



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La construcción de una diosa madre.
Coatlicue y el nacionalismo cultural hacia mediados del siglo XX.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA

PRESENTA:
GERARDO JUAN MEDINA DICKINSON

ASESOR: DR. ÁLVARO MATUTE AGUIRRE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

CIUDAD DE MÉXICO

JUNIO 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 está 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.

Índice

Índice	iii
Agradecimientos	v
Introducción	1
1. El replanteamiento de la identidad nacional posterior a la Revolución.	9
1.1. Entre pasado y presente: el indigenismo hacia mediados del siglo XX.	14
1.1.1 Política indigenista.	14
1.1.2. Indígena y mexicano.	19
1.2. El crisol del mestizaje.	22
1.3. Hacia una reformulación de la cultura mexicana.	26
1.3.1. La formación de un espíritu mexicano.	29
1.3.2. Espíritu y alma de México y de lo mexicano.	31
1.3.3. El arte en la construcción de la identidad durante la primera mitad del siglo XX.	40
1.3.3.1. La mujer como representación simbólica de la tierra y de la patria.	41
1.3.3.2. La representación del indígena.	44
1.3.3.3. Representaciones de principios religiosos en la producción plástica.	47
2. La conformación de una mitología alrededor de Coatlicue.	52
2.1. La preeminencia del pueblo del sol.	54
2.1.1. Coatlicue en los textos de “vulgarización” de Alfonso Caso.	58
2.1.2. Las noticias de los cronistas.	61
2.1.3. Los “autores modernos” citados por Caso.	65
2.2. La revaloración estética.	75
2.2.1. Intentos de unificación. La aproximación estética al arte nacional.	79
2.2.2. La búsqueda de principios rectores en el arte prehispánico.	86

2.3. El cenit del proceso interpretativo. <i>Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo</i> de Justino Fernández.	93
2.3.1. El arte mexicano, categoría unificadora hacia mediados del siglo XX.	94
2.3.2. Belleza, estética, arte e historia.	96
2.3.3. El receptáculo de la cosmovisión mexicana.	103
2.3.4. La forma como contenido.	105
2.3.5. La ampliación del espacio de significaciones.	108
2.3.6. Del objeto a la cosmovisión.	120
2.4. La revaloración humanista del pasado prehispánico.	123
2.4.1. La creación literaria como expresión de la condición humana.	125
2.4.2. La diosa madre como constante de los pueblos de la antigüedad.	126
2.4.3. La filosofía náhuatl de Miguel León-Portilla.	129
2.4.4. La revaloración cultural.	131
2.4.5. La versión <i>Huitzilopóchtlica</i> del mundo y la <i>Omeyotización</i> del universo.	133
2.4.6. La incorporación de significaciones adicionales.	136
3. El discurso consolidado.	139
3.1. La sanción por parte del ámbito académico.	140
3.2. La licencia interpretativa en la producción poética y literaria.	149
3.3. La nueva grandeza mexicana.	158
3.4. Cuestionamientos posteriores.	176
Conclusiones	183
Apéndice	193
Bibliografía	211

Agradecimientos

Este trabajo, así como mi ingreso a la maestría en Historia, jamás se hubieran realizado sin el apoyo incondicional de Margarita Martínez Duarte quien no sólo me impulsó a concretar ambos, sino que me aseguró que en el ámbito de las humanidades jamás se ha dicho la última palabra en relación a una temática en particular. En su momento, ese impulso resultó indispensable; sobre todo cuando dudaba de llevar a cabo mi proyecto de investigación después de que una joven historiadora me indicó que “el tema de la diosa madre ya se ha estudiado mucho”.

Deseo asimismo reconocer el trabajo realizado en el Seminario de Investigación y el Seminario de Graduación que cursé con el Dr. Miguel Pastrana durante dos semestres. A lo largo de ese periodo escribí probablemente más de la mitad de la tesis. El seminario no sólo produjo un avance significativo en mi trabajo de investigación, sino que además resultó ser una experiencia insospechadamente grata. Me siento muy afortunado de haber podido discutir mi trabajo con un grupo de compañeros estudiantes con mentes críticas y ágiles, siempre dispuestos a brindar una opinión que redundara en un análisis más consistente; jamás enfocados en denostar o descalificar los avances presentados. El ritmo de trabajo y el tono de las discusiones los fijó el Dr. Pastrana. A él mi agradecimiento por poder dirigir el seminario y el trabajo en el mismo tan hábilmente, así como por contribuir con observaciones y sugerencias que siempre resultaron pertinentes. A mis compañeros, les agradezco su retroalimentación y comentarios, especialmente a Ricardo Ledesma, Diego Améndolla, Diana Roselly, Marcelino Cajero y Dante Díaz; fue un verdadero placer cursar ambos seminarios con ustedes.

A la Dra. María Alba Pastor le agradezco sus enseñanzas en aspectos vinculados con la metodología de la investigación en el ámbito historiográfico, así como con la conformación de una narrativa coherente y verosímil. La forma del trabajo que he escrito debe mucho a su instrucción. Espero haber podido llevar a la práctica los aprendizajes realizados en los seminarios que cursé con ella.

Deseo agradecer a algunos de mis colegas por la lectura cuidadosa del borrador de esta tesis y por sus múltiples comentarios y recomendaciones. En especial, le agradezco a Lourdes Chávez la lectura acuciosa del trabajo y las discusiones y observaciones que de él se suscitaron; a Romeo Tello le agradezco su revisión minuciosa y detallada, así como sus correcciones y sugerencias. También agradezco a Estela Roselló su constante participación y ayuda con este trabajo, así como su lectura del manuscrito y su interés por vincularme de distintas maneras con el quehacer histórico.

Por último, agradezco al Dr. Álvaro Matute la confianza depositada en mí en cuanto se refiere a la realización de este proyecto. Mis inquietudes relacionadas con los aspectos semiológicos en la narrativa histórica encontraron un temprano eco en el curso de Introducción a la Historia, impartido por el Dr. Matute, que cursé como uno de varios prerrequisitos para ingresar a la maestría. Pensé en algún momento que mi elección de un tutor había sido demasiado apresurada; posiblemente así fue, pero hoy sé que fue la elección correcta.

Introducción

Existe entre los mexicanos una peculiar relación con las culturas del México prehispánico que cubre toda una gama de posibilidades distintas. Éstas oscilan entre la adopción más flagrante de la identidad indígena antigua como representativa del ser nacional, hasta el más franco desinterés por cualquier vestigio de la antigüedad precortesiana. Sin embargo, buena parte de los mexicanos que nacimos durante la segunda mitad del siglo XX, hemos sido expuestos a una apreciable dosis de prehispanismo como un componente esencial de nuestra identidad nacional. Apropiarse del pasado indígena, en particular el que se refiere a la cultura mexicana, ha parecido una constante a lo largo de la historia del territorio que en la actualidad denominamos México. Desde aquellos primeros vestigios que buscaron fincar la identidad novohispana en ciertos aspectos de la antigüedad precortesiana, como el arco triunfal descrito por Carlos de Sigüenza y Góngora en su *Teatro de virtudes políticas...* durante la segunda mitad del siglo XVII, pasando por la prosa exaltada de Servando Teresa de Mier en su discurso de Guadalupe hacia finales del siglo XVIII, hasta la descripción de las mañanas en la Alameda de Carlos María de Bustamante en la primera mitad del siglo XIX. Los habitantes de la nación mexicana, en muy distintos contextos históricos, han vuelto la mirada hacia el pasado del territorio que han ocupado, en un esfuerzo por vincularse con el mismo de alguna u otra manera a través de su historia antigua. Los ejemplos abundan y permitirían un complejo e interesante análisis de la función que el pasado prehispánico ha desempeñado en la construcción de la identidad, a su vez un proceso histórico sujeto a las vicisitudes del devenir temporal.

El siglo XX vio irrumpir en su producción discursiva un nuevo acercamiento al pasado prehispánico y a la historia nacional. Hacia las primeras décadas del siglo XXI, es

posible ofrecer algunas aproximaciones que permitan explicar el uso que se dio al pasado prehispánico en la construcción de la identidad nacional en el México posterior a la Revolución de 1910. El México posrevolucionario debió romper ideológicamente con el pasado a la luz de la reciente conflagración. Un nuevo actor social debió ser incorporado en el discurso emanado del poder como consecuencia de la lucha reciente. El indígena cobró una importancia central hacia la tercera década del siglo XX bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas; tanto la Sociedad Mexicana de Antropología como el Instituto Nacional de Antropología e Historia fueron fundados durante los últimos años del sexenio cardenista. Más adelante, la centralidad que adquirió el indígena fue absorbida por el Estado mexicano al crearse el Instituto Nacional Indigenista durante el gobierno de Miguel Alemán, hacia mediados del siglo XX. Mucha de la producción cultural de esa época se encuentra imbuida de las preocupaciones y categorías conceptuales emanadas del movimiento que se ha denominado indigenismo, mismo que, como han señalado diversos autores en la actualidad, fue el principal responsable de dotar de significado tanto al término indígena como al movimiento mismo.

Resultaría, sin embargo, irresponsable caracterizar este periodo como permeado de una veta indigenista, pues la producción cultural durante la primera mitad del siglo XX obedeció a preocupaciones muy distintas. En primer lugar, es necesario mencionar que hacia la década de los años treinta Samuel Ramos cuestionó la existencia de una cultura propiamente mexicana. Dicho cuestionamiento puso de manifiesto la gran dependencia que la nación mexicana había tenido desde siempre con, principalmente, la cultura europea. Despojados de una cultura propia y reducidos a los procesos de imitación de lo ajeno, como plantearon las tesis centrales de Ramos, los cuestionamientos ofrecidos por el autor dieron

lugar a toda una amplia gama de producciones relativas al mexicano y al ser nacional, mismas que culminaron con la publicación de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz en 1950. Difícilmente puede decirse que las preocupaciones centrales de quienes discurrieron sobre México y lo mexicano trataron del indígena. Si lo hicieron, fue con el objetivo de plantear la necesidad de incorporarlo a la nación mexicana para que gozara de los frutos cosechados por la revolución.

De manera paralela a la construcción de una identidad nacional, comenzó a ponerse de manifiesto en el periodo estudiado un acercamiento al conocimiento y revaloración del México prehispánico, cuyo alcance fue tal, que hacia la mitad del siglo XX es posible delinear claramente tres tendencias en la producción cultural nacional: en primera instancia, la revaloración del pasado prehispánico desde una perspectiva histórica que habría de dar preeminencia al pueblo mexicana. En segundo lugar, la revaloración de los vestigios arqueológicos del periodo precortesiano que, durante el siglo XX, fueron elevados a la categoría de obras de arte, alcanzando el rango de producciones artísticas dentro de la historia de la civilización mundial. Por último, se dio también una revaloración humanista del pasado prehispánico a través de la exégesis realizada sobre textos en lengua náhuatl que permitieron plantear la existencia de todo un conjunto de interpretaciones alrededor de las preocupaciones del pueblo mexicana respecto a la naturaleza de la condición humana. Las tres tendencias mencionadas anteriormente ocurrieron de manera paralela a la delineada a través de la producción plástica, principalmente la muralista, en que la revaloración de las culturas prehispánicas y del indígena ocuparon una posición central. Evolucionando a ritmos distintos, estas tendencias terminaron por retroalimentarse una a la otra generando un discurso bastante sólido hacia mediados del siglo XX, en que fue posible establecer la

existencia de una cultura mexicana como respuesta a las interrogantes planteadas por Ramos durante la década de los años treinta. Integrante central de esta postura fue la difusión del concepto de mestizaje como constituyente del ser nacional en todos los niveles posibles: mestiza resultó la cultura, la población, la cocina, el arte y la artesanía. El mestizaje fue utilizado en el discurso político como la manera idónea de lograr la integración de la población indígena dentro de la nación mexicana con la búsqueda implícita de la eliminación de la diversidad cultural a favor de una cultura única que pudiera denominarse mexicana y representante de la nación que buscaba caracterizar. Por supuesto, lo anterior no ocurrió por sí solo, sino a través de una retórica nacionalista en la que un selecto grupo de intelectuales fuertemente vinculados con el Estado a través de distintas instituciones, sentaron las bases para la construcción de la identidad nacional.

Dentro del complejo ámbito esbozado con anterioridad, permeado de las ideas de indigenismo, de mestizaje, así como de la veneración por el pasado prehispánico y el reconocimiento del legado de España en América, es posible situar la elevación de una de las figuras míticas del panteón mexica a la categoría de Diosa madre por excelencia, posicionada por un muy selecto y reducido grupo en un nivel similar al que antaño correspondió a la Virgen de Guadalupe. Una nueva diosa que sirvió, dentro del ámbito ideológico de los grupos que dieron forma a la cultura mexicana, como deidad totalizante que incorporó durante este periodo un sinnúmero de significados que le otorgaron una centralidad incuestionable dentro de ambiente cultural. Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli, dios patrón del pueblo mexica, devino en la producción cultural de mediados del siglo XX diosa creadora y de la tierra; receptáculo de toda una cosmovisión. Sin embargo, el fenómeno que pretende describirse en este trabajo partió principalmente

del esfuerzo interpretativo efectuado sobre un monolito en particular. El mito de Coatlicue, sin la colosal escultura con que fue identificado, muy probablemente no hubiera conducido a nada remotamente similar al resultado efectuado dada la existencia de una escultura excelentemente preservada y sumamente encriptada, con falda de serpientes, que se identificó por tanto con Coatlicue, “de serpientes su falda”. Aunque existen diversas esculturas con atributos similares a los del monolito descubierto el 13 de agosto de 1790 durante obras de repavimentación llevadas a cabo por mandato del segundo conde de Revillagigedo, la escultura de Coatlicue que se exhibe en una posición central en el Museo Nacional de Antropología ha dictado el conjunto de interpretaciones alrededor de la diosa madre. A lo largo de este trabajo me refiero a la escultura en cuestión como la Coatlicue Mayor; apelativo con el que se ha identificado con anterioridad y del cual desconozco el origen. No es arriesgado postular que fue la monumentalidad y la elevada codificación de la Coatlicue Mayor la causa principal que ha permitido establecer vínculos innumerables con la cosmogonía del pueblo mexicana. Asimismo, resulta también imposible negar la extraña fascinación que el monolito ha despertado en quienes de él se han ocupado, fascinación que requirió de un viraje en la apreciación estética de los vestigios arqueológicos de las culturas prehispánicas y que quizá tuvo sus primeros exponentes hacia la década de los años ochenta del siglo XIX con Alfredo Chavero, quien por vez primera se refirió a la escultura de la Coatlicue Mayor como Coatlicue, abandonando asignaciones previas que hacían de ella una diosa guerrera, Teoyaomiqui, emparentada con Huitzilopochtli. El presente trabajo busca proporcionar una explicación de la centralidad que una figura como Coatlicue, identificada con la Coatlicue Mayor, desempeñó en la producción cultural de México durante el siglo XX.

Por supuesto, es necesario reconocer que ningún trabajo de investigación puede prescindir de razones personales por las cuales se lleva a cabo. Ignorarlas y pretender disfrazarlas de objetividad no hace más que intentar encubrir el hecho de que toda elección en la investigación histórica tiene su origen en motivaciones e intereses personales. En mi caso particular, la fascinación por el monolito que resulta objeto central de esta investigación se remonta al año 2004. Tras la lectura de *Coatlicue. Estética del arte indígena* de Justino Fernández, me descubrí azorado ante el esfuerzo interpretativo del autor. No porque considerara en ese momento que era un acierto o un yerro, sino porque la interpretación claramente se encontraba guiada por lo que parecía ser una absoluta ausencia de alguna referencia textual al monolito que Fernández describía. Es decir, lo que me extrañó sobremanera en su momento, fue el hecho de que una obra escultórica tan impresionante para quien la observa haya podido escapar del registro descriptivo de quienes presenciaron a la antigua Tenochtitlan en su esplendor, fuera este verdadero o figurado. Seguramente, pensé, a Fernández se le había escapado algún detalle en alguna de las fuentes consultadas; me resultaba impensable que piezas como aquellas, las actualmente denominadas Coatlicue y Yolotlicue, no hubieran sido descritas por uno solo de los cronistas que nos legaron sus impresiones de Tenochtitlan. Me di pues, a la tarea y a la lectura completa de cuanta fuente del siglo XVI pudiera encontrar. Algunos años después reconocí lo fútil de mi esfuerzo: éste seguramente ya había sido emprendido mucho antes por otros autores. Salvo por una descripción incierta en una relación de la Conquista efectuada por Andrés de Tapia, retomada y retocada posteriormente por Gómara, Cervantes de Salazar y Díaz del Castillo, no parece haber absolutamente nada que apunte hacia una descripción de los monolitos. La referencia misma de Tapia es problemática, pues describe esculturas que se encuentran ataviadas por muy diversos adornos, por lo que sólo se

adecuan parcialmente y con gran voluntad del lector a ser descripciones de las obras mencionadas. Más de un autor ha visto en estas referencias las descripciones de Coatlicue y Yolotlicue; sin embargo, de seguir las fuentes que se basaron en la relación de Tapia, las esculturas descritas representaban no a dos versiones distintas de una diosa madre sino, respectivamente, a Huitzilopochtli y Tezcatlipoca.

Conforme profundicé más en este tema me percaté de que su elaboración gradual durante buena parte del siglo XX se encontraba fuertemente influenciada por los distintos elementos que conformaron el nacionalismo posrevolucionario; el creciente desapego en ciertos círculos de intelectuales y pensadores mexicanos por la Virgen de Guadalupe y por su centralidad en la devoción popular, parece haber corrido en paralelo a la erección de otra figura que pudiera ocupar su lugar, si bien no para todos los mexicanos, entonces al menos para aquéllos que hicieron propia la cultura que emanaba del grupo de pensadores e intelectuales fuertemente vinculados al Estado mexicano durante este periodo. Influenciados por la necesidad de concretar el ser nacional a través de un vínculo ideológico y cultural, el ascenso de Coatlicue a su papel de diosa madre ofreció la posibilidad de resignificar al mexicano a través de su raíz indígena. Si la población mexicana se consideró por los grupos dirigentes durante este periodo como mestiza por excelencia, ¿qué mejor manera de significar lo anterior en el plano simbólico, que a través de la elevación a la categoría de diosa madre de una deidad indígena que resultó la síntesis de cuanta deidad femenina se buscó vincular a ella? Aceptar lo anterior conllevaba cierta cómoda reconciliación con la cuestión indígena; la aceptación de la corriente ideológica que nos vinculó históricamente con el pasado prehispánico nos permitió, a la vez, descuidar e ignorar la situación de la población indígena del territorio.

Diosa madre por construcción, Coatlicue lo contiene todo. Al menos así resultó hacia mediados del siglo XX. Su significado en la actualidad continúa reformulándose y ampliándose. Lo que sigue a continuación es la explicación del contexto en que surge esta conceptualización, así como el alcance del mensaje elaborado durante este periodo que pone de manifiesto, mediante un ejemplo analizado con profundidad, la trascendencia que tuvo la vertiente prehispánica en la confección de la identidad nacional.

1. El replanteamiento de la identidad nacional posterior a la Revolución.

Los años posteriores a la Revolución mexicana dieron lugar a una retórica que puede propiamente ser denominada un *discurso en torno de la Revolución*. Dicho discurso fue moldeado de acuerdo con los intereses de los diversos grupos encargados de asumir la dirección de la Nación, no obstante el hecho de que también fue empleado por los opositores de aquellos grupos.¹ Sumamente variado y abierto a la reformulación constante, el discursar sobre la Revolución mexicana alcanzó hacia mediados del siglo XX el carácter de reflexión filosófica que permitió hacer de la lucha armada uno de los acontecimientos fundadores del México moderno. Los principales impulsores de esta vertiente fueron algunos miembros del Grupo Filosófico Hiperión, cuya consigna se orientó hacia la caracterización de la esencia de lo mexicano y hacia la toma de conciencia del ser mexicano. Surgido hacia 1949 y encaminado hacia “la búsqueda de lo propio en la casi totalidad de las expresiones culturales, histórica [*sic*] y sociales de México, lo mexicano y el mexicano”², el grupo Hiperión se asumió –debido a la formación filosófica de algunos de sus más destacados miembros– como una suerte de portavoz “autorizado” a tener la última palabra en todo lo relativo a la esencia del mexicano y de lo mexicano.³

¹ Resulta interesante plantear la posibilidad de desarrollar un estudio alrededor del discurso de la Revolución mexicana y cómo fue sufriendo modificaciones durante el largo periodo de tiempo en que se utilizó como parte constituyente de la retórica de los grupos dirigentes. Me refiero al discurso como el objeto susceptible de estudio histórico y a la retórica como el medio a través del cual fue efectuado. Para fines del presente trabajo, solamente se mencionan aquellos aspectos constitutivos de dicho discurso hacia las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, en que se localiza la preocupación central de esta investigación.

² Así describe Leopoldo Zea el interés del Grupo Hiperión en el prólogo de 1974 a la publicación de varios de sus textos por parte de la editorial Porrúa. Menciona asimismo como integrantes centrales del grupo a Emilio Uranga, Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez MacGregor, Salvador Reyes Navares y Fausto Vega, además de él mismo. Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano. El occidente y la conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*, 6ª ed., México, Porrúa, 2001, p. X.

