rastrear estos principios cosmogónicos olmecas que muestran las máscaras de mosaicos de La Venta en las fachadas interiores del palacio de las columnas en *Mitla* (fig. 355). Con fines eminentemente didácticos hemos hecho ligeras variaciones a la fachada, para que sea clara la influencia olmeca que perduró por dos mil años tanto en forma como en significado. Vemos claramente el concepto olmeca de los cuatro puntos y el *axis mundi* al centro del espacio. Incluso en este caso se puede encontrar aún más similitud que en el sello de "La Bocas" al emplearse en ambos casos el panel horizontal en la parte superior y representar por separado los cuatro rumbos. ¿Podrán estar marcando este panel horizontal y el acceso vertical los ejes principales del espacio? El acceso en *Mitla* fungiría simbólicamente como acceso al *axis mundi*.

Si retomamos nuevamente la mitad de la chacana extendida de manera longitudinal y la comparamos con la representación del rostro de la tierra o cipactli en los códices mixtecos(en este caso el Laud), encontramos una impresionante similitud, no solo por el hocico con colmillos que se abre, sino también por la posición y el cuidado que se ha dado a los ojos, lo que nos lleva a pensar que es el mismo personaje por la connotaciones que tienen ambos (fig. 356).

Habría que recalcar la importancia que reciben los ojos en estas representaciones que es justo lo que produce la sensación del cuadrado central al interior que le da el carácter de chacana y no simplemente el de una cruz. Si revisamos todos los ejemplos que hemos visto hasta ahora, se ha tenido mucho cuidado en no perder este detalle. Incluso vemos en la lámina 1 del códice Laud que aunque la tierra tiene el carácter de cipactli y es



Fig. 356 Cipactli - Tierra



Fig. 357 Cipactli - Tierra

totalmente plana, esta no pierde ni los colmillos ni el ojo para ser perfectamente comprendida (fig. 357).

Si el detalle de los ojos es un elemento indispensable para que el monstruo de la tierra sea reconocido, y estos en su conjunto le dan a la cruz el carácter particular para transformarlo en el símbolo que hemos reconocido (a falta de un término propio) como chacana. Debemos empezar a reflexionar que el término chacana que es una importación del Perú no se puede aplicar literalmente en la cosmovisión mesoamericana. Como hemos demostrado este símbolo tiene su propio

desarrollo en Mesoamérica bajo el principio de la concepción cuatripartita del universo. El concepto chacana en el contexto sudamericano representa la constelación conocida como “la cruz del sur” pero esta connotación no tiene aplicación en Mesoamérica, ¿cuál podría ser el término adecuado en la cosmovisión meoamericana para este símbolo?

Si el principio rector de este concepto es el hocico cuatripartita y las connotaciones propias de los rumbos y puntos cardinales del monstruo de la tierra, estaríamos obligados a saber que criatura es la que se presenta en el mascarón de la tierra para nombrar correctamente a este símbolo cuatripartita en el escenario mesoamericano. Por su antigüedad y su asociación con las cuevas Arturo Montero refiere su posible origen felino en la etapa olmeca: “La iconografía olmeca del culto al jaguar apunta a lo subterráneo, donde destacan las esculturas en los centros arqueológicos de *Teopantecuanitlán* [...] (Montero 2011: 197) Según Montero este mismo principio perduró hasta el posclásico: “El culto al Jaguar pasará a los mayas y teotihuacanos hasta la época azteca con *Tepeyolohtli*, dios terrestre, símbolo de las entrañas de la tierra. Era un dios terrible que habitaba en las cavernas [...]” (Montero 2011: 197)

Sin embargo Reilly confirma que el argumento del jaguar ya había sido desechado: “Aunque algunos investigadores, durante los años sesentas y setentas reconocieron que muchas de las imágenes identificadas entonces como monstruo-jaguar, eran de hecho representaciones de animales que no estaban dentro de la categoría de felinos, [...] demostraron de una manera convincente que la mayoría de la imaginería zoomorfa sobrenatural se derivaba de los cocodrilos.” (Reilly en Clark 1994: 241)

Por su parte Mercedes de la Garza cita a Eric Thompson quién identifica los enormes mascarones como fachadas de los templos “*Chenes*” con *Itzam Na* comenta: “Eric Thompson ha identificado acertadamente al monstruo celeste con el dios D de los códices, al que Schellhas, de acuerdo con J. Walter Fewkes, asocia con el *Itzam Na* es un dios celeste, pero relacionado con el agua, es “el que recibe y posee la gracia, o rocío, o sustancia del cielo”, que aparece como dios creador. Como dios supremo, hijo del dios uno, llamado *Hunab Ku*” (De la Garza 1984: 189)

Según Thompson los *Itzam Na* son cuatro, ya que en el *Ritual de los Bacabes* se mencionan nombrando su color y orientación, afirma también que *Itzam Na* se traduce como “Casa de la iguanas” y se identifica con el hecho de que los mayas concebían al mundo como una

casa formada con los cuerpos de cuatro iguanas que serían así lo celeste y terrestre a la vez, por lo tanto el mascarón de los edificios “*Chenes*” sería una iguana. Identificado este ser en la tradición maya como bicéfalo comenta él: “Yo supongo que se debe a que vemos, por decirlo así, el plano de una sección de la “casa” de *Itzam* formando cada pared y la bóveda celeste: Las colas juntándose en el cenit, se eliminan para formar un ser bicéfalo.

Por otra parte como hemos visto en los ejemplos de los códices Laud y Borgia se identifica al monstruo de la tierra con un enorme *cipactli*. Sin embargo investigadores como Rubén Bonifáz Nuño y la propia Mercedes de la Garza afirman que para ellos el animal de que se trata es la serpiente. Sin embargo hay una teoría intermedia más convincente que identifica a este ser con el dragón olmeca

“[...] La lengua bífida que surge de la boca de estos monstruos terrestres, junto con los colmillos escindidos de una serpiente, ponen de manifiesto que el monstruo terrenal, como todos los estilos olmecas de zoomorfos es una criatura compuesta; en este caso, un producto de la fusión de la serpiente y el cocodrilo para formar una imagen sobrenatural. Como lo han demostrado muchos estudios de Mesoamérica, las serpientes son conductores entre los reinos natural y lo sobrenatural.” (Reilly 1994: 243)

Hacia el posclásico este dragón se desdobra en cuatro, cada una con su color y los signos espacio temporales característicos de sus cuatro rumbos. Por los argumentos presentados, y además por la existencia del “*nahui papalotl*” que es otro motivo cuatripartita similar que comparte los mismos principios compositivos, propongo llamar al motivo en cruz que hasta ahora venimos identificando con la chacana como “*nahui coatl*” y así contextualizar su origen mesoamericano. Siguiendo esta evolución gráfica de las representaciones cuatripartitas de la tierra, en la “*Histoire du Mexique*”, se explica un mito cosmogónico mexicana, según el cual:

“Dos dioses *Calcóatl* y *Tezcatlipuca*, trajeron a la diosa de la tierra *Atlalteutli* de los cielos abajo, la cual estaba plena en todas sus coyunturas de ojos y de bocas, con las cuales mordía como bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado, había ya agua, la cual no saben quién la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron: “Hay necesidad de hacer la tierra.” Y en diciendo tal, se cambiaron los dos en grandes serpientes, de las cuales uno tomó a la diosa desde la mano derecha hasta hasta el pie izquierdo, otra de la mano izquierda al pie derecho y la oprimieron tanto que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo.” (Bonifaz 1989: 109)



Fig. 358 *Tlaltecuhltli*

Según el texto *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipuca* convertidos en serpientes estrangulan al monstruo de la tierra que tiene toda la apariencia del *Tlaltecuhltli* mexicana (fig. 358). Que a su vez representa el desdoblamiento cuatripartita del dragón olmeca, principio gráfico que se emplea en el diseño de la greca y se basa en el Quincunce.

Partiremos de los principios compositivos analizados en la escultura mexicana por la Doctora Iliana Godoy, y

del cual Patrick Johanssen ha comentado: “En un contexto cultural renuente a encontrar en diminutos conceptos una realidad compleja, que escapa al entendimiento humano, la producción de formas y la configuración de espacios se revela esencial para “regular los intercambios funcionales con el medio exterior”, es decir para conocer el mundo, o mejor dicho, para “co-nacer” al mundo. Grecas, espirales, círculos, cuadrados, óvalos, encrucijadas, quincunces, paralelismos, ortogonalidades, cubo, esferas, cilindros, pirámides, patios, corredores, etc., generan un estado de ánimo y determinan un comportamiento antes de llegar al umbral de la conciencia. El semantismo de las formas es difuso, subliminal y productor de sentido sensible [...] Con base a estos principios Iliana Godoy realiza aquí un descenso “órfico” hacia estratos profundos de la plástica indígena donde se gestan las formas de la cultura náhuatl (Godoy 2004: 14)

En su análisis sobre las representaciones de *Tlaltecuhтли* la Doctora Godoy ha definido dos categorías, el grupo de articulación vertical. “Formado por aquellas figuras que aparecen con el rostro de frente, las piernas totalmente flexionadas (posición acuclillada) y los codos apoyados sobre las rodillas. Ocupa el centro del relieve un gran chimalli o escudo. Bajo el escudo aparece una figura trapezoidal que se interpreta como maxtlatl [...]” (Godoy 2004: 87)

Y el grupo de articulación anteroposterior. “Formado por las representaciones que presentan un cráneo o una urna con cráneos y huesos en la parte inferior, al centro de las piernas flexionadas en la postura acuclillada antes descrita; debajo del cráneo aparecen los cordones y plumas en disposición triangular. [...] En la parte superior estos relieves de *Tlaltecuhтли* no muestran una cabeza vista por detrás, (cabellera y nuca) como se esperaría de una vista posterior. Por el contrario muestra un rostro frontal colocado boca a bajo, como si fuera posible una flexión del cuello hacia atrás que colocará la cabeza sobre la espalda y dejará ver el rostro como parte de la cara posterior de la figura. Una variante de este grupo son aquellas representaciones de *Tlaltecuhтли* con cabeza de saurio que dirige las fauces hacia arriba; en estos casos se piensa en su relación con el culto a *Cipactli*, deidad terrestre.” (Godoy 2004: 88)

Tomaremos una imagen del grupo de articulación vertical con base cuadrada para trabajar en su análisis formal y compararlo con el diseño de la greca (fig. 359).



Fig. 359 *Tlaltecuhтли*

“*Tlaltecuhтли* antes de ser señor de la tierra, devorador de cadáveres, es un sistema de armonías (o disarmonías), de proporciones, de tensiones, de ritmos y articulaciones que suscita una conexión cognitivo-afectiva con la tierra, la muerte y el proceso de descarnar, con su doble vertiente hacia la desintegración y el renacimiento.” (Godoy 2004: 14)

La composición basada en un eje vertical y uno horizontal dividen la imagen en cuatro partes iguales, además de representar simbólicamente el cielo y la tierra en la simbólica perenne. Las diagonales dividen el espacio horizontal en cuatro rumbos (fig. 360).

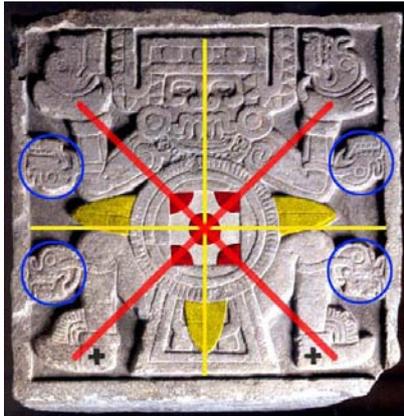


Fig. 360 Ejes del relieve

Si seguimos el mito de la *Histoyre du Mechique*, y trazamos dos ejes que partan de la mano derecha al pie izquierdo y viceversa, difícilmente dividiremos la figura por la cintura, esto solamente lo lograríamos si jaláramos las dos manos y los dos pies en direcciones opuestas. Al parecer como en todo mito, el lenguaje es metafórico y lo que se trasluce es la división original de la tierra en cuatro partes (como en el Popol Vuh). Y a partir del centro que está perfectamente definido por el cruce de diagonales la tierra se separa del cielo, creando al mismo tiempo un eje que lo comunica con el inframundo.

En este sentido afirma la Doctora Godoy “ Sabemos que el cuadrado simboliza la tierra y el círculo, el cielo; la conjunción de ambos sintetiza ambos universos” (ibid: 116)

El quince central, es el símbolo que sirve de llave para entender el significado de la pieza, vemos que el círculo central es el eje que se desdobra en cuatro partes, las cruces en los talones parecen confirmar esta idea. En su análisis la Doctora Godoy descubre tres fuerzas organizadoras del espacio que rigen la forma: la centrífuga, la centripeta y una última fuerza que recorre los ejes principales, de esta última es que se entiende el principio de espacio plegado:

“Al desdoblarse las cosas revelan otro ángulo de su naturaleza, y se pone de manifiesto aquello que existe y actúa desde un nivel oculto. Esto no debe interpretarse como condición esotérica, sino como manifestación del contenido de un pliegue del universo, susceptible de ser desplegado, tal como postula la teoría del orden implicado. El concepto freudiano de inconsciente responde a este principio de lo oculto contenido en lo manifiesto.” (ibid. 144)

De lo anterior inferimos que una parte puede representar el todo en la plástica prehispánica, no es la intención del diseñador la representación mimética, su finalidad es didáctica. Hemos dado ejemplos que presenta la cueva hocico de perfil, de frente y desplegada siguiendo una sucesión de desdoblamientos del dragón, producto de una percepción ajena a la europea del espacio y el tiempo. El mismo principio lo hemos visto empleado en la xicalcolihqui, por ejemplo con la tumbade Zaachila, el basamento de Teotitlán y el panel de Mitla (fig. 361).



Fig. 361 Diseños con una, dos o cuatro grecas

Realizamos el mismo ejercicio en el relieve de Taltecuhtli hicimos un doblez siguiendo el eje vertical y adecuamos el rostro en dirección del cuerpo para obtener el perfil (fig. 362).



Fig. 362 Doble vertical

Edward Hall en su estudio sobre proxémica menciona las dificultades perceptivas que tenemos cuando apreciamos el arte de otras culturas, como ejemplo pone al grupo esquimal de los Avilik:

“Integran tiempo y espacio en una misma cosa y viven en un espacio acusticoolfativo y no visual. Además, las representaciones de su mundo visual son como radiografías. Sus artistas ponen en ellas todo cuanto saben que hay, sea visible o no. Un dibujo o grabado que represente a un hombre cazando focas en una masa de hielo flotante mostrará no sólo lo que está encima del hielo (el cazador con sus perros) sino también lo que está debajo (la foca que se acerca a su respiradero para llenarse los pulmones de aire).” (Hall 1972: 100)

La concepción espacial en el arte prehispánico es similar a la Avilik, recordemos por ejemplo la gran cantidad de ocasiones en que se representan los árboles con todo y raíces. Patrick Johansen afirma que el conocimiento para las culturas de Anáhuac no se basa en la percepción directa de la realidad:

“El saber indígena mesoamericano fue un saber sensible. El término náhuatl que lo refiere *tlamati* significa tanto “conocer” como “sentir”. El indígena no concebía un conocimiento que se limitara a abstracciones eidéticas verbalmente configuradas y que no fuera plenamente sentido. Consideraba que sabía cuanto sentía, cuando el objeto por conocer se “incorporaba” de alguna manera al sujeto conocedor determinando, asimismo, una aprehensión cognitiva simbiótica, en la que se fundían en cierto modo el objeto y el sujeto.” (Godoy 2004: 13)

Regresando a la imagen de perfil que se logra de Tlaltecuhтли al plegar la imagen completa, notamos que lo que parecía ser originalmente un ser acostado sobre la superficie de la tierra y en posición de parto (elemento que favorecía la predisposición occidental por leer la imagen según los cánones reacentistas, y al mismo tiempo forzar el sustento ideológico que confiere a estas culturas una concepción eminentemente agrícola), en realidad está sentado y con las manos en alto. Afortunadamente existe una escultura exenta de Tlaltecuhтли que sirve como *piedra roseta* para conocer el código de transporte de lo tri a lo bidimensional. En esta pieza encontrada en las excavaciones del metro, reconocemos todos los elementos iconográficos característicos de Tlaltecuhтли (fig. 363).



Fig. 363 Tlaltecuhтли “del metro”

Comprobamos que la pieza tiene los codos descansando en las rodillas y los brazos apuntando hacia lo alto, tal y como se ve en el relieve. Tlaltecuhltli se presenta sentado y con las piernas cruzadas, descubrimos que su propio cuerpo esta funcionando como *axix mundi*, la parte inferior a partir del eje horizontal en el relieve perfectamente asentado en la tierra y la parte superior dirigida hacia el cielo. Su rostro como ya lo ha investigado Dorys Heiden integra el de Tlaltecuhltli con el de Tonatiuh, confirmandolo así como el eje que media entre *supra* e *inframundo*.



Fig. 364 Abatimiento de *Tlaltecuhltli*

Observamos también que la cabeza está prácticamente desaparecida, que solo asoma el rostro, y este sólo lo podemos ver si tenemos una posición cenital, lo último que podemos pensar es que este diseño tan particular no se debe a la falta de pericia del escultor, por el contrario, esta forma participa de un depurado lenguaje plástico. Cuando comparamos esta escultura con otro relieve de Tlaltecuhltli, perteneciente al grupo de articulación anteposterior, que se caracteriza por presentar el cuerpo de espaldas pero con el rostro de frente e invertido, nos damos cuenta, que esta posición imposible en la realidad es un recurso didactico para expresar que el rostro según sus cánones debe mirar hacia arriba al igual que la escultura

exenta, reforzando la composición del quincunce con su función de *axis mundi*.

Contradiendo la teoría de que Tlaltecuhltli asume esta forma del cuerpo porque está en posición de “parto”, cuando en realidad es la representación bidimensional de la posición sedente en la escultura exenta (fig. 364).

Regularmente se exhibe este relieve con la cabeza en la parte inferior, en dirección al *inframundo*, tal vez influenciados por el mito que menciona que una vez estrangulado el monstruo de la tierra la cabeza se quedó en el estrato inferior. Sin embargo, en todas las representaciones que se hacen en los códices del monstruo de la tierra este siempre mira hacia arriba. Este relieve al igual que otras esculturas que llevan el cráneo amarrado a la cintura por serpientes bicéfalas como Coatlicue, o Coyolxauqui siempre portan el cráneo de manera vertical, incluso en la escultura exenta nos damos cuenta la dirección que dieron al cráneo amarrado en la espalda baja de Tlaltecuhltli.