³ Véase el primer capítulo titulado “El Grupo Filosófico Hiperión y la Filosofía de lo Mexicano” de la primera parte de la tesis de maestría de Ana Elisa Santos Ruiz, en la que da un panorama general de la formación del Grupo Hiperión, de sus intereses, de su auge máximo y de su repentino ocaso. Ana Elisa Santos Ruiz, *Los hijos de los dioses. El Grupo Filosófico Hiperión y el Estado mexicano: una aproximación a las*

Quizá una de las construcciones más elaboradas con relación a la Revolución mexicana como acontecimiento fundacional para México durante la década de los años cuarenta la debemos a Leopoldo Zea, para quien la revolución constituye un hito en la toma de conciencia por parte del mexicano de la realidad nacional.⁴ *Conciencia y posibilidad del mexicano, El occidente y la conciencia de México*, así como diversos ensayos sobre México y lo mexicano, aparecieron en los primeros años de la década de los cincuenta como reflexiones en torno al significado de la Revolución de 1910.⁵ Surge como una de las ideas centrales en los textos de Zea la intención, por parte de los revolucionarios, encaminada a la construcción de un México mejor que brinde el bienestar a todos sus habitantes, en franca contraposición con el periodo porfirista que aparece como un momento de la historia nacional en que se veló exclusivamente por los intereses de un grupo selecto, descuidando a la otra mayor parte de la población.⁶ Es, de hecho, la existencia de esta otra parte la que irrumpe en la vida nacional con la lucha armada y obliga a la toma de conciencia de su existencia y a la necesidad de incorporarla dentro de la vida nacional. Con una clara influencia de *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, Zea vio en la

construcciones identitarias y al nacionalismo posrevolucionario de mediados del siglo XX, Tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, pp. 20-44.

⁴ “Toda la temática y orientación cultural de México hacia el conocimiento de su realidad tiene como base un hecho histórico, el conocido con el nombre de la Revolución Mexicana. Fue esta revolución la que puso de manifiesto, ante el mexicano, una abigarrada realidad que apenas ayer se había tratado de ocultar.” Véase el capítulo II titulado “La Revolución como conciencia de México” en Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, pp. 15-25. La cita proviene de la página 15.

⁵ Los primeros dos textos mencionados se publicaron en la colección “México y lo mexicano” que apareció en 1952 en la editorial Porrúa, año que coincide con la publicación de *Conciencia y posibilidad del mexicano*. Un año después, se publicó en la misma colección *El occidente y la conciencia de México*. Así lo indica Zea en el prólogo a la edición de estos textos reunidos en la colección “Sepan Cuantos...” en 1974. *Ibid.*, p. XII.

⁶ La obra de Zea muestra la continuidad en su pensamiento: *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, publicada en dos tomos en los años 1943 y 1944, antecede a los textos mencionados en los que se exaltan los ideales de unidad obtenidos a través de la Revolución mexicana. En *El positivismo en México*, Zea propuso la aparición de una “burguesía” durante el porfirismo que habría de convertirse en clase dirigente de la nación, misma que bajo la perspectiva de la revolución habría de resultar insatisfactoria al olvidar y descuidar al grueso de la población en cuya explotación sustentaba sus privilegios económicos. Véase Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Revolución de 1910 el acontecimiento que puso término a la implantación de teorías y modelos ajenos a la realidad nacional por parte de los grupos dirigentes.⁷

En *El occidente y la conciencia de México*, de publicación posterior a *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Zea reformuló varias de las ideas centrales a sus interpretaciones alrededor de la historia nacional de manera por demás sucinta:

Lo visto hasta aquí, no ha sido sino una historia, la historia de un pueblo que lenta y calladamente ha formado, dentro de su propia estructura, los elementos que le han permitido responder a los violentos estímulos que le impuso la Cultura Occidental a partir del siglo XVI. La Revolución de 1910 ha sido, en este sentido, el resumen y culminación de sucesivas respuestas, ninguna de las cuales creaba los elementos necesarios para una auténtica respuesta de signo positivo. La respuesta de la Revolución ha dado, por fin, término a una situación que parecía no tener fin. Ha alterado el *status* social, político y económico que se había establecido en la Colonia sobre la base de una discriminación racial. Los diferentes grupos sociales a los que dio origen y el espíritu que los animó se han fundido casi en su totalidad dentro de un espíritu nacional en el crisol del mestizaje. Los problemas del México actual se plantean ahora en otros términos que ya no son los raciales. Estos problemas son los mismos en los cuales se debate el resto del mundo. Problemas económicos. Problemas de pobres y ricos; de pueblos que lo poseen todo o de pueblos que no poseen nada. Dentro de esta problemática lo racial pierde toda importancia y, con él, la justificación de un tipo de explotación apoyada en esta discriminación.⁸

Es posible encontrar puntos de coincidencia en las ideas externadas por Zea con las de otras figuras importantes del círculo de intelectuales mexicanos hacia la segunda mitad del siglo XX. En *Los grandes momentos del indigenismo en México*, publicado en 1950, Luis Villoro presentó al indígena como una fuerza social existente en todo momento en el devenir histórico nacional, transformado en motor de la historia como consecuencia de los

⁷ “Con la Revolución, el mexicano pudo descubrir una serie de facetas de la realidad que antes le habían permanecido ocultas. Un mundo ancestral brotó como por encanto, rompiendo el mundo acartonado y ridículo que el Porfirismo se había empeñado en traer a México. A partir de la Revolución se acabaron las teorías ajenas para justificar una acción que tenía su fuente en la realidad mexicana misma.” Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, p. 19. Lucrecia Infante Vargas ha descrito el proceso mediante el cual Leopoldo Zea se aproximó al positivismo en México conjuntando la investigación histórica con la reflexión filosófica. Asimismo, sitúa a Zea como heredero del pasado intelectual afín a José Vasconcelos, Antonio Caso, Samuel Ramos y José Gaos. Lucrecia Infante Vargas, “Historiar el pensamiento: Leopoldo Zea y las *circunstancias* de la filosofía” en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, Evelia Trejo y Álvaro Matute (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp. 115-126.

⁸ Zea, *El occidente y la conciencia de México*, p. 126.

acontecimientos iniciados en 1910. La perspectiva de Villoro, fundamentada en un movimiento dialéctico de toma de conciencia del mexicano a través de su conocimiento en diversos grados del indígena, apunta hacia la consolidación definitiva del indígena como elemento constitutivo central en la conceptualización de la nación mexicana:

Así, la historia toda apunta hacia el indígena y viene a desembocar en él como última fuerza social. Por su acto de aparición en la escena política, el indio ilumina todos los acontecimientos pasados. Se revela una nueva dimensión del ayer; el indio aparece en su centro: él alienta sordamente en todos los procesos evolutivos del país, él es el esqueleto permanente, la fuerza básica sobre la que van levantando todos los demás ingredientes de la sociedad; él marca, pues, el rumbo de la historia. La clase explotada, a quien pertenece el advenir, da un nuevo sentido al pasado. Al dejarse organizar por esa clase, la historia se orienta hacia el futuro. El indio ha dejado de ser el elemento arqueológico de la historia para convertirse en su exacto contrario: el anunciador de los rumbos por venir.⁹

Jamás fue el indio mismo quien anunció estos rumbos; fueron, más bien, aquéllos que hablaron por ellos y los incorporaron como símbolo del nuevo orden surgido en las primeras décadas del siglo XX. Fueron éstos, por supuesto, los que reformularon la idea de mexicanidad incorporando al indígena como elemento indispensable de este constructo cultural. Dentro de este esquema de pensamiento, el indio fue concebido como el sujeto cuyo conocimiento por parte del no indio facilitó adquirir la conciencia del ser del mexicano.¹⁰ Sin embargo, como resulta a todas luces evidente, se desconoce cómo podría entonces concebirse el indígena a sí mismo como mexicano, pues su papel ha sido conformar solamente el medio necesario que permite la toma de conciencia por parte del no

⁹ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, 3ª ed., México, El Colegio de México-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 263.

¹⁰ Vale la pena hacer mención de las ideas planteadas por Álvaro Matute y Evelia Trejo en su artículo “Lo sublime. Un recurso para creer en la historia”. En él, los autores explican cómo cada nación, sometida al ejercicio de revisión de su historia, puede desentrañar cómo percibe la realidad, entretejida de sus ideales y sus valores, como consecuencia de una transfiguración de lo sensible, una sublimación del pasado. El papel conferido al indio en la producción cultural del siglo XX y en la fabricación de la idea de mexicanidad, bien puede comprenderse desde esta perspectiva, en que la identidad de la nación mexicana se ha construido a partir de la raíz indígena como componente fundamental. Álvaro Matute y Evelia Trejo, “Lo sublime. Un recurso para creer en la historia” en *Revista de la Universidad de México*, No. 18, 2005, pp. 5-16. Versión en línea: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/29, Consultado en 26 de agosto de 2016.

indio. Este tipo de situaciones contradictorias ponen de manifiesto la unilateralidad con que se abordó el intento de reconciliación, desde la perspectiva cultural, del indio con el mexicano.

Alfonso Caso, fundador y director del Instituto Nacional Indigenista creado hacia finales del sexenio de Miguel Alemán en 1948, vio como uno de los resultados más importantes de la Revolución mexicana el haber dado lugar a la “conciencia de México”, aspecto íntimamente vinculado con la preocupación por resolver el denominado problema indígena, así como con el objetivo de “lograr, lo antes posible, la integración espiritual de México.”¹¹ En términos similares, en *El laberinto de la soledad* publicado en 1950, Octavio Paz se refirió a la Revolución mexicana como un acontecimiento que reveló el ser de la Nación:¹²

La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, reanudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. [...] Nuestra Revolución es la otra cara de México, ignorada por la Reforma y humillada por la Dictadura. [...] La Revolución apenas si tiene ideas. Es un estallido de la realidad: una revuelta y una comunión, un trasegar viejas sustancias dormidas, un salir al aire muchas ferocidades, muchas ternuras y muchas finuras ocultas por el miedo a ser.¹³

¹¹ “Uno de los resultados más permanentes y constructivos de la Revolución ha sido la conciencia de México y, en consecuencia, la determinación de tratar de resolver el problema indígena. Podemos decir que la preocupación del problema del indio ha sido, con mayor o menor intensidad, uno de los tópicos fundamentales en los programas de gobierno en los últimos treinta y cinco años, a tal punto que se cita con justicia a México como el país que mayores esfuerzos ha hecho por resolver su problema indígena.” Refiriéndose a la necesidad de que la acción de los gobiernos alcance a las poblaciones indígenas: “...es lo que debemos proponernos todos, para reparar una injusticia secular y para lograr, lo antes posible, la integración espiritual de México.” La cita proviene de “Demografía indígena” (prólogo al tomo I de las *Memorias del I.N.I.*; 1950) en Alfonso Caso, *Indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1958, pp. 21, 22.

¹² “La Revolución mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser.” Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 4ª ed., Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, pp. 279-280.

¹³ *Ibid.*, pp. 293-294.

El mismo Paz advirtió sobre el absurdo de dotar de demasiado significado al movimiento de 1910 como conformador de la cultura mexicana, resaltando el papel fundamental que en esta construcción tuvieron los grupos responsables de dirigir a la nación en diversos ámbitos: “Más exacto será decir que esos cambios, tanto como la cultura mexicana, expresan de alguna manera las tentativas y tendencias, a veces contradictorias, de la nación, esto es, de esa parte de México que ha asumido la responsabilidad y el goce de la mexicanidad.”¹⁴

No resulta difícil percibir que hacia mediados del siglo XX en México aparecieron entre el grupo de intelectuales vinculados en mayor o menor medida con el poder político, un conjunto de temas comunes entre los que es posible destacar la constante mención del indígena desde perspectivas variadas, la idea de la existencia de un espíritu y un alma de lo mexicano, la aparición de una toma de conciencia sobre el ser mexicano y la naturaleza de lo mexicano, así como el papel que habría de desempeñar en el México posrevolucionario el intelectual vinculado con las clases dirigentes de la nación.

1.1. Entre pasado y presente: el indigenismo hacia mediados del siglo XX.

1.1.1. Política indigenista.

La preocupación por la cuestión indígena en el México posrevolucionario, iniciada desde la década de los años veinte con las misiones culturales y la escuela rural, cobró fuerza y dirección durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) en que se consideró la cuestión indígena como un problema de carácter nacional. El conjunto de esfuerzos emanados hacia la comprensión, conceptualización y definición de la problemática

¹⁴ *Ibid.*, p. 295.

indígena llevó a la creación en 1935 del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, así como a la celebración en 1940 del Primer Congreso Indigenista Interamericano en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, que sentó un conjunto de directrices a seguir a los países latinoamericanos con población indígena. La política indigenista derivada de este congreso fue inicialmente una mezcla del agrarismo cardenista y la visión integracionista desarrollada por Manuel Gamio y Moisés Sáenz. En los años venideros, habría de imperar solamente la visión integracionista, fuertemente impulsada por el desarrollo capitalista iniciado desde el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y consolidado de manera definitiva durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952).¹⁵

Hacia finales de 1948, apareció la ley a través de la cual se creó el Instituto Nacional Indigenista, estableciendo de manera concisa las funciones de dicho instituto.¹⁶ Conformado por un director designado por el Presidente de la República y por un Consejo constituido por un conjunto de miembros asociados a diversas disciplinas, los artículos sexto y séptimo de la “Ley que crea el Instituto Nacional Indigenista” proporcionan un claro ejemplo del ejercicio de formulación de decisiones por parte de un grupo que se asume como capacitado, por su conocimiento en disciplinas variadas, para ofrecer las

¹⁵ Las vicisitudes por las que ha atravesado el indigenismo en México han sido tratadas por diversos autores. Véanse, por ejemplo, los capítulos “Indigenismo y estado centralista” en Consuelo Sánchez, *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 19-83; “Los (revolucionados) tiempos modernos” en Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, De Bolsillo, 2005, pp. 161-186; “El concepto de indígena” en Arturo Warman, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 15-40. Existe, asimismo, una gran variedad de artículos relacionados con este tema; por citar dos ejemplos: Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis” en José Emilio Ordóñez Cifuentes (coord.) *La construcción del Estado nacional: democracia, justicia, paz y estado de derecho*, XII Jornadas Lascasianas, Serie Doctrina Jurídica Núm. 179, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 141-158, <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/3/1333/10.pdf>, Consultado en 10 de octubre de 2009; Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad” en *Ra Ximahi*, enero-abril 2007, vol. 3, núm. 001, México, Universidad Autónoma Indígena de México, pp. 195-224, <http://www.ejournal.unam.mx/rxm/vol03-01/RXM003000109.pdf>, Consultado en 6 de febrero de 2010.

¹⁶ La ley que crea el Instituto Nacional Indigenista fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 4 de diciembre de 1948; <http://leyco.org/mex/fed/194.html>, Consultado en 11 de junio de 2014.

soluciones que debían adoptarse en términos de la problemática indígena.¹⁷ Si bien es cierto que en el artículo séptimo de la ley mencionada se establece la participación de representantes de los núcleos indígenas, es claro que la jerarquía en la toma de decisiones y la definición misma de la problemática a remediar parte de las preocupaciones del grupo dirigente y de los intelectuales vinculados con el mismo, entre los cuales se da preferencia a aquéllos asociados a los espacios académicos. Es el intelectual quien expresa los puntos de vista de los grupos sociales explotados.¹⁸ La idea difundida de que el grupo dirigente se encontraba preparado para la toma adecuada de decisiones en lo que respecta a los intereses, el bienestar y el futuro de la poblaciones indígenas, bien puede verse como uno de los elementos fundamentales del discurso empleado por el grupo en el poder, creando una ideología que lo valida como el organismo capacitado para la toma de decisiones de las que dependen el bienestar de México y de los mexicanos. La retórica indigenista deviene, por tanto, un discurso cerrado y orientado hacia el mismo grupo del que emana y que instaaura sus premisas como puntos de partida de su acción política. Ese grupo corresponde justamente al que parece tener en mente Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: “No toda la población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo

¹⁷ Los artículos sexto y séptimo se transcriben a continuación: “ARTÍCULO SEXTO.- El Director del Instituto será designado por el C. Presidente de la República de entre aquellas personas que se hayan distinguido en cualquiera de las actividades técnicas que se relacionen con las funciones propias del Instituto; le corresponderá la representación legal de éste y será el ejecutor de los acuerdos del Consejo. ARTÍCULO SÉPTIMO.- El Consejo será presidido por el Director y estará integrado por representantes de la Secretaría de Educación Pública (Dirección de Asuntos Indígenas), Salubridad, Gobernación, Agricultura, Recursos Hidráulicos, Comunicaciones y Obras Públicas y Departamento Agrario y por representantes designados por el Banco de Crédito Ejidal, Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional, por un representante designado por las sociedades científicas que se dediquen preferentemente a estudios antropológicos y por representantes de los núcleos indígenas más importantes que serán designados y participarán en la forma y términos que señale el Reglamento de la presente Ley.” *Idem*.

¹⁸ Así, por ejemplo, se expresa Villoro en relación a las múltiples investigaciones realizadas por Manuel Gamio. Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 251.

concreto, constituido por esos que, por razones diversas, tienen conciencia de su ser en tanto que mexicanos. Contra lo que se cree este grupo es bastante reducido.”¹⁹

La política indigenista emprendida por el Estado buscó la transformación del indígena mexicano, así como su integración eficiente dentro del sistema de producción capitalista impulsado con vehemencia durante el sexenio de Miguel Alemán. Hacia mediados del siglo XX, dicha política integracionista se sustentó y validó en términos de la incorporación del indígena al progreso nacional.²⁰ Llama la atención el ambiente de franco optimismo con el que en ocasiones se trata de diversas propuestas: los logros obtenidos por el impulso al capitalismo en áreas variadas impactaron fuertemente en la elaboración de construcciones ideológicas en las que el progreso, el bienestar material y el enaltecimiento de la nación mexicana se perfilaron como consecuencia necesaria de la situación política, económica y social del momento.²¹ El llamado a incorporar al indígena a la nación se justificó desde la perspectiva de hacerlo partícipe del bienestar que merecía como un miembro más de la misma; para ello, era necesario que renunciara a su identidad indígena con la finalidad de transformarse en mexicano, aunque difícilmente en el mexicano cuya conceptualización requirió del indígena para tomar conciencia de su mexicanidad.

¹⁹ Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 145-146.

²⁰ A propósito de los grandes sistemas de irrigación en las cuencas de los ríos Papaloapan y Tepalcatepec, construidos durante el sexenio alemanista, Leopoldo Zea expuso lo que a su juicio fue una influencia benéfica transmitida a las poblaciones indígenas: “La vida, al parecer incommovible de varios pueblos indígenas que se encuentran en esta zona, está siendo transformada. Sus hábitos y costumbres se van semejando a los de los constructores. Se va realizando una auténtica incorporación. Esta vez no conscientemente; no pretenden incorporar al indígena, simplemente transformar la realidad mexicana y, dentro de esta transformación se va arrastrando a éste, haciéndole tomar parte en la obra.” Zea, *El occidente y la conciencia de México*, p. 123.

²¹ En sus *Remembranzas y testimonios*, publicados en 1986, Miguel Alemán se refirió en términos similares a las funciones del Instituto y la integración a la vida social, económica y política de la nación como “un derecho inalienable que nuestra Carta Magna garantiza para todos los ciudadanos sin distinción de raza, creencia o ideología”. Miguel Alemán Valdés, *Remembranzas y testimonios*, México, Editorial Grijalbo, 1987, p. 304.

Portavoz fundamental de la política indigenista fue Alfonso Caso: “Política indigenista significa, en suma, transformar a tres millones de individuos que viven en el territorio nacional, y que son teóricamente considerados mexicanos, en tres millones de mexicanos que realmente contribuyan a su propio progreso y al progreso de México.”²² Sin duda una de las principales figuras vinculadas con la cuestión indígena, Caso ejerció una influencia incuestionable en el ámbito ideológico-político desde la década de los años treinta. Abrazando a la vez el estudio del pasado y del presente, los esfuerzos de Caso se encaminaron hacia la elaboración de una política de incorporación del indígena a la realidad nacional.²³ En “El ideal que perseguimos”, nota introductoria al texto *Indigenismo*, publicado en 1958 por el Instituto Nacional Indigenista, Caso resumió de manera concisa la acción emprendida por el instituto en función de una meta específica:

El Instituto, al promover el desarrollo de las comunidades indígenas, no pretende conservarlas en el estado de atraso económico y cultural en que se encuentran, sino transformar su cultura para integrarlas a la vida económica, social y política del país, asegurando, en esta forma, la unidad de México.²⁴

No obstante los esfuerzos emprendidos por el Instituto Nacional Indigenista, es de notar que a unos quince años de haberse creado, éstos fueron considerados insuficientes si no es que inútiles. Publicada a mediados de la década de los años sesenta, *La democracia*

²² La cita anterior concluye el artículo “Política indigenista” publicado en la revista *Humanismo* en noviembre de 1953. Caso, *Indigenismo*, p. 50.