El rostro de Tlaltecuhltli en el grupo de articulación anteposterior que mira al *supramundo* está alineado con el cráneo en la base de la columna que representa el *inframundo* constituyen un eje en el centro del quincunce, y los cuatro puntos en que se desdobra, están sugeridos por las extremidades que se dirigen a los rumbos en el corte horizontal del plano terrestre. Doris Heyden ha sugerido que la alineación Tonatiuh –Tlaltecuhltli (que es la razón por la cual comparten los mismos elementos iconográficos en el rostro) representa el momento en que el Sol se alinea con la tierra en el paso cenital.

Regresando al relieve de Tlaloc – Tlaltecuhltli, si volvemos nuevamente a doblar el perfil por la mitad horizontal obtenemos la cuarta parte que es la mínima parte en que se puede doblar y permanece reconocible el mensaje implícito.

Y es el detalle del cráneo que se amarra al antebrazo quien nos ofrece la clave para tener una correcta lectura de la imagen (fig, 365). Como afirma la doctora Godoy es importante notar que el craneo está agujerado en las sienas: “Los cráneos, presencia constante de este grupo de *Tlaltecuhтли*, se representan de perfil, salvo en un caso, para que se vea con claridad la perforación a la altura de la sienas, por donde pasa el cinturón de serpientes. “ (Godoy 2004: 137). Aunque perceptualmente el relieve completo posee cuatro cráneos amarrados en las extremidades, en realidad se trata de uno solo que se desdobra, exactamente como el quincunce que se desdobra en cuatro partes. Este cráneo es el que se halla en la base de la espalda amarrado a la cintura justamente por un lazo que atravieza las sienas, así es como reconocemos el código de acceso a la percepción de un espacio que se representa plegado y desplegado.



Fig. 365 2ª doblez

En la frente del Tlaloc – Tlaltecuhтли hay una banda con tres círculos, y una vez que hemos interpretado el círculo en el centro del quincunce, pudieramos conjeturar que estos tres círculos representan los tres niveles cósmicos que se unen en el ombligo del mundo. Tenemos entonces un discurso iconográfico cuyo texto nos habla del eje vertical que unifica los niveles cósmicos y un desdoblamiento horizontal que ordena el espacio en cuatro extremos en torno a un centro. Esta parece ser la descripción con la que se debe de entender y calificar el panel del grecas que estamos analizando.

Nos hemos dado el espacio para documentar detalladamente el principio cosmogónico que yace detrás de la iconografía de la cruz y el simbolismo espacio – temporal que éste implica como eje del universo y los niveles cósmicos, porque esta cruz es justo la que se encuentra en el centro del panel y que representa el punto que une los tres niveles cósmicos. “El acceso entre lo natural y lo sobrenatural se hacía a través de portales, que podían ser naturales, como cuevas, montañas y árboles, o ser creados a través de los ritos, las acciones de los soberanos y la construcción de templos, plazas y patios hundidos. Sin embargo, el portal entre lo natural y lo sobrenatural alcanzaba su parte más permeable en cualquier punto que fuera descrito como el centro de los cinco puntos de la cuadrícula natural y, por lo tanto, la localización del *axis mundi*.” (Godoy 2004: 255).

Comúnmente se piensa que la representación del espacio en los códices prehispánicos es exclusivamente bidimensional. Sin embargo con todos estos datos seríamos muy ingenuos si no nos dieramos cuenta que estas imágenes representan el espacio tridimensional pero de manera codificada. El problema es que nuestro paradigma representativo del espacio nos ciega ante otras manifestaciones que no se asemejen a la concepción occidental a la que estamos acostumbrados.

Si comensamos del principio que hay un punto central del cual parten cuatro direcciones en un plano horizontal, y a este le agregamos dos más, pero para ello tenemos que salirnos del plano, una hacia arriba y otro hacia abajo, acción que automáticamente le confiere volumen y con ello una tercera dimensión. El resultado de estas acciones produce el quincunce, aunque el arriba y el abajo están implícitos en el punto central. Si además pensamos que de

los cuatro rumbos cardinales se desprenden las cuatro esquinas que son los extremos solsticiales, se completa el diseño del quince (fig. 366). Este diseño a su vez conforma el famoso perfil de la cruz que hemos denominado “nahui-cóatl”

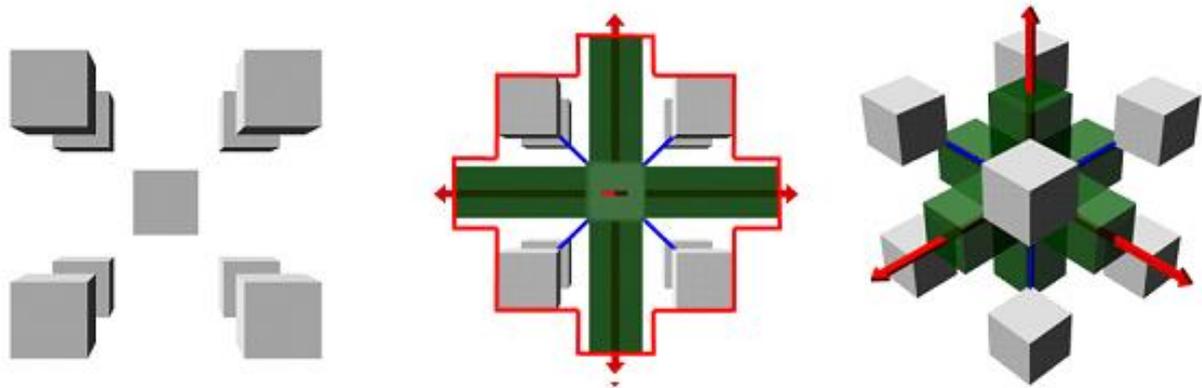


Fig. 366 Ejes tridimensionales en la cosmovisión mesoamericana

Si pensamos el quince tridimensionalmente, y pensamos que para todas las direcciones debe mostrar la misma cara, porque justamente en cualquier cara el centro representa la dirección a la que se dirige la cara, obtendríamos un cubo con un punto al centro del mismo cubo. Esto implica que para cualquier dirección el origen es el inframundo, y si este fuera el caso seguramente por eso en los mitos el origen siempre se busca en el inframundo. De la realidad percibida se concibe un espacio tridimensional en donde su mejor exponente es la pirámide, que se identifica como un edificio cuadrangular en el cual parten escaleras desde los cuatro puntos cardinales hacia el centro, que se encuentra según en esta concepción tridimensional hacia lo alto. Joseph Campbell define esta característica de la pirámide como ombligo del mundo: “[...] Una pirámide tiene cuatro lados. Son los cuatro puntos cardinales... Cuando estás en los niveles inferiores de la pirámide, estarás en un lado o en otro. Pero cuando llegas a la cima, los puntos se reúnen todos, y allí se abre el ojo de Dios.” (Campbell 1991: 5) Aclaremos que para Campbell “Dios” es una palabra ambigua se usa para representar lo trascendente, y lo trascendente es incognoscible y desconocido.

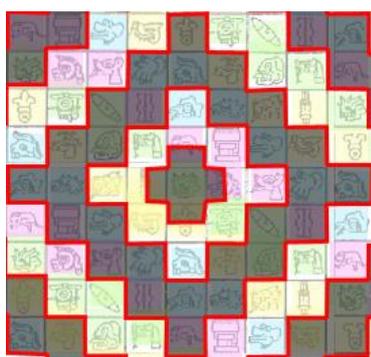


Fig. 367 4 escaleras

Las escaleras tienen importancia fundamental en esta cosmogonía como hemos estado advirtiendo, veamos el centro del panel de grecas que venimos trabajando (fig. 367). En él vemos 4 escaleras con 5 peldaños dirigidos a los 4 rumbos, esta composición ya la hemos estudiado en otros paneles y hemos visto que representan 20 trecenas, o sea un tonalpohualli completo. Y aunque ya habíamos estudiado esta composición el diseño es diferente a los anteriores ya que en el interior del diseño se aprecia un nahui cóatl, al que se le señala el centro con una pequeña cruz

Como hemos visto en esta cosmogonía quién está en el centro del nahui-cóatl es el ser que tiene dominio en los ámbitos divinos, del espacio y del tiempo. Es estar en el interior de la cueva o en el cenit de la pirámide.

“[...] Los que ven, los que se dedican a observar el curso y el proceder ordenado del cielo,

como se divide la noche.

Los que están mirando, los que cuentan

Los que vuelven ruidosamente las hojas de los códices

Los que tienen en su poder la tinta negra y roja y lo pintado

Ellos nos llevan, nos guían, nos dicen el camino

Quienes ordenan como cae un año

Como sigue su camino la cuenta de los destinos

y los días y cada una de las veintenas. (Leon 1993: 76)



Fig. 368 Mascara de Chupicuaro

Son estos personajes a los que alude la cruz del nahui cóatl justo al centro de panel, esta es la razón por la que ahora entendemos mejor la máscara de Chupicuaro decorada exclusivamente con esta cruz. Notese que se preocuparon porque los ojos y la boca quedaran perfectamente al centro de las cruces del nahui coatl (fig. 368).

Veamos ahora la siguiente escalera que posee 8 peldaños, este es un número interesante como hemos estado viendo. 8 trecenas son 104 días, la cantidad de días faltantes del año solar una vez que se ha completado un tonalpohualli de 260 días, asunto que ya hemos trabajado antes (fig. 369).



Fig. 369 Detalle del diseño

Pero si sumamos el total de las tres escaleras incluyendo a la greca que tiene también 8 peldaños, en conjunto completan 21 peldaños, que multiplicados por 13, dan como resultado un total de 273. Hemos estado tratando de demostrar los diferentes ciclos calendáricos y astronómicos que albergan los diferentes diseños de grecas, sin embargo nos sorprende agradablemente la aparición de este número

que representa el periodo de gestación humana, lo que conocemos como los nueve meses de embarazo. Para entender la importancia de este periodo de tiempo en Mesoamérica, debemos prestar atención a los estudios de Alfredo López Austin en relación a la impronta que tiene en el destino del recién nacido el día y la trecena en que nace. Los extremos que nosotros hemos referido como *Topan* y *Mictlan*, o supra e inframundo, él los concibe como Tamoanchan y Tlalocan y considera que de ellos provienen los componentes anímicos y materiales que conforman al ser humano:

“Hablar de Tamoanchan y Tlalocan es hablar de circulación de lo invisible, de los cursos que siguen las sustancias sutiles que dan naturaleza, que transforman y animan a los seres del mundo. Tamoanchan y Tlalocan son sitios de origen y destino de las sustancias sutiles que podemos llamar entidades anímicas, “almas”, o fuerzas divinas y que se encuentran en el interior de las criaturas [...] Según las concepciones mesoamericanas, el ser humano está formado por varias entidades anímicas y Tlalocan y Tamoanchan se relacionan o con su gestación o con su destino final. En efecto uno de los componentes de la invisible interioridad humana viene de Tamoanchan: los dioses superiores envían esa “alma” al vientre de las madres para formar al niño.” (López 1995: 17-18)

Como ya explicamos el principio de la concepción dual de la cosmogonía mesoamericana surge a partir de la separación en dos partes de la diosa original que también menciona Austin para entender la naturaleza humana:

“Esa sustancia divina; nacida, como todos los dioses, de un proceso de transformaciones que dividió originalmente al gran ser primigenio en dos partes opuestas y complementarias: la tierra y el cielo. La constitución de los seres divinos y mundanos debe explicarse a partir de una diosa original, acuática, caótica, monstruosa. Su naturaleza original se conservó en la parte inferior de cosmos; la parte superior, en cambio, adquirió las características masculinas. La separación de ambas partes de la diosa fue mantenida con postes – mencionados como árboles, hombres, dioses...- que impidieron la recomposición de la diosa.” (López 1995: 18)

La sustancia de los dioses quedó definida a partir de la división de Cipactli, los dioses surgidos de la mitad superior de su cuerpo son calientes, secos y luminosos, mientras que los que surgieron de la mitad inferior son fríos, húmedos y oscuros. De la unión de los dioses del cielo y del inframundo nació el tiempo: “los cuatro postes –o árboles o dioses u hombres- se convirtieron en los caminos de los dioses [...] porque por su tronco hueco corrían y se encontraban las esencias divinas opuestas que eran los flujos de las dos mitades del monstruo.” (López 1995: 19)

Entendemos entonces que la naturaleza del tiempo original y creador que es la interacción de un cosmos formado por dos clases de materia: una materia sutil, imperceptible o casi imperceptible por el ser humano en condiciones normales de vigilia procedente del supramundo, y una materia pesada que el hombre puede percibir normalmente a través de sus sentidos que es la materia procedente de la parte inferior de Cipactli.

“Los dioses actúan directamente en el mundo. La sustancia divina es enviada a la tierra en forma de tiempo, de destino. Esto hizo que el calendario mostrara las combinaciones de las distintas fuerzas de los dioses. Todos ellos entraban en un juego de jerarquías y dominios. Había dioses del año, de la veintena y de la trecena.” (López 1995: 28)

Las esencias de ambas partes del cosmos se juntan en el interior de los cuatro postes generando remolinos, y esta combinación de esencias es lo que improntará al niño en el momento de su nacimiento. Cada momento, de cada día, de cada trecena y rumbo es lo que definirá la personalidad del individuo y le confiere un destino. Sin embargo como afirma Austin hay pequeños recursos para influir en el destino:

“[...] todos los días de una trecena pertenecían jerárquicamente al jefe, que era el primer día, el que llevaba el número 1. Pertenecían o, como se ha visto, estaban dominados por su esencia. Ésta era la causa de que, aparte del valor que tenía cada uno de los días en el destino de los seres humanos, había una suerte general de la trecena. También a esto se debía que los niños podían ser bautizados en un día de la trecena distinto al de su nacimiento, pero no en uno de otra trecena, pues todos estos días formaban parte del mismo conjunto divino, todos estaban bajo el mismo jefe.” (López 1995: 29)

Hemos requerido toda esta información para entender nuestro diseño, ya que la duración de un *Tonalpohualli* consta de 260 días, diez días antes de completar los nueve meses, pero si la primer trecena del calendario inicia con 1 *Cipactli* y al termino del calendario han transcurrido apenas 260 días, es seguro que la siguiente trecena va a completar el ciclo de gestación humana terminando el día 273, pero como el calendario ya terminó habrá que empezar nuevamente el siguiente calendario y esta trecena que completa el ciclo de gestación vuelve a ser 1 *Cipactli*. Es decir, en término generales se espera que un niño que nazca en la misma trecena en que fue concebido. De ahí la importancia del número 273 y su relación con el ciclo de gestación y nacimiento humano, pero sobre todo del conocimiento que se tenía de las esencias divinas que conformarían su persona.

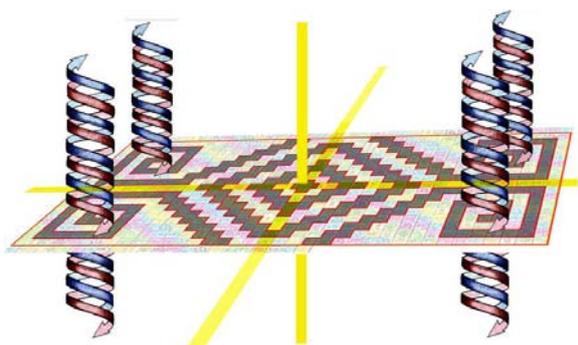


Fig. 370 Rumbos, ejes y postes

Tenemos entonces conformando el universo mesoamericano un *axis mundi* que divide en dos partes el cosmos interaccionando en el centro por la mediación de cuatro postes en las esquinas por los que transportan y combinan las esencias, y esta combinación produce espirales que conforman tridimensionalmente torzales, descripción que podría representarse bidimensionalmente con la forma del panel que estamos trabajando (fig. 370).



Fig. 371 Distancia entre ganchos

Finalmente hay un elemento más que llama nuestra atención, esta es la distancia de 11 unidades que media entre las espirales en sentido vertical (fig. 371). Como hemos comentado anteriormente es el número de los opuestos polares en el *Tonalpohualli*. El ejemplo más conocido es la polaridad que generan *Cóatl* que enfrenta a *Cuahutli*, y en

nuestro diseño se tuvo cuidado en que esta polaridad fuera doble.

Hemos estado haciendo mucho énfasis en esta division dual del espacio con sus esencias polares, y su subsecuente desdoblamiento cuaternario en dos pares de opuestos. Al respecto Austin comenta la polaridad esencial de los dioses en relación con el espacio que habitan:

“El dios destinado a convertirse en Sol, Nanahuatzin, es elegido para ese oficio por dos dioses de naturaleza ígnea: Tonacatecuhtli, dios de nuestro sustento y Xiuhtecuhtli, dios del fuego. En forma correspondiente, dos dioses de naturaleza acuática. Tláloc y Nappatecuhtli, nombran a Nahui Técpatl, que se convertiría en Luna. Entre Napatecuhtli y su delegado hay además, una identidad numérica, el 4, pues Nappatecuhtli es el Señor Cuádruple, mientras que el dios lunar recibe el nombre de Cuatro Cuchillo de Pedernal. La parte numérica del nombre calendárico lo sabemos, puede ser altamente significativa.” (López 1995: 26)



Fig. 372 Números y rumbos

Entendemos mejor esta cosmovisión si regresamos al principio básico de la división del espacio en 4 direcciones cardinales. El eje oriente-poniente es el camino del Sol, por ello es luminoso, cálido y seco, mientras el eje norte-sur, es su opuesto es el del inframundo, frío, oscuro y húmedo, y su oposición no es solo arriba-abajo, sino también de cruzamiento (fig. 372).

Esta es la razón por la cual en el mito donde *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipoca* estrangulan al monstruo acuático lo toman de las extremidades opuestas, oriente 1 y poniente 11 son extremos polares, y opuestos a norte 6 y sur 16, que también son extremos opuestos entre sí, como vemos es una relación espacio-tiempo, y el cruce de las esencias

cálidas del supramundo con las frías del inframundo, se da en el plano intermedio, en *Tlalticpac*. De esta manera se aprecia mejor esta polaridad implícita en el número 11.



Fig. 373 Lámina 30 códice Borgia

Revisando la lámina 30 del códice Borgia encontramos la misma distribución de los días, y en ella se hace también hincapié en estos días que se distancian 11 espacios, al encerrarlos en círculos que son perforados con punzones de hueso por Tlaloques en las esquina de la lámina. Los signos 1,6,11 y 16 como se aprecia corresponden a los días *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatl* y *cozcacuahutli*, sabemos por lo que hemos estado analizando que *cipactli* y *ozomatl* representan los rumbos oriente – poniente del supramundo, mientras que *miquiztli* y *cozcacuahutli* representan el norte – sur característicos del inframundo.

Para el Doctor Ignacio Pérez Barragán (comunicación personal), *cipactli* es lo telúrico y *ozomatl* es lo aéreo por que el mono vive en los árboles, su relación entonces es de opuestos, en cambio *miquiztli* y *cozcacuauhtli* representan el final y ambos se complementan. Se forma así un cuadrado lógico de complementarios y opuestos, esto es lo mismo que el cuadrado semiótico de Greimas que retoma el cuadrado de la lógica aristotélica. Lo que se está presentando entonces es el fundamento en el diseño de la aplicación de la lógica. Es decir, en el diseño mesoamericano hay una fundamentación y aplicación de la misma lógica que en Grecia se había desarrollado. Aquí fue para explicar el espacio-tiempo. A esta polaridad lógica habría que agregarle que *cipactli* y *miquiztli* son terrestres mientras que *ozomatl* y *cozcacuahutli* son aéreos.

También hay que tomar en cuenta que 11 renglones dispuestos en vertical tal como está en el diseño, en la matriz del tiempo representan 520 días, número que es fractal del periodo de tiempo conocido como *xiuhmolpilli*, con duración de 52 años, y del Sol cosmogónico que dura 5200 años.

El hombre que se encuentra en el centro de las espirales o en el centro de las escaleras es aquél que ha trascendido los límites del espacio-tiempo que impone un mundo dualista.

"[...] El centro del mundo es el *axis mundi*, el punto central, el eje alrededor del cual todo gira. El punto central del mundo es el punto donde la quietud y el movimiento se unen. El movimiento es tiempo, pero la quietud es eternidad." (Campbell 1991: 138)

Afirma Joseph Campbell que la persona que ha tenido una experiencia mística sabe que todas las expresiones verbales para describirla son defectuosas. Sin embargo: "Las personas que han tenido la experiencia han sabido proyectarla en imágenes. Me parece que hemos perdido en nuestra sociedad el arte de pensar en imágenes. Hemos creído más en la palabra." (Campbell 1991: 100) Sabiendo eso debemos tener conciencia que Los símbolos no transmiten la experiencia, la sugieren.

Con estos argumentos podemos deducir entonces que el personaje que se encuentra en una cueva en medio de cuatro grecas en el friso del templo de las monjas en Chichén itzá, o en el friso de palacio del gobernador en Uxmal, bien pudieran ser chamanes, al igual que los personajes olmecas en las representaciones de La Venta, *Oxtotitlan* o *Chalcatzingo* que hemos mostrado. Es el mismo personaje que se encuentra simbólicamente al centro de las cuatro escaleras o de la cruz del nahui cóatl, como los personajes de Chupicuaro. No solo el centro del quincunce es importante para la concepción chamánica, también el número cuatro, como afirma una traducción que hace Portilla de Sahagún: "Dicen que para nacer (el *tlamatini*): cuatro veces desaparecía del seno de su madre, como si ya no estuviera encinta y luego aparecía [...] conector del reino de los muertos (*Mictlan-matini*.), conector del cielo (*Ilhuicac-matini*)." (León 1993: 80).



- Tlattecuhtli - Coyolxauhqui



Fig. 374 Base numérica del diseño.

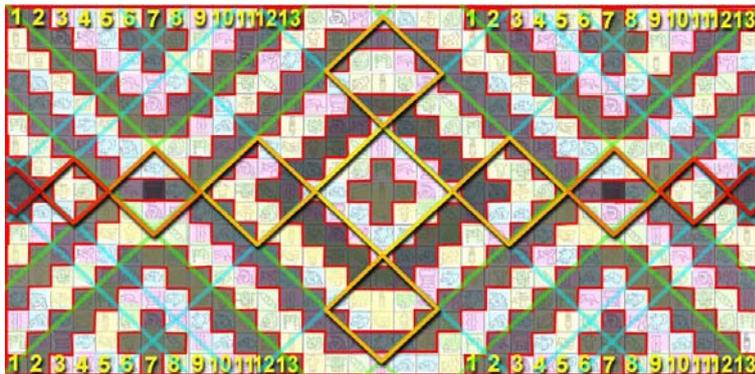


Fig. 375 Trazos geométricos.

La última greca que decora los paneles de Mitla (fig. 374) como anticipamos antes tiene el mismo principio del quincunce, que a diferencia de la greca anterior no posee la cruz del nahui cóatl al centro, en este caso mantiene la cruz habitual tanto al centro como en las esquinas del diseño.

Al llevar este diseño a la matriz del tiempo podemos tomar en cuenta algunas distancias que se nos escapan al escrutinio en los paneles originales, además por supuesto de su estructura interna. Notamos en los paneles que este diseño como en la mayoría, forma parte de una continuidad visual, por lo que aislamos la que consideramos la unidad básica para su estudio. Tomaremos como límites laterales los extremos de las pirámides que

envuelven las cruces en los extremos del diseño. Aprovechando estos cuatro elementos trazamos una sucesión de líneas guía (fig. 375) que como podemos apreciar, dan como resultado una perfecta armonía en la integración de sus demás elementos. El ejemplo más notorio de este orden es la sucesión decreciente de cuadrados del centro a los costados, orden que se desarrolla a partir de la base de las pirámides que es de 13 unidades, número fundamental que hace mover toda la maquinaria calendárica y cosmogónica, y del 9 que es la mitad del alto del panel. Cuando el 9 se desdobra y traslapa obtenemos la altura del panel, está de más comentar la importancia de estos dos números.

Ahora revisamos los diseños de los diamantes centrales, y la cantidad de peldaños que los componen. Empezamos por el diamante más pequeño que envuelve la cruz al centro de la composición; este como en otros diseños que ya hemos analizado se caracteriza por tener cuatro escaleras dirigidas a los puntos cardinales con 5 peldaños cada una, para conformar (por el valor de trecena que hemos asignado a cada peldaño) lo que hemos denominado un

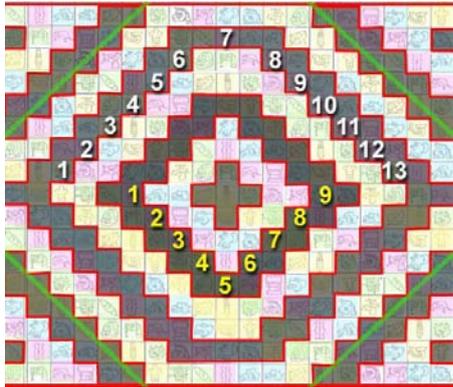


Fig. 376 números supra-infra

Tonalpohualli. El exterior posee una cantidad de peldaños y un tipo de diseño que podemos interpretar de diferentes maneras, dado que en todas las variantes existen lecturas calendárico – astronómicas (fig. 376).

Si tomamos como base la línea del horizonte justo a la mitad del diseño, que conecta los diamantes lateralmente y contamos a partir de ahí, obtenemos 7 peldaños hasta la cima. Habíamos comentado que la función de la cruz es exponenciar la cantidades por 4, en otras palabras, considerarlos como parte de una unidad temporal que se despliega a los 4 rumbos

cardinales. Asignando nuevamente el valor de trecena a cada peldaño, tenemos un total de 28 trecenas que multiplicadas por 13 dan como resultado 364 días, el día 365 estaría en el punto de unión central de las cuatro escaleras. El valor calendárico de ambos diamantes en el centro del diseño sería exponer las dos cuentas calendáricas más importantes en la cosmovisión de estas culturas, el *Tonalpohualli* y el *Xiuhpohualli*. Sin embargo el número 7 tiene otra acepción calendárica, si consideramos los 28 peldaños como días y no como trecenas reconocemos el ciclo calendárico lunar, dividido en creciente y menguante.

Es interesante que el número 7 sea un principio común entre los ciclos terrestres y lunares, pues como sabemos hay muchos elementos iconográficos que comparte *Coyolxauhqui* y *Tlaltecuhтли*, y que en algunas ocasiones se extiende hasta *Coatlícue*, entre ellos y de los más representativos son el cinturón de serpientes con el cráneo insertado a la altura de la cintura y las extremidades decoradas con garras, o máscaras con colmillos.



Fig. 377 Números venusinos y signos sextos

Por otro lado, si tomamos esta línea central, no sólo con la base donde se asientan las escaleras, sino también como parte integral del diseño numérico, también con significación calendárica, aumenta entonces el número de peldaños a 8 por escalera.

La relación 8-5 de los diamantes centrales es muy conocida en Mesoamérica, también la hemos trabajado en otros diseños de

grecas, pues representa la relación sinódica de Venus con el ciclo anual terrestre (fig. 377).

Otra manera de leer los diamantes centrales con 7 y 5 peldaños por escalera, es empleando la interpretación cosmogónica. Desde esta perspectiva identificamos el diamante exterior con los 13 niveles celestes y el interior con los 9 inframundos como corresponde a los niveles cósmicos según el mito (fig. 376). Si tomamos en consideración que la dirección que recorre el Sol en los niveles celestes es oriente – poniente, y la dirección que caracteriza los niveles inferiores es norte – sur, podemos recrear tridimensionalmente este concepto (fig. 378) de la misma forma que trabajamos la lámina 56 del código Borgia en el capítulo 1.

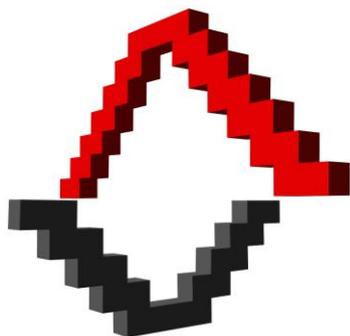


Fig. 378 Tridimensionalidad



Fig. 379 Ollin códice Borgia

Ya de entrada este diseño nos permite visualizar la concepción tridimensional del espacio mesoamericano, con sólo dos elementos que poseen direcciones contrarias como los son los ejes oriente – poniente, en relación al eje norte – sur, que están perfectamente codificados con la cruz al centro de los diamantes. Estos ejes disponen el espacio horizontal, mientras que la composición ascendente y descendente de los niveles cósmicos nos produce la tridimensionalidad. La representación nos lleva de inmediato a pensar en el *ollin* en su denotación, (fig. 379) y también en su connotación desde la esencia misma del movimiento, que bien puede sugerir el movimiento solar en el supra e inframundo. En este sentido la imagen extraída del códice Borgia muestra un círculo solar en medio de dos bandas amarillas perfectamente definidas, posiblemente el *tlacuilo* asigna al color amarillo el sentido de complementariedad que sería el concepto que otorgaría unidad y un explícito significado solar al signo.

También nos lleva a pensar en el principio cueva – pirámide como elementos polares del *axis mundi*. Esta idea es desarrollada por Arturo Montero en su trabajo sobre las funciones que tuvo la cueva en épocas prehispánicas.

“Las asociaciones simbólicas son múltiples: noche-caverna-muerte; animales: jaguar, serpiente y murciélago, articulados por el concepto de inframundo, muerte y entierro; en otro aspecto, no menos desligado, la relación caverna pirámide y su correlación astronómica con el Sol, Venus y la Luna, ya sea mítica en el calendario, o con observatorios construidos en cavidades subterráneas como en Xochicalco, uso de constantes matemáticas con los dígitos 7, 9 y 13 relacionados con mitos cosmológicos articulados con cavernas.” (Montero 2011: 99)

Si ponemos atención en los medios diamantes que envuelven las cruces en los extremos del diseño, y aplicamos el mismo criterio cosmogónico que ve en sus composiciones la abstracción de la pirámide o de la cueva, obtenemos el número 11 (fig. 374), número que no es ajeno tanto en las cuentas calendáricas como en los paneles de este lugar. Un ejemplo de la importancia que tiene este número en los diferentes soportes plásticos de Mitla lo podemos apreciar en primera instancia en las esquinas de este mismo diseño, que consta de 4 medios diamantes con 11 escalones cada uno. Increíblemente el mismo número de unidades y de elementos lo observamos en algunos paneles, que constan de 4 líneas con 11 grecas (fig. 380).



Fig. 380 Cuatro líneas con 11 grecas cada una.



Fig. 381 Quincece central



Fig. 382 Cempoala

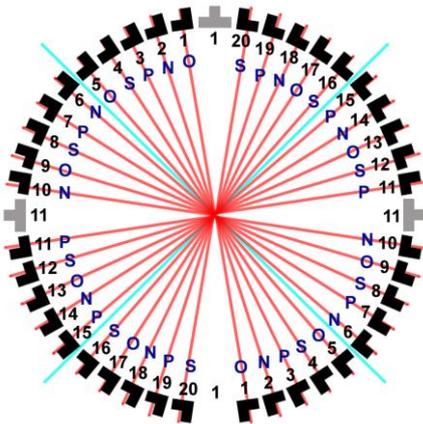


Fig. 383 Plataforma de Cempoala

también un elemento interesante entre los extremos que dividen en grupos de 10 a las almenas, estos tienen la forma de “T” invertida, los cuales también puede ser el desdoblamiento lateral de la “L” (fig. 382).



Fig. 384 Costado de la plataforma de Cempoala, 10 “L” y dos “T” en los extremos

Si proyectamos un esquema donde contemplemos el número y dirección de estas almenas salen a la luz alguna serie de conclusiones; lo primero que nos llama la atención por ejemplo es la dirección de las almenas, estas se encuentran en dos direcciones alternadas (fig. 383 - 384).

Ya hemos trabajado con este número y sobre todo con los signos implicados, los cuales se enfrentan en los extremos de la veintena (1-11 y 6-16), y como explicamos también estos son signos polares. Para demostrar este principio polar basado en el número 11 que es común en las cuentas calendáricas, variaremos estos signos de los extremos. Hemos estado trabajando con los signos *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatli* y *cozcacuauhtli*, otros que conocemos de sobra y abordan el mismo principio son *calli*, *tochtli*, *acatl* y *tecpatl*. Lo que caracteriza a estos signos, es que todos ellos forman cruces que en las cuentas calendáricas se denominan “cargadores de años”. Veamos un ejemplo, en esta ocasión con los signos *cóatl*, *itzcuintli*, *cuauhtli* y *xochitl* (fig. 381).

Al disponerlos sobre los 20 peldaños del diamante (que bien podría representar la unión de la pirámide y la cueva) notamos que son los signos extremos de la imagen y les corresponden los números 1 - 11 y 6 - 16, la cruz central marca perfectamente los ejes. Siendo 20 signos la división entre 4 da como resultado 5 signos que empiezan y terminan en el mismo rumbo, sin embargo entre los opuestos la distancia es de 11 signos, que dividen el espacio y el tiempo en opuestos polares.

En la ciudad de *Cempoala* se encuentra una estructura circular muy particular, con características calendáricas similares a las que vemos en este diamante; en ella se presentan 40 almenas en forma de “L”, sin embargo hay

Cambian de dirección las almenas en la número 11, dividiendo así en dos los veinte signos de los días, y delimitando cuatro direcciones, dos de ellas que mantienen la misma dirección quedan enfrentadas, una de ellas empieza en oriente y termina en norte, mientras que la otra es complementaria empieza en poniente y termina en sur. Entre estas divisiones se encuentra la “T” invertida como punto de traslape. Contando esta “T” cada cuarto de la estructura posee 11 elementos o 10 más la “T” si se desea. Esta parte se identifica con el diseño de la greca que estudiamos porque también posee cuatro escaleras con 11 peldaños o 10 más la cima si se gusta (fig. 374).

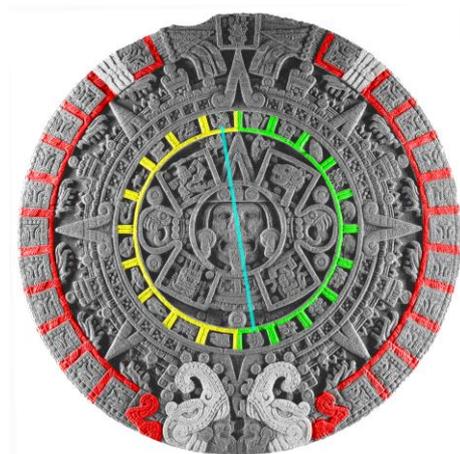


Fig. 385 Estela de los Soles

Otra monumento que posee un código parecido es la estela de los soles, en ella vemos diez unidades que representan ceremonias de atados de años formando el cuerpo de las serpientes, más una al final después de los amarres de años (fig. 385). Si cada atado de años son 52 años al multiplicarlos por los 10 resultan 520 años, que es la cantidad de tiempo representado por cada serpiente, al multiplicarlo por las dos resultan 1040 años. Cantidad de tiempo que según la “Leyenda de los soles” representan las eras pasadas. Leemos en la Leyenda de los soles:

“El Sol 4 Ocelote duró 676 años... El sol 4 Viento fue llevado por el viento y vivieron 364 años... El Sol 4 Lluvia fue el tercero y vivieron 312 años... En el Sol 4

Agua hubo agua durante 52 años y vivieron durante 676 años.” (Códice *Chimapolpoca* 1992: 119).

El sol Ocelote dura 676 más 346 del Sol Viento son 1040 años (ambos en las aspas superiores del *ollin* en la estela de los soles), pero si sumamos aparte 312 años del Sol lluvia, más los 52 años que permaneció el agua y los 676 que duró este Sol resultan 1040 años (ambos en las aspas inferiores del *ollin*). Siendo la estela de los soles el registro de estos soles ¿podríamos pensar que cada serpiente carga el tiempo de dos soles? Y siguiendo esta lógica ¿Será posible que la cantidad de años reunida en este relato por los cuatro soles anteriores se hayan repartido en la plataforma de *Cempoala* en unidades iguales de 520 años? ¿Y estas cuatro se reflejen en el diseño que estamos estudiando de Mitla, en diez escalones más el contador en la parte superior?



Fig. 386 detalle códice Borgia y Nutall

No dejan estas preguntas de ser especulaciones, sin embargo, están fundadas en la propia numerología e iconografía que como sabemos es un lenguaje en sí mismo. Otros ejemplos que corroboran la relación iconográfica de las serpientes que poseen 11 almenas las podemos encontrar en los códices Nutall y Borgia (fig. 386).

Nótese que las cabezas de las serpientes representadas en forma estilizada en la estela de los soles si la lleváramos a la abstracción total, y las traslapáramos formarían una T invertida uniendo así dos principios polares, que pueden ser de tiempo y/o de espacio. Esta forma de

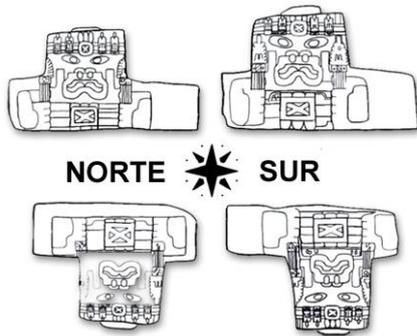


Fig. 387 marcadores de Teopantecuanitlán

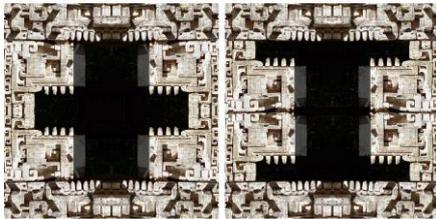


Fig. 388 Ollin Borgia

“T” la hemos venido trabajando desde la forma de las puertas del patio interior de Mitla, una forma que aparece en la etapa olmeca y se puede apreciar también en el juego de pelota de *Teopantecuanitlán* marcando justamente los rumbos del universo (fig. 387).