²³ Caso sería recordado, justamente como uno de los más importantes arquitectos de la nación en términos de su unidad. En un homenaje póstumo celebrado el 16 de diciembre de 1970, Fernando Benítez lo evocó en los siguientes términos: “Caso [...] pertenecía a un grupo de antropólogos que consideraba un deber destruir el muro que nos separa de los indios creando una verdadera nación y contribuyó como nadie a ese derrumbe.” *Alfonso Caso*, Antonio Salas Ortega (comp.), México, [s.n.], 1975, p. 16

²⁴ Estas ideas aparecen de manera constante en los diversos textos de Caso sobre indigenismo y las actividades emprendidas por el Instituto Nacional Indigenista del que fue director desde su fundación en 1949 hasta 1970. Por ejemplo: “La verdadera política indigenista, consiste en sostener que debe darse a las comunidades indígenas todos los elementos económicos, higiénicos y culturales necesarios para transformarlas rápidamente, e incorporarlas al ritmo de desarrollo de las otras comunidades del país.” O bien: “Por eso no sólo queda plenamente justificada una política indigenista, sino que dicha política es el único paso posible para lograr en el menor tiempo, y sin conflictos y tensiones sociales, la incorporación de las comunidades indígenas a la vida del país.” Las citas provienen del artículo “Indios y campesinos” publicado en *México en la cultura* del diario *Novedades* en diciembre de 1952. Caso, *Indigenismo*, pp. 6, 40, 44.

en México de Pablo González Casanova subrayó la existencia del problema indígena, de nueva cuenta, como un problema de magnitud nacional, reduciendo los logros alcanzados por la política indigenista a casos particulares muy localizados.²⁵

1.1.2. Indígena y mexicano.

La política indigenista planteó la existencia de una relación contradictoria entre el indígena y el mexicano. Aunque considerados miembros de una misma nación, ser indígena cancelaba la posibilidad de ser mexicano: el destinatario de los beneficios cosechados por la revolución. En una publicación de 1955, Alfonso Caso resumió en estos términos el objetivo de la política indigenista: “Por esa razón decimos que el propósito que persigue el Instituto es la transformación de la comunidad indígena en comunidad mexicana.”²⁶ Integrar al indígena a la vida económica, cultural y política de México, como un miembro adicional de la comunidad mexicana, requería de la transformación de comunidad indígena en comunidad campesina, fomentando en este sector de la población el abandono de prácticas consideradas incompatibles con el progreso. Esta transformación requería asimismo de la erradicación gradual pero definitiva de las correspondientes lenguas indígenas haciendo del español la lengua única que debía actuar como elemento de integración y cohesión nacional.²⁷ A través de dichas medidas se planteaba la desaparición

²⁵ Es un hecho indiscutible que “la solución del problema indígena, no obstante ser uno de los grandes objetivos de la Revolución Mexicana, no obstante contar México con una de las escuelas de antropólogos más destacadas del mundo, y con técnicas de desarrollo que han probado su eficacia *en lo particular y a pequeña escala*, no obstante eso, sigue siendo un problema de magnitud nacional.” El énfasis es mío. Pablo González Casanova, *La democracia en México*, 2ª ed., México, Editorial Era, 1967, p. 101.

²⁶ “Los fines de la acción indigenista en México” apareció en la *Revista Internacional del Trabajo* en diciembre de 1955; Caso, *Indigenismo*, p. 78

²⁷ “Hablar solamente una lengua que no puede ser el vehículo de una cultura avanzada y, por eso, condenarse así a permanecer encerrado en su comunidad, sin una visión más amplia del mundo y sin tener siquiera la noción de que se forma parte de una comunidad más vasta, que es la Patria Mexicana.” La cita anterior proviene de la conferencia de Alfonso Caso titulada “Un experimento de antropología social en México”,

del problema indígena y, mediante la incorporación del indígena en la comunidad mexicana, ésta se veía dotada de un mayor grado de mexicanidad; la raíz indígena sirvió así de sustento a la idea de mexicanidad:

De este modo esperamos que el problema indígena como tal, desaparezca en los próximos veinte años. Pero eso no implica naturalmente que los valores culturales indígenas habrán muerto entonces; por el contrario, seguirán incorporándose, como ha sucedido hasta hoy, a la vida mexicana, para darle al país su cultura característica y su personalidad. Podríamos decir; *para que México siga siendo, cada vez más, México.*²⁸

La política indigenista se propuso un conjunto de acciones encaminadas hacia la integración efectiva del indígena. Sin embargo, como habría de señalar González Casanova, la eficacia de estas medidas fue cuestionable. Resulta evidente que, para Alfonso Caso, la inserción del indígena en la comunidad mexicana se planteó como la solución futura a la situación analizada desde el presente. Es interesante observar que, en el plano ideológico, un tanto alejado del indigenismo emprendido como política de Estado, el problema parecía resolverse a través tan sólo de la formulación discursiva de una aparente solución. Años antes en *Conciencia y posibilidad del mexicano* y refiriéndose a *Los grandes momentos del indigenismo en México* de Villoro, Leopoldo Zea expresó su convicción personal respecto a la “solución al problema indígena”:

En este sentido los miembros del grupo [Hiperión] han mostrado, como Luis Villoro, la única forma de solución del problema indígena: el de su reconocimiento como hombre, sin formas ocultas de discriminación, como lo puede ser el paternal enfrentarse al “problema indígena”; no hay indígenas, sino mexicanos y como mexicanos hombres en determinadas situaciones políticas, económicas y sociales; situaciones que deben ser transformadas.²⁹

Es importante resaltar que la visión de Zea, un tanto desentendida de la problemática indígena ante la que se enfrentaba el Instituto Nacional Indigenista, contribuyó también a

leída el 20 de octubre de 1956 en el Instituto de Altos Estudios de la América Latina, en la Universidad de París; *Ibid.*, p. 88.

²⁸ *Ibid.*, p. 93. El énfasis es mío.

²⁹ Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, p. 54.

forjar una idea de nación mexicana en la que el indígena era un constituyente fundamental de la esencia de lo mexicano.³⁰ A grado tal permeó el componente ideológico mencionado que, hacia finales de la década de 1970, Octavio Paz se refirió al indio y lo indígena como elemento definitorio del ser mexicano, “el hueso de México, su realidad primera y última”:

La civilización mesoamericana murió de muerte violenta pero *México es México gracias a la presencia india*. Aunque la lengua y la religión, las instituciones políticas y la cultura del país son occidentales, hay una vertiente de México que mira hacia otro lado: el lado indio. Somos un pueblo entre dos civilizaciones y entre dos pasados.³¹

Iniciada desde finales del siglo XIX, la búsqueda de una vertiente en la que se fundieran las poblaciones indígena y no indígena generó una de las construcciones ideológicas más importantes que brindaron sustento al proyecto mexicano de nación; aquel que hizo del mexicano el resultado de la fusión de –al menos– dos culturas distintas representadas por el mestizo. Al retomar estas vertientes hacia mediados del siglo XX, los intelectuales mexicanos contribuyeron a conformar la ideología imperante que no sólo se mostró validada al proporcionar vínculos de continuidad con las ideas planteadas por los pensadores mexicanos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX,³² sino que

³⁰ Para Zea el indígena representa por igual a todo hombre explotado: “El mundo indígena, hasta ayer ahogado bajo los intereses de otras clases que se habían venido justificando con doctrinas importadas, se imponía a su vez y justificaba intereses, no sólo indígenas, sino de todo hombre explotado independientemente de su situación racial. Este mundo y sus hombres se convirtieron en símbolos de lo popular, del pueblo. *Y siendo de lo popular lo fueron también de la Nación*. De una nación que no quería ya parecerse a ninguna otra extraña, por poderosa que ésta fuera: sino que veía en sí misma los elementos de su constitución. *Lo indígena matizó todas las expresiones culturales, sociales, políticas y económicas del país. Representó a la nación misma; su historia, esa historia no reconocida hasta ayer, se convirtió en la raíz y base de la misma.*” El énfasis es mío. Zea, *El occidente y la conciencia de México*, pp. 116-117.

³¹ La cita proviene de “México y Estados Unidos. Posiciones y contraposiciones. Pobreza y civilización”, conferencia inaugural del simposio *Mexico Today*, celebrada en Washington el 29 de septiembre de 1978. El énfasis es mío. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 452.

³² Entre los más sobresalientes se encuentran Justo Sierra, Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio y José Vasconcelos. En lo que se refiere a Molina Enríquez, Álvaro Matute ha visto en la obra de Molina Enríquez la existencia de un determinismo racial en “donde la raza adquiere un carácter esencial en la formación de los pueblos y en la expresión de los individuos, que necesariamente trasciende hacia lo histórico.” Álvaro Matute, “La raza como explicación histórica” en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, pp. 37-50.

permitió extenderse a niveles muy distintos abarcando tanto aspectos étnicos como culturales.

1.2. El crisol del mestizaje.

Debemos a Vasconcelos la construcción de una idea de mestizaje o mezcla racial como conformadora de la esencia del ser latinoamericano en general.³³ La particularidad del caso mexicano fue explorada y ampliada hacia mediados del siglo XX por un conjunto de pensadores mexicanos que abordaron el mestizaje desde diversas perspectivas, ya sea desde aspectos exclusivamente étnicos, o bien, vinculando el mestizaje con el espíritu, el alma y la conciencia de México. Para Leopoldo Zea, la población abigarrada que conformó durante varios siglos el territorio que devendría mexicano con el paso del tiempo se fundió “casi en su totalidad dentro de un espíritu nacional en el crisol del mestizaje”, respuesta histórica efectuada ante los estímulos presentados por la cultura occidental.

Vale la pena enfatizar la aparente ausencia de una problemática racial, en cuanto a la población indígena se refiere, como consecuencia del nuevo orden.³⁴ En sus escritos sobre las poblaciones indígenas en México, Alfonso Caso insistió de manera vehemente en la inexistencia de un problema de matiz racial asociado a estos grupos: “Por fortuna, en nuestro país no existe la discriminación racial: precisamente lo que le da su personalidad característica, es que es un país mestizo por la raza y la cultura.”³⁵ Es posible sugerir que en

³³ Véase *La raza cósmica*, de José Vasconcelos, en que el autor plantea la mezcla de razas como factor determinante en la evolución histórica de los pueblos. José Vasconcelos, *La raza cósmica*, 5ª ed., México, Porrúa, 2010, pp. 3-35.

³⁴ La postura de Zea al respecto se ha descrito anteriormente. *Vid. supra*, p. 11, n. 8.

³⁵ Caso, “Un experimento de antropología social en México” en *Indigenismo*, p. 87. Caso manifestó esta creencia a lo largo de su obra indigenista: “Por el momento, esos tres millones de mexicanos [indígenas] casi no pertenecen a México. Están alejados de la vida cultural, económica y política del país y, *si tenemos la gran ventaja de que no exista entre nosotros ninguna discriminación racial*, si la inmensa mayoría de los mexicanos tiene sangre india, no debemos dejar que una parte tan importante de nuestra población esté en realidad privada y segregada de los beneficios de la cultura y la economía de México.” O bien, “*Puesto que no se trata de un problema racial sino de un problema de atraso cultural*, lo que se necesita es transformar los

afirmaciones como las anteriores, se encuentre el germen de una actitud que permitió encubrir la explotación sistemática de las poblaciones indígenas sancionada por el Estado y por el conjunto de intelectuales vinculados con el mismo, pues contribuyeron a erradicar la idea de trato desigual en términos de diferencias étnicas atribuyéndolas a otro tipo de circunstancias como la desigualdad ante la ley.³⁶ Bajo la consigna de incorporar al indígena como mestizo mexicano a la nación es que Caso defendió sus ideas: “A nadie se le ocurrirá en México, *donde no existe discriminación*, preocuparse por saber si la raza indígena es apta o no apta para la civilización.”³⁷

A través del mestizaje el indio no solamente habría de formar parte de la nación mexicana,³⁸ sino que también accedería a la civilización occidental proporcionando a ésta un matiz inconfundible:

El indígena se ha incorporado, no tanto al espíritu de la Cultura Occidental, sino a una de las formas que éste ha estimulado al entrar en contacto con nuestra América. La cultura mestiza que ahora empieza a perfilarse es occidental, ni que [*sic*] negarlo, pero a pesar de ello, distinta, inconfundible. Esta distinción se la da esa parte que el indígena ha aportado, así como también se la da ese espíritu o modo de sentir la vida que, hemos visto, es propio del mestizo, del hijo del blanco y de la india que un accidente hizo surgir. La formación del mestizo y la incorporación del indígena, con [*sic*] respuesta al estímulo del Occidente.³⁹

aspectos negativos de la cultura indígena, en aspectos positivos, y conservar lo que las comunidades indígenas tienen de positivo y útil; su sentido de comunidad y de ayuda mutua, sus artes populares, su folklore.” La primera cita proviene de “Demografía indígena” de 1950; la segunda de “¿El indio mexicano es mexicano?” de 1956. En ambas citas el énfasis es mío. Caso, *Indigenismo*, pp. 23, 103.

³⁶ Una de las constantes preocupaciones de Caso es ésta, la de la desigualdad *de jure* del indígena y el enorme riesgo de no exponer un conjunto de leyes que protegieran sus intereses. Esta idea aparece en diversos escritos de Caso hacia 1950, año en que se desempeñaba como director del Instituto Nacional Indigenista durante el gobierno de Miguel Alemán. “Nada hay más peligroso que considerar iguales ante la Ley a quienes no lo son por su situación social y económica, y, en consecuencia, la abstención del Estado en los conflictos que surgen entre particulares, considerando que los dos individuos en pugna tienen los mismos derechos y las mismas obligaciones, cuando en realidad no los tienen.” *Ibid.*, pp. 27, 40, 43, 47, 48, 81-2, 102.

³⁷ Caso, “¿El indio mexicano es mexicano?” en *Indigenismo*, p. 97. El énfasis es mío.

³⁸ “La transformación de la nación lo ha obligado [al indígena] a transformarse. Ahora no sólo está asimilando los usos de las nuevas técnicas, también, para su bien o para su mal, la moral y costumbres de sus creadores. Al asimilar el espíritu que ahora da sentido a la nación mexicana, se está realmente incorporando a ella.” Zea, *El occidente y la conciencia de México*, p. 125.

³⁹ *Idem.*

El surgimiento del mestizo como consecuencia de un “accidente” histórico, sitúa en una misma línea al mestizo de la actualidad en la que escribe Zea, con los primeros descendientes provenientes de la unión algo idealizada de la civilización indígena con la hispánica, confiriendo así una continuidad a la idea de México como el producto de la unión eficiente de –principalmente– dos razas y dos culturas. Sin embargo, dicha transformación aún se encuentra inconclusa, y los pensadores mexicanos enfrentados al tema recurrieron empeñadamente al mestizaje como la solución óptima para lograr la integración del indígena a la vida nacional como mexicanos. Desde la perspectiva anterior, Villoro concibió al indigenismo como un movimiento destinado a ser negado:

El indigenismo debe postularse para perecer; debe ser una simple vía, un momento indispensable, pero pasajero, en el camino. Sólo en el momento en que llegue a negarse a sí mismo, logrará sus objetivos; porque ese acto será la señal de que la especificidad y distinción entre los elementos raciales ha cedido su lugar a la verdadera comunidad.⁴⁰

Por último, es necesario enfatizar que tanto Villoro como Zea, se valen del mestizo como una figura central en la historia de México. Es el mestizo quien abraza en su totalidad los ideales liberales del siglo XIX tras la Reforma; es también el que adquirirá conciencia de sí mismo como mexicano a través de la inclusión del indígena en el ser propio, “la recuperación del indio significa, al propio tiempo, recuperación del propio Yo.”⁴¹ En el pasado indígena el mestizo reformula su identidad como mexicano:

Pero la vía de la acción no es la única por la que intenta el Yo del mestizo recuperarse a sí mismo. Otra hay más íntima y sutil, más auténtica y personal, más sabia aún y generosa. Diríjese el mestizo al pasado indígena. Pero ahora ya ha asumido al indígena como dimensión real de su espíritu; el pasado al que tiende es ya *su* pasado. Quiere captar un elemento de su propio ser y lo ve expresado en el ayer: es, pues, su ser mismo el que allá se expresa. Reconoce en el pueblo desaparecido un jirón de su propio espíritu; *se* reconoce en

⁴⁰ Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 278. Octavio Paz sitúa el movimiento dialéctico descrito por Villoro en el plano de la voluntad del mexicano y plantea a su vez una buena síntesis de las ideas propuestas por Zea: “El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo.” Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 225.

⁴¹ Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 272.

él. El pasado no es algo extraño, pétreo y alejado [...]; es cosa propia, constitutiva del Yo. Porque es tan sólo la expresión viva de una dimensión oculta del espíritu. De objeto-cosa transfórmase el pasado en existencia.⁴²

Así, Villoro explica la presencia del indígena como indispensable a la formulación de la esencia de lo mexicano. Si bien en algún primer estadio el indígena funcionó como el otro que permitió adquirir a la población no indígena conciencia de su ser distinto del europeo y fincado en América, el movimiento de la conciencia en el devenir temporal ha llevado al mexicano a incorporar al indígena a su ser: en el mestizo desaparecerá la tensión existente entre los dos principales componentes étnicos, desde el punto de vista histórico, del mexicano. El movimiento indigenista está destinado a ser negado: “Sólo existe para destruirse. Se afirma lo indígena como valor supremo, para poder negarlo después en una sociedad donde se reconozcan mutuamente el indio y el blanco. Es, pues, un tránsito y no una meta.”⁴³

Hacia mediados del siglo XX el mestizaje fue abordado de muy diversas formas por el grupo de intelectuales y pensadores que se acercaban en mayor o menor medida al proyecto de nación mestiza: ofrecía la solución al problema indígena a través de su integración sistemática a un ámbito cultural en que la mezcla se exaltaba más allá de las particularidades étnicas. Por otro lado, el mestizaje devino un elemento de identidad a través del cual se pretendió establecer una suerte de cohesión nacional. Este proyecto fue impulsado y abrazado más allá de su significado inmediato, como bien puede verse a través de la siguiente cita del padre Ángel María Garibay: “Tengamos o no sangre india, tenemos una herencia que nos toca a todos y de la que todos podemos gloriarnos.”⁴⁴ Presenciamos

⁴² *Ibid.*, p. 280.

⁴³ *Ibid.*, p. 278.

⁴⁴ Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, Pról. Miguel León-Portilla, México, Porrúa, 1992, p. 499.

en este periodo la validación a través de una construcción filosófica de lo que en la actualidad denominamos proyecto de nación del México posrevolucionario: las diferencias irreconciliables existentes entre los diversos integrantes de la población buscan una solución aparente en la idea de nación mestiza, crisol cultural y étnico.

1.3. Hacia una reformulación de la cultura mexicana.

La preocupación central cobrada por el indígena en el México posterior a la revolución no fue en modo alguno una preocupación nueva, sino una heredada de finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX. Algunos intelectuales del porfiriato, con una fe inquebrantable en el positivismo de Comte y las ideas evolucionistas de Spencer, vieron en el indígena un ser poco evolucionado con una fuerte aversión al trabajo, mecanismo considerado idóneo para alcanzar el progreso. El problema podía remediarse, desde la perspectiva científica, a través de la educación, proyecto que fue igualmente adoptado e impulsado con vehemencia durante las décadas posteriores a la revolución. Sin embargo, durante el porfirismo existió también el propósito de promover la mezcla de la raza indígena con la raza europea, bajo la convicción de que el resultado de dicha mezcla debía ser superior al indígena puro. De ahí que durante el porfiriato hayan abundado los proyectos de colonización diseñados con este fin. Las ideas subyacentes de inferioridad/superioridad racial fueron abandonadas –al menos en el plano ideológico– en el México posterior a la revolución, al abrazar la idea de nación mestiza buscando, en este caso particular, la integración del indígena a la vida nacional como se ha señalado en el apartado anterior.

Publicada en 1916, *Forjando patria* de Manuel Gamio constituye probablemente el llamado más temprano a revalorar a las culturas indígenas desde una perspectiva distinta a las que habían imperado por décadas. Resultó también el preámbulo del enorme impulso que se dio a la antropología como la disciplina que permitía ofrecer soluciones a los problemas sociales de México.⁴⁵ A través de su obra, Gamio lanzó un llamado a incorporar al indio cesando en los intentos de “europeizarlo”. Más bien propuso, desde una perspectiva nueva, “‘indianicémonos’ nosotros un tanto, para presentarle, ya diluida con la suya, nuestra civilización”.⁴⁶

Los problemas y contiendas civiles por los que había atravesado y por los que atravesaba la nación, podían explicarse mediante la pugna constante por crear patria y nación, elementos que Gamio consideró ausentes en el México de principios del siglo XX. *Forjando patria* planteó la necesidad de revalorar lo propio, de validar y establecer vínculos entre elementos antes considerados antagónicos a través de la cultura, evitando negar un pasado en que necesariamente descansa lo que le sucede, ofreciendo de tal manera una suerte de continuidad entre el pasado prehispánico, el periodo colonial y el México independiente:

Si son sensibles las deficiencias que presenta la obra de historia que hemos hecho en México desde la conquista hasta la fecha, es aún más deplorable nuestro descuido por la historia prehispánica, la cual no hemos formado no obstante la riqueza del material relativo. Esto, repetimos, es deplorable, puesto que la historia prehispánica debiera constituir la base de la colonial y contemporánea.⁴⁷

Es difícil concebir la inexistencia del pasado prehispánico en el cuestionamiento y el quehacer histórico pues, a lo largo del tiempo, fue un componente constitutivo de la historia

⁴⁵ Véase el capítulo III, “La dirección de antropología”, de *Forjando patria*. Manuel Gamio, *Forjando patria*, 5ª ed., Pról. Justino Fernández, México, Porrúa, 2006, pp. 15-19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

del territorio devenido mexicano, incluido el periodo colonial. Sin embargo, el llamado de Gamio poco tuvo que ver con los intentos previos de proporcionar una historia prehispánica escindida del resto de la historia nacional. Por vez primera el llamado fue al estudio del indígena del pasado a la luz del indígena del presente como la vía más inmediata para lograr la asimilación de los ideales occidentales por las razas indígenas.⁴⁸ A su vez, debía producirse un cambio en quienes buscaban efectuar dicha transformación; en palabras del autor: “Hay que forjarse –ya sea temporalmente– una [sic] alma indígena. Entonces, ya podremos laborar por el adelanto de la clase indígena.”⁴⁹ Esa “alma indígena” mencionada por Gamio, terminará por conformar un elemento necesario del ser mexicano hacia mediados del siglo XX afectando prácticamente todo tipo de manifestaciones culturales. Cuando Gamio escribió *Forjando patria*, puso de manifiesto como una preocupación central la inexistencia de una cultura propiamente mexicana, en parte debido a la heterogeneidad étnica de la población que dificultaba de tal forma la existencia de una cultura cuyo carácter fuera homogéneo.⁵⁰

La preocupación por acercarse a la cultura mexicana fue abordada por vez primera como un cuestionamiento filosófico por Samuel Ramos en la década de los años treinta y se convirtió en un tema central durante la década de los años cuarenta y cincuenta. Es en la obra de Ramos en la que puede encontrarse el germen de los cuestionamientos realizados por los distintos miembros de El Grupo Filosófico Hiperión hacia mediados del siglo XX.