Definitivamente estas T'es se identifican con la plataforma de *Cempoala* y la dirección a los rumbos que tiene cada una de ellas, pero también, como hemos venido demostrando con las fauces de la serpiente llevadas a la máxima abstracción. Empleamos la fachada de Chicana para demostrar este principio de T'es que son la conjunción de dos fauces de serpiente y su desdoblamiento que implica la cruz que representa los cuatro rumbos o el juego de pelota que es un *axis mundi*, según se inviertan los perfiles serpentinos (fig. 388).

A partir de los datos obtenidos se hace necesario detenernos por un momento y reflexionar la constante alusión gráfica en estos paneles sobre los conceptos de tridimensionalidad. Pongamos por ejemplo el concepto de cueva-pirámide al que nos hemos referido, el primero con una obligada dirección norte-sur manifiesta en su cosmogonía, mientras que la dirección que sigue el segundo es la que sigue el Sol, es decir oriente-poniente. Las direcciones que toman ambos rumbos se caracterizan porque sus puntos extremos tocan el cenit y el nadir, desprendiéndose del plano al provocar un desplazamiento tridimensional. Tenemos entonces la cruz como símbolo plástico que representa el desplazamiento horizontal y el punto de conjunción de las cuatro direcciones. Por otro lado ¿cuál sería el símbolo plástico que representara la verticalidad (o el eje de las coordenadas “y”) en esta montea prehispánica?

Se ha dicho que el juego de pelota es una puesta en escena que representa el movimiento del Sol en la jícara celeste, y que cuando atraviesa el *tlaxcotemalacatl* penetra en las regiones del inframundo. Es decir es un movimiento vertical que implica el desplazamiento del supramundo (pirámide) al inframundo (cueva). El punto de intersección con el plano

horizontal sería el centro de la cancha, esta es una idea que plantea Gabriel Weisz:



Fig. 389 lamina 4 código Nutall

“El ducto principal que comunica los tres niveles se encuentra en el centro del campo de pelota, donde aparecía el pozo. El ojo en el centro de olin y del agujero en el tlachtli significan el movimiento y el desplazamiento de cuerpos celestes, así como la unión entre la región superior y la inferior.” (Weisz 1986: 89)

Hay un detalle en la lámina 4 del código Nutall que nos ilustra esta idea del cruce de ejes al centro del campo del juego de pelota (fig. 389); en él se observa la cancha dividida en 4 áreas y al centro un cráneo como portal. Nótese la similitud de este cráneo y el que se encuentra en el

cinto de *Tlaltecuhlli*, en ambos casos es el punto de contacto entre los niveles superiores con los inferiores.



Fig. 390 Lámina 43 códice Borgia

Recapitulando, tenemos dos símbolos conformados ambos por cuatro elementos en forma de “L”, elemento que al parecer sintetiza el hocico de la serpiente. Sabemos que en los códices una manera de visualizar el concepto de espacio tiempo, es la representación de cuatro serpientes procedentes de cada rumbo, y que intersectan en el centro tal como vemos en la lámina 46 del códice Borgia (fig. 390). La cruz expresa el plano horizontal (*talticpac*) punto medio entre el supra e inframundo, por otro lado tenemos la forma de doble “T” característica de la cancha del juego de pelota. Esta doble “T” invertida forma un eje que termina en los extremos en una base horizontal, todo esto sugiere que los extremos horizontales representan puntos finales del eje, como *Mictlan* y *Topan*.

Con estos datos podemos generar una imagen tridimensional a la que le podemos añadir los 13 y 9 niveles en los extremos del eje vertical (fig. 391). Una vista cenital de estos ejes nos presenta una imagen con las mismas características de la cruz que se ha denominado chacana y que aquí renombramos *nahui-coatl*, como se aprecia no solo posee el mismo principio compositivo del quincunce, sino además también del mismo significado espacial (fig. 392). Tenemos entonces más elementos para poder afirmar que esta cruz es la síntesis gráfica del principio sagrado que otorga al panteón mesoamericano el dominio del espacio-tiempo. Regresando al diseño de la greca, nos volvemos a concentrar en los cuatro elementos escalerados en las esquinas con seis peldaños por costado cada uno.

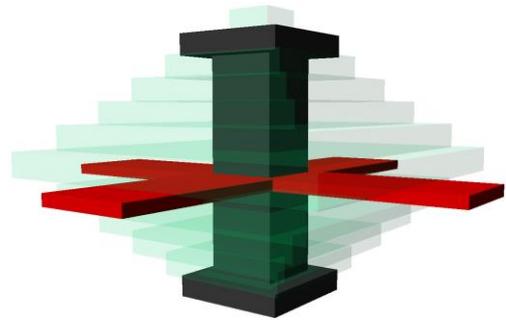


Fig. 391 Modelo 3D. Cruz, juego de pelota

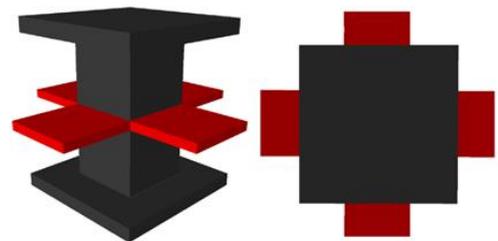


Fig. 392 Modelo 3D. Cruz, juego de pelota

Hay una interesante relación con base en el mismo código de escamas o cuadrados que componen el cuerpo de la serpiente en la lámina 46 del códice Borgia, que tiene como tema el encendido del fuego nuevo. Se observa al centro de la lámina un cuadrado conformado por cuatro *Xiuhcoameh*, cada una de ellas tiene 6 escamas o cuadrados que dan forma a sus cuerpos (fig. 390).

Si el número de cuadrados y el color representan el aspecto espacio – temporal es lógico pensar, que siendo 20 los signos del tiempo en las esquinas del cuadrado (o rombo) se traslapen los signos de las esquinas, en otras palabras los signos 1-6-11 y 16, tal y como hemos estado mostrando en los ejemplos anteriores. Entonces el número 11 sería el desdoblamiento traslapado del 6 y al mismo tiempo la mitad que se traslapará de los 20 signos de los días.

Como anticipamos cada *xiuhcóatl* posee el color asociado a su propio rumbo, elemento que le confiere significado espacial, debajo de esta imagen se encuentran la representación de una ceremonia de fuego nuevo, observamos las volutas de humo que rematan en 4 personajes cuya apariencia representa la pintura facial de *Tezcatlipoca*, notamos que sus colores son los mismos a los de las *Xiuhcoameh*, La ceremonia por sí misma confiere un significado temporal, sin embargo un detalle que no debemos pasar por alto es la serpiente sobre la cual se elabora el fuego nuevo, recordemos que el cuerpo de la serpiente es ícono del tiempo (fig. 393).

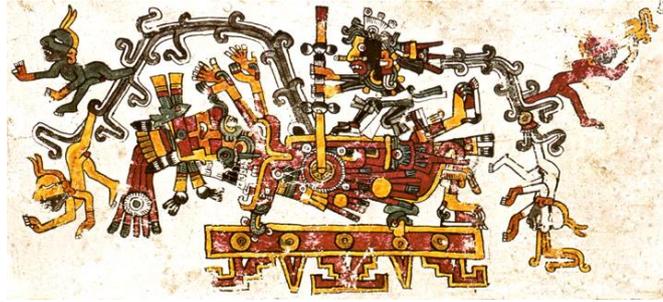


Fig. 393 Ollin Borgia



Fig. 394 Lámina 44 códice Borgia

En la lámina 44 del códice Borgia encontramos de manera elocuente los principios gráficos que hemos venido enunciando, no solo en este diseño sino a lo largo de todo el trabajo. La composición se organiza en base al quincunce, elementos importantes son la "T", la "L", la cruz *nahui-coatl*, el contexto de la escena es el *Mictlan* en el extremo inferior del *axis mundi*. Los signos de los días relacionados a cada cuarto del espacio son *coatl itzcuintli*, *cuauhtli* y *xochitl*, que como sabemos distan 4 números entre ellos, siendo el 1-6-11-16 que dividen el tiempo y el espacio en cuartos y en mitades.

Es de notar que las esquinas aparecen en forma de "L" como síntesis de las fauces de las serpientes provenientes de cada rumbo, y los accesos están dirigidos a los puntos cardinales de la misma forma que las T's en la plataforma de *Cempoala*.

Finalmente si tomamos en cuenta la geometría lateral en la que descansa el diseño, y empleamos como límite del espacio justamente las estructuras laterales de 6 y 11 peldaños, llegamos inesperadamente a la misma concepción numérica de la plataforma de *Cempoala*, dispuesta en cuatro unidades de 11 elementos por rumbo (fig. 395). Si este resultado no fuera intencional, sólo podríamos pensar que entonces es el resultado fractal de una estructura lógica basada en el calendario. Lo que es un hecho es que la concepción espacio-temporal reflejada en estos números y estos soportes es sagrada, carácter que le confiere una razón diferente al panteón mesoamericano en relación al judeo-cristiano con el cual regularmente se confunde.



Fig. 395 Panel lateral

Conclusiones

Diseño y cultura

“Las ideas que más merecen ser puestas en duda son precisamente las que más se dan por supuestas.”

Whitehead

Hemos demostrado que si reconocemos al *Tonalpohualli* como retícula básica en los diferentes diseños de la greca escalonada, y empleamos este, como método de análisis geométrico – temporal. Obtenemos valores calendáricos y astronómicos con los cuales podemos entender las razones que tuvieron los diseñadores que decoraron los muros de Mitla para desarrollar una multitud de variantes de la greca escalonada.

Expusimos también que en la investigación actual de la plástica mesoamericana hay dos tipos de lenguajes no diferenciados explícitamente hasta ahora, esto ha sido así porque inconscientemente y de manera automática se da por hecho que la concepción de lo sagrado es universal, de ahí que por el hecho de etiquetar a un objeto como sagrado, este debe de entenderse por igual en occidente que en Mesoamérica. Ejemplos de esta generalización son el concepto de Dios, de dualidad, incluso el mismo concepto de hombre como producto divino, por todo ello nos vimos en la necesidad señalar y diferenciar estos errores. No se puede equiparar el lenguaje empleado en el diseño sagrado de Anáhuac con el lenguaje del arte religioso occidental, no es equiparable el lenguaje que separa a la ciencia del arte con el que los unifica, tampoco se puede equiparar la religión que condena la naturaleza con aquella que la diviniza.

Para Allan Watts dos modos distintos de lenguaje implican dos modos de percepción, son dos paradigmas que entienden diferente el mismo fenómeno. El lenguaje basado en los hechos representa la visión de la naturaleza que se considera normal y práctica; es el mundo de la ciencia y la industria. Es un mundo más bien plano, que muchos de nosotros encontramos enormemente tranquilizador y al que nos aferramos como la cordura misma. El lenguaje basado en los hechos deseca y desintegra la experiencia en categorías y oposiciones que no se pueden resolver. Es el lenguaje de «es» o «no es» y, desde su punto de vista, todo lo que esté en el lado oscuro de la vida –la muerte, el mal o el sufrimiento- no se puede asimilar. Es un tipo de percepción que curiosamente comparten la ciencia y la religión occidental.

De manera distinta el poeta, el pintor y el místico intentan describir otro mundo, o más bien este mismo mundo, pero visto de otra manera. El lenguaje del mito y el lenguaje del arte ya sea mediante la poesía o la obra plástica es integrador, porque el lenguaje de la imagen es un

Conclusiones

lenguaje orgánico. Por lo tanto, expresa un punto de vista en el que el lado oscuro de las cosas también tiene su lugar, o mejor dicho, en el que la luz y la oscuridad se trascienden al mirarse desde el punto de vista de la unidad dramática, es la función de la catarsis empleada por ejemplo en la tragedia clásica.

La reconciliación de opuestos que es uno de los ejes rectores de la plástica mesoamericana y es equiparable a la concepción trascendental de Ken Wilber cuando concibe 3 ojos o niveles de percepción cognitiva. Para él, el ojo carnal es el más primitivo que ocupa en la experiencia diaria, es el ojo del aquí y ahora que se expresa mediante el conocimiento científico, por encima de este pero integrándolo está la filosofía que humaniza y da sentido al dato racional. El tercer ojo que también integra los dos anteriores es el ojo contemplativo trascendental, y según Wilber el vehículo ideal para expresar este ojo o nivel de conocimiento ha sido el arte, al que nosotros hemos precisado y denominado diseño sagrado. Este fue el tipo de visión al que recurrieron las culturas de Anáhuac, al menos las que diseñaron las grecas de Mitla, pues como hemos podido constatar reúnen principios científicos, filosóficos y teológicos, cuya implicación valida una conciencia o reconciliación de opuestos que, en el mundo práctico y basado en los hechos, parecería imposible o inmoral.

Estamos pagando en la modernidad la exactitud del lenguaje basado en los hechos con el precio de no poder hablar más que desde un solo punto de vista a la vez. Pero la imagen sagrada de carácter simbólico tiene muchos lados y muchas dimensiones. La realidad que experimentaron nuestros antepasados del dominio divino en la actualidad ha quedado reducida a la capacidad especulativa del hombre, que aún no puede comprender como aquella primigenia concepción de lo sagrado los llevó a representarlo mediante “números”, formas geométricas y medidas armónicas, en cuya base se manifiestan ideas arquetípicas que solo los símbolos son capaces de representar.

El símbolo sagrado objeto de estudio de esta investigación tenía por objeto crear un lazo directo con lo sagrado, no como convención, alegoría o metáfora, es decir como algo vago que está fuera del ser, el símbolo funciona entre el plano de la realidad que se percibe ordinariamente y los principios esotéricos y exotéricos que le han dado origen. En ese sentido no debemos confundir el símbolo sagrado fundamento de toda cultura (cuyo discurso es didáctico y por ello comprometido con su diseño), con el símbolo semiótico que es una convención arbitraria, razón por la que Federico González afirmó:

“[...] Esto se debe a que una sociedad como la nuestra, orgullosamente desacralizada, que ha roto su conexión con los orígenes y la idea de un plano superior a la simple materia o a la comprobación física-empírica, no lo acepta -salvo a veces en sus aspectos psicológicos más elementales-, por lo que el símbolo como mediador entre dos realidades –o planos de la realidad- carece de sentido en un esquema de este tipo, [...]” (González 2003: 30)

La Simbólica y el diseño (como disciplinas) han conformado una simbiosis fundamental que nos aproximan lo más posible a la comprensión de lo sagrado, para ello han apelado al ejercicio de nuestras habilidades intelectuales recurriendo al mito y al rito, que dan testimonio en el plano sensible de las energías invisibles que los han conformado. Por ello afirma Federico. González

que debe haber una correspondencia entre idea y forma; esencia y substancia, inmanifestación y manifestación, que hacen del símbolo sagrado la unidad precisa para religar dos naturalezas opuestas, que encuentran -en cuanto sujeto dinámico y objeto estático- su complementariedad, lo menor entonces es símbolo de lo mayor y no a la inversa. “En este sentido los símbolos han creado a las sociedades y no éstas a sus símbolos -sin olvidar la interacción mutua-, pues ellos están entretejidos en la trama misma de la vida y el hombre.”(González 2003: 32)

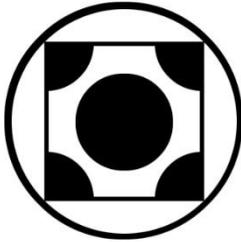


Fig. 396 Quincunce

La mejor expresión del símbolo sagrado empleado en Mesoamérica es el quincunce (fig. 396) y nos aferraremos a él en estas conclusiones porque nos ha servido de hilo conductor cuando buscamos la esencia sagrada de la greca escalonada, y al que Federico González denomina desde la concepción arquetípica “el eje y el centro”:

“Tal vez en ninguna sociedad tradicional sea tan notoria la obsesión de simbolizar el eje y el centro como se puede observar en las antiguas culturas americanas. En todas sus manifestaciones estos símbolos están presentes expresados en los cuatro rumbos del espacio y el tiempo y en el quinto punto equidistante y central en el que se conjugan, que marca el eje vertical, la dirección alto-bajo, cielo-tierra.” (González 2003: 37)

Explicábamos en capítulos anteriores que el número cinco (quincunce en latín) está en la base de la cosmogonía y la calendárica precolombina. A diferencia de la tradición gótica que asigna al 7 como número del hombre (los cuatro elementos sumados a la santísima trinidad), en Mesoamérica los cuatro puntos cardinales y el centro es por definición el número del hombre. El quinto punto al centro del universo es símbolo del ser humano, quien representa una nueva dimensión vertical que se eleva del plano horizontal, y en ese sentido es dual; todo emana y existe entre dos polos, lo más alto y lo más bajo, lo celeste y lo terrestre, lo divino y lo humano, lo vertical y lo horizontal, lo sagrado y lo profano, que como todo par de opuestos sólo se contradicen en apariencia.



Fig. 397 Teocuitlatl

Al desconocer el nombre original, en la actualidad se denominó quincunce (*quincunx* en latín) a este símbolo que dio forma al principio cosmogónico que representa el universo, y así lo hemos venido trabajando en esta investigación, sin embargo, llegados a este punto hemos reflexionado sobre la pertinencia de este nombramiento, y creemos haber encontrado un nombre alterno que manifiesta en su misma denominación los múltiples significados que se le atribuyen, este es el *Teocuitlatl* (fig. 397), un difrasismo que vincula en un solo concepto lo inmundo y degradante con lo sublime y sagrado. Este difrasismo otorga

al símbolo una nueva dimensión al unir metafóricamente lo más excelso y lo más degradante, es decir, implica la unidad de los opuestos, pero además agrega tridimensionalidad gráfica¹.

¹ Actualmente algunas comunidades agrarias de Tlaxcala llaman a este símbolo *Macuilxochitl*, el Dr. Ignacio Pérez Barragán representante de esta tradición al analizar esta situación propone llamarle *Yolteotl* (Corazón divino o endiosado) como nombre alterno. Filosóficamente es un estado de unidad con el universo, o alguien que posee una creatividad divina como es el caso de los artistas.

Conclusiones

Adquiere sentido este principio tridimensional cuando visualizamos el cruce de ejes, que es cuando logramos comprender el diseño. Con esta nueva dimensión se manifiesta en el diseño la concepción trina del universo mesoamericano, ya que entre el *Topan* y el *Mictlan* se encuentra *Tlalticpac* todos unidos por el eje central que bidimensionalmente se representa por un círculo central (fig. 398).

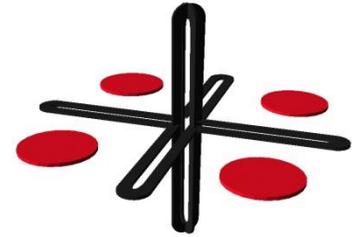


Fig. 398 Teocuitlatl

En este sentido ha comentado Frank Díaz que *Tlalticpac* no es la totalidad de la materia, sino la parte de ella que percibimos, sobreentendiendo que, al percibir, la organizamos. El *Tlalticpac* tiene dos niveles de lectura: el cuadro y el punto central, cada uno de ellos es un signo independiente. El cuadro se llama *Tonallo'*, el pasivo de la raíz Ton, "visible, evidente, perceptible". La forma del *Tonallo'* representa los cuatro elementos alquímicos de la creación anahuaca: tierra, aire, agua y fuego, que son proposiciones aún inmanifiestas, pues permanecen en caos al estar desprovistos de centro. El *Tonallo'* se complementa por su centro, llamado *Yollo'* (en este caso no se aplica el concepto *Tlako*, porque este representa el medio en sentido lateral, pero no el centro cuadrangular). *Yollo'* constituye la solución o síntesis del *Tonallo'*; de modo que no tiene una naturaleza propia, sino que está constituido y contiene las naturalezas de los cuatro rumbos, manifestándolos de manera cíclica, como estados o fases de la creación.

Yollo' no se ubica en el mismo plano que el *Tonallo'*, sino que escala el orden, constituyendo la pirámide cosmológica. La existencia del centro, al tiempo que ordena en cuadro las tendencias de los rumbos, establece también una tensión vertical, involucrando los conceptos de arriba y abajo. De modo que en una lectura bidimensional o quinaria, el centro representa al hombre natural, en estado de *Mone'neki* o "necesidad". Pero, en su lectura tridimensional o septenaria, *Yollo'* es el hombre triunfante, el Quetzalcóatl resucitado tras su incineración. De ahí que la leyenda afirme que el *Yollotl* o "corazón" de *Ce Acatl* ascendió al *Topan*, luego de descender durante cuatro días al *Mictlan*. La descripción del mito establece un contrabalance de fuerzas creativas, es decir, una geometría cósmica primordial, centrada en el corazón del sacrificado.

Estas observaciones de Frank Díaz son acordes con el principio desarrollado por López Austin al afirmar que el centro es el punto de unión de los extremos cósmicos:

"[...] Tamoanchan no sólo se identifica con la parte más alta del cosmos, sino con el mundo de los muertos, porque es todo el proceso del maravilloso cruce de las corrientes celeste y terrestre, es el lugar de la creación, donde giran revolviéndose en torzal las fuerzas cálidas de los nueve cielos y las frías de los nueve pisos del inframundo. Tamoanchan es el cielo y el inframundo, es el lugar del calor y del frío, el del fuego y el del agua. La contradicción de sus nombres se disuelve." (López 1995: 93)

Razón que también manifiesta Federico González:

"Hemos visto que el eje vertical ubicado en el centro efectúa como intermediario la relación cielo-tierra, alto y bajo, y es simbolizado por el árbol, la piedra (miniatura de la montaña), el templo y específicamente en Mesoamérica por la pirámide. Le cabe al hombre ser el más alto y

completo exponente de la verticalidad pues es él quien corona y acaba la creación, ya que conjuga en sí las energías de lo celeste y lo terrestre, y es a través de su conducto que se recrea perennemente el cosmos.” (González 2003: 44-45)

Empiezo las conclusiones exponiendo estos conceptos fundamentales de la cosmovisión, por tres razones: Porque los datos obtenidos en esta investigación representan un excelente ejemplo de la profundidad que puede albergar un símbolo (si sabemos cómo mirarlo). Porque son universales y podemos aprender mucho de nosotros en la medida que comparamos estos con los de otras culturas afines, y finalmente y la más importante porque son la base geométrica, numérica y mítica del diseño de la xicalcolihqui.

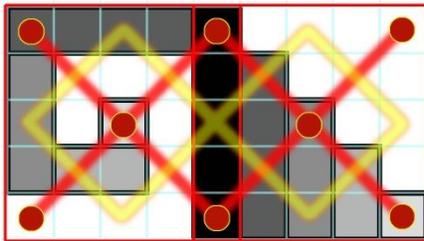


Fig. 399 Estructura geométrica

7	8	9	10		11	12	13	14
6	2	3	4		11	15	16	17
5	1	1	5		12	13	18	19
4	3	2	6		14	15	16	20
10	9	8	7		17	18	19	20

Fig. 400 Estructura numérica

Si algo hemos aprendido en esta investigación, es que si únicamente atinamos a ver en la greca un icono altamente sintetizado y resultado de una convención arbitraria, nos quedaremos viendo la punta del dedo, pero si ensanchamos nuestro paradigma y aceptamos las implicaciones que acarrea el diseño sagrado podremos mirar la luna que es lo que realmente señala el dedo. La lectura complementaria desde la perspectiva del diseño no interfiere en el contexto cosmogónico, por el contrario extiende lazos que nos permiten entenderlo mejor aún. De hecho, como ya expusimos, el número 5 no sólo es el fundamento de su concepción espacial, también lo es de la temporal. El 5 es la base numérica que conforma la matriz geométrica (ahora *teocuitlatl*) en donde se confina el diseño de la espiral y la escalera, ambos elementos polares que combinados dan forma a la greca mediante un traslape (fig. 399). El diseño está tan ingeniosamente equilibrado que tanto el vacío

(inmanifiesto), como la sustancia (manifiesto) ocupan el mismo espacio (20 unidades), ambos representan los extremos del cosmos, del cual surge la parte intermedia de cinco unidades como resultado de la interacción de ambos extremos (fig. 400). René Guénon expresa el surgimiento de los mismos principios cosmogónicos triádicos en la simbólica universal.

“[...] para que se pueda producir la manifestación, es necesario que el Ser se polarice de forma efectiva en Esencia y Substancia, lo que puede ser descrito como la separación de esos dos términos complementarios que se representan como el Cielo y la Tierra, puesto que es entre ellos, o en el intervalo por ellos creado, si podemos expresarnos así, donde debe situarse la manifestación misma.” (Guénon 2004: 120)

La cosmogonía mesoamericana (como otras tantas) participa de principios similares al concebir también tres niveles cósmicos y al hombre como mediador y receptáculo de la esencia y la sustancia, nos interesa exaltar sobre todo esta concepción, porque encaja perfectamente con el diseño triádico de la greca debido al traslape central de los símbolos laterales, López Austin explica este hecho en la cosmogonía mesoamericana:

Conclusiones

“La concepción mesoamericana del tiempo original y creador es la gran explicación de un cosmos formado por dos clases de materia: una materia sutil, imperceptible o casi imperceptible por el ser humano en condiciones normales de vigilia, y una materia pesada que el hombre puede percibir normalmente a través de sus sentidos. Los dioses estaban compuestos por la primera clase de materia. Los seres mundanos en cambio son una combinación de ambas materias, pues a su constitución pesada, dura, perceptible agregan una interioridad, un “alma” que no solo es materia sutil como la de los dioses, sino materia de origen divino.” (López 1995: 23)

Afirmaba Guénon que el ser debe polarizarse para generar dos tipos de materia, el mismo principio se explica en Mesoamérica a partir de la división de la diosa original, acuática, caótica y monstruosa. “Su naturaleza original se conservó en la parte inferior de cosmos; la parte superior, en cambio, adquirió las características masculinas. La separación de ambas partes de la diosa fue mantenida con postes –mencionados como árboles, hombres, dioses...- que impidieron la recomposición de la diosa.” (López 1995: 18)

Estos cuatro postes se convirtieron en los caminos de los dioses y los dos tipos de materia, porque por su tronco hueco corrían y se encontraban las esencias divinas opuestas que eran los flujos de las dos mitades del ser primigenio. De la unión de los dioses del cielo y del inframundo nació el tiempo. Procreado por lo femenino y lo masculino, el tiempo salió de los cuatro postes para extenderse sobre el espacio formado por la separación del cielo y de la tierra, es decir, el lugar habitado por los hombres que son la suma de materia divina y de la cobertura de materia pesada que es característica de una existencia lograda mediante la muerte, el sexo y el poder reproductivo.

“Los dioses actúan directamente en el mundo. La sustancia divina es enviada a la tierra en forma de tiempo, de destino. Esto hizo que el calendario mostrara las combinaciones de las distintas fuerzas de los dioses. Todos ellos entraban en un juego de jerarquías y dominios. Había dioses del año, de la veintena y de la trecena.” (López 1995: 28)

El texto de López Austin es claro; el tiempo producto de la interacción divina en *Tlalticpac*, asume una condición calendárica, y esto porque al salir ordenadamente por cada poste lo hace recorrer los cuatro puntos cardinales. Ambos principios (espacial y temporal) tienen resonancia en el diseño de la greca escalonada, y este es el fundamento de esta investigación. No sólo la greca manifiesta en su diseño los niveles cósmicos por el traslape que realiza en su parte media, sino además los ciclos calendáricos que se producen en este nivel, que el hombre quiere comprender, de ahí su necesidad de producir símbolos.

Este traslape al que no se le ha prestado mucha atención es otro elemento primordial de la cosmogonía, bien entendido afina la óptica común al pasar de una dualidad de opuestos polares a una trinidad presente incluso en el uso literario del difrasismo. Esta unidad que se desdobra, y la trinidad que surge de la interacción polar tiene su equivalente en el panteón nahua en la imagen de *Ometéotl* quién se desdobra en *Ometecuhtli* y *Omecihuatl*. *Ometéotl* regularmente se traduce como divina dualidad, aunque una traducción más depurada se expresa como divina dual-trinidad. Tal vez por esta razón algunas de sus advocaciones apuntan

a la trinidad, por ejemplo el nombre *Tonacatecuhtli* y *Tonacacihuatl*, Señor y Señora de nuestra carne, implica que se refiere a la carne de los seres humanos, o *Tloque Nahuaque* traducido como El dueño del cerca y del junto, implica en el nombre la existencia espacial de extremos polares y un centro común.



Fig. 401 Teocuitlatl, lámina 56

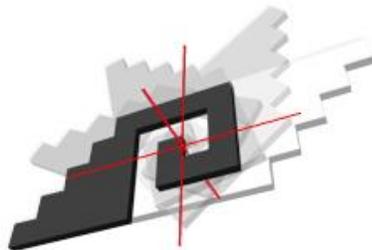


Fig. 402 Eje de rotación

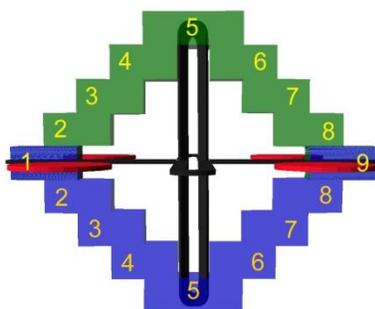


Fig. 403 Topan-Mictlan

Los tres niveles que componen el principio básico de esta cosmogonía no tendrían sentido si no se reconociera que el eje vertical en el ombligo es el tercer eje que participa de la dimensión espacial del universo. Tanto el quincunce como el *Teocuitlatl* manifiestan un cruce de ejes en el que se abre una nueva dimensión, esta nueva dimensión llamada *Tlalticpac* genera un *teocuitlatl* tridimensional que incluye el tiempo y por encima de esta dimensión el *Topan* y el *Mictlan*, tal cual hemos expuesto en la lámina 56 del código Borgia (fig. 401).

Las coordenadas del espacio serán arriba-abajo o *Topan-Mictlan*, adelante-atrás u oriente-poniente, e izquierda-derecha o norte-sur. La greca escalonada por ejemplo manifiesta un eje de rotación a la altura del gancho justo en espacio número 7, el eje de rotación para conformar su opuesto complementario es el eje *Topan-Mictlan* que atraviesa la dimensión horizontal del *Tlalticpac* (fig. 402).

Como hemos manifestado anteriormente las fuentes mencionan la existencia de nueve niveles a partir de *Tlalticpac* en dirección tanto hacia el *Topan* como al *Mictlan*, y según han interpretado los antropólogos estos tienen la forma de una pirámide. Si aplicamos este principio al diseño tridimensional del *teocuitlatl* descubrimos con agrado que el diseño nos reserva algunas sorpresas (fig. 403). Por ejemplo la altura de la pirámide es de 5 niveles por 9 de largo que son justo las mismas dimensiones de la greca escalonada, el diseño entonces nos está avisando de la existencia de una greca que sube y otra que descende. El diseño tiene otras implicaciones, pues si aceptamos la existencia de una escalera con 5 peldaños por rumbo da por resultado un total de 20 escalones, igual al número de tonales y trecenas en que se organiza el calendario. Las implicaciones de este diseño tridimensional son sorprendentes pues como hemos demostrado que la escalera sobre el *Tonalpohualli* nos señala

inicios de trecena, es decir que podemos ver en este diseño los 260 tonales del *Tonalpohualli* desplegados, organizados por rumbos y trecenas. Nueve no solo es el número de escalones en la dirección horizontal en este diseño, también es el número de niveles que van desde la base del *Mictlan* a la parte más alta del *Topan*. Con todos estos datos conectándose entre sí de igual manera que los hilos en un tejido, podemos inferir que no puede ser casual que el número 5 sea justamente el eje del cosmos y del calendario, es obvio que hay un estudio de fondo, y en

Conclusiones

ese estudio se propuso la matriz quinta del *teocuitlatl* como símbolo fundamental de la cosmovisión.

Atestiguamos en este diseño como la interacción formal de los principios fundamentales de su cosmogonía se van entretejiendo para conformar un discurso preciso y claro. Se recurrió para ello a un código abstracto de base numérica y geométrica, que desde el punto de vista intelectual es el mejor recurso para expresar aquello informe (seguramente divino) que nos trasciende, pero que al expresarse en la naturaleza opera un impecable orden lógico en los astros y los ciclos naturales que de ellos emanan. Los diferentes diseños de la greca entonces, son el producto de un código que le antecede con miles de años de profunda observación y depurada información.



Fig. 404 Lámina 56 código Borgia

Sabemos que las esencias cálidas y frías provenientes del *Topan* y el *Mictlan* llegan y se combinan sobre *Tlalticpac* a través de cuatro postes, sabemos que del resultado de esta combinación surge el tiempo, y es la razón de que quienes nos reproducimos mediante el contacto sexual tenemos un tiempo finito de existencia. El sexo que no es otra cosa que el intercambio en pequeña escala del orden cósmico que une los principios opuestos y complementarios. Esta información contenida en las fuentes la decodificamos cuando analizamos el diseño de la lámina 56 del código Borgia (fig. 404). En ella vemos representado *Tlalticpac* en forma de cráneo desplegado e invertido horizontalmente

sobre este y representados verticalmente la presencia de dos dioses que conforman el eje cósmico pues su naturaleza es complementaria; *Mictlantecuhtli* como morador del inframundo representa la oscuridad, como sustancia es la materia pesada. *Ehécatl* por su parte, arriba del supramundo, como esencia representa la materia sutil y luminosa.

Arriba en el costado izquierdo de la lámina donde se encuentran los inicios de trecenas, contamos cinco niveles hacia abajo ahí localizamos a *cuetzpalli*, invertimos la cuenta y abajo del lado derecho contamos cinco niveles hacia arriba y encontramos a *cóatl*, ambos signos como sabemos representan la condición sexual humana, signo inherente de los habitantes de *Tlalticpac*. Situados en *cuetzpalli* contamos de derecha a izquierda nueve niveles o giros hacia el *Topan* ahí se encuentran los signos *cuauhtli* y *tochtli*, el primero representando al Sol y el segundo a la Luna, ambos no hace falta explicarlo referentes del supramundo. Hacia abajo partiendo de *cóatl* y en dirección al *Mictlan* también contamos 9 giros, encontramos los signos *cipatli* que representa a la tierra y al *ocelotl* que representa la noche y al corazón de la montaña, ambos referencias del inframundo.

Hemos demostrado que la lámina 56 representa codificada la tridimensionalidad mediante el recurso de los cinco puntos, los cuatro postes, los tres ejes y los tres niveles sin dejar de lado el principio polar que es el desdoblamiento de la unidad. Nos sorprendió saber que la lámina también informaba sobre el número de niveles o giros que mencionan las fuentes que distan de *Tlalticpac* hacia los extremos del cosmos. López Austin quien identificó estos extremos con

Tamoanchan y *Tlalocan* encontró en las fuentes el concepto *Chicnauhnepanihcan* que traduce como “En los nueve pisos”, “En la confluencia de los nueve” o “En las nueve confluencias” y nos explica al respecto:



Fig. 405 Árbol del norte en el códice Borgia

“Son los nueve cielos superiores y nueve los pisos del inframundo, razón por la que el viaje chamánico se hacía en dos direcciones, rumbo a *chicnauhtopan* y rumbo a *chicnauhmiectlan*, o sea a los nueve que están sobre nosotros, [y a] los nueve lugares de los muertos.” (López 1995: 90)

Las corrientes cálidas de los nueve cielos y las frías de los nueve pisos que viajan revolviéndose en torzal por los postes en las esquinas del mundo las podemos ver en los árboles de los rumbos cardinales en el códice Borgia (fig. 405). A un costado del tronco se ve una corriente de oscuridad y estrellas y por el otro lado una corriente cálida de sangre y chalchihuites, es importante recalcar el cruce de estas corrientes porque implican un movimiento giratorio en dos direcciones y como afirma López Austin: “*Tamoanchan* es descrito en la poesía como el lugar en el que se da a los seres movimiento giratorio.” (López 1995: 99)

Podemos comprobar que el quinto punto cardinal en la lámina 56 también se puede identificar con *Tamoanchan*, para ello sólo tenemos que prestar atención a los signos correspondientes a los extremos del cosmos en la cuenta de inicios de trecena; águila en el supramundo y ocelote en el inframundo, que es tal como nos lo explica López Austin:

“*Tamoanchan* también es señalada como un sitio de oposiciones: es el lugar de las águilas y de los jaguares. Hay que recordar que simbólicamente el águila es la fuerza caliente, seca, masculina, celeste, mientras que el jaguar es la fuerza fría, húmeda femenina y del inframundo. Es una repetición más de la composición dual de *Tamoanchan* por el encuentro de las fuerzas opuestas.” (López 1995: 99)

Con estas citas y el análisis de la lámina 56 comprobamos que el orden de los días y los inicios de trecenas no solo se rigen por los principios calendáricos, sino que también podemos identificar que este orden estuvo perfectamente planificado para que los diferentes signos se correspondieran con la estructura y el orden cósmico, cuyo principio filosófico como hemos visto es la concepción polar.