⁴⁸ Véase el capítulo V, “Prejuicios sobre la raza indígena y su historia”. *Ibid.*, pp. 23-26.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁰ Gamio se adhiere a la definición de cultura establecida por la antropología moderna como “conjunto de manifestaciones materiales e intelectuales que caracteriza a las agrupaciones humanas”. Las ideas de Gamio en torno a la cultura pueden verse en los capítulos XXI y XXII de *Forjando patria*, respectivamente titulados “Nuestra cultura intelectual” y “El concepto cultural”. *Ibid.*, pp. 93-107.

1.3.1. La formación de un espíritu mexicano.

Publicada en 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, planteó el problema de la existencia de la cultura mexicana como un campo lleno de vaguedades. Hito en la cultura mexicana, más de un autor se refirió a esta obra como iniciadora de todo un conjunto de preocupaciones que cobraron un lugar primordial en las siguientes décadas; en palabras de Zea: “Con la aparición de este libro habría de iniciarse la preocupación del pensamiento filosófico mexicano por el ser del hombre de México, por la identidad del mexicano.”⁵¹ Argumentando desde la certeza de que lo imperante en el medio cultural mexicano ha sido la imitación, Ramos expuso la problemática asociada a la formación de un espíritu mexicano como un proceso inconcluso. Ideal elusivo y carente de un contenido definido, el espíritu mexicano es, no obstante, el vehículo principal a través del cual puede tener lugar la cultura y debe dar lugar a la realización de un nuevo humanismo.⁵²

Como señala Ramos en el prólogo a la tercera edición, la obra fue recibida con interés general. Así explica el autor que la primera edición se haya agotado rápidamente y que la segunda haya sido realizada en 1938, tan sólo cuatro años después.⁵³ Si algo puede extraerse de esta información, es que durante la década de 1930 existió la preocupación por dar forma y sustento a un conjunto de principios en torno al espíritu mexicano y a la idea de

⁵¹ Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano...*, p. IX. Octavio Paz se refirió a *El perfil del hombre y de la cultura en México* como “la primera tentativa seria por conocernos”. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 305.

⁵² Ramos no aclara qué entiende por espíritu, sin embargo, sí especifica su lugar fundamental en la condición de posibilidad y el desarrollo de la cultura. La cultura “es una función del espíritu destinada a humanizar la realidad.” Esta función se apoya en la educación que posibilita la transformación del saber en una capacidad espiritual que permite el conocimiento del material que nos aporta cada experiencia singular. “Sólo cuando de la cultura tradicional extraemos su esencia más sutil y la convertimos en ‘categoría’ de nuestro espíritu, se puede hablar de una asimilación de la cultura.” Samuel Ramos, *El perfil del hombre y de la cultura en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 16, 86-87.

⁵³ Leopoldo Zea proporciona unos datos ligeramente más esclarecedores, mencionando la reacción adversa suscitada por varias de las tesis propuestas por Ramos. Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano...*, p. IX.

la cultura mexicana. Si este espíritu adolecía notablemente de sus intentos de imitación de los estándares europeos, salta entonces a la vista la posibilidad de desprenderse, en la medida de lo posible, de su intento de imitación.⁵⁴ Ramos se muestra optimista al exponer el estado informe de la cultura mexicana: ve en la juventud de México como nación la voluntad que tiene a “la elevación del tipo de hombre, al mejoramiento de su vida, y [...] al desarrollo de todas las potencialidades nacionales.”⁵⁵ Asimismo, hacia el final de la obra, proporciona una idea más clara de cómo debe ser la cultura mexicana:

México debe tener en el futuro una cultura “mexicana”; pero no la concebimos como una cultura original distinta a todas las demás. Entendemos por cultura mexicana la cultura universal hecha *nuestra*, que viva con nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma. Y es curioso que, para formar esa cultura “mexicana”, el único camino que nos queda es seguir aprendiendo la cultura europea.⁵⁶

Ramos enfatizó el sentir de la época, en particular en lo que se refiere a la existencia de posturas que llama europeizantes y nacionalistas, advirtiendo que el perfil de la cultura que puede aparecer en México debe deslindarse tanto del europeísmo como del mexicanismo falso: la historia debe jugar un papel fundamental en la posibilidad y existencia de una cultura mexicana, pues sólo a través de la interpretación histórica podrán explicarse las modalidades originales del hombre mexicano y su cultura.

La década de 1930 en que fue producida la obra de Ramos coincide también con un giro importante en las preocupaciones culturales del Estado mexicano. Mientras que Ramos da un papel marginal a la presencia y participación indígena en la formación de un espíritu

⁵⁴ Es en este intento de imitación en donde Ramos localiza el origen del sentimiento de inferioridad del mexicano, quizá la tesis más controvertida y recordada de su obra. El sentimiento de inferioridad es el efecto de una incapacidad de adaptar los recursos verdaderos a los fines que se desean lograr.

⁵⁵ Apunta Ramos: “Creo en la salvación de México, porque nuestra raza no carece ni de inteligencia ni de vitalidad; lo único que le falta es aprender.” Ramos, *Op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 88. Puede observarse cierta filiación vasconceliana en el pasaje anterior, sobre todo en lo que se refiere a la apropiación mexicana de la cultura universal. Asimismo, obsérvese la aparente contradicción de la que Ramos fue acusado: plantear la posibilidad de separarse de la cultura europeizante al formar una “cultura mexicana” equivale a la utilización de la fórmula cultural europea de los nacionalismos para exaltar lo propio.

mexicano, el sexenio del presidente Cárdenas (1934-1940) parece apuntar en una dirección opuesta, orientando los intereses del Estado hacia el reconocimiento de la realidad indígena.⁵⁷ La obra de Ramos pone de manifiesto la que sin duda constituye una auténtica preocupación del periodo, al menos en lo que se refiere al reducido grupo de intelectuales que se encontraban a cargo de dar cuerpo al espacio simbólico que fuera capaz de brindar un elemento de cohesión nacional, lograda principalmente a través de la educación. Si bien Ramos se refirió a una imagen del drama de América por efecto de la aparente imposibilidad de conciliar dos culturas distintas,⁵⁸ los intereses existentes en el variado grupo de intelectuales mexicanos hacia mediados del siglo XX tendieron hacia una conciliación de dos visiones que, si bien distintas, no tenían por qué mantenerse en un antagonismo permanente.

1.3.2. Espíritu y alma de México y de lo mexicano.

Quienes disertaron largamente hacia mediados del siglo XX acerca de la nación mexicana, posterior a la Revolución de 1910, arguyeron frecuentemente en términos del espíritu y el alma de México. Desde el uso indiscriminado hasta su utilización en una concepción filosófica bien definida, el empleo discursivo del término espíritu vinculado a México y lo mexicano merece ser elucidado en sus diversas y variadas acepciones.

⁵⁷ Durante el sexenio cardenista se creó la Sociedad Mexicana de Antropología (1937), así como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939) con la finalidad de vigilar, conservar y restaurar los monumentos arqueológicos, haciendo hincapié en las labores de investigación orientadas al conocimiento de la historia de México y la explicación de su vida actual, sobresaliendo en este ámbito las investigaciones etnográficas. Asimismo, se creó la Escuela Nacional de Antropología e Historia y el Consejo de Lenguas Indígenas. A la vez, se fundó el Colegio de México en 1940, que tuvo entre sus consignas la de promover el intercambio de la cultura hispánica. Luis González, *Los días del presidente Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981, pp. 290-293.

⁵⁸ Señala Ramos: “Graves problemas están todavía en pie a causa de la separación entre la cultura que edificó nuestras catedrales y la otra, la de *nuestras* ruinas, que al encontrarse no pudieron engendrar [*sic*] una síntesis nueva.” Ramos, *Op. cit.*, p. 71.

En primer lugar, es importante resaltar el esfuerzo por ensalzar el espíritu del pasado prehispánico, a través de sus múltiples manifestaciones, como el legado cultural del pueblo mexicano y como parte constitutiva de la nación mexicana a través de la idea de una nación mestiza, producto de la mezcla de razas e influencias culturales variadas dentro de las que destacan, por supuesto, los componentes del pasado prehispánico indígena y el legado hispánico consecuencia de la Conquista y la Colonia.⁵⁹ No sería arriesgado afirmar que la exaltación del pasado prehispánico y la reformulación de variadas manifestaciones prehispánicas, desde el punto de vista de obras del espíritu, puede atribuirse a Ángel María Garibay y a su trabajo de franca exégesis en relación a lo que el autor denominó “literatura” para las culturas indígenas precortesianas, principalmente la náhuatl.⁶⁰ *La Historia de la literatura náhuatl* del padre Garibay puede verse como obra culminante en el esfuerzo por dar una voz al indígena del pasado a través de la interpretación directa de las fuentes existentes en lengua náhuatl.⁶¹ Iniciada tiempo atrás con diversas publicaciones del padre Garibay en la revista *Ábside*, así como en compendios que compartimentaban los frutos de su investigación alrededor de diversas fuentes,⁶² *La historia de la literatura náhuatl* constituye un interesante testimonio dedicado a enaltecer el pasado prehispánico y al

⁵⁹ Miguel Pastrana ha abordado los distintos usos que, a lo largo del tiempo, se ha efectuado en la producción historiográfica sobre los pueblos de habla nahua del centro de México. Véase Miguel Pastrana, “Del castigo divino a la interculturalidad. Reflexiones sobre los nahuas coloniales del centro de México en la historiografía mexicana” en *Visiones del pasado. Reflexiones para escribir la historia de los pueblos indígenas de América*, Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas, pp. 115-152.

⁶⁰ María Luisa Flores ha realizado un análisis alrededor de la obra del padre Garibay y las ideas de identidad y ser del mexicano, en su relación con el pasado prehispánico. Como ha indicado la autora, Garibay “será un importante afluente de la refundación interpretativa del pasado prehispánico, desde tres grandes líneas: la recuperación de las fuentes y su traducción, y el análisis filológico de las mismas, así como la difusión de este conocimiento para la cultura nacional.” María Luisa Flores, “Hacia una poética de la historiografía náhuatl” en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, pp. 195-205. La cita proviene de la p. 197.

⁶¹ Continuator importante de esta labor fue Miguel León-Portilla con *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, como se verá más adelante.

⁶² En *Ábside* publicó el padre Garibay “Tres poemas aztecas” en 1937, publicación que daría inicio a la presentación de la literatura náhuatl por Garibay. En colaboración con la universidad, realizó varias publicaciones en la “Biblioteca del Estudiante Universitario” en 1940, entre ellas la *Poesía indígena de la altiplanicie*. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, pp. VIII, XXIII.

indígena de la antigüedad a través del “pasado del espíritu”, cuyo conocimiento debemos a los esfuerzos tanto de indígenas como de frailes en las décadas del siglo XVI posteriores a la Conquista.⁶³ En la producción literaria de los pueblos nahuas centró el padre Garibay la posibilidad de acercarse al conocimiento del espíritu del indígena anterior a la Conquista. Si bien los vestigios literarios permiten un acercamiento al espíritu imperante en el tiempo pasado, Garibay se refirió principalmente a la creación literaria como manifestación del alma indígena, misma que, de acuerdo con su hipótesis, es posible conocer una vez que ha sido cuidadosamente depurada de la influencia que pudo haber ejercido sobre el pensamiento indígena la transmisión de la cultura hispánica y de sus preceptos religiosos y morales. Faena de titanes es la que emprendió el padre Garibay al pasar por el tamiz los textos nahuas conservados en diversas fuentes para mostrar evidencia del pasado del espíritu, aun a sabiendas de la ardua labor y en ocasiones la imposibilidad de lograr lecturas que fueran reflejo certero del pensamiento de la antigüedad: “Ya no quedará libre el alma y la conciencia, como tampoco ha quedado libre el cuerpo de los vencidos. Seguirán ellos pensando, cantando y llorando; pero la sombra de la cultura advenediza caerá sobre las elaboraciones de su alma.”⁶⁴

⁶³ “Nada diré de la conciencia de valer de la vieja literatura que descubren, lo mismo los indios que se afanan por recoger sus recuerdos, que los frailes que, con un sentido del más fino humanismo, trazan la senda, animan a los tímidos y guardan en sus conventos, como el tesoro de la mejor conquista, lo que es hoy para nosotros la fuente necesaria y fecunda para el conocimiento de ese pasado del espíritu, que en vano tratamos de aprisionar en su integridad.” *Ibid.*, p. 39.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 23. Alfredo López Austin se ha referido a los esfuerzos del padre Garibay en términos de la idea de un hombre universal a lo largo de la historia de la humanidad, cuyo principal medio de conocimiento es a través de la poesía: “La poesía es directriz en la obra de Garibay. Es el hombre universal, el Hombre, el que importa. La palabra del hombre es la poesía, eslabón que lo une con el hombre y con Dios.” Alfredo López Austin, “Los textos en idioma náhuatl y los historiadores contemporáneos” en *Investigaciones contemporáneas sobre la historia de México. Memorias de la Tercera Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos*, 1971, p. 32, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2691/5.pdf>, Consultado en 21 de mayo de 2017.

Poesía, canto, danza, el culto a lo divino y el cuestionamiento de la existencia humana son las acciones que para el padre Garibay han emanado del alma indígena.⁶⁵ Dicha comprensión del alma indígena parece haber impactado fuertemente a algunos sectores del ambiente cultural en México mediado el siglo XX, pues la obra de Garibay fue recibida con una suerte de veneración profunda por distintos autores, muchos de los cuales emplearon las traducciones de Garibay en sus propios trabajos, dando una nueva perspectiva a los estudios sobre el pasado prehispánico al emplear fuentes emanadas desde lo que en ocasiones se consideró espejo fiel de la mentalidad y la concepción del indígena de la antigüedad.⁶⁶ Miguel León-Portilla, discípulo ejemplar del padre Garibay y continuador de su obra, se refirió de esta manera a la labor de Garibay en el prólogo a la *Historia de la literatura náhuatl*: “Al igual que sus predecesores, los misioneros humanistas del siglo XVI, él también aunó sus labores eclesiásticas con el interés por comprender el alma indígena y el empeño por introducir mejoras sociales y económicas en las diversas comunidades donde le tocó trabajar.”⁶⁷ Este tipo de consideraciones que remiten al indígena del presente a través del conocimiento del indígena del pasado que

⁶⁵ Sobre poesía y canto, por ejemplo: “El canto es algo que brota del alma, como brotan las flores de la tierra. Como las flores son para deleitar a aquellos extraños guerreros, enseñados en el combate, dulces como los niños en el admirar de las flores que llevan en las manos, así la poesía: nace del alma y se esparce sobre el mundo.” Acerca del sentido religioso: “la mística viveza de su sentido religioso nos hace entrar al alma del indio. Ve un don divino en el maíz, y el Dios Mazorca [...]. El culto a los dioses del sustento es uno de los más bellos de la cultura antigua de México.” Sobre el cuestionamiento de la existencia humana: “En ellos se halla más viva esta angustiada voz del alma humana que va hacia lo trascendente sin remedio.” Referencias similares abundan en el texto y he elegido éstas como representativas de las creaciones del alma indígena de acuerdo con Garibay. *Ibid.*, pp. 126, 127, 148, 174.

⁶⁶ María Luisa Flores resumió los logros de la *Historia de la literatura náhuatl* hacia el final de su ensayo “Hacia una poética de la historiografía náhuatl”. Flores, *Op. cit.*, pp. 204-205.

⁶⁷ Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p XXI. Esta idea aparece como una constante alrededor de la obra y figura de Garibay. María Luisa Flores concluyó su ensayo sobre Garibay de la siguiente manera: “Al igual que los misioneros del siglo XVI, Garibay anuda sus labores eclesiásticas con el deseo de comprender el alma indígena. Imbuido de una encomienda cultural y de compromiso con ‘lo mexicano’, fincado en la omnipresencia del humanismo grecolatino, lo estético en la filosofía y el estudio de las lenguas le permitirán vislumbrar los horizontes verdaderamente universales del pasado prehispánico. Ante la triada historia-ficción-traducción no hay documento cultural que no sea al mismo tiempo una crónica y una fuente de la historia.” Flores, *Op. cit.*, p. 205.

vimos aparecer en la obra de Gamio, no sólo se emitieron alrededor del padre Garibay, sino también alrededor de una de las figuras más emblemáticas e influyentes del indigenismo en México, Alfonso Caso.⁶⁸

Mientras que el padre Garibay elaboró una construcción sistemática alrededor de la producción literaria de los pueblos nahuas, entendiendo ésta como una de las manifestaciones más importantes del espíritu indígena y del espíritu del pasado, Alfonso Caso parece haber empleado los términos alma y espíritu de manera que comprendieran más a una totalidad representativa del ser mexicano, que a una particularidad orientada a alguno de los componentes de su población. Lo anterior, por supuesto, no debe sorprender debido al fuerte impulso dado por Caso a la integración del indígena a la vida nacional con el fin de que alcanzara la categoría unificadora de mexicano. Así, por ejemplo, el arte mexicano, entendido éste como una categoría inclusiva de manifestaciones muy distintas y extendidas temporalmente en intervalos sumamente amplios, permite a la vez diferenciar el ser mexicano del ser europeo,⁶⁹ además de constituir el elemento central del alma mexicana. Caso planteó una suerte de continuidad en las manifestaciones artísticas

⁶⁸ En ocasión de haberse dedicado el auditorio del Instituto Nacional Indigenista al maestro Alfonso Caso, el 16 de diciembre de 1970, observó Fernando Benítez: “Caso, al final, juzgó equivocadamente que había liquidado a los indios transformándolos en mexicanos. El amor a su obra, extremó su optimismo. Lo cierto es que tiene un gran mérito: no sólo se ocupó en forma sobresaliente de los indios muertos sino de los indios vivos.” Por otro lado, Ignacio Bernal refirió la siguiente impresión en el homenaje al maestro Caso en el Colegio Nacional, el 25 de julio de 1973: “Para él, era imposible entender al indígena de hoy si no se conocía en cuanto es posible al indígena de ayer. Su amorosa dedicación al indigenismo es una consecuencia directa de su amorosa dedicación a la arqueología. Pensaba, como lo pensamos todos, que la arqueología en México no es simplemente una investigación histórica o académica, por mucho que ello es suficiente razón para hacerla, sino que al descubrir la civilización indígena, se demuestra mejor que en ninguna otra forma la capacidad de los herederos de quienes pudieron erigirla. Es además obra eminentemente patriótica no sólo porque destaca una de las más puras glorias mexicanas, sino porque nos permite, al atender esa otra mitad de nuestro ser, entendernos mejor a nosotros mismos y al México que nos toca vivir.” Las citas provienen de los discursos pronunciados por Fernando Benítez e Ignacio Bernal recogidos en *Alfonso Caso*, pp. 15, 43.

⁶⁹ “El Arte Popular no es, en México, hablando con todo rigor, un arte exclusivamente indígena, ni por su tradición ni por los individuos que se dedican a él. Es, podemos decirlo, un arte mexicano, porque ha resultado de la lenta intrusión de ideas europeas en un fondo indígena. [...] Sería [...] un error llamar al arte popular arte indígena, pero sería un error mayor estimar que el arte popular de México es un arte europeo.” La cita proviene del artículo “La protección de las artes populares” publicado en 1942 en *América indígena*. Caso, *Indigenismo*, p. 136.

aparecidas en México en la primera mitad del siglo XX, principalmente en la pintura mural, con el arte del pasado prehispánico, como anota en una publicación de 1953:

Quando hablamos de arte en México, debemos entender algo más importante y más profundo que las diversas manifestaciones artísticas que han aparecido en una región determinada del mundo. Mejor que arte en México, debemos decir arte mexicano, puesto que *hay una unión indudable*, una personalidad que aparece desde las pirámides, las esculturas en piedra y las pinturas que decoran los muros de los templos mayas, zapotecas, toltecas y aztecas, hasta la pintura contemporánea que ha vuelto a ornar los muros de los edificios de México, con ese mismo sentido de la línea y del color, del espacio y la decoración, que son *tan característicos y representativos del alma mexicana*.⁷⁰

Aunque la cita anterior omite cualquier referencia a la influencia europea en México, Caso concibió el arte mexicano como una manifestación del mestizaje cultural conformado por diversas tendencias; en esta fusión cultural radica su carácter de arte mexicano: “Y precisamente porque es un arte mixto, resultante de las influencias que ha recibido México durante su historia, podemos llamarlo arte *mexicano*; pues es mestizo como es mestiza la población y la cultura del país.”⁷¹ Caso impulsó y defendió⁷² el arte popular como una de las manifestaciones características del espíritu de México,⁷³ que parece haberse fincado fuertemente en la idea del mestizaje cultural:

Quando se habla de arte popular mexicano hay que tener en cuenta que no se trata de un arte propiamente indio; esto es, de una manifestación artística o industrial que derive exclusivamente de las técnicas, las formas y los motivos utilizados por los indígenas mexicanos antes de la conquista española; por el contrario, este arte es propiamente “mexicano” porque nuestra cultura actual es el resultado del mestizaje entre las formas

⁷⁰ La cita proviene del artículo “¿Arte mexicano o arte en México?” de 1953. El énfasis es mío. *Ibid.* p. 126.

⁷¹ La cita proviene del artículo “El arte popular mexicano” publicado en *México en el arte* en 1952. *Ibid.*, 148.

⁷² Hacia la década de los años cuarenta, Caso se refirió a la importancia del arte popular en los siguientes términos: “Las artes populares en México tienen, en los momentos actuales, una importancia especial, no sólo por lo que significan como conservación de una manifestación cultural que es propia de nuestro pueblo, sino también por la importancia económica que tienen, ya que forman la base única del sustento de una buena parte de la población indígena y mestiza de la República.” La cita proviene de “La protección de las artes populares”. *Ibid.*, p. 135

⁷³ “Una de las manifestaciones más características del espíritu de México es, sin duda, su arte popular.” Tomado de “El arte popular”, fragmento del prólogo al libro “Bibliografía de las artes populares plásticas de México”, publicado en 1950. *Ibid.*, p. 127.

propiamente indígenas y las europeas y asiáticas que empiezan a llegar a México a partir del siglo XVI y se continúan durante los siglos XVII y XVIII.⁷⁴

Sin plantear una diferencia explícita, Caso desarrolló sus ideas alrededor de un arte mexicano que operaba desde dos niveles culturales bien diferenciados, el indígena y el no indígena. Este despertar en la apreciación del arte y la artesanía mexicanos ha ocurrido como consecuencia de la Revolución mexicana; a través de ella los grupos encargados de la dirección cultural de la nación abrieron los ojos para percibir al arte popular como genuinamente mexicano.⁷⁵ De tal manera, las manifestaciones del conjunto de artistas asociados a los grupos dirigentes han debido incorporar como paso previo y necesario la esencia del arte popular, pues éste es el más auténticamente mexicano:

Hemos de entender entonces por arte popular aquellas manifestaciones estéticas que sean un producto espontáneo de la vida cultural del pueblo mexicano; las obras de arte en las que el artista manifiesta por su inspiración y por su técnica, que es un portavoz del espíritu artístico del pueblo.⁷⁶

Las ideas de Caso parecen señalar que el arte denominado mexicano tiene su origen en el pueblo y en la totalidad de sus expresiones culturales;⁷⁷ cualquier manifestación artística que pueda comprenderse dentro de la categoría de arte mexicano, no puede corresponder, para Caso, más que a la reelaboración de una tendencia propia del pueblo y asimilada por los exponentes de otros estratos, “las personas cultivadas del país”, como el tipo de arte auténticamente mexicano y no de influencia extranjera, pues ha emanado del

⁷⁴ La cita proviene del artículo “El arte popular mexicano”. *Ibid.*, p. 147.

⁷⁵ “Fue necesario, nada menos, que una Revolución, la de 1910, para crear un nuevo concepto entre las personas cultivadas del país, y mantener un interés siempre renovado, en las clases populares, por los productos de las artes genuinamente mexicanas.” *Ibid.*, pp. 127-128. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz presentó una idea similar: “La Revolución mexicana, al descubrir las artes populares, dio origen a la pintura moderna; al descubrir el lenguaje de los mexicanos creó la nueva poesía.” Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 170.

⁷⁶ Tomado de “La protección de las artes populares”; Caso, *Indigensimo*, p. 137.

⁷⁷ “Por otra parte, no podría entenderse lo que significa el arte popular mexicano si no se entiende que es también el arte ceremonial del pueblo, es decir, que su carácter está determinado por las ceremonias de carácter religioso y profano, cristiano y pagano, que tiene lugar durante el año, no sólo en el campo y en las pequeñas aldeas, sino también en las grandes ciudades y en la misma capital de la República.” Tomado de “El arte popular mexicano”, *Ibid.*, p. 150.

pueblo mexicano mismo. Bajo esta perspectiva, el intelectual y el artista son los portavoces de la mexicanidad y han finalmente comprendido que este complejo de ideas y sentimientos son fiel reflejo del espíritu del pueblo mexicano, mismo que en sus obras se disponen a presentar.⁷⁸

Como puede observarse sin demasiada dificultad, tanto en la obra de Garibay como en la de Caso, espíritu y alma aparecen como términos que connotan expresiones culturales y artísticas. Sin embargo, es necesario resaltar que Garibay se encuentra en la búsqueda de los elementos espirituales necesarios que permitan la reivindicación del indígena prehispánico; a través del conocimiento del pasado, pero más aún, a través de la elucidación del complejo cultural emanado del espíritu indígena de la antigüedad, es posible discernir algunos aspectos del indígena del presente.⁷⁹ En sus escritos sobre indigenismo, alma y espíritu para Caso son los elementos centrales que definen a los mexicanos y a su cultura en el México posterior a la Revolución de 1910.

Si comparamos esta idea central en la obra de Caso, de que los dirigentes culturales del país han debido reconocer la esencia de lo mexicano en el pueblo, con la idea que presenta Villoro en *Los grandes momentos del indigenismo en México*, observamos coincidencias en ciertos puntos, no obstante algunas diferencias. Para Villoro el grupo

⁷⁸ Cuando Caso habla de cultura, emplea el término desde el punto de vista antropológico, como menciona en “Cultura y aculturación”, artículo de 1956 publicado en *Acción indigenista*: “la cultura de una sociedad consiste en el conjunto de ideas, métodos, prácticas, instrumentos y objetos que esa sociedad elabora para satisfacer sus necesidades. *Cultura*, en este sentido, se opone a *naturaleza*, y es un atributo exclusivo del hombre y de la sociedad que ha formado.” Más adelante, desarrolla su concepción de cultura espiritual, que comprende moral, religión, filosofía, derecho, ciencia, arte, etc., como una necesidad en la satisfacción de los requerimientos espirituales de dicha sociedad: “Por cultura espiritual de una sociedad entendemos las ideas, los sentimientos, reacciones, prejuicios y normas con las que esta sociedad satisface sus necesidades espirituales.” *Ibid.*, pp. 32, 33.

⁷⁹ Las afirmaciones de Garibay en este sentido constituyen una verdadera apología del indígena del presente ante el denuesto con que en ocasiones es descrito. Al analizar la didáctica y la poesía nahuas, dice Garibay: “Y es lamentable que esta rica mina haya sido poco explotada hasta hoy para la penetración de la psicología de nuestros indios de ayer, que sigue siendo, en mucho, la de los de hoy.” Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 438.

dirigente de la nación mexicana es el grupo mestizo y la incorporación del indígena en el ámbito que atañe directamente al mestizo es parte de un proceso dialéctico a partir del cual el mestizo se reconoce como tal ante la alteridad que le ofrece el indígena. A través de una serie de movimientos de la conciencia, se alcanza el estado representado por el indigenismo en que el mestizo se reconoce históricamente en la medida en la que incorpora el ámbito indígena a su ámbito propio. En este espacio de reconocimiento, la expresión artística funciona también como un medio adecuado para replantear un conjunto de valores encaminados a exaltar el elemento indígena como parte constitutiva de lo mexicano:

Por eso aparecerá el intento en gran parte como libre creación artística. En la pintura, en la poesía o en el ensayo, lo indígena podrá revivirse como elemento del propio espíritu creador del mestizo. Una vez convertido el pasado en cosa propia, habrá de proyectarse a su vez hacia las posibilidades creadoras que alberga el mestizo. De ahí que en el arte mexicano contemporáneo aparezca tan a menudo lo indio en una literal “recreación”. Se crea de nuevo en el espíritu mestizo, sin dejar por ello de ser él mismo: es el ser del pasado recapturado por el presente y proyectado a sus posibilidades futuras.⁸⁰

El espíritu de México parece radicar en su cualidad de mezcla, en su ser mestizo. Es por ello que las manifestaciones inmateriales denominadas espíritu o alma indígena, de acuerdo con los escritos de Garibay, deben ser asimiladas en la concepción del mexicano planteada por Caso a través del mestizaje como categoría conceptual, pues constituyente esencial del mestizaje es y ha sido el componente indígena. A su vez, como lo ha expresado Villoro, la esencia de lo mexicano corresponde a una revelación del espíritu que adquiere plena conciencia de su ser en tanto que uno de sus componentes constitutivos es el indígena. Aunque la utilización de la raíz indígena como elemento conformador de identidad se remonta al pasado colonial y adquirió matices muy variados a lo largo del tiempo, la reformulación de esta idea dentro del concepto de mexicanidad como una construcción explicativa del ser nacional, alcanzó su punto máximo hacia mediados del

⁸⁰ Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 269.

siglo XX en México a través de la obra de diversos intelectuales y pensadores mexicanos, de los cuales se han mencionado solamente algunos debido a su influencia incuestionable en el ambiente cultural. Como se verá más adelante, estas ideas aparecieron como elementos centrales en las producciones culturales del periodo que buscaron consolidar una suerte de continuidad entre el pasado prehispánico y el México contemporáneo.

1.3.3. El arte en la construcción de la identidad durante la primera mitad del siglo XX.

Dentro de la variada producción cultural del periodo estudiado, la búsqueda de un espíritu y un alma que correspondiera propiamente a los mexicanos, tuvo como objetivo central tornarse herencia histórica con la función de servir de elemento de identidad cultural. Durante las primeras décadas del siglo XX, el selecto grupo encargado de producir la incipiente cultura nacional posrevolucionaria hizo uso de la mujer como concepto polisémico, recargado de multiplicidad de significados. Emanadas desde un ámbito estrictamente masculino, las distintas construcciones cuyo medio de representación fue la mujer o lo femenino, plasmaron la intencionalidad y la preocupación de los grupos que dictaron el rumbo cultural generando significados aplicables a una nación concebida como nueva a partir de la Revolución de 1910.⁸¹ Entre las representaciones conceptuales de la mujer aparecieron desde los estereotipos, enfocados a tipificar comportamientos, hasta las representaciones simbólicas orientadas a la transmisión de una idea en sí misma no representable. La figura de la mujer fue empleada como medio idóneo para la formulación y transmisión de distintos conceptos que, por supuesto, no resultaron exclusivos del caso

⁸¹ Al respecto, la siguiente cita de Paz resulta relevante: “Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal.” Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 171.

mexicano, pues su uso se ha extendido a la mayoría de las construcciones culturales que ligan a la mujer con la tierra, con la patria y con la madre por excelencia, en los muy distintos niveles en que la idea puede operar. Vale la pena, sin embargo, detenerse en las particularidades del caso mexicano, pues éstas permitieron reforzar toda una concepción cuya construcción partió de un círculo cerrado de actores que contribuyeron, a través de ámbitos muy distintos, a dar sustento a toda una ideología conformada alrededor de la nación mexicana.⁸²

1.3.3.1. La mujer como representación simbólica de la tierra y de la patria.

Durante la década de los años veinte el muralismo se apoderó de la producción plástica y bajo la iniciativa del Estado revolucionario se hizo un uso extenso de la imagen con la finalidad de transmitir un complejo conjunto de preceptos ideológicos.⁸³ Uno de éstos empleó a la mujer como representación simbólica de la tierra, madre fecunda de la que han emanado la nación mexicana y los frutos de la revolución. En los murales de la Universidad Autónoma Chapingo que llevan por nombre *La tierra virgen*, *La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra* y *La tierra fecunda* (1926-1927), Diego Rivera representó a la tierra valiéndose de una mujer morena, epítome de la mujer mexicana como mestiza, a su vez madre de los habitantes de la nación, símbolo del proyecto de una nación concebida como el producto de la mezcla de dos razas y exaltación de la realidad

⁸² Las representaciones de la mujer en este periodo son considerablemente más amplias de las que se tratarán en los siguientes apartados y merecen un estudio aparte. A continuación, se mencionarán exclusivamente aquellas que presentan relación estrecha con el tema de este estudio, dejándose de lado otras representaciones de la mujer que la hacen la matriarca por excelencia, el centro de la familia nuclear.

⁸³ Por recomendación del Dr. Miguel Pastrana, he incluido un apéndice con las imágenes de las obras citadas en este trabajo. He optado por agruparlas en el apéndice bajo el título de la sección en que aparecen en lugar de indicar en el texto el número de imagen a la que corresponden. El lector que busque el apoyo visual de las obras citadas puede hacerlo en el apéndice.

campesina negada.⁸⁴ De su mano derecha brota un retoño y su cuerpo se amolda de manera natural al nicho que la contiene en la tierra. Con el vientre abultado en clara muestra de fecundidad, presenta rasgos evidentes de mezcla racial en la cabellera negra ondulada y los ojos azules que la sitúan más allá de lo terrenal, contrastando con el cielo que aparece de fondo y con las otras imágenes femeninas que aparecen en la parte inferior del mural. Una de ellas, de espaldas y con el cabello lacio trenzado, es una clara representación de la mujer indígena, distinguible en rasgos de la mujer mestiza central.

Terminado hacia 1926, el mural titulado *Cortés y la Malinche* de José Clemente Orozco en el Colegio de San Ildefonso, representó de manera contundente la relación establecida entre los conquistadores y la población indígena. Cortés, con una palidez color gris metálico que remite sin demasiada dificultad a una armadura, sostiene con su mano derecha la mano derecha de la Malinche, mientras que extiende su brazo izquierdo en un gesto que parece controlar cualquier posible ademán de la mujer indígena, cuya piel es del color rojizo de la tierra que a su vez representa. Sus facciones son claramente indígenas y la pintura connota tanto la mezcla racial acaecida como consecuencia de la Conquista cuanto la actitud del vencedor ante la población conquistada: el brazo se extiende hacia la mujer india que el conquistador ha poseído; su pie derecho pisa al indio vencido, de dimensiones notablemente menores, que yace a sus pies.

⁸⁴ Para Francisco Reyes Palma, el mural de Chapingo también evoca el naciente proceso de industrialización: “Pese a tanta equivalencia aparente con la alegorización decimonónica del progreso, resulta preciso anotar que la avanzada mexicana, en una trasmutación simbólica de otro orden, fecunda lo técnico y maquinal (el poder del artificio), por medio de la tierra (las fuerzas de la naturaleza), con el agrarismo como nuevo componente. Aún más exacto sería apuntar que fue Rivera, en los muros de la capilla de Chapingo, quien hizo de la industrialización una feraz madre tierra abonada por la Revolución.” Francisco Reyes Palma, “Otras modernidades, otros modernismos” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Esther Acevedo (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, t. III, p. 35.

La figura femenina como medio connotativo de la tierra y el mestizaje aparece también en *El sueño de la Malinche* de Antonio M. Ruiz, “El Corzo”, elaborado hacia 1939. En este pequeño óleo, una mujer morena y robusta duerme sobre una cama de extensión improbable; sobre las sábanas que cubren su cuerpo brota el inicio de un nuevo mundo representado a través de una pequeña ciudad que coincide con la región de su vientre. Representación de la Malinche, son visibles los pies asomando bajo las sábanas en un extremo y, en el otro, el brazo derecho y la cabeza recostada sobre una almohada. Sus rasgos son peculiares: alrededor de un rostro de claras facciones indígenas cae el cabello negro ondulado; su brazo es demasiado fuerte y fornido para pertenecer a una mujer, resulta más bien el brazo de un hombre insertado en un torso femenino en una clara representación de la mujer enérgica y vigorosa que funge de símbolo étnico de una nación.

Los tres ejemplos mencionados sobresalen por su intencionalidad en la conformación de una ideología cuyo sustento histórico se encuentra constituido por una tensión entre elementos hispánicos e indígenas con la aparente solución a través de la idea del mestizaje. Apoyados de una amplia difusión consecuencia de su naturaleza plástica, las obras de los muralistas mexicanos en particular contribuyeron como componentes conformadores de un mensaje proporcionando elementos de un imaginario que incidieron fuertemente en la fabricación de una conciencia mexicana emanada del proyecto de nación que se implementó durante las primeras décadas del siglo XX. Su impacto como elemento constitutivo de la cultura mexicana no puede soslayarse, pues la plástica tuvo una relación estrecha con el ideal de educación nacional desde que Vasconcelos fuera ministro de educación:

En el asiento oficial de la cultura de un pueblo no debían dejarse al azar las cosas, puesto que precisamente *cultura* es integración, ordenamiento y armonía de conocimientos. Y no

se concibe una institución educativa, por avanzada que sea, que no cuide de establecer sus relaciones con aquella parte del pasado que ha de servirle de cimiento. Únicamente los necios creen que la cultura es algo que se improvisa. Nosotros hemos querido inventar y hemos querido crear, *pero sólo tiene derecho a su invención y a su creación el que conoce todo su pasado y sabe coordinarlo con el presente para forjar el porvenir.*⁸⁵

La cultura de una nación, material homogeneizador de la totalidad de su población y fibra responsable de su cohesión, debía emanar de un grupo selecto que la dictara por encontrarse posibilitado para hacerlo. Este grupo sentó las bases del nacionalismo cultural que adquirió un sitio permanente, a través de sus producciones de difusión masiva, en la esfera simbólica del pensamiento de todo mexicano que fue expuesto a esta retórica nacionalista.

1.3.3.2. La representación del indígena.

A la par de las representaciones mencionadas anteriormente, caracterizadas por un simbolismo fuertemente orientado hacia consideraciones históricas y, en particular, hacia la idea de mestizaje, existe otro conjunto que manifiesta la existencia de la mujer indígena desde ámbitos igualmente variados, incluyendo por un lado su representación dentro de un contexto histórico hasta su función como componente del folclor nacional, desprovista de significaciones ulteriores salvo la de mostrar a la mujer indígena como un elemento constitutivo del paisaje cotidiano y, en consecuencia, del ser nacional. Las representaciones de la mujer indígena cuentan con un sinnúmero de ejemplos que se extienden desde las obras de los muralistas mexicanos que, como textos, se encuentran destinados a forjar la idea de nación mexicana fincada en el México prehispánico, hasta la conformación de un

⁸⁵ Aunque Vasconcelos se refiere a las esculturas del nuevo edificio (inaugurado en 1922) de la Secretaría de Educación Pública, en particular en relación a su empleo como símbolos del humanismo occidental, asiático e hispanoamericano, la cita no deja de ser relevante al mostrar la relación estrecha entre la construcción ideológica y los preceptos de educación nacional; en la enseñanza Vasconcelos vio la posibilidad de alcanzar “el fin más elevado y patriótico en materia educacional.” José Vasconcelos, “La formación del alma mexicana” en *Discursos 1920-1950*, México, Editorial Trillas, 2009, pp. 21,79. El énfasis en la cita es mío.

conjunto de estereotipos de la mujer indígena del momento presente. Dentro del primer conjunto de representaciones pueden mencionarse las efectuadas por Diego Rivera en el Palacio Nacional relativas al México prehispánico; dentro del segundo, los ejemplos son sumamente variados y fueron realizados por un apreciable grupo de pintores mexicanos. Lo que presentan en común estas últimas es cierto hieratismo de la mujer indígena, que en ocasiones es más la representación de una postura o de una acción que de un rostro definido: la mujer indígena como una actitud genérica. De tal manera, un elevado número de mujeres indias fueron representadas por Rivera de espaldas como en sus vendedoras de alcatraces elaboradas durante los primeros años de la década de los años cuarenta, esbozadas, sin embargo, desde los murales de la Secretaría de Educación Pública. Asimismo, una solidez de la mujer indígena aunada a rostros hieráticos e impassibles caracteriza otro conjunto de representaciones del mismo autor como *La molendera* de 1924, la *Vendedora de pinole* de 1936 e *Indian Spinning* de 1936. *La molendera* de David Alfaro Siqueiros de 1931 merece mención aparte, pues la figura de una mujer vista desde una perspectiva elevada permite enfatizar la línea en el cuero cabelludo que divide las porciones trenzadas del cabello permitiendo a su vez apreciar los senos de la mujer mientras se encuentra inclinada sobre el metate en el acto de moler. También de 1931 es el *Desnudo en gris* de Rufino Tamayo, obra en la que una mujer indígena desnuda y sentada sobre una suerte de base escultórica remite por su forma y dimensiones a los monolitos de la antigüedad prehispánica.⁸⁶

⁸⁶ Véase “La Diosa Coatlicue y la mujer indígena” de Laura Miroslava Corkovic en que se hace referencia a la relación que presentan *La molendera* de Siqueiros y el *Desnudo en gris* de Tamayo con el monolito de la Coatlicue Mayor. Asimismo, en “Desnudo en gris. La mexicanidad como una vanguardia. Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo en 1931” de Ana Torres, se presenta brevemente la relación entre la pintura de Tamayo con la escultura prehispánica.

Las representaciones de la mujer indígena en el arte se encontraron fuertemente encaminadas a servir de apoyo al discurso nacionalista de lo mexicano y de la mexicanidad durante la primera mitad del siglo XX. Si bien en ocasiones remitieron al contexto histórico proporcionando una continuidad aparente entre el México prehispánico y el México entonces contemporáneo, en otras permitió reafirmar que parte constitutiva de lo mexicano correspondía a su componente indígena. En particular, en algunas de las representaciones de la mujer, es posible resaltar aquel elemento indígena que conforma al mexicano a través de su solución en el mestizo. Sin embargo, llama también la atención que en ocasiones la mujer indígena no es más que una representación del espacio cotidiano y del folclor nacional, como si por momentos quien construye la obra abandonara el plano ideológico y los elementos que conforman la esencia de lo mexicano para solo ver y describir aquella parte de la población a la que no pertenece, pero que forma parte del acontecer diario.