Es importante reiterar que estos principios universales se manifiestan en diferentes niveles de lectura en el diseño de la greca escalonada: las proporciones, geometría y números sagrados que le dan forma están involucrados en todos los niveles de la cosmogonía, en ese sentido la naturaleza de sus diseños está más comprometida con una necesidad didáctica, cuyo fin es la claridad de lectura. Y no necesariamente el validar estéticamente una ideología recurriendo a íconos, tal como lo hizo el arte religioso. Los números que explican el universo también están en el concepto de *Tamoanchan* que mencionaba López Austin:

“[...] Tamoanchan mismo, es el eje del cosmos. Pero al mismo tiempo. Tamoanchan es el conjunto de los cinco árboles cósmicos. Tamoanchan es uno. Tamoanchan es cuatro, uno en cada extremo del cosmos. Tamoanchan es cinco, la suma del eje cósmico y de sus cuatro proyecciones” (López 1995: 94)

En ese sentido el símbolo abstracto define al mundo sacro porque es un excelente recurso para expresar proporciones y números armónicos, los datos que adquieren forma simbólica proceden de los ciclos naturales o astronómicos que conforman el verdadero contexto sagrado para estas culturas.

Hemos encontrado algunos códigos en los que se basan gran parte de sus diseños, lo que nos permite proponer nuevas lecturas desde una perspectiva complementaria. En la medida que avanzábamos esta investigación pudimos reconocer otros símbolos que fueron encontrando sentido una vez que ampliamos el paradigma, estos símbolos son una ventana de oportunidad que podemos aprovechar más adelante y que es el resultado de esta investigación. Señalaremos algunos que tienen gran influencia en la decodificación de la greca.

El *Teocuitlatl* con el que empezamos estas conclusiones es un buen ejemplo para mostrar las propiedades del símbolo cuando recurre al diseño para conformar un código de significación y lectura que tiene su resonancia en el contexto cosmogónico. Un principio básico de la cosmovisión es la división cuatripartita siendo estos; árboles, puntos cardinales, divisiones del juego de pelota, dioses, años etc. Siguiendo esta lógica se puede esperar que en algún momento se represente la unidad que se desdobra en cuatro. Tomemos entonces la abstracción que se hace en algunos sellos del perfil de la cabeza de serpiente, la síntesis máxima de esta cabeza la podemos comparar con una cuarta parte del *teocuitlatl* (fig. 406), que adquiere la forma de “L”, la cual rastreamos y encontramos tanto en códices (fig. 407) como en las almenas que decoran la ciudad arqueológica de *Cempoala*.

Partiendo del principio que la “L” es la síntesis del perfil de la serpiente podemos suponer que al desdoblarse debe conformar un rostro frontal y la “L” adquiere la forma de “T” invertida como se puede observar en los mascarones zoomorfos mayas (fig. 408). Esta abstracción también la podemos comparar con la mitad del *Teocuitlatl* que representa un rostro de frente (fig. 409), en el mismo estilo conque está diseñado el rostro de la *Coatlicue*.

La forma de la “T” en su estado más abstracto lo podemos contemplar en los basamentos zapotecas de *Lambiteco* asociados con mascarones de *Cocijo*.



Fig. 406 Perfil de Serpiente



Fig. 407 Perfil de Serpiente



Fig. 408 Chicaná



Fig. 409 Frente de serpiente



Fig. 410 Fauces en cruz



Fig. 411 Doble "T"



Fig. 412 Lámina 72 Borgia



Fig. 413 Escalera

Realizando nuevamente el ejercicio del desplegado de la "T" se completa el símbolo de la cruz que es la esencia del *teocuitlatl*, y que podemos encontrar en otros monumentos como es el caso de la estela olmeca número X de *Chalcatzingo* (fig. 410)

Es importante fijar la atención en varios elementos que componen este rostro, los cuales ya hemos señalado refiriéndonos a los principios cosmogónicos, por ejemplo los cuatro árboles que se encuentran en las esquinas de las fauces cruciformes. También llama la atención la serie de cenefas que rodean la cruz, dando la

aparición de diferentes niveles como si fuera la representación de una pirámide vista desde lo alto. Hemos mostrado también que el despliegue de la "T" se puede dar en dos direcciones, con la cuales se puede recrear la cruz propiamente o el juego de pelota, en ambos casos se pueden ver los cuatro elementos en forma de "L" que los componen (fig. 411). Existen importantes razones para creer que la razón de sus diseños tiene que ver con los movimientos del Sol y las estrellas.

La idea original de que estos diseños tienen como origen la síntesis de los perfiles serpentinos, y tienen por referencia los hocicos los podemos comprobar en la lámina 72 del código Borgia, donde se aprecian 4 serpientes que llegan al centro desde los puntos cardinales donde coinciden sus perfiles (fig. 412). Otro elemento que valida esta idea, es que a lo largo del cuerpo de cada serpiente se encuentran doce puntos y en el interior donde se encuentran las

divinidades de cada rumbo, se encuentran los 5 signos de inicio de trecena asociados al rumbo, nuevamente presenciamos la identificación espacio temporal codificado en la representación del *Tonalpohualli*.

Hay otro elemento al que se le aplica el mismo tratamiento de la "L", de hecho es una variante de la misma, representa las fauces y el ojo serpentinos geometrizados, lo hemos podido encontrar en prácticamente todos los soportes plásticos, lo que nos hace pensar en la importancia que debió tener dentro de la cultura era muy estimada. A diferencia de la "L" este símbolo tiene la apariencia de una escalera de 3 peldaños, así solo aparece continuamente como alfarda de los templos (fig. 413).

Geoméricamente podría identificarse con la base horizontal que representa la pesadez de la sustancia, un eje vertical que señala el lugar de la esencia, y así solos estos ejes conforman la "L", pero en este caso se añade un elemento central con sus mismas características geométricas y que podría ser una diagonal producto de las fuerzas primarias. Este elemento podría representar el espacio intermedio o *Tlalticpac*, sin embargo su simbolismo se hace mucho más complejo cuando se desdobra y traslapa.

Desdoblado e invertido adquiere la forma del *yacameztli* o nariguera de “mariposa” empleada comúnmente por las diosas madres. Un estudio más detallado de la forma nos muestra que está compuesto por nueve unidades, número fundamental en esta cosmovisión y que se relaciona tanto con el supra como con el inframundo (fig. 414).

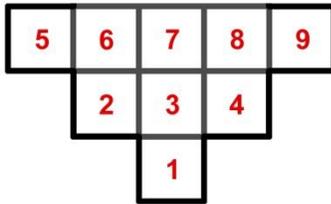


Fig. 414 Lámina 56 códice

Este número y su relación con las diosas madre nos alienta a proponer una interpretación que tiene como sustento los tres niveles cósmicos, pero sobre todo haciendo énfasis en una posible relación con el inframundo (9 módulos). Sin embargo, la posible interpretación vuelve a ampliarse cuando desdoblamos y traslapamos nuevamente símbolo (fig. 415).

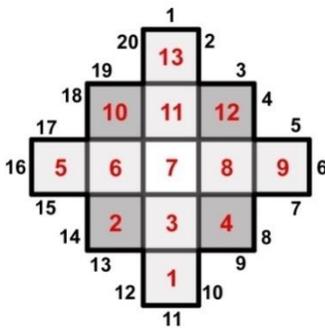


Fig. 415 Nahuipapalotl

Esta forma entre las culturas peruanas se llama *chakana*, aquí a falta de su nombre original decidimos llamarla *nahuipapalotl* “4 mariposa”, y al igual que el *yacameztli* su concepción geométrica tiene significación propia, y en este caso, hace énfasis en los principios calendáricos de su cosmovisión. Se compone de 13 unidades y posee un total de 20 costados exteriores, que son los dos números básicos del *Tonalpohualli* y a su vez son fractales de las cuentas anuales. Si lo observamos con atención es el resultado del traslape o superposición de cuatro “T” en dirección a los 4 puntos cardinales. No debe extrañarnos que el centro de la composición este ocupado por el número 7, pues como señalamos anteriormente, es el punto por el que se atraviesa el eje vertical del diseño de la greca escalonada y la hace girar.

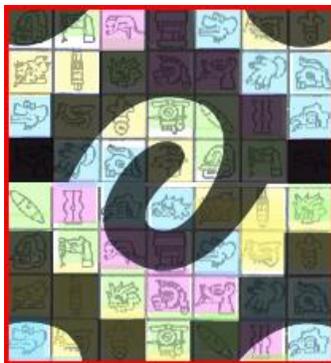


Fig. 416 Ehecacozcaatl

Esta sucesión de símbolos nos lleva nuevamente al diseño de la greca de *Xaaga* que denominamos *ehcacozcaatl*, la cual no sólo posee las mismas características que se han estado encadenando, esta además provee principios alternos que son portadores de significados complementarios (fig. 416).

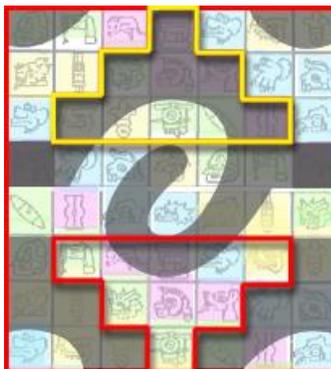


Fig. 417 Yacameztli

El diseño de la greca procura una perfecta armonía entre la figura y el fondo, como gemelos polares tan característicos en esta cosmovisión. Se crea una masa piramidal ascendente que tiene la forma del *yacameztli*, y debajo de la espiral central se produce una oquedad exactamente igual a la masa piramidal pero descendente. Ambos elementos son materia de estudio del arqueoastrónomo Arturo Montero, quién ha observado una importante asociación astronómica, entre las cuevas y las pirámides como marcadores celestes. Observamos que en ambos casos se enfatiza la forma del *yacameztli* en dirección tanto al *Topan* como al *Mictlan* (fig. 417).

Una vez concebidos ambos elementos como principios polares, el siguiente paso sería unificarlos para conformar un diseño integral

(fig. 418). Esta integración que unificaría simbólicamente el *Topan* y el *Mictlan* en un eje vertical, también crea un eje con las mismas características en sentido horizontal y ambos dan forma a una cruz. Este nuevo eje producto de la unificación mediará entre el *Topan* y el *Mictlan* de la misma forma que lo hace *Tlalticpac*, así la forma resultante que es el *nahuipapalotl* adquiere una significación más, no sólo representa 4 “Ts” en el espacio horizontal, también es la representación en planta del eje vertical de la misma forma como se representa el *teocuitlatl* (fig. 398).



Fig. 418 Nahuipapalotl

El traslape que da forma a la cruz se produce por el cruce del módulo más amplio (de cinco unidades), esto conforma una matriz de 5 X 5 unidades, que es igual a la matriz en el que se forman la escalera y la espiral de la *xicalcolihqui*, y no es casualidad que es módulo en el que se traslapan ambos elementos y dan forma a la greca (fig. 418). Notemos también que el centro de este cruce de ejes se encuentra el quinto punto cardinal, al que le corresponde el número siete en la numeración ordenada de las unidades que lo componen. Este número es fundamental en varios sentidos; primero porque a partir de este punto en el horizonte surgen dos nuevas direcciones, hacia el *Topan* y hacia el *Mictlan* completando las siete direcciones del universo. El centro recordemos es el lugar donde las esencias se combinan al girar en forma de torzal, pero también el 7 es el número del nivel más alto del *Topan* y que hará eje con el número 5 que es el nivel más bajo del *Mictlan*.

Observemos como el *nahuipapalotl* encaja perfectamente en el diseño de la lámina 44 del código Borgia, en el que se representan según los investigadores, cuatro accesos por los que se accede a un ritual que se realiza dentro del inframundo. Notemos que las esquinas están delimitadas con la forma de la “L”, incluso estas poseen colmillos como si se intentaran representar fauces abiertas (fig. 419).



Fig. 419 Lámina 44 Borgia

El diseño del patio interior del edificio de las columnas en *Mitla* aparenta una interesante analogía con este patio, porque en él los cuatro accesos tienen forma de “T” y están dirigidos a los puntos cardinales. No solo llama la atención esta similitud, sino como hemos comentado en la investigación la planta del edificio mismo tiene forma de “T”, un detalle que no podemos dejar pasar es que se eligió que el acceso a este recinto tendría forma de “L” (fig. 420) que simbólicamente tiene más sentido como fauces que da acceso al interior del edificio que la hipótesis defensiva militar que le han dado los investigadores del sitio.

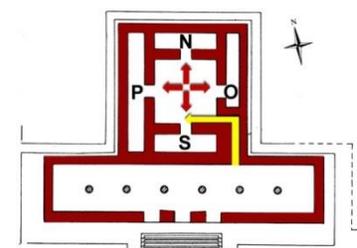


Fig. 420 Planta de Mitla

Las fachadas como ya hemos comentado, no han recibido mucha atención por parte de los investigadores, pero aguzando la mirada podemos ver además de la forma en “T” de los accesos, el *yacameztli* en todas ellas. Notamos incluso que dejando aparte

Conclusiones

el acceso, cada fachada posee cinco paneles de grecas, que multiplicados por los cuatro costados dan un total de 20 paneles igual a los días del calendario (fig. 421).

Otro documento que tiene afinidad con estas fachadas y comparte los mismos códigos calendárico-espaciales es la lámina 1 del códice Féyerbáry Mayer. Sabemos que de los muchos contenidos que posee esta compleja lámina, uno de ellos tiene por intención representar los rumbos del universo y las cinco trecenas del calendario asociadas a cada uno de ellos.

Hay un árbol en el interior de cada uno de los rumbos que asume la forma de la “T”, y que seguramente se identifica con el mito por medio del cual en su interior se produce el cruce de las esencias superiores e inferiores y que se manifiestan en forma de tiempo (fig. 422).

Si prestamos atención a la lectura temporal de la lámina, debemos tener claro que cada rumbo se compone de 5 trecenas que constan de 65 días, y que en el oriente la primer trecena inicia con el signo *cipactli* y la última con el signo *acatl*, el rumbo del norte empieza con la trecena *miquiztli* y termina en *tecpatl*, el rumbo poniente empieza con la trecena *ozomatl* y termina en *calli*, y finalmente el rumbo sur inicia con la trecena *cozcacuauhtli* y termina en *tochtli*. Nos sorprenden gratamente estos datos, al comprobar que la analogía propuesta adquiere mayor grado de certeza, pues como podemos apreciar las fachadas de Mitla se orientan a los cuatro rumbos al igual que la lámina 1 del códice Féyerváry, y ambas poseen su portal en forma de “T” cuya intención es permitirnos el paso al inframundo. Funcionan también como accesos que nos conducen a participar en rituales, como los señalados en la lámina 44 del códice Borgia. El patio de Mitla podría representarse en los códices de manera muy similar a esta lámina 44, con sus accesos en forma de “T” y sus paneles en los muros laterales.

La lámina 27 del códice Borgia es otro documento que nos interesa mencionar porque resume parte de la información que acabamos de señalar en la lámina 1 del Féyerváry, además que esta mantiene en su diseño el código en “L” de las fauces serpentina (fig. 423). Al observarla lo primero que notamos formalmente son los recuadros en las esquinas en forma de “L”, recordando las fauces de las serpientes en cada uno de los rumbos, cosa nada descabellada ya que la lámina se dedica a las 4 manifestaciones pluviales de Tláloc, y la serpiente es un animal asociado con la lluvia y los rumbos cardinales. Debajo de cada uno de estos recuadros aparecen dos tonales; en el oriente se muestran las fechas 1 *cipactli* y 1 *acatl*, arriba de este en el norte la fecha 1 *miquiztli* y 1 *tecpatl*, el poniente se muestra en su costado

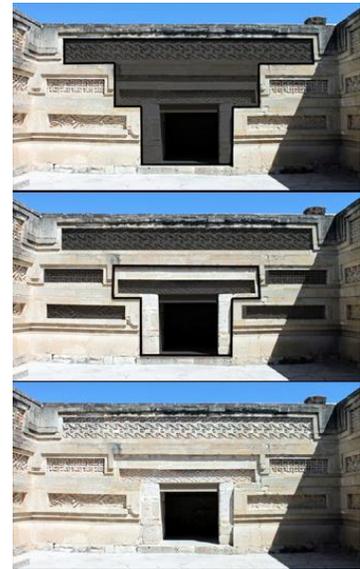


Fig. 421 Fachada de Mitla



Fig. 422 Lámina 1 Féyerváry



Fig. 423 Lámina 44 Borgia

Conclusiones

izquierdo ahí aparece la fecha 1 ozomatl y 1 calli, y finalmente abajo en el sur las fechas 1 cozcacuahutli y 1 tochtli. Inmediatamente notamos la paridad de estas fechas y rumbos con las que aparecen en la lámina 1 del Féyervary, sólo que difieren en el tema, porque como adelantamos esta se refiere a los tipos de lluvia en estas fechas.

El Doctor Ignacio Pérez Barragán en una conferencia que dictó en la Facultad de Artes y Diseño el 9 de octubre del 2014, explicó que desde la perspectiva agrícola (de la cual él es heredero), esta lámina posee el mismo tipo de información que aún emplean los agricultores que siembran maíz en la faldas del cerro *Matlalcuey*. Comenta el Dr Ignacio Pérez. que en esa zona empieza el año indígena el 12 de marzo con el inicio de las labores agrícolas, y que en la lámina 27 se señala con la fecha 1 *cipactli*, en esta época las lluvias proceden del oriente como lo marca el signo. Las lluvias procedentes de este rumbo son buenas y perduran por alrededor de 5 trecenas, razón por la cual se señala la fecha 1 *ácatl* que es la quinta trecena. Hacia mediados de mayo, 65 días después del inicio de las labores agrícolas inicia la trecena 1 *miquiztli*, para entonces dice las lluvias que proceden del norte son muy fuertes. El Tláloc del norte es la lluvia viene con calor, es la lluvia de mayo y junio, la última trecena de este rumbo inicia en la fecha 1 *tecpatl*, al concluir esta cierra el ciclo de 65 días. El poniente inicia a finales de julio y principios de agosto en la fecha 1 *ozomatl* y 65 días después concluye al término de la trecena 1 *calli*, dice la tradición que esta lluvia trae inundación y desastres. En octubre inician las trecenas del sur con la trecena 1 *cozcacuauhtli* y termina con la trecena 1 *calli*, comenta el Doctor Ignacio Pérez que esta lluvia es “seca”, al finalizar los 65 días de este rumbo han transcurrido 260 días, es decir, un *tonalpohualli* completo. Con el frío muere la tierra y habrá que dejarla descansar por 105 días para completar el ciclo anual y que renazca en la siguiente primavera. Tal vez por esta razón el cuadro central tenga la imagen de *Tláloc* pintado para el sacrificio en medio de la noche y acompañado de la muerte, sin embargo, aunque es de noche el Sol no se ha retirado, está oculto como eclipsado. Posiblemente este recuadro cubra el periodo faltante del año de 105 días una vez concluido el *tonalpohualli*.

Todos estos datos sugieren una línea de conexión entre las fechas de inicio y fin de trecenas correspondientes a los periodos de lluvias de la lámina 27 del código Borgia, la lámina 1 del código Féyervary en cuanto a los rumbos y las trecenas relacionadas, los 5 paneles de las diferentes fachadas en el patio del edificio de las columnas en *Mitla*, y la lámina 44 del código Borgia con puertas en “T” como acceso simbólico al inframundo.

Hemos demostrado que la greca escalonada en los diferentes elementos que la conforman es fiel representante de estos mismos principios armónicos de orden, y participa de lo que podríamos llamar un diseño unificador de la cultura, presente este orden no sólo en su obra plástica, sino también en otras expresiones culturales como son las teológicas, filosóficas, científicas, etc. Como hemos visto si disponemos las escaleras de la greca sobre la retícula del *Tonalamatl*, estas señalan con sus 5 peldaños no sólo sus respectivos rumbos e inicios de trecena, sino además que estos se corresponden con los mismos signos presentes en las láminas antes mencionadas (fig. 424), lo que nos lleva a pensar en un código sumamente elaborado, depurado y compartido a lo largo de los siglos por las diferentes culturas que integraron el área nuclear mesoamericana.

Conclusiones

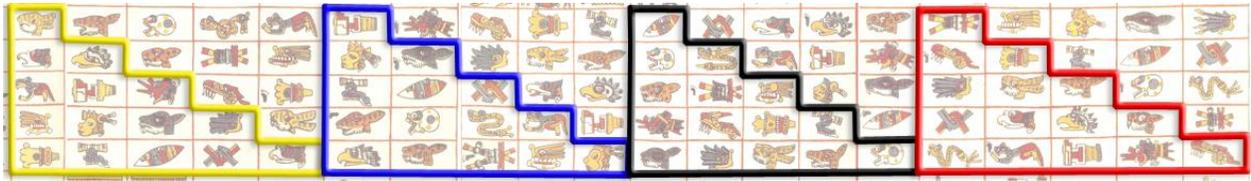


Fig. 424 Los rumbos y trecenas marcados por las escaleras de la xicalcolihqui

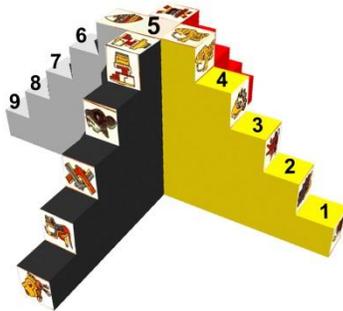


Fig. 425 Rumbos y trecenas

Al disponer tridimensionalmente cada escalera a partir de un “*axis mundi*”, conformamos una pequeña pirámide con proporciones eminentemente armónicas en esta cosmovisión; se crean cinco niveles de alto por nueve unidades horizontales (fig. 425).

Nueve es el número de niveles hacia el supra e inframundo. Pero como también podemos ver que es el número

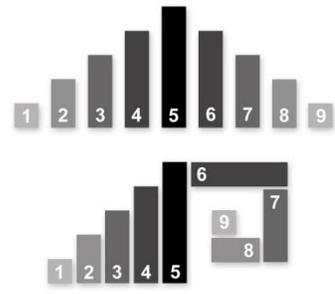


Fig. 426 Proporciones

de elementos que dan su característica proporción a la greca escalonada (fig. 426).

Hemos transitado del código visual al calendárico, y hemos establecido la existencia de un orden armónico que refleja las características de la cosmovisión anahuaca. Avanzando en este sentido, tenemos la oportunidad de reconocer un diseño que se encuentra en el friso de uno de los muros cabezales del Palacio del Gobernador en *Uxmal* (fig. 427).



Fig. 427 Friso del Palacio del Gobernador

Este panel está compuesto por tres tableros, los laterales con espirales en sentidos opuestos, y al centro un cruce diagonal de escaleras que sirve como traslape ya que presenta el cruce de las escaleras de ambas espirales (fig. 428). Seleccione este panel debido a que sus proporciones nos abren la puerta al uso de las redes y formatos armónicos como elementos definitorios en el análisis de los diseños mesoamericanos, además de que son elementos indispensables en el trabajo del diseñador. Al analizar el diseño de este tablero central, nos percatamos que mediante la técnica del bajo relieve se da forma a los cuatro elementos en forma de “T” en dirección a los puntos cardinales. Es interesante observar que esta forma en “T” ya la poseen los mascarones olmecas en el juego de

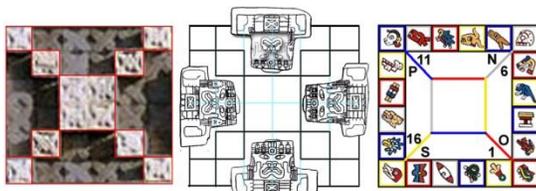


Fig. 428 Panel central Palacio del Gobernador

pelota de *Teopantecuanitlán*, que de ser el mismo principio este habría sido heredado por los olmecas. Las proporciones del tablero son de 6 X 6 unidades que da lugar a un perímetro de 20 unidades igual al número de días del calendario. Al disponer los días en orden a lo largo del perímetro notamos que en las esquinas aparecen los signos que dividen al *tonalpohualli* en cuartos. Esta disposición de los signos en las esquinas no es fortuita, de hecho, estamos

Conclusiones



Fig. 429 Lámina 30 Borgia

descubriendo que tienen un lugar preponderante en las cuentas calendáricas mesoamericanas, pues el mismo acomodo lo vemos empleado en la lámina 30 del código Borgia. Los signos *cipactli*, *miquiztli*, *ozomatli* y *cozcacuahutli* se encuentran en las esquinas dentro de círculos que portan cuatro *tlaloque´h*. (fig. 429).

A esta matriz geométrica que nos da la proporción de 6 X 6 habría que agregarle la de 5 X 5, y la de 3 X 3 que acabamos de revisar y que responden a una necesidad de proponer un orden armónico. Sin embargo durante esta investigación descubrimos que hay matrices más complejas no solo en su composición, sino también sus implicaciones simbólicas.

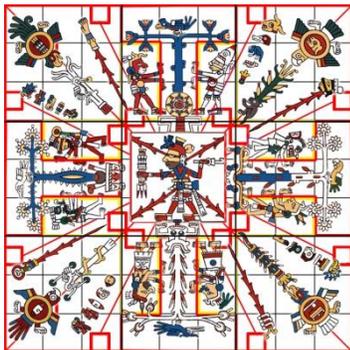


Fig. 430 Lámina 1 Féyerváry

La lámina 1 del código Féyerváry es conocida por contener a los 9 señores de la noche y la representación bidimensional del universo, esto nos indica que el diseñador tuvo que decidir la mejor manera de dar esta información cuando construyó la matriz geométrica en la que se apoya este diseño. La red de cuadrados sirve de soporte constructivo, sin embargo, el formato armónico donde descansa el diseño de la lámina es de 9 X 9 unidades que a su vez se subdivide en una matriz de 3 X 3 (fig. 430). Cada rumbo del universo y cada punto cardinal delimitan su espacio en un área de 3 X 3 módulos, es decir que están delimitados 4 puntos cardinales y 4 rumbos, más el centro que le proporciona tridimensionalidad a la lámina, pues como explicamos a lo largo de la investigación; 3 dioses son rojos y representan el *Topan*, 3 están encarnados y representan *Tlalticpac*, mientras que los 3 blancos restantes representan el *Mictlan*. En total 9 divinidades repartidas en los 3 niveles cósmicos, de ahí la importancia al elegir estas proporciones en el diseño de la lámina.



Fig. 431 Lámina 52 Borgia

Otra matriz armónica apegada a esta cosmovisión es la de 20 X 20 módulos, dicha matriz como tuvimos la oportunidad de explicar, participa en el diseño de un número importante de láminas en los códigos. El número 20 no sólo es importante porque representa el número de días del calendario, sino porque (como lo vimos en un poema náhuatl) al multiplicarse por sí mismo da forma a una red de 400 escalones que debió emplearse para medir los movimientos de las estrellas en el cielo (fig. 431). Al sobreponer esta red en el tonalpoahualli, se muestra horizontalmente la lectura en orden de los días y diagonalmente el orden de las trecenas (fig. 432).

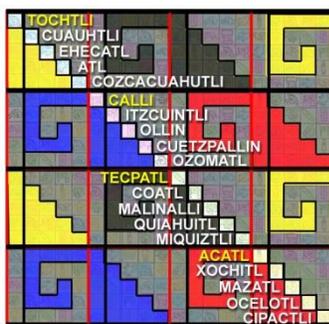


Fig. 432 Tejido del tiempo

Regresando a las espirales en direcciones opuestas que vemos en el panel del Edificio del Gobernador en Uxmal (fig. 433). René Guénon explica al respecto que más allá de la simetría de carácter

estético, la doble espiral puede ser considerada como la proyección plana de los dos

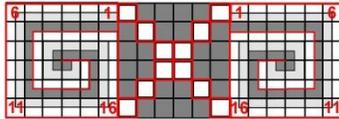


Fig. 433 Lámina 30 códice

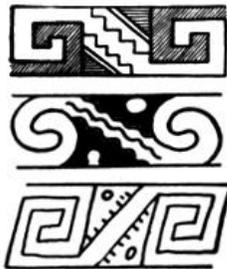


Fig. 434 Lámina 30 códice

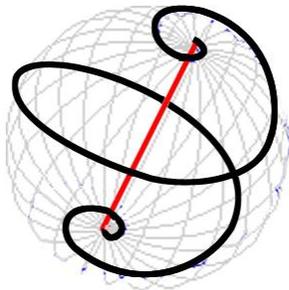


Fig. 435 Doble espiral



Fig. 436 Observatorio



Fig. 437 Grecas Mitla

hemisferios del Andrógino, y esta ofrece la imagen del ritmo alterno de la evolución y la involución, del nacimiento y la muerte, es decir, representa la manifestación en su doble aspecto. El símbolo de la doble espiral era de uso común en Mesoamérica y la vemos empleada constantemente en la cerámica (fig. 434).

Esta representación puede ser considerada a la vez en sentido macrocósmico y microcósmico: en razón de su analogía, se puede considerar como la representación de una fuerza cósmica que actúa en sentido inverso en los dos hemisferios, que son naturalmente las dos mitades del huevo del mundo. Es la doble acción de una fuerza única, de dos fuerzas producidas por la polarización de esta y centradas en los dos polos, en el fondo es equivalente por dos líneas helicoidales que se enrollan en sentido inverso alrededor de un eje vertical. Pero la doble espiral indica además la continuidad entre los ciclos, es decir las cosas en su aspecto dinámico. (Guénon 2004: 49)

Una imagen de carácter tridimensional nos puede ayudar a entender de forma didáctica esta concepción dialéctica de la doble espiral, y el por qué corre en sentidos opuestos siendo una sola corriente, tal como nos lo explicó Guénon (fig. 435).

Tuvimos la oportunidad de encontrar estas dos espirales opuestas que se unen representadas en los códices, y lo que resultó trascendental para esta investigación, es el hecho de hallarla en los edificios que representan observatorios astronómicos, como el que mostramos en el códice Bodley (fig. 436).

Asociando la carga simbólica de esta doble espiral, con el código calendárico que asigna valor de trecena al peldaño de la escalera, tenemos una lectura profundamente simbólica en la greca que decora el patio norte del conjunto de la iglesia en *Mitla* (fig. 437).

Como pudimos explicar en su momento la puerta poniente de este patio se caracteriza porque el sol emerge por encima de ella los días 29 de abril y 13 de agosto que tienen una distancia de 52 días al solsticio de verano, dividiendo al año solar en un periodo de 105 y de 260 días. Se comprueba que cada escalera tiene una utilidad calendárica porque al asignar a cada peldaño un valor de trecena, se cubren los 52 días al solsticio y los 52 de regreso para que vuelva a salir por encima de la puerta. Por el fenómeno que registra esta greca tiene una preponderante función astronómica y calendárica, por la forma en que divide el año manifiesta un

importante uso agrario, el diseño de dos espirales opuestas por un eje participa de los principios

fundamentales de su cosmovisión (en el que están incluidos sus principios filosóficos y psicológicos), todos estos significados se manifiestan en un contexto sagrado como es *Mitla*.



Fig. 438 Láminas 85-86 códice Vaticano

Regresemos nuevamente a la doble espiral del panel en el Palacio del Gobernador y al método de lectura de la greca escalonada que estamos empleando, es decir, la lectura de los signos desde la perspectiva calendárica. Al revisar la información de las láminas 85 y 86 del códice Vaticano “B” (fig. 438), vemos dos espirales en la misma disposición que el panel de Uxmal, cada una relacionada con un signo del calendario y un color; del lado izquierdo tenemos a *ozomatl* y la greca en un tono

de color azul, del otro lado a *itzcuintli* con una greca color rojo. Cada uno de ellos posee alrededor de su cuerpo 10 signos de los 20 del calendario, es decir, que se han dividido a la mitad el calendario. Comentamos también que el tablero central que contiene las escaleras de ambas grecas posee en su perímetro los 20 signos del calendario, en este *ozomatl* representa el inicio de la segunda decena de días e *itzcuintli* el final de la primera, tal parece que ambos elementos manejan el mismo código calendárico mediante un simbolismo paralelo.

En el mismo sentido podemos comparar la información del folio 6 de la “Historia Tolteca Chichimeca” (fig. 439), donde se encuentran dos corrientes opuestas de líquido en forma espiral, como en los ejemplos que acabamos de ver, y al igual que las láminas del códice vaticano una es azul y la otra roja; la azul es acuática, y la roja puede ser sangre o fuego, ambos representan los opuestos polares del cosmos que cuando se combinan en el interior de los árboles en las esquinas del mundo producen el tiempo sobre *tlatlcpac*. No sólo hay dos árboles en los costados del folio 6, sino que en la parte inferior vemos nuevamente la forma en doble “T” que representa la cancha del juego de pelota, símbolo que hemos identificado con la dimensión espacio – temporal y el puente entre los niveles cósmicos, símbolos todos estos que vienen a corroborar los preceptos que estamos proponiendo.

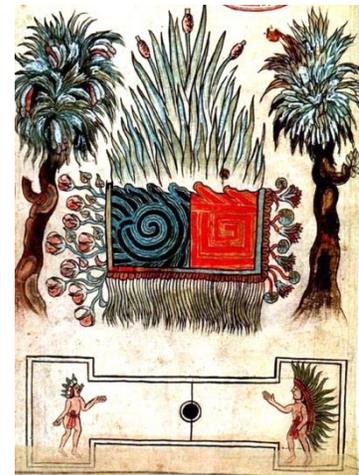


Fig. 439 Historia tolteca

Finalmente revisamos la lámina 11 del códice Laud en la que se muestra a *miquiztli* y *ozomatl* unidos por la espalda y en direcciones opuestas (fig. 440). No hace falta decirlo, y como vimos en la lámina 27 del códice Borgia, *miquiztli* como inicio de trecena representa 65 días y la cuarta parte del *tonalpohualli*, mientras *ozomatl* representa un periodo igual pero él se encuentra dividiendo el *tonalpohualli* a la mitad. Este dato ya lo habíamos nombrado cuando analizábamos el Popol Vuh y traducíamos los nombres de *Hun-Batz* y *Hun-Chouén* como 1 mono, y de *Hun-Camé* como 1 muerte, que dividen el *tonalpohualli* en periodos temporales de 130 y 65 días. Un dato importante que también tiene un origen calendárico es la relación de *Vucub-Camé* con su gemelo *Hun-Camé*, porque la distancia en días entre *Vucub-Camé* (7 muerte) y *Hun-Camé* (1 muerte) en el *Tzolkin* es de 20 días. Por su parte los cinco signos que aparecen en la parte inferior de la lámina 11 del códice Laud: *calli*, *ozomatl*, *quiahuitl*, *máztatl* y *cuauhtli* tienen una

Conclusiones



Fig. 440 Lámina 11 Laud

diferencia de 8 días entre cada uno, si multiplicamos los cinco signos por el número de días entre ellos obtenemos un total de 40 días, en otras palabras el 20 y su gemelo.

No olvidemos que una de las acciones más importantes en el Popol Vuh entre los gemelos se da en la cancha del juego de pelota, si nos vamos a la lectura simbólica de este hecho a partir de los elementos que estamos analizando, nos encontramos en un contexto espacio-temporal donde contabilizamos 4 gemelos y 4 divisiones de la cancha del juego. Unos de los gemelos

representando el supramundo y los otros el inframundo demarcarían el eje vertical, y el espacio donde juegan tiene 4 divisiones en "L" sería el espacio horizontal o *Tlalticpac*, y lugar de las manifestaciones. El resultado de esta representación mítica bien se podría resumirse con el *teocuitlatl* que es el punto de inicio en esta conclusión.

La revisión calendárica de la xicalcolihqui en *Mitla* también nos permitió comprender no sólo el diseño del símbolo sino también de la composición. La inversión del símbolo en los paneles no sólo tiene sentido estético, sino cosmogónico, este es el caso que diferencia los peldaños que ascienden y los que descienden (fig. 441). Al igual que lo gemelos en las diferentes mitologías dan vida a los opuestos complementarios, este par de gemelos al superponerlos en el tejido del tiempo nos muestra ciclos de treceenas ascendentes, es decir, al supramundo y por el contrario el gemelo manifiesta ciclos de novenas descendientes hacia el inframundo, dato que corrobora el fundamento de nuestro método de análisis, pues ambos número y el código cromático son propios del *Topan* y el *Mictlan* en esta cosmovisión.



Fig. 441 Panel de Mitla

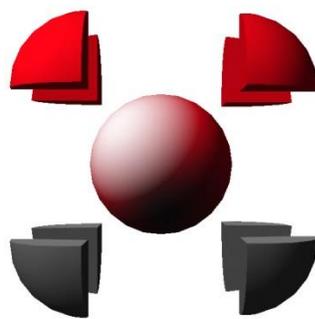


Fig. 442 Macuilxochitl

Veamos nuevamente la imagen teocuitlatl o macuilxochitl pero esta vez en una representación tridimensional para que nos permita ver la rasendencia de este símbolo (fig. 442). Lo primero que notamos es que el desdoblamiento de la esfera central representa un cubo, en el que se ordenan perfectamente los puntos cardinales, 8 subdivisiones y el centro conforman el 9 número que representa al supra e inframundo. A partir del centro se generan 4 direcciones, 7 si se toman en cuenta el arriba y el abajo, pero en este

modelo el arriba y el abajo los genera el mismo cubo. El arriba luminoso y sutil cofrontan el abajo oscuro y pesado, y en el centro se amalgaman. El cubo es una metáfora e instrumento que les ayudó a entender y medir el universo en su propia cosmovisión. El cuadrado lo hemos visto en el centro de la lámina 1 del código Féyerbáry donde se encuentra Xiuhtecuhtli que es un desdoblamiento de



Fig. 443 Huehuetéotl

Conclusiones

Huehuetéotl, que como hemos visto se encuentra en el centro de la tierra. Y que en Teotihuacán es representado de manera cúbica (fig. 443).