Quizá una de las producciones plásticas que mejor lograron representar la síntesis ideológica entre el indígena del pasado y el indígena del presente corresponda al óleo titulado *Etnografía* de Siqueiros, efectuado en 1939. La pintura muestra a un indígena vestido de manta con un sombrero a la usanza de un campesino. Su rostro, sin embargo, ha sido sustituido por una máscara prehispánica que le confiere un hieratismo absoluto, al que contribuyen asimismo sus brazos alzados a la altura del vientre con las manos en puños. Cerrada totalmente sobre sí misma, pero claramente distinguible en los elementos que la

Laura Miroslava Corkovic, “La Diosa Coatlicue y la mujer indígena” en *Revista México Indígena*, No. 5, Jueves 4 de marzo de 2010, México, en Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=856&Itemid=73, Consultado en 10 de junio de 2015. Ana Torres, “Desnudo en gris. La mexicanidad como una vanguardia. Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo en 1931”; *Revista de la Universidad de México*, No. 611, Mayo 2002, México; http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15330/public/15330-20728-1-PB.pdf, Consultado en 10 de junio de 2015.

sitúan a la vez en temporalidades separadas por más de medio milenio, la figura remite a una de las concepciones más arraigadas del imaginario mexicano: el pasado prehispánico fundido con el campesino indígena. Difícilmente puede concebirse una manera más elocuente de representar la relación indisoluble entre pasado y presente con que el nacionalismo cultural invistió a la figura del indígena en la historia de México.

1.3.3.3. Representaciones de principios religiosos en la producción plástica.

Durante la primera mitad del siglo XX cobró fuerza la representación de principios religiosos alejados de la usanza religiosa tradicional en México. Un sinnúmero de elementos del México prehispánico, en particular los que se refieren a deidades del panteón nahua, fueron incorporados en las representaciones plásticas ofreciendo una alternativa a los principios cosmológicos a través de divinidades poco vinculadas con aquellas asociadas con la herencia española. Una de las primeras es la que Saturnino Herrán elaboró hacia 1914 del monolito de Coatlicue en cuyo centro aparece fusionada la imagen de un Cristo crucificado.⁸⁷ El gesto de Herrán antecedería por mucho al papel central que en las décadas posteriores se haría del monolito de Coatlicue, al otorgarle una posición primordial dentro de un sistema jerárquico vertical que equipara a la deidad con la figura de Cristo crucificado.

De 1945 es la obra *Moisés* de Frida Kahlo, óleo pequeño realizado por encargo de Don José Domingo Lavín para que la pintora efectuara sobre el lienzo su representación del

⁸⁷ La obra de Herrán debía corresponder a un tríptico del que solamente se completó un friso hacia 1918, año de la muerte del pintor. La obra debía representar una alegoría del mestizaje mexicano y la única porción completada corresponde a la representación del mundo indígena. Las otras dos partes que corresponden a la fusión de Coatlicue con Cristo y la llegada de los españoles existen solamente como algunos bocetos del proyecto. Ver Sonia Sierra, “‘Nuestros dioses’, de Saturnino Herrán, protagonizará subasta” en *El Universal* sección Cultura, lunes 4 de noviembre de 2013, <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/-8220nuestros-dioses-8221-de-saturnino-herran-protagonizara-subasta-72870.html>. Consultado en 10 de junio de 2015.

texto de Freud *Moisés y la religión monoteísta*. En la interpretación de Kahlo, Moisés deviene la encarnación de principios teogónicos: el sol se encuentra situado al centro superior del cuadro por su posición central en todas las religiones como el primer dios. Debajo de éste se encuentra la figura de Moisés gestado y nacido; el sol se encuentra flanqueado en ambos lados por cúmulos de deidades: de lado derecho varias asociadas con la herencia del mundo occidental, de lado izquierdo por deidades no occidentales. Entre estas últimas, Frida representó varias deidades mesoamericanas: dos del panteón nahua, Tláloc y Coatlicue, son fácilmente distinguibles. De nueva cuenta y como ocurre con el boceto realizado por Herrán, Coatlicue ha cobrado relevancia en la visión de la artista como un elemento connotativo de los significados de principio teogónico, similar a los que imperan en otras religiones.

La forma colosal del monolito de Coatlicue fue empleada por diversos pintores para significar la necesidad del sacrificio como precepto religioso. En el mural denominado *Antiguo sacrificio humano* realizado en el periodo 1932-1934 por José Clemente Orozco en el Darmouth College, el muralista representó a una víctima de sacrificio sostenida de sus cuatro extremidades por cuatro hombres, mientras un quinto le hiere el pecho para extirpar el corazón. La figura colosal que sirve de fondo al sacrificio remite, por su forma y sus escasos motivos, a la escultura de Coatlicue, observándose dos corazones que penden alrededor del torso como en el collar de manos y corazones del ídolo mexicana.⁸⁸ A su vez, Diego Rivera empleó la forma colosal del monolito como significante principal que connota a la talla en dos murales elaborados en Estados Unidos, el primero de ellos realizado a principio de la década de los años treinta y el segundo hacia el final. En ambas

⁸⁸ El mural forma parte de *La epopeya de la civilización americana* que Orozco realizó entre 1932 y 1934 en la Biblioteca Baker del Darmouth College en New Hampshire.

obras, la imagen funciona como una alegoría del sacrificio, aunque trasladado éste a contextos muy distintos. En uno de los murales del Instituto de Artes de Detroit, cuya realización corresponde al periodo 1932-1933, Rivera desarrolló una “Coatlicue metálica” dentro de uno de los paneles que muestra la confección de piezas de la industria automotriz del norte de los Estados Unidos. La Coatlicue metálica ha sido interpretada desde perspectivas variadas, desde aquellas en que el monolito metálico simboliza el principio ante el cual el sacrificio del obrero a través de la explotación es total, hasta aquellas en que la industria norteamericana se ha elevado al nivel de religión connotado mediante el ídolo mecánico. En el fresco *Unidad Panamericana* pintado en San Francisco en 1940,⁸⁹ la imagen central muestra un constructo que fusiona la máquina con la piedra, representación a su vez de la industria y las deidades de la tierra y los principios femeninos; en particular, la esquina inferior izquierda permite ver la falda de serpientes de Coatlicue, que remite sin ambigüedad a la identidad de la figura central. En su fusión de la deidad de piedra con la máquina, religión fundida con industrialización, Rivera simbolizó el sacrificio del hombre ante diversos principios: el religioso del mundo antiguo contrapuesto al económico de la edad contemporánea.

También de Rivera, pero de un periodo bastante posterior, es el mural del Hospital de La Raza, *El pueblo en demanda de salud* de 1953. En esta representación de la historia de la medicina en México, Rivera dio a Tlazoltéotl, diosa de las inmundicias, la posición central del mural. A la derecha de la deidad representó la medicina en el México prehispánico; a la izquierda, la medicina en el México contemporáneo. Por debajo de

⁸⁹ El mural se pintó como parte del proyecto *Arte en Acción*, organizado por la Exposición Internacional de Golden Gate. Después de almacenar la obra por unos 20 años, se instaló en 1961 en el vestíbulo del teatro del City College de San Francisco. *Vid.* Luis Carlos Sánchez, “Unidad Panamericana, de Diego Rivera, en viaje”, *Excelsior*, sección Expresiones, 13 de junio de 2011, México; <http://www.excelsior.com.mx/node/744397en>, Consultado en 11 de junio de 2015.

Tlazoltéotl, una mujer indígena continúa la elaboración del vasto despliegue de remedios naturales y hierbas medicinales, legado de la herbolaria de la antigüedad nahua al mundo.

Existen otros ejemplos en los que el tratamiento de las deidades prehispánicas femeninas se aleja hasta cierto punto del papel central otorgado en las obras antes mencionadas. Una de ellas corresponde a una Coatlicue armada con arco y flecha, como una Diana cazadora, pintada por José Clemente Orozco en la bóveda sobre uno de los arcos del Hospicio Cabañas, en uno de los 57 murales realizados por el muralista jalisciense en el periodo 1938-1939, relativos a distintos aspectos de la historia de México. Aunque totalmente deslindada del aspecto religioso, vale la pena mencionar la caricatura realizada por Miguel Covarrubias para la revista *Vogue* en 1940 en la que Coatlicue aparece al centro de una reunión del *jet set* neoyorquino en que su autor le ha brindado el papel protagónico.⁹⁰

No es aventurado proponer que la existencia de representaciones de principios religiosos en la plástica mexicana fue una contribución fundamental a la idea de mexicanidad como estrechamente ligada a los principios religiosos de la antigüedad nahua. Mientras que las imágenes mencionadas contribuyeron a consolidar una idea del mexicano como el receptáculo de la antigüedad prehispánica y el heredero de este legado,⁹¹ las

⁹⁰ En lo que se refiere al monolito de Coatlicue en particular y su empleo en diversas obras de la plástica del siglo XX, véase “Fue Coatlicue musa plástica del siglo XX” en *Informador*, 6 de septiembre de 2010, México; <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/231595/6/fue-coatlicue-musa-de-la-plastica-del-siglo-xx.htm>, Consultado en 9 de junio de 2015. En dicho artículo se describen las observaciones del arqueólogo Leonardo López Luján respecto a la influencia del monolito de Coatlicue en la plástica del siglo XX.

⁹¹ En *Salón México*, película de 1948 de Emilio “El Indio” Fernández, Mercedes trabaja en lugares de reputación cuestionable con el fin de proveer a su hermana Beatriz de una educación privilegiada en un exclusivo colegio para señoritas. En una salida a pasear, las hermanas visitan el Museo Nacional en que hay un despliegue de imágenes de varias de las principales esculturas de la antigüedad prehispánica, entre ellas Chac Mool, Coatlicue, la Piedra del Sol, la cabeza de Coyolxauhqui y la Chalchiuhtlicue teotihuacana. Durante la visita, Beatriz es quien parece dirigir la explicación y servir de guía a su hermana. Este breve episodio de la película de Fernández parece transmitir la idea de que la educación de prestigio se encuentra

representaciones femeninas en el arte sirvieron de apoyo a la idea de la nación mexicana como fruto de la fusión entre el mundo occidental y las civilizaciones prehispánicas, particularmente la nahua.

completamente ligada al conocimiento del pasado prehispánico, al menos desde el punto de vista imperante en la sociedad sobre las virtudes que debe reunir una señorita mexicana bien educada.

2. La conformación de una mitología alrededor de Coatlicue.

El complejo ambiente cultural descrito anteriormente aportó un sinnúmero de elementos que fueron empleados en la producción de un discurso en torno a Coatlicue como diosa madre creadora y destructora, cuya centralidad en la corriente ideológica de matiz prehispánica, elaborada hacia mediados del siglo XX en México, habría de culminar con la obra de Justino Fernández relativa a la estética del arte indígena.⁹² Las representaciones plásticas de la diosa en las obras de los artistas mexicanos anteriormente mencionadas anteceden, como en el caso de Herrán, o bien corren paralelas, como ocurre con la mayoría de los demás artistas, a la confección de un discurso académico de carácter erudito que concierne a la religión en el México prehispánico elaborado desde la década de los años treinta por antropólogos, arqueólogos e historiadores. El fenómeno interpretativo que posicionó a Coatlicue como una deidad central del panteón nahua parece corresponder a una creación netamente mexicana, entendiendo por lo anterior el que los límites del discurso y su alcance se vieron en todo momento encauzados por figuras del ambiente cultural mexicano que buscaron conformar una visión de la historia de México con fuertes componentes ideológicos asociados a un proyecto de nación en que lo indígena cobró papel central como componente de una construcción discursiva aunada a los esfuerzos del Estado mexicano por incorporar a la población indígena al devenir de la nación.⁹³ Los elementos esenciales que dieron forma a la argumentación de carácter nacionalista en que se exaltó el

⁹² Como se mencionará más adelante, la versión aportada por Fernández permaneció como paradigmática durante al menos dos décadas, siendo cuestionada en diversas investigaciones hasta la década de los años ochenta.

⁹³ Resulta pertinente aclarar que la inclusión de lo indígena en la retórica nacionalista parece haber sustituido a lo largo del tiempo los esfuerzos por mejorar las condiciones reales de vida de las poblaciones indígenas del momento presente. Así lo hizo notar Fernando Benítez hacia finales de la década de los años sesenta con la publicación de los cinco tomos de *Los indios de México*. En el primer tomo, Benítez argumentó sobre la importancia que se ha dado históricamente al indio muerto contrastado con el abandono en que permaneció el indio vivo, no obstante los esfuerzos realizados por el Instituto Nacional Indigenista.

componente prehispánico se encuentran esparcidos en un ámbito que compete a la producción de autores de distintas disciplinas y nacionalidades, destacándose particularmente a historiadores y antropólogos europeos y norteamericanos. La preeminencia conferida a Coatlicue fue consecuencia, a su vez, de un proceso complejo de revaloración de las culturas indígenas prehispánicas, particularmente de la cultura nahua encabezada por el pueblo mexica, en función de elementos de identidad cuyos lazos se extendieron entre el pasado prehispánico y el México contemporáneo. Tres procesos distintos resultan imprescindibles al intentar proponer una explicación de la importancia conferida a la erección de una diosa madre personificada en la figura de Coatlicue. Estos son, en primer lugar, la conformación de un discurso histórico que da preeminencia al pueblo mexica como conformador embrionario de la mexicanidad; en segundo lugar, la revaloración del arte prehispánico y su inserción dentro de la categoría unificadora de arte mexicano; en tercer lugar, aunque con menor peso que los dos procesos anteriormente citados, cabe mencionar la revaloración humanista del pasado prehispánico.

La década de los años cincuenta del siglo XX cobró singular importancia en términos de la producción de obras que contribuyeron de manera importante a conferir un papel protagónico a Coatlicue, figura central en muchas interpretaciones como central resulta su efigie en la caricatura de Covarrubias. Periodo de intensa actividad intelectual y de reflexión en torno al México prehispánico y su legado, es posible situar en el mismo la publicación de obras como *Arte antiguo de México*, de Paul Westheim (1950); *El pueblo del Sol*, de Alfonso Caso (1953); *Historia de la literatura náhuatl*, publicada en dos tomos, de Ángel María Garibay (1953-1954), *Coatlicue. Estética del arte antiguo*, de Justino Fernández (1954) y *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, de Miguel León-Portilla

(1956). Adicionalmente, durante el año de 1956 fue creado el Seminario de Cultura Náhuatl en el Instituto de Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigido por el padre y doctor Ángel María Garibay Kintana, cuya labor en la revaloración de los estudios de cultura náhuatl tuvo una influencia determinante en la exaltación humanista del pasado prehispánico.

En los apartados que siguen serán discutidos cada uno de los tres aspectos mencionados anteriormente como conformadores de la veneración atribuida a una nueva diosa madre, a la par que se pretende mostrar cómo fueron siendo introducidos, uno a uno, los distintos elementos que lograron consolidar el discurso alrededor de Coatlicue en la década de los años cincuenta del siglo XX.

2.1. La preeminencia del pueblo del sol.

En el México posterior a la revolución se dio un fuerte impulso a la arqueología y a la antropología con la consecuente elaboración de estudios y publicaciones especializadas relativas a las culturas prehispánicas. Sin embargo, ninguna de estas publicaciones tuvo el alcance de las obras de divulgación publicadas por Alfonso Caso a finales de los años treinta y principios de los cincuenta, respectivamente *La religión de los aztecas* y *El pueblo del sol*.⁹⁴ Conformadas a través de la experiencia personal como arqueólogo de Alfonso Caso, de la consulta extensa de fuentes del siglo XVI y de testimonios arqueológicos, así como de la revisión de estudios especializados en el pasado prehispánico por autores

⁹⁴ *La religión de los aztecas* se publicó por vez primera en 1936 en la *Enciclopedia Ilustrada Mexicana*, No. 1, pp. 1-62, edición de Imprenta Mundial. En las *Obras* publicadas por El Colegio Nacional, el texto recogido indica que fue publicado en 1937 en la Biblioteca Enciclopédica Popular, núm. 38; edición de la Secretaría de Educación Pública. Debe tratarse de un error, pues la edición de la Biblioteca Enciclopédica Popular fue de 1945 y no de 1937. Agradezco al Dr. Álvaro Matute que me haya señalado esta inconsistencia. *El pueblo del sol* se publicó en 1953 por el Fondo de Cultura Económica.

Europeos y norteamericanos, estas obras de divulgación tuvieron una influencia incuestionable en el creciente interés por insertar el pasado mexicano como un elemento cultural constitutivo del ser nacional. A su vez, ambas obras constituyen un llamado a revalorar a las culturas indígenas contemporáneas a través del conocimiento del pasado.⁹⁵ La preocupación de Caso parece haber rendido los frutos deseados, al menos desde la perspectiva del autor: en su “Advertencia” a *El pueblo del sol* de 1953, Caso explicó que el contenido de esta obra fue ampliado respecto al de *La religión de los aztecas*, “aprovechando el mayor conocimiento que de estas materias tiene ahora el público, y su siempre creciente interés por conocer de un modo más profundo todas las manifestaciones de las culturas indígenas del país.”⁹⁶ Al menos desde la perspectiva de Caso, la sensibilidad de cierto público interesado en la materia había sufrido una transformación notable en el espacio de las casi dos décadas que median entre la publicación de ambas obras.⁹⁷

Como evidencia del interés en materia indigenista de Caso, es posible entrever en algunas de las ideas presentadas en ambas obras lo que quizá concebía el autor como una de las grandes limitantes a la incorporación del indígena dentro de la realidad nacional. Prueba de ello son las últimas páginas de ambos textos, en las cuales Caso enfatizó los límites impuestos a la cultura mexicana como consecuencia de encontrarse totalmente superada a la

⁹⁵ “Esta profunda religiosidad del indio mexicano, que se conserva hasta nuestros días, es el hilo rojo en la trama de su historia; nos permite entender su modo de obrar, indolente unas veces, activo y enérgico otras, pero siempre estoico, porque la vida del hombre, según piensa, depende de la voluntad impenetrable de los dioses.” Con el párrafo citado concluyen tanto *La religión de los aztecas* como *El pueblo del sol*. Alfonso Caso, *La religión de los aztecas, El pueblo del sol* en *Obras 7. El México antiguo (Nahuas)*, México, El Colegio Nacional, 2006, Vol. 7, pp. 160-161, 269.

⁹⁶ Caso, *El pueblo del sol*, pp. 167-168.

⁹⁷ El contenido de ambas obras es prácticamente el mismo, aunque por supuesto, es posible encontrar algunas adiciones en la segunda respecto a la primera que enfatizan las ideas de Caso sobre el tema en cuestión y permiten mostrar por qué rumbo deambulaban sus intereses transcurrido el intervalo temporal mencionado.

religión.⁹⁸ Esa limitante cultural constituyó para el autor uno de los principales obstáculos a vencer en la integración del indígena dentro del proyecto de nación. Hacia 1936, año de publicación de *La religión de los aztecas*, Caso claramente se encontraba inmerso en la cuestión indígena nacional.⁹⁹

En la “Advertencia” a *La religión de los aztecas*, Caso expresó el objetivo primordial de la temática abordada por ese cuaderno de “vulgarización”:¹⁰⁰ “despertar el interés del público general, por uno de los aspectos fundamentales, indispensables para la inteligencia del alma indígena, y por eso fundamental también para entender su modo de reaccionar ante la naturaleza y ante el hombre, en el intenso drama de su historia.”¹⁰¹ Una lectura a la advertencia de *El pueblo de Sol* muestra que el interés de Caso ha crecido en función del interés que se ha dado a su texto de 1936, del que se hicieron dos impresiones, se publicó en inglés y además se hizo una edición popular a cargo de la Secretaría de

⁹⁸ “Pero si la religión fue para el azteca la fuerza y la causa de su vida; si lo llevó de una a otra costa de los mares e hizo de Tenochtitlan la reina de Anahuac [sic], también constituyó la limitación fatal de su cultura, como en menor escala lo fue de todas las culturas indígenas de México y Centroamérica.” La cita anterior se encuentra presente en ambos textos. Vale la pena contrastarla con la nota 93 anterior. Caso, *La religión de los aztecas*, pp. 158-159; *El pueblo del sol*, p. 268.

⁹⁹ Dentro del ámbito profesional, Caso se desempeñó como profesor de Arqueología mexicana y maya en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Escuela Nacional de Antropología de 1929-1943; fue profesor de Etnología general en la facultad de Filosofía y Letras en 1930; jefe del Departamento de Arqueología del Museo Nacional de 1930-1933; director de exploraciones en Monte Albán, Oaxaca de 1931-1943 y director del Museo Nacional de 1933-1934. Caso fungió como presidente del Congreso Mexicano de Historia y de la XXVII sesión del Congreso Internacional de Americanistas, además de representar a México en el Primer Congreso Indigenista llevado a cabo en Pátzcuaro, Michoacán durante el sexenio de Cárdenas. Como puede verse, su labor como antropólogo y arqueólogo debe haberlo enfrentado a la cuestión indígena al menos desde la década de 1930. Alfonso Caso, pp. 63, 81-82. Miguel Pastrana ha efectuado un interesante análisis a propósito de la larga elaboración de una de las obras principales de Alfonso Caso, de publicación póstuma: su *Reyes y reinos de la mixteca*. A lo largo del texto de Pastrana se vislumbran aspectos de la complicada personalidad de Alfonso Caso, así como su desempeño en el ámbito de la investigación académica a la par de sus cargos como funcionario público. Miguel Pastrana, “Un prólogo a la historia antigua de la Mixteca” en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, pp. 465-480.

¹⁰⁰ Caso indicó que fue invitado para “exponer en estos cuadernos de vulgarización” lo que consideró un resumen de lo que hasta el momento podía afirmarse basándose en los manuscritos indígenas, las noticias de los cronistas y en las “investigaciones de los modernos estudiosos.” Caso, *La religión de los aztecas* p. 91.

¹⁰¹ En *El pueblo del sol* la cita anterior aparece reformulada: “Por eso, como decíamos antes, el conocimiento de la religión de los aztecas es indispensable para el conocimiento del alma indígena y fundamental también para entender su modo de reaccionar ante la naturaleza y ante el hombre en el intenso drama de su historia.” Caso, *La religión de los aztecas*, p. 91; *El pueblo del sol*, pp. 167-168.

Educación Pública. Lo anterior permite ver el fuerte impulso que se dio al conocimiento de esta obra de divulgación aunado al interés de un público no especializado por conocer los aspectos fundamentales del pueblo mexicana. La prevalencia de la religión en toda instancia de la vida para el pueblo mexicana permitió que *La religión de los aztecas* presentara todos los ámbitos de la vida de este pueblo desde la perspectiva religiosa. Es interesante notar la modificación del título en las publicaciones de 1936 y 1953. Aunque es cierto que no corresponden al mismo texto por haber algunas adiciones en la segunda, el cambio en el título se encuentra acorde al sentir generalizado de que el pueblo mexicana debía cobrar una preeminencia en términos del resto de las culturas prehispánicas. Si bien *La religión de los aztecas* no hace más que remitir, como título, al conjunto de las creencias del pueblo mexicana como pudo haber sido descrito para cualquier otra de las culturas prehispánicas, hablar de *El pueblo del sol* terminó por connotar la idea del pueblo guerrero que participó activamente de manera cotidiana, en conjunción con la divinidad, en mantener el orden del universo, ofrendando sacrificios al sol que proporcionaron el sustento necesario que garantizó la permanencia y la existencia del universo. Caso ha hecho del pueblo mexicana un pueblo elegido con una misión, de cuya meticulosa observación depende el orden cosmológico:

En cierto modo, de él [el pueblo mexicana] depende que el universo siga existiendo; de él depende que los dioses reciban su alimento, que derramen sobre la humanidad el beneficio de sus dádivas; la luz del sol, la lluvia, que se forma en los montes y riega el maíz; el viento que corre por las cañadas y que puede traer las nubes o convertirse en huracán.¹⁰²

¹⁰² Véase el último capítulo de *El pueblo del sol*, titulado “Pueblo del Sol” en el que Caso establece el vínculo religioso profundo del pueblo mexicana con todos los aspectos de su vida y lo convierte en aliado de las fuerzas del bien representadas por el sol en contraposición con las fuerzas del mal encarnadas por los dioses tenebrosos de la noche. Caso, *El pueblo del sol*, pp. 262-269. Este capítulo es, por cierto, uno de los que más se ha ampliado respecto al correspondiente capítulo final en *La religión de los aztecas*, titulado “Importancia de la religión en la organización política y social de los aztecas”. Si se comparan ambas versiones es posible ver que en el texto de 1936 se encuentra ausente el discurso del pueblo mexicana dotado de una misión que le permite, aliado con la divinidad, mantener el orden del cosmos. Véase *La religión de los aztecas*, pp. 157-161.

Hacia mediados del siglo XX, la preeminencia del pueblo del sol habrá devenido elemento constitutivo del discurso historiográfico de tendencia prehispanista. Durante las siguientes décadas, este discurso se consolidó de manera definitiva dando lugar a un conjunto de obras de diversa índole que dieron, en todo momento, un lugar central al pueblo mexica como antecedente del mexicano.

2.1.1. Coatlicue en los textos de “vulgarización” de Alfonso Caso.

Tanto *La religión de los aztecas* como *El pueblo del sol* manifestaron el papel central de la religión en todas las actividades del pueblo mexica, de tal manera que no quedó un solo aspecto de la vida de los antiguos pobladores del valle de México que no tuvo su fundamento en las creencias religiosas. Caso mencionó la existencia de dioses creadores, dioses del agua y la vegetación, dioses de la tierra y dioses de la muerte.¹⁰³ En el capítulo titulado “Los dioses de la tierra y de la muerte”,¹⁰⁴ Caso planteó un vínculo entre tres diosas –consideradas aspectos distintos de una misma deidad–, que “representan a la tierra en su doble función de creadora y destructora: *Coatlicue*, *Cihuacoatl* y *Tlazolteotl*.”¹⁰⁵ Coatlicue, la primera de las deidades mencionadas, es abordada en el texto desde dos perspectivas distintas. La primera de ellas hace alusión al contenido mítico proveniente de fuentes textuales del siglo XVI, cuya interpretación hacia principio del siglo XX hizo de esta deidad la madre de los dioses, creadora del sol, de la luna y de las estrellas.¹⁰⁶ La segunda

¹⁰³ Algunas de estas categorías se modificaron en la publicación de 1953 respecto a la de 1936.

¹⁰⁴ Este título corresponde al decimotercer capítulo de *La religión de los aztecas*; en *El pueblo del sol* corresponde al decimocuarto capítulo, que lleva por nombre solamente “Los dioses de la tierra”.

¹⁰⁵ Caso, *La religión de los aztecas*, p. 131; *El pueblo del sol* p. 225.

¹⁰⁶ Las fuentes del siglo XVI refieren el nacimiento de Huitzilopochtli armado. Deidad tutelar del pueblo mexica, Huitzilopochtli arremete contra su hermana Coyolxauhqui y los cuatrocientos guerreros del sur a quienes mata. A principios del siglo XX, Eduard Seler dio a este mito una interpretación cosmogónica en que Huitzilopochtli representa al sol y Coyolxauhqui y los guerreros, respectivamente, a la luna y las estrellas. Coatlicue, madre de Huitzilopochtli, de Coyolxauhqui y de los centzonhuitznahua deviene, por tanto, bajo la interpretación de Seler, una diosa creadora del universo.

hace referencia estricta al monolito de la Coatlicue Mayor y corresponde a una aproximación fundamentada en una clara revaloración estética, fruto del esfuerzo iniciado a principios del siglo XX y consolidado hacia la década de los años cincuenta:

El arte azteca, al representar a esta diosa con toda la originalidad bárbara de un pueblo joven y enérgico, realizó una obra maestra. La colosal estatua de Coatlicue del Museo Nacional supera en fuerza expresiva, a las creaciones más refinadas de pueblos que, como el maya, concebían a la vida y a los dioses en una forma más serena.¹⁰⁷

A continuación, Caso efectuó una breve descripción de los atributos principales del monolito de la Coatlicue Mayor. Desvinculada de la triada Coatlicue-Cihuacóatl-Tlazoltéotl que el autor ha mencionado, la siguiente observación de Caso estableció los atributos de la escultura como los de una diosa madre: “Pero sus pechos cuelgan exhaustos porque ha amamantado a los dioses y a los hombres, porque todos ellos son sus hijos, y por eso se llama ‘nuestra madre’ Tonantzin.”¹⁰⁸ La frase anterior, única en *La religión de los aztecas* en que el autor se refiere a alguna deidad femenina como “nuestra madre”, fue recargada de otros significados asociados a esta misma idea en *El pueblo del sol*, publicado casi dos décadas después, en que la cita es algo más extensa y elaborada: “Pero sus pechos cuelgan exhaustos porque ha amamantado a los dioses y a los hombres, porque todos ellos son sus hijos, y por eso se la llama ‘nuestra madre’, Tonantzin, Teteoinan, ‘la madre de los dioses’, y Toci, ‘nuestra abuela’.”¹⁰⁹

Siguiendo a Caso, la tierra como deidad creadora y destructora fue concebida por el pueblo mexica a través de tres advocaciones distintas: Coatlicue, Cihuacóatl y Tlazoltéotl. Sin embargo, la primera de éstas, posee a su vez una multitud adicional de advocaciones: Tonantzin, Teteoinan y Toci. Mientras que las primeras tres bien pueden considerarse

¹⁰⁷ Caso, *La religión de los aztecas*, p. 132; *El pueblo del sol*, p. 225.

¹⁰⁸ Caso, *La religión de los aztecas*, p. 132.

¹⁰⁹ Caso, *El pueblo del sol*, p. 225.

deidades de la tierra, las últimas tres sobresalen por ser distintas advocaciones de diosas madre. Este fenómeno aglutinante en que una deidad femenina incorpora a un sinnúmero de deidades adicionales se observa de forma constante en las diversas interpretaciones propuestas para Coatlicue y la Coatlicue Mayor. Vale la pena enfatizar la siguiente cuestión: cuando Caso plantea la triada Coatlicue-Cihuacóatl-Tlazoltéotl como aspectos distintos de una misma deidad, se refiere a la tierra y a su concepción como creadora-destructora. Sin embargo, cuando vincula a Coatlicue con Tonantzin, Teteoinan y Toci, su referente no es la tierra sino la Coatlicue Mayor.¹¹⁰

Ya que se han mencionado las dos perspectivas desde las cuales se formularon las explicaciones en torno a Coatlicue en los textos de divulgación de Caso, es posible desde ahora plantear como un problema fundamental en la interpretación, aquel que emana del análisis asociado a Coatlicue como personaje mítico, por un lado, y al desciframiento de la Coatlicue Mayor, por el otro. La Coatlicue mítica, por llamarla de algún modo, ha sido fraguada a partir del contenido de las fuentes textuales del siglo XVI y sus interpretaciones a lo largo del tiempo. Ésta, a su vez, se ha tornado inseparable del testimonio ofrecido por la Coatlicue Mayor y otros vestigios arqueológicos. De tal manera que el término Coatlicue connota ambas significaciones, altamente interdependientes: la Coatlicue mítica se enriquece en sus significados por aquellos que han sido decodificados del monolito y éste, a su vez, se interpreta a la luz de las fuentes textuales. Coatlicue, por tanto, remite a todo lo que se ha hecho significar: es un cúmulo de deidades femeninas citadas en los testimonios escritos del siglo XVI y es también todas las esculturas caracterizadas por ciertos atributos.

¹¹⁰ En ambas obras, Caso estableció el vínculo entre Coatlicue y las diosas madre en el cuerpo del texto en donde hizo una descripción concisa del monolito.

Las dos obras revisadas de Alfonso Caso permiten aislar los componentes principales del discurso en torno a Coatlicue: 1. Es deidad de la tierra; 2. Como figura mítica, se encuentra vinculada con el firmamento, creadora del sol, la luna y las estrellas; 3. La Coatlicue Mayor, cuya apreciación cobra relevancia desde una revaloración estética del arte prehispánico, es introducida como componente indisoluble de los dos puntos antes mencionados; 4. La Coatlicue Mayor es identificada con varias diosas madre: Tonantzin, Teteoinan y Toci. Una lectura cuidadosa de los puntos anteriores revela la función totalizante de la diosa: Coatlicue, representada por la Coatlicue Mayor, es la creadora de todo.

2.1.2. Las noticias de los cronistas.

Uno de los constituyentes principales en la interpretación de la escultura mencionada por Caso corresponde a una elaboración mítica, cuyo conocimiento debemos principalmente a tres fuentes textuales del siglo XVI: *La historia de los mexicanos por sus pinturas*, la *Historia general de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún y la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* de fray Diego Durán.

En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*,¹¹¹ Coatlicue aparece en un episodio situado en Coatépec, en uno de los sucesos acaecidos a los mexicanos en su

¹¹¹ Algunos autores aceptan, apoyados en una conjetura de Francisco del Paso y Troncoso, que el original del texto que se conoce con el nombre de *Historia de los mexicanos por sus pinturas* es obra del fraile franciscano Andrés de Olmos y que debió ser redactado entre los años 1533-1537, en respuesta a la petición hecha en 1533 por el presidente de la Real Audiencia, Sebastián Ramírez de Fuenleal y el custodio de la orden de San Francisco, fray Martín de Valencia, de sacar “en un libro las antigüedades de estos naturales indios, en especial de México, y Tezcuco, y Tlaxcala, para que de ello hubiese alguna memoria, y lo malo y fuera de tino se pudiese mejor refutar, y si algo bueno se hallase, se pudiese notar, como se notan y tienen en memoria muchas cosas de otros gentiles.” Sin embargo, dicha conjetura carece de una aceptación general en la comunidad de historiadores del periodo. Agradezco al Dr. Miguel Pastrana por esta información. *Historia de los mexicanos por sus pinturas en Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Paleografía y traducciones de Rafael Tena, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 16-17.

migración desde el norte y cuya importancia radica en ser un relato fundacional para el altépetl mexica.¹¹² El acontecimiento descrito es el nacimiento de Huitzilopochtli, maravillosamente gestado por una bola de pluma que su madre Coatlicue guardó en su seno, mientras barría haciendo penitencia en el templo en Coatépec. Coyolxauhqui, hija de Coatlicue, junto con sus hermanos los centzonhuitznahua (los cuatrocientos Huitznahua), empeñados en vengar tal deshonra, buscaron la muerte de su madre Coatlicue. A punto de lograr su cometido, Huitzilopochtli nació armado y descuartizó a los cuatrocientos Huitznahua y a Coyolxauhqui.¹¹³ Este testimonio ha sido interpretado desde principios del siglo XX como un mito cosmogónico en que la tierra (Coatlicue) engendra al sol (Huitzilopochtli) que vence a la luna (Coyolxauhqui) y a las estrellas del firmamento (los centzonhuitznahua). Aparece de manera constante asociado a la diosa y se ha consolidado como un significado connotado por el término Coatlicue.

En la *Historia general de las cosas de Nueva España*,¹¹⁴ Sahagún narró el mito del nacimiento de Huitzilopochtli mencionado anteriormente,¹¹⁵ además de ofrecer dos

¹¹² Véase, por ejemplo, el capítulo titulado “El camino migratorio de los mexicas” en Federico Navarrete Linares, *Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México. Los altépetl y sus historias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2011, pp. 171-258. Esta temática también es abordada en el capítulo “Los primeros relatos sobre la creación del cosmos y el principio de los reinos” en Enrique Florescano, *Memoria indígena*, México, Taurus, 1999, pp. 17-78.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 48-51.

¹¹⁴ En 1558 el provincial de la orden franciscana, fray Francisco del Toral, encomendó a fray Bernardino de Sahagún escribir una obra que fuera de utilidad para el adoctrinamiento de los indios de la Nueva España. Por espacio de veinte años, Sahagún recopiló la información que culminó en la escritura de su monumental obra, la *Historia general de las cosas de Nueva España*, en el año de 1577. Compendio enciclopédico de los ritos y costumbres del México prehispánico, permaneció inédita hasta 1829, en que fue dada a conocer por Carlos María de Bustamante.

¹¹⁵ Hay diferencias importantes entre ambos pasajes. En *La historia de los mexicanos por sus pinturas* el episodio de Coatépec, parte constituyente de un relato fundacional del altépetl mexica, queda inserto en un mito cosmogónico de la creación del mundo. En Sahagún, el nacimiento de Huitzilopochtli por Coatlicue se encuentra absolutamente desvinculado de su papel como parte de un mito fundacional, apareciendo en el primer capítulo del libro III de la obra, que lleva por título “Del origen que tuvieron los dioses”, y que se remite a presentar exclusivamente eso. Lo anterior es sólo parcialmente cierto, pues en la versión en náhuatl del *Códice florentino*, es posible detectar referencias al episodio en Coatépec como parte de un relato fundacional que remite al presentado en *La historia de los mexicanos por sus pinturas*. Agradezco al Dr.

contextos adicionales: Coatlicue como deidad local de los habitantes del barrio de Coatlán que tenían devoción a las flores¹¹⁶ y esposa de Mixcóatl, dios de los otomíes.¹¹⁷

Por último, en la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*¹¹⁸ de fray Diego Durán, se narra un episodio en que *Huehue Motecuhzoma*, “Moctezuma el Viejo” envía una expedición a buscar el lugar de los antepasados de los mexicas y las siete cuevas en que habían habitado. El grupo enviado sostiene un intercambio con Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli, una mujer vieja y fea, con la cara sucia y negra. Coatlicue pregunta por su hijo y los interlocutores le comunican la grandeza que ha alcanzado el pueblo tenochca, del que es deidad tutelar. Al volver a Tenochtitlan dan noticia a Moctezuma de cómo Coatlicue ha señalado el fin del poderío mexica.¹¹⁹

Miguel Pastrana esta información. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 3ª ed., Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, t. I, pp. 300-302. Miguel Pastrana Flores, “Paleografía y traducción del náhuatl al español de ‘Del principio que tuvieron los dioses’, párrafo primero del libro tercero del *Códice florentino*” en Estudios de Cultura Náhuatl, Vol. 50, México, 2015, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 371-381, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>, Consultado en 21 de mayo de 2107.

¹¹⁶ En relación a la celebración del tercer mes llamado *tozoztontli*: “En esta fiesta ofrecían las primicias de las flores que aquel año primero nacían en el cu llamado Yopico, y antes que las ofreciesen nadie osaba oler flor. Los oficiales de las flores que se llaman *xochimanque* hacían fiesta a su diosa, llamada Coatlicue, y por otro nombre Coatlan Tona.” También, al describir “la fiesta y sacrificios que hacían en el postrero día del segundo mes, que se decía *tlacaxipehualiztli*”: “Principalmente hacían estos tamales los del barrio llamado Coatlan, y los ofrecían en el mismo cu, delante de la diosa que ellos llamaban Coatlicue, por otro nombre Coatlantonan, en la cual estos maestros de hacer flores tenían gran devoción.” *Ibid.*, pp. 139, 186.

¹¹⁷ Al narrar las fiestas y sacrificios que se llevaban a cabo en *quecholli*, en que se honraba al dios de los otomíes, llamado Mixcóatl: “Otros dos esclavos que mataban a honra del dios Mixcóatl y de su mujer, que llamaba Coatlicue, comprábanlos los calpixques. Allende destos hombres que mataban a honra de Tlamatzincatl, mataban muchas mujeres, a las cuales llamaban *cóatl incue*, y eran sus mujeres de Tlamatzincatl y Izquitécatl. También a estas mujeres las componían con sus papeles.” *Ibid.*, p. 245.

¹¹⁸ La *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* del dominico fray Diego Durán está formada por tres tratados. El primero y más extenso de ellos versó sobre historia, el segundo sobre los dioses y el tercero y más breve de los tres sobre el calendario. El orden de los tratados no corresponde al orden cronológico en que fueron escritos, terminándose primero, en 1579, las partes correspondientes a los dioses y calendario, y por último la historia, finalizada en 1581. El primer volumen de la primera edición de la obra fue publicado en 1867, fruto de los esfuerzos de José Fernando Ramírez. El segundo volumen fue publicado trece años después, en 1880.

¹¹⁹ Los brujos y hechiceros dieron cuenta “de las quexas grandes que *Coatlicue* tenía de *Vitzilopochtli* su hijo, y de cómo lo esperaua y lo que le dexó dicho, que en cumpliéndose cierto tiempo auia de ser echado desta

Las tres obras mencionadas ofrecen las únicas noticias que conocemos en las fuentes textuales relativas a la Coatlicue mítica. Las menciones que aparecen en otros autores no son más que reelaboraciones de alguno de los tres contextos señalados. En síntesis, éstos hacen de Coatlicue: 1. La madre de Huitzilopochtli; 2. Una deidad local del barrio de Coatlán y 3. La esposa de Mixcóatl. Ni Sahagún ni Durán mencionan a Coatlicue en las listas que ofrecen de deidades femeninas. Salvo por ser conocida por los habitantes del barrio de Coatlán como Coatlán tona, “nuestra madre de Coatlán”, el apelativo Tonantzin *jamás* es empleado por ningún autor para referirse a Coatlicue. Su vínculo con la tierra se desprende de su nombre, “la de la falda de serpientes” y de la brevísima mención que de ella se hace como patrona de los oficiales de las flores. El discurso que liga a varias deidades de la tierra en una sola, como se aprecia en las obras de Caso, ha sido elaborado durante las primeras décadas del siglo XX principalmente por autores extranjeros. Sin embargo, es justo mencionar que la primera asociación de Coatlicue con el monolito de la Coatlicue Mayor fue realizado por Alfredo Chavero, abogado, escritor, historiador y arqueólogo mexicano del periodo porfirista, a cuyo cargo estuvo el primer tomo titulado *Historia antigua y de la Conquista* de la obra enciclopédica sobre la historia de México publicada en 1884, *México a través de los siglos*.¹²⁰

tierra y que se auia de volver á aquel lugar, porque la mesma órden que auia de sujetar las naciones, por esa mesma órden le auian de ser quitadas y priuado del dominio y señorío que sobre ellas tenia.” Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Estudio prel. Rosa Camelo y José Rubén Romero, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, t. I, pp. 268-278.

¹²⁰ Los vínculos establecidos por Chavero también hacen de la diosa una síntesis de otras deidades: “Como Coatlicue y Chimalma son la misma deidad, el mismo astro tierra, en otras leyendas se sustituye el primer nombre al segundo. Coatlicue, la madre de *Quetzalcoatl*, la de la enagua de culebras, la diosa tierra, está representada en el más hermoso ídolo que tiene el Museo Nacional, en el que se ostenta magnífico y grandioso en el centro de su patio. [...] Este ídolo representa á la diosa tierra: esa deidad es *Cihuacoatl*, la mujer culebra, progenitora del primer par de donde desciende la humanidad; es Coatlicue, la de la enagua de culebras; es *Cihuateotl*, el dios mujer. En efecto, representa el ídolo á una mujer, como se manifiesta por sus pechos, y es así el dios mujer *Cihuateotl*...”. La cita es larga y abunda en significaciones cosmogónicas.

2.1.3. Los “autores modernos” citados por Caso.

En su “Advertencia” a *La religión de los aztecas*, Caso mencionó las investigaciones de los modernos estudiosos en quienes basó su texto, aclarando que la suya no conforma una investigación personal.¹²¹ Entre los “autores modernos” que citó en la obra de 1936, encontramos a Eduard Seler, Thomas A. Joyce, Lewis Spence y Herbert J. Spinden. A continuación, se revisarán brevemente algunos aspectos de estas obras buscando determinar cómo han influido en la concepción presentada por Caso.

Eduard Seler debe ser reconocido como el autor que más influencia ejerció en los estudios mesoamericanos a principios del siglo XX. De hecho, todos los autores mencionados anteriormente, sin excepción, citan las obras de Seler en las fuentes consultadas.¹²² La labor hermenéutica de Seler no deja de producir azoro. Conocedor tanto de las fuentes textuales como de los códices y documentos pictográficos y los vestigios arqueológicos, sus interpretaciones permean la mayoría de las propuestas de otros autores posteriores a su obra. Para Seler, Coatlicue es una diosa de la tierra que posee atributos de otras deidades vinculadas con la tierra, entre las que estableció distintas asociaciones.¹²³ Sobre la Coatlicue Mayor, indicó la similitud que presenta con el ídolo de Tehuacán;

Véase Alfredo Chavero, *México a través de los siglos t. I*, 17ª ed., México, Editorial Cumbre, 1981, pp. 91-104.

¹²¹ Caso, *La religión de los aztecas*, p. 91.

¹²² Alfonso Caso cita en *La religión de los aztecas los Comentarios a los Códices Borgia, Vaticano 3773, Tonalamatl de Aubin y Fejérváry-Mayer* así como la edición en 5 vols. de *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach und Alterthumskunde* (1902-1915).

¹²³ Por ejemplo, da Iztac cihuatl por otro nombre de Coatlicue siguiendo un texto de Sahagún. Más adelante, indica que Iztac cihuatl es otra forma de la diosa de la tierra Cihuacóatl que identifica también con llama tecuhtli. Eduard Seler, *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, English Translations of German Papers from *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde* Supervised by Charles P. Bowditch, Slight Emendations by J. Eric S Thompson, Frank E. Comparato (ed.), Culver City, California, Labyrinthos, 1991, Vol. II, pp. 224, 251, 253.

representaciones ambas de la diosa de la tierra como un monstruo que todo lo devora.¹²⁴ Aclaró, también, que la escultura “debe ser llamada Coatlicue, ‘la de la falda de serpientes’ como Alfredo Chavero reconoció correctamente.”¹²⁵ Quizá de mayor relevancia en relación con el texto de Caso, es que Seler describió el término *tonan* como un nombre general aplicado a las diosas de la tierra, consideradas las procreadoras de los dioses y de la raza humana.¹²⁶ Las investigaciones de Seler conformaron el punto de partida de todas las obras que abordaron este tema. Su propuesta contribuyó con una gran cantidad de asociaciones aplicables de manera general a las deidades femeninas de la tierra. Por lo anterior, no debe sorprender que el resto de los autores que citó Caso aportaran algunas de estas asociaciones sin coincidir nunca del todo. En realidad, sus propuestas deben ser comprendidas desde el marco unificador que constituye la vasta obra del erudito alemán.

¹²⁴ “The latter, in fact, is like the idol of Tehuacan, an image of Coatlicue. And both represent the goddess of the earth who is conceived of here as the monster swallowing everything, as the one who receives all life in her womb.” *Ibid.*, p. 253. El ídolo de Tehuacán es la representación de una mujer con falda de serpientes, garras por manos que parecen estar a punto de prender algo y un cráneo por cabeza. A diferencia de la Coatlicue Mayor, el ídolo de Tehuacán, conocido como la Coatlicue de Coxcatlán, sí parece ser la representación de una deidad específica, pues remite a una figura humana con un cráneo por cabeza, a diferencia de la Coatlicue Mayor que *sugiere* en su forma la de un cuerpo, pero a través de una composición tan altamente codificada que se presta, por lo mismo, a una multiplicidad de interpretaciones.

¹²⁵ Seler, *Op. cit.*, Vol. III, p. 123 (la traducción es mía). Seler indica que Coatlicue es el nombre correcto, a diferencia del nombre con que se conocía el monolito después de ser descubierto en 1790, del que Antonio de León y Gama dijo tratarse de Teoyaomiqui, una diosa guerrera compañera de Huitzilopochtli. Este nombre se empleó para identificar a la Coatlicue Mayor hasta finales del siglo XIX. Leonardo López Luján ha descrito las distintas actitudes que suscitó el monolito tras de su descubrimiento, así como un recuento bastante claro de la escultura y sus diversas interpretaciones desde su descubrimiento hasta el siglo XXI. Véase López Luján, “El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a finales del siglo XVIII” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 42, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2011, pp. 203-232. Del mismo autor: “La Coatlicue” en *Escultura monumental mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica-Fundación Conmemoraciones, 2012, pp. 115-229.

¹²⁶ “*Tonana* = *tonan*, ‘Our mother,’ a general name applied to the earth goddesses, who were considered the procreators of gods and of the human race. At other times the deity is called the old goddess; also Toci, ‘Our grandmother.’” *Ibid.*, p. 248. Seler basó sus argumentos en los cantares a los dioses que aparecen en náhuatl en la *Historia general de las cosas de Nueva España de Sahagún*. En ellos, los cantos a Teteoinan, Cihuacóatl, Chicomecóatl y Tlazoltéotl hacen uso del término *tonan* como apelativo a estas deidades. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 9ª ed., Ángel María Garibay K. (ed.), México, Porrúa, 1997, pp. 175-181.

En *Ancient Civilizations of Mexico and Central America*, Herbert J. Spinden hizo tan sólo una breve mención a la Coatlicue Mayor indicando que representa a la diosa de la tierra y que ha sido conocida también bajo el nombre de Teoyaomiqui, aunque esta asignación le parece deficiente al autor. Hacia el final de su breve mención señala que a esta diosa se ha atribuido ser la madre de los dioses.¹²⁷ Aunque no especifica de dónde proviene la información que presenta, es fácil entenderla como un ejemplo del tipo de generalizaciones a que dio lugar la obra de Seler.

En *Mexican Archaeology*, Thomas A. Joyce refirió el contenido principal de la Coatlicue mítica, como aparece en las fuentes textuales del siglo XVI.¹²⁸ El autor vinculó el monolito de la Coatlicue Mayor con Coatlicue, y sugirió cierta similitud iconográfica con Ilamatecuhtli.¹²⁹

Mucho más abundante fue Lewis Spence en *The Gods of Mexico*, en que hizo un meticuloso seguimiento de las referencias a la Coatlicue mítica, así como de los esfuerzos interpretativos asociados a vestigios arqueológicos vinculados con esta deidad. Para Spence, resaltando el referente arqueológico, la Coatlicue Mayor es una manifestación de la madre tierra¹³⁰ y Coatlicue seguramente una diosa de los cerros.¹³¹ De mayor interés es que

¹²⁷ “This goddess is reported to have been the mother of the gods.” Herbert J. Spinden, *Ancient Civilizations of Mexico and Central America*, New York, American Museum of Natural History, 1917, p.196, en Internet Archive, <http://archive.org/details/ancientcivilizat00spin>, Consultado en 29 de mayo 2012.

¹²⁸ Menciona el nacimiento de Huitzilopochtli y a Coatlicue como una diosa de la tierra por ser deidad patrona de vendedores de flores. Thomas A. Joyce, *Mexican Archaeology. An Introduction to the Archaeology of the Mexican and Mayan Civilizations of Pre-Spanish America*, London, Philip Lee Warner, 1920, p. 32, en Internet Archive, <http://archive.org/details/mexicanarcholo00joyc>, Consultado en 29 de mayo 2012.

¹²⁹ “Of such a representation the colossal figure in the Mexican Museum [...] is an example. This deity is either Chicome Coatl or Coatlicue, probably the latter, to judge from the skirt of serpents which she wears. In this case the two snakes which spring from her decapitated body are placed snout to snout, and from the two profiles is compounded a grotesque face, or rather two such faces, one in front and one behind. It is worthy of note that the mask of the goddess Ilamatecutli, apparently another fertility goddess, is said to have been double-faced.” *Ibid.*, p. 39.

¹³⁰ Lewis Spence, *The Gods of Mexico*, London, T. Fisher Unwin Ltd., 1923, p. 14, en Internet Archive, <http://archive.org/details/godsofmexico00spen>, Consultado en 28 de mayo 2012.

uno de los capítulos de *The Gods of Mexico* lleva por nombre “Deities of the Earth and Growth Proper”, título que se encuentra cercano a los que ha empleado Caso para referirse a estas deidades.¹³² En dicho capítulo, Spence revisó las distintas deidades de la tierra proporcionando los diversos nombres con los que se identificó cada advocación.¹³³ Las conclusiones de Spence sobre las deidades de la tierra y del crecimiento puntualizaron que:

1. Hacia el periodo de la Conquista se encontraban en proceso de ser amalgamados, debido a su gran similitud, los cultos de Tlazoltéotl, Chicomecóatl y Cintéotl;
2. Xochiquétzal era una deidad asociada con las flores y el nacimiento de la vegetación en la primavera;
3. Xilonen y Cintéotl representaban la planta de maíz en distintos estadios de crecimiento;
4. El culto a Xipe, proveniente del sur, había sido adoptado por los pueblos del altiplano y
5. De todas las deidades mencionadas, la única de creación auténticamente nahua era Coatlicue, pues todas las demás se hallaban relacionadas con otros grupos establecidos en el territorio y eran mucho más antiguas.¹³⁴

Más adelante, en el mismo capítulo, Spence hizo mención de las representaciones de las diversas deidades de la tierra. De la Coatlicue Mayor, destacó que Payne en su *History of the New World* asoció dicha escultura a Chicomecóatl, aunque para Spence sin duda se trata de Coatlicue. El autor basa su conclusión en dos aspectos: en primer lugar, la cercanía con que fue descubierto el monolito del templo de Huitzilopochtli, en donde era

¹³¹ “That she was originally one of those mountain goddesses, like Xochiquetzal, from whose sacred heights the rain descended to the parched fields of Mexico, seems plain from the name of her abode, Coatepetl (‘Serpent Mountain’), the serpents of which her skirt is composed, being symbolical, perhaps, of the numerous streams flowing from the tarns or pools situated on its lower acclivities. That such a mountain actually existed in the vicinity of Tollan is proved by the statement of Sahagun.” *Ibid.*, p. 86.

¹³² “Los dioses de la tierra y de la muerte” en *La religión de los aztecas*, pp. 130-134 y “Los dioses de la tierra” en *El pueblo del sol*, pp. 224-228. Cercano, mas no idéntico; en ambos casos, los capítulos previos a los mencionados son los relacionados con los dioses del agua y la vegetación.

¹³³ Sin entrar en detalle respecto a la variedad de deidades que menciona, basta señalar que para Coatlicue sólo se menciona un nombre adicional, Coatlantonan y que es claramente diferenciada de Tlazoltéotl, a quien se identificó con Tlaelcuani, Teteoinan y Toci. Spence, *Op. cit.*, pp. 153, 154.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 155.

natural que se encontrara la representación de su madre; en segundo, la falda de serpientes que le da su nombre (tanto a la deidad como a su representación en piedra). No obstante lo anterior, Spence puntualizó el significado fuertemente simbólico del conjunto, que vinculó con el sacrificio humano.¹³⁵

Todas las fuentes antes citadas fueron escritas durante el primer cuarto del siglo XX. Las más tempranas corresponden a las obras de Eduard Seler y la más tardía al trabajo de Spence. Éstas son las obras a las que Caso remite como las principales fuentes de “autores modernos” en *La religión de los aztecas*. De ellas se desprenden las siguientes observaciones. Todos los autores coinciden en que Coatlicue es una diosa de la tierra. Joyce y Spence hicieron uso de las fuentes textuales relativas a la Coatlicue mítica para extender sus interpretaciones al monolito de la Coatlicue Mayor. Aquí, el principio fundamental de asociación fue la falda de serpientes que coincide tanto con el nombre de la deidad como con uno de los atributos de la escultura. Todos los autores identificaron a Coatlicue con otras deidades femeninas prehispánicas. Muy vagamente, Spinden indicó que la deidad era conocida como la madre de los dioses; Joyce observó una similitud iconográfica con Ilamatecuhtli; Spence, cuyo trabajo parece ser el más serio, solamente asoció a Coatlicue con Coatlantonan. Es a Tlazoltéotl a quien vinculó con Tlaelcuani, Teteoinan y Toci. Ninguno de estos autores asoció a la Coatlicue Mayor con Tonantzin, como hizo Caso en *La religión de los aztecas*. Más aún, ninguno estableció, como hizo Caso en *El pueblo del*

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 183-187.

sol, que Tonantzin, Teteoinan y Toci fueron apelativos distintos empleados para nombrar e identificar a Coatlicue.¹³⁶

Debe resaltarse un aspecto adicional. El hecho de que Spence haya considerado que la única de las deidades de la tierra de creación nahua es Coatlicue, seguramente constituyó un importante punto de partida para Caso. A través de éste, fue necesario establecer un vínculo de identidad con todas las deidades de la tierra absorbidas de culturas previas, que culminarían en la representación escultórica de la Coatlicue Mayor. El mismo Spence asoció el culto a Tlazoltéotl como proveniente de la región del Golfo, donde el maíz crecía en forma abundante.¹³⁷ Si para Spence Teteoinan y Toci eran nombres distintos para nombrar a Tlazoltéotl, Caso parece haber efectuado la transferencia a Coatlicue, probablemente en un intento de absorber a todas las deidades de la tierra en una sola: la deidad nahua. La asociación Coatlicue-Tonantzin carece de referente alguno en las obras citadas por Caso y revisadas con brevedad anteriormente. Si bien es cierto que Seler habla de varias deidades femeninas en términos de tonan, nuestra madre, como se desprende de varios cantos recogidos en fuentes del siglo XVI, para Alfonso Caso, como para cualquier otro mexicano de la época, el apelativo Tonantzin posiblemente significaba mucho más que para autores extranjeros, pues el término en México remite principalmente a la Virgen de Guadalupe, aunque se empleó en el pasado para referirse a la virgen María como Santa María Tonantzin. El vínculo presentado entre Coatlicue y Tonantzin permite rastrear las distintas formulaciones de Coatlicue y la Coatlicue Mayor desde la perspectiva de una

¹³⁶ Las asociaciones entre distintas deidades pueden parecer excesivas. Sin embargo, obedecen a una de las formulaciones de Caso en relación al pueblo mexicana, en que el autor señaló la idea de que los sacerdotes mexicas atravesaban por un proceso de síntesis en lo que a sus dioses se refiere.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 153.

diosa madre *indígena*, a la misma altura de aquella que fue implantada por los conquistadores al establecer la religión católica.

La primera edición de *El pueblo del sol* fue en 1953; las ediciones posteriores de la obra fueron póstumas.¹³⁸ Si atendemos a las obras citadas en *El pueblo del sol*, publicada por vez primera en 1953, aparecen dos en la bibliografía cuya escritura es posterior a la de la primera edición. Se trata de la segunda edición (1959) de *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* de Miguel León-Portilla y la tercera edición (1961) de *La civilización azteca*, de George C. Vaillant.¹³⁹ Ambas obras citan en sus fuentes tanto a *La religión de los aztecas* como a *El pueblo del sol*, por lo que, al menos para las ediciones señaladas por Caso,¹⁴⁰ los autores conocían ambos textos. En última instancia, las obras de León-Portilla y Vaillant deben ser representativas de lo que Caso consideró una versión completa, consolidada y válida de los temas abordados.

En este sentido, la segunda edición de *La civilización azteca* de Vaillant contiene una interpretación considerablemente más extendida de la que aparece en cualquiera de las otras obras que se han mencionado hasta el momento, en relación con Coatlicue:

Coatlicue (Nuestra Señora de la Falda de Serpientes) era la madre de los dioses en su aspecto estelar; aunque también era venerada como la madre de Huitzilopochtli [...]. Su

¹³⁸ En la colección “Lecturas Mexicanas” aparece 1983 como fecha de la segunda edición. En la publicación de El Colegio Nacional aparece 1986 como fecha de la segunda edición del Fondo de Cultura Económica.

¹³⁹ En la bibliografía a la segunda edición de la obra, tanto en la colección “Lecturas Mexicanas” (1983) como en la publicación de El Colegio Nacional (1986), aparece la siguiente explicación: “Algunas personas me han sugerido que una bibliografía sobre la religión de los aztecas o mexicas sería útil para aquellos que estuvieran interesados en continuar el estudio de esta materia, por lo que he preparado, para esta segunda edición, la bibliografía que sigue...”. El editor de las *Obras* publicadas por El Colegio Nacional indica que Caso se refiere a la segunda edición (1986) de la obra, publicada 16 años después de su muerte. Sin embargo, el pasaje anterior relativo a la bibliografía recomendada aparece íntegro en la primera edición de *El pueblo del sol* de 1953. El texto consultado de la primera edición para este trabajo tuvo dos reimpresiones, en 1962 y en 1971. Caso debió haber agregado la bibliografía mencionada para la primera reimpresión de la primera edición en 1962, pues de todas las obras que cita, ninguna supera 1961 como año de edición.

¹⁴⁰ La primera edición de la obra de Vaillant fue en 1941, posterior a *La religión de los aztecas*, pero anterior a *El pueblo del sol*; la segunda edición “aumentada y corregida” fue en 1962. *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* fue la tesis doctoral de Miguel León-Portilla en 1956.

importancia puede apreciarse por la gran estatua de ella que existe en México, que es una obra maestra de arte sacerdotal y que indudablemente tenía un templo para sí sola. Coatlicue también era representada como una madre que llevaba un niño en sus brazos. Su función como diosa maternal, así representada, llevó su imagen a casi todos los hogares del Valle. Tonantzin (Nuestra Madre), que puede haber sido un aspecto diferente de esta misma diosa o de Cihuacóatl (La Mujer Serpiente), tenía un templo en el Tepeyac, actualmente el asiento de la capilla de la Virgen de Guadalupe, y cambiaron los misioneros su culto por el de la Virgen; hecho que pone de manifiesto su inteligente manera de evangelizar a los aztecas. Una diosa, Tlazoltéotl (Comedora de Inmundicias [...]) era adorada en muchas partes y también era conocida por el nombre de “Madre de los Dioses”. Principalmente aparece como Diosa de la Tierra, y era la única que tenía un significado moral, pues al devorar los desperdicios consumía los pecados de la humanidad, absolviéndolos. En su culto apareció el rito de la confesión.¹⁴¹

Como puede observarse del fragmento anterior, Vaillant hace una interpretación aglutinante de diversas deidades femeninas: la Coatlicue Mayor funde en su esencia a la Coatlicue mítica (madre de Huitzilopochtli), la madre de los dioses (Teteoinan), Cihuacóatl, Tlazoltéotl y Tonantzin. Caso ya había indicado la relación entre las tres deidades de la tierra Cihuacóatl, Tlazoltéotl y Coatlicue, además de haber relacionado a la Coatlicue Mayor con Tonantzin, Teteoinan y Toci. Cauto, Caso parece haberse visto un tanto reacio a dar el paso que ha dado Vaillant: en la Coatlicue Mayor debemos ver el testimonio más evidente que nos permite acceder a una explicación relativa al culto extendido a la Virgen de Guadalupe. Qué habrá querido decir Vaillant con aquello de que “su función como diosa maternal, [...], llevó su imagen a casi todos los hogares del Valle” es un enigma. Sin embargo, la idea de Vaillant encuentra eco en muchas otras propuestas similares: el que la población indígena haya visto en la figura de la Virgen a una deidad propia, ha sido una idea abordada desde distintas perspectivas y en distintas épocas. En relación a la más cercana en términos del periodo estudiado, resulta pertinente revisar ciertos aspectos

¹⁴¹ George C. Vaillant, *La civilización azteca: origen, grandeza y decadencia*, 2ª ed., Trad. Samuel Vasconcelos y Margarita Montero, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 154-155. La cita anterior aparece idéntica en la primera edición en español de 1944.

presentes en una obra que Vaillant debió conocer, aunque no la mencionó entre sus fuentes. Se trata de *Forjando patria* de Manuel Gamio, publicada en 1916.¹⁴²

Gamio afirmó que el catolicismo pudo funcionar como un sustituto de las creencias prehispánicas debido a analogías que denominó sustanciales entre la religión prehispánica y la religión católica: “El indio veía en la Madre de Dios la quintaesencia, la síntesis de la [sic] deidades femeninas, la consideraba como una diosa mayor.”¹⁴³ La tesis de Gamio permite ver en la figura de la Virgen María la aglutinación de deidades prehispánicas femeninas; si no de todas, al menos de buena parte de ellas. Además de este punto de identificación, la nueva religión “adoptada” por los indígenas tenía más puntos en común: la existencia de representaciones en escultura o pintura de la divinidad, la facultad de premiar o castigar y la existencia de procesiones y fiestas religiosas acompañadas por una suntuosa parafernalia. Así, planteó Gamio, aunque desde una comprensión que bien pudo haber sido solamente parcial, “la madre de Dios inspira a los nativos amor y respeto porque miran en ella a su diosa de las cosechas, a su diosa de las aguas, a su diosa de los amores; es la misma Tonatzin [sic] que ha cambiado de vestiduras rituales.”¹⁴⁴ Una única mención a Tonantzin aparece en *Forjando patria*; sin embargo, se encuentra cargada de una poderosa significación en la que Gamio ha propuesto que toda deidad femenina fue aglutinada en la figura de la Virgen. Si es verdad que la síntesis ocurrió con la naturalidad con la que el autor está convencido que ocurrió, entonces debe responder, de acuerdo con su hipótesis, a una concepción previa a la que introdujo la religión católica en el mundo indígena.¹⁴⁵

¹⁴² Vaillant citó varias obras de Manuel Gamio en su bibliografía, pero no *Forjando patria*.

¹⁴³ Gamio, *Op.cit.*, p. 87.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁵ Una idea similar aparece en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos: “Esta obra [la ‘conquista espiritual’] fue seguramente facilitada por cierta receptividad de la raza aborígen, que era

La obra histórica de Alfonso Caso situó a Coatlicue y a su representación más poderosa, la Coatlicue Mayor