Con este ejemplo comprobamos que el simbolismo calendárico se da en diferentes niveles de la cultura, y además añadimos un significado mítico-calendárico más al simbolismo que envuelve la lectura calendárica de la greca escalonada y los periodos de tiempo que en ella se manifiestan.

A partir de todos estos ejemplos podemos concluir que el paradigma occidental acostumbrado a dividir las áreas del conocimiento, que ha reducido la búsqueda espiritual al dogma, y ha enfrentado a la ciencia contra la religión no puede servir de modelo cuando nuestra intención es conocer las funciones de la plástica sagrada mesoamericana, dado que en este ámbito la cosmovisión es integradora y el símbolo un elemento unificador de las diversas instituciones.

El símbolo sagrado no se reduce al icono religioso; la finalidad de la greca escalonada como símbolo en Anáhuac se identifica fundamentalmente con el diseño y en segunda instancia en el nivel artístico que esta puede alcanzar, mientras que en occidente el icono religioso apelaba al carácter emotivo del objeto artístico, y con ello la validación de la fe. La religiosidad en ambos casos se vive diferente, la que trajeron los españoles adquiere su poder en un libro, la mesoamericana en la naturaleza. Cuando los investigadores reducen el significado de la greca escalonada al icono, inconscientemente se está repitiendo el paradigma artístico occidental, la greca escalonada no tiene un significado, esta manifiesta varias capas semánticas cuyo contenido se descubre en la medida que la investigación incluye otras áreas del conocimiento como las que empleamos en esta investigación.

En el *Anáhuac* la religión es ciencia, la cosmogonía filosofía, la espiritualidad es psicología, el modelo más se identifica con la concepción indígena a decir de León Portilla es el Taoísmo, yo lo identifico con el propuesto por Ken Wilber al conjuntar la psicología trascendental con la filosofía perenne. El conocimiento como ha dicho Wilber es una escalera que empieza con la ciencia, continua con la filosofía y culmina con la espiritualidad, y el papel del arte es el de un mediador entre todos ellos.

La disposición y diseño de los conjuntos arquitectónicos en *Mitla* no parecen tener como función prioritaria la vivienda, como han sugerido algunos investigadores, tampoco como “Cementerio Real” como han propuesto otros. Por la información obtenida en esta investigación proponemos que se asemejan más al de una universidad, en las que no podrían estar diferenciadas las ciencias de las humanidades.

Los demás diseños de grecas en los paneles de *Mitla* que trabajamos en este proyecto, expresan contenidos afines a los expuestos en los diversos ejemplos, decidimos mostrarlos de esta manera, con la intención de concientizarnos de la sucesión de capas semánticas que los envuelven. Descubrimos algunos significados inmediatamente, pero otros requieren de mayor atención, y el método geométrico-calendárico es una buena herramienta para profundizar en ellos.

Conclusiones

Afirma Joan Costa que el mundo visible es todo el conjunto de cosas que son dadas a nuestros ojos con el sencillo acto de ver. Los límites del mundo visible son los límites de nuestra visión. La tecnología ha ampliado en cierto grado esas limitaciones, pero como dice Jung en todo caso sólo “seguimos viendo lo que es visible”²

Pero existe todavía otra realidad, que no podemos «ver», ni directa ni indirectamente, por el sencillo hecho de que no es una «realidad visual», sino un universo de fenómenos”. ¿Cómo podemos captar estos fenómenos que se nos escapan no solo a la visión sino también a los otros sentidos? ¿Cómo acceder a estos fenómenos y a la información que contienen?

Según Joan Costa³ para comprender y después explicar tales fenómenos, se requiere un trabajo de la mente y de la mano ayudadas por medios técnicos que podríamos denominar un trabajo de «traducción» de lo real, de su plasmación por medios visuales, o más exactamente gráficos. Hemos podido acceder a tales conocimientos, gracias al trabajo que ha realizado el Diseño Gráfico en todos los tiempos empleando la «visualización». Para Joan Costa:

“Visualizar es, pues, hacer visibles y comprensibles al ser humano aspectos y fenómenos de la realidad que no son accesibles al ojo, y muchos de ellos no son ni siquiera de naturaleza visual. Fenómenos complejos, procesos sutiles e inaprehensibles que se escapan a nuestro conocimiento porque están fuera del alcance del sistema sensorial humano. Cosas que sin embargo hemos de aprender, realizar, descubrir, retener y utilizar en el ejercicio profesional o en el devenir de la vida cotidiana.” (Costa 1998: 14)

Visualizar, (según Costa) ha sido el trabajo del visualista, el diseñador gráfico, el ilustrador, el esquematista, el comunicador visual, que consiste en transformar datos abstractos y fenómenos complejos de la realidad en mensajes visibles, para que los individuos vean «con sus propios ojos» tales datos y fenómenos que son directamente inaprehensibles y por lo tanto, inimaginables, y a través de ellos, comprender la información y el sentido oculto que contienen. He ahí la importancia del Diseño y su aportación como herramienta cognitiva en el campo de las artes y la antropología.

² Jung, G. (1984) *"El hombre y sus símbolos"*. BUC, Barcelona

³ Costa, J. (1998) *"La esquemática"*. Paidós, Barcelona.

Bibliografía

- Acha, J.** (1988). *“Introducción a la teoría de los diseños”*. Trillas, México.
- Acha, J.** (1993), *“Las culturas estéticas de América Latina”*. UNAM, México.
- Alcina, J.** (1982) *“Arte y antropología”*. Alianza Forma, Madrid.
- Anders, F, Jansen, M, García, L.** (1994). *“El libro de Tezcatlipoca, Señor del Tiempo”*. Libro explicativo del Códice Feyérváry-Mayer, FCE, México.
- Anders, F, Jansen, M, García, L.** (1994). *“La pintura de la muerte y los destinos”*. Libro explicativo del llamado Códice Laud, FCE, México.
- Anders, F, Jansen, M, García, L.** (1994). *“Manual del Adivino”*. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B, FCE, México.
- Arnheim, R.** (1987). *“Arte y percepción visual”*. Editorial Universitaria, Buenos Aires.
- Artaud, A.** (1976). *“México y Viaje al país de los tarahumaras”*. FCE., México.
- Barba, B.** (2002) *“Iconografía mexicana III”*. INAH, Plaza y Valdés, México.
- Bachelard, G.** (1997). *“La poética del espacio”*. FCE, México.
- Betancourt, M.** (2012) *“DIOS, dioses y diositos”*: Una lectura de la primera parte del Popol Vuh en comparación con los primeros capítulos del Génesis. *Enfoques* [online]. 2012, vol.24, n.1 [citado 2013-11-17], pp. 5-17. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-27212012000100002&script=sci_arttext ISSN 1669-2721.
- Bonifaz, R.** (1989) *“Hombres y serpientes”*. UNAM, México.
- Bohm, D.** (2009). *“Sobre la creatividad”*. Kairós, Barcelona.
- Calvera, A.** (2005). *“Arte¿?Diseño”*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Calvera, A.** (2007). *“De lo bello de las cosas”*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Campbell, J.** (2010). *“El héroe de las mil caras”*. FCE, México.
- Campbell, J.** (1991). *“El poder del mito”*. Emecé editores, Barcelona.
- Cartwright, B.** (1982). *“El quinto sol”*. Diana, México.

- Castro, B. Rodríguez, J.** (1986) *"Bernardino de Sahagún primer antropólogo en Nueva España"*. Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Clark, J.** Compilador (1994) *"Los olmecas en Mesoamérica"*. El Equilibrista-Turner Libros, México.
- Cocagnac, M.** (1993) *"Encuentros con Carlos Castaneda y Pachita"*. Indigo, Barcelona.
- "Códice Chimalpopoca"**, (1992) UNAM, México.
- Cortez, O.** (2008) *"Intertextualidad y paralelismo entre el Popol Vuh y La Biblia"* [online]. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/html>
- Costa, J.** (1998) *"La esquemática"*. Paidós, Barcelona.
- Craveri, M.** (2012). *"El lenguaje del mito"*. UNAM, México.
- De Felice, P.** (1975) *"Venenos sagrados. Embriaguez divina"*. Abraxas, Madrid.
- De la Fuente, G. Fahmel. B** (Coordinadores) (2005). *"La pintura mural prehispánica en México"*. Oaxaca vol. III México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- De la Garza, Mercedes,** (1984) *"El universo sagrado de la serpiente entre los mayas"*. UNAM, México.
- De la Garza, Mercedes,** (1990) *"Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya"*. UNAM, México.
- De la Torre, G.** (2009). *"El lenguaje de los símbolos gráficos"*. México. Limusa.
- Díaz, F,** (200). *"Los mensajeros de la serpiente emplumada"*. Ediciones Kinames, México.
- Díaz, F,** (2005) *"Los números toltecas"*. Ediciones Kinames, México.
- Díaz, F,** (2005) *"Sagrado Trece"*. Ediciones Kinames, México.
- Dondis, D.** (2006). *"La sintaxis de la imagen"*. Gustavo Gili, Barcelona.
- El Libro de los Libros de Chilam Balam.*** (1974). F.C.E, México.
- Félix, J.** (2005). *"Quetzalcóatl y Cadmo"*. *Planteamientos comparativos en torno a las divinidades mesoamericanas y en el Viejo Mundo*, en IV Coloquio Pedro Bosch Gimpera. Arqueología mexicana II Veracruz, Oaxaca y Mayas. UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas. México.
- Flores, D.** (2005). *"Representaciones y conceptos astronómicos en Mitla y Jaltepetongo"*. En **De la Fuente, G. Fahmel. B** (Coordinadores) (2005). *La pintura mural prehispánica en México*. Oaxaca vol. III México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Everaert, N.** (2016). "*La estética desde Peirce*". [online].
https://www.nicole-everaert.host56.com/web_nicole/
- Florescano, E.** (2004). "*Quetzalcóatl y los mitos fundadores de Mesoamérica*". México. Taurus.
- Galindo, J.** (2005). "*Calendario y orientación astronómica: una práctica ancestral en Oaxaca prehispánica*". En **De la Fuente, G. Fahmel. B** (Coordinadores) (2005). *La pintura mural prehispánica en México*. Oaxaca vol. III México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- García, A.** (1999). "*El artista interior*". México. Plaza y Valdés.
- García, P.** (XXX). "La ciudad sagrada de Hurakan". INAH, México
- Garibay, Á.** (1983). "*Panorama literario de los pueblos nahuas*". Porrúa, México.
- Gendrop, P.** (1983) "*Los estilos Río Bec, Chenes y PUUC en la arquitectura maya*". UNAM, México.
- Gilliam, R.** (1978). "*Fundamentos del Diseño*". Victor Leru, Buenos Aires.
- Girard, R.** (1984). "*Génesis y función de la greca escalonada*". En Cuadernos Americanos vol.40, México.
- Godoy, I.** (2004) "*Pensamiento en piedra*". UNAM, Facultad de Arquitectura, México.
- Godoy, I.** (2011). "*Espacio mesoamericano. Un horizonte abierto*". UNAM, Facultad de Arquitectura, México.
- Godoy, I.** (2011). "*Sincronicidad y arte mesoamericano*". Benemérita Universidad de Puebla, Puebla.
- González. F.** (2003). "*Los Símbolos Precolombinos*". Kier, Buenos Aires.
- González, F.** (2004). "*Simbolismo y arte*". España. Libros del innombrable..
- González, Y.** (1979). "*El culto a los astros entre los mexicas*". México. Sep Setentas.
- Grof, S.** (1985). "*Psicología Transpersonal*". España. Kairós. [online].
<http://www.colegioterapeutas.cl/aula/doc/transpersonal.pdf>
- Guenón, R.** (2004). "*La gran triada*". Barcelona. Paidós Oriental.
- Guenón, R.** (2016). "*Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*". España. [online].
<http://www.357bcn.com/PLANCHAS%20MAS/S%C3%ADmbolos%20Fundamentales%20de%20la%20Ciencia%20Sagrada.pdf> .
- Hall, E.** (1972). "*La Dimensión oculta*". México. Siglo XXI.
- Jung, G. Wilhelm, R.** (1961) "*El secreto de la flor de oro*". Paidós. Buenos Aires.

Bibliografía

- Jung, G.** (1984) *"El hombre y sus símbolos"*. BUC, Barcelona.
- Jung, G.** (1988). *"Sincronicidad"*. Sirio. Málaga.
- Kahler, E.** (1988). *"Historia universal del hombre"*. México. FCE.
- Krickeberg, W.** (1985) *"Las antiguas culturas mexicanas"*. México. FCE.
- Kunst, M.** (1997) *"Reflexiones sobre la cultura..."*. Lúdica, no.1, México.
- Khun, T.** (2010) *"La Estructura de la Revoluciones Científicas"*. México. FCE.
- Lao Tze.** (1987). *"Tao te King"*. Colección. La nave de los locos. México. Premia.
- "La Santa Biblia"**. (1960) Sociedades Bíblicas de América Latina.
- León, M.** (1983). *"Los antiguos mexicanos"*. FCE, SEP, México.
- León, M.** (1986) *"Tiempo y realidad en el pensamiento maya"*. UNAM, México.
- León, M.** (1993). *"Filosofía Náhuatl"*. México. UNAM.
- León, M.** (1987) *Toltecatoytl*. México. FCE.
- León, M.** (2004) *Códices*. México. Aguilar.
- "Los evangelios gnósticos"**. (2006) México. Prana.
- López, A.** (1989). *"Cuerpo humano e ideología"*. México. UNAM.
- López, A.** (1995). *"Tamoanchan y Tlalocan"*. México. FCE.
- Macías, C.** (2013) *"La Filosofía Transpersonal y la Filosofía Perenne"*, Ken Wilber [online] <http://www.instituto-integra.com/transpersonal.html>
- Maclagan, D.** (1994) *"Mitos de la Creación"*. Debate. Madrid.
- Malinowsky, B.** (1994) *"Magia, ciencia y religión"*. Ariel, Madrid.
- Mayol, Humberto.** (2015) *Material del autor para el curso "Introducción al campo semiótico"*. CNA, México.
- Mena, B.** (1949). *"El gran consejo"*. Ediciones Botas, México.
- Meza, A.** (1984). *"Mosaico de Turquesas"*. Malinalli, México.
- Mizutani, Kiyoshi,** *"El enigma de la ornamentación del México antiguo"*, en Cuadernos Americanos no.100, México 1970.
- Montero, I.** (2011) *"Nuestro patrimonio subterráneo"*. INAH, México.

- Moreno, M** (compilador). (1980). "*Historia de la astronomía en México*". SEP. FCE, México.
- Munari, B.** (2004). "*Como nacen los objetos*". Gustavo Gili, Barcelona.
- Ortiz, F.** (1984) "*El Huracán*". FCE, México.
- Osho.** (1985). "*Cuando el tiempo trasciende la eternidad*". Arthouse Movies.
- Parret, H.** (1993). "*Semiótica y Pragmática*". Edical, Buenos Aires.
- Pérez, I.** (2014). "*La visión agrícola en el análisis semiótico de os códices mesoamericanos*". "La construcción de la mirada" Conferencia llevada a cabo en el Tercer ciclo de conferencias del seminario permanente de investigación FAD, UNAM Ciudad de México.
- Peterson, F.** (1966). "*México Antiguo*". México. Herrero.
- "Popol Vuh"**. (2005). FCE. México.
- Radhakrishnan, S.** (1993). "*El concepto de hombre*". FCE. México.
- Ramos, S.** (1980) "*Filosofía de la vida artística*". Espasa Calpe, México.
- Read, H.** (1993). "*Imagen e Idea*". FCE, México.
- Read, H.** (1973). "*Arte y Sociedad*". Ediciones Península, Barcelona.
- Reilly III, K** (1994) "*El modelo cósmico olmeca*". En **Clark, E. John**, (Coordinador) "*Los olmecas en Mesoamérica*". Citibank, México
- Revilla, F.** (2007). "*Fundamentos antropológicos de la simbología*". Cátedra, Madrid.
- Robelo, C.** (1982). "*Diccionario de Mitología Nahoá*". Porrúa, México.
- Sahagún, B.** (1989). "*Historia general de las cosas de la Nueva España*". Porrúa. México.
- Sahagún, B.** (2009). "*¿Nuestros dioses han muerto?*". Jus. México.
- Séjourné, L.** (2004). "*Cosmogonías de Mesoamérica*". Siglo XXI, México.
- Séjourné, L.** (1984). "*Pensamiento y religión en el México antiguo*". FCE. México.
- Séjourné, L.** (1991). "*El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*". Siglo XXI, México.
- Serrano, A. Pascual, Á.** (2005). "*Diccionario de Símbolos*", Diana, España.
- Snodgrass, A.** "*El cosmos cruciforme mesoamericano*". 2016 En la página de Internet: <http://www.geocities.com/indoamerica/snodgrs3.htm>.
- Sondereguer, C.** (2000). "*Diseño precolombino*". G. Gilli, Barcelona.
- Tacey, D.** (2010). "*Como leer a Jung*". Paidós, México.

Bibliografía

- Tapia, A.** (1991). *"DE LA RETORICA a la imagen"*. UAM, México.
- Todorov, T.** (2009). *"La conquista de América"*, Siglo XXI. México.
- Vilchis, L.** (2002). *"Metodología del Diseño"*. Centro Juan Acha. México.
- Vilchis, L.** (2005.) *"Diseño Universo del Conocimiento"*. Centro Juan Acha. México.
- Villasana, L.** (1999) *"Arte y Diseño"*, Encuadre. México.
- Walsh.** (1982) *"Más allá del ego"*. Kairós Barcelona .
- Watts, A.** (1979) *"El libro del Tabú"*. Kairós. Barcelona.
- Watts, A.** (1990) *"Las dos manos de Dios"*. Kairós. Barcelona.
- Watts, A.** (1992) *"Naturaleza hombre y mujer"*. Kairós. Barcelona.
- Weisz, G.** (1986) *"El juego viviente"*. Siglo XXI, México.
- Westheim, P.** (1970). *"Arte antiguo de México"*. ERA/Alianza, Madrid.
- Westheim, P.** (1990) *"Obras maestras del México antiguo"*. ERA, México.
- Wilber, K.** (2002) *"Filosofía Transpersonal"*. [online]. www.revistadeyoga.com.ar
- Wilber, K.** (1993) *"Los tres ojos del conocimiento"*. Kairós. Barcelona.
- Zecchetto, V,** (Coordinador). (2005). *"Seis semiólogos en busca de lector"*. Ediciones La Crujía, Buenos Aires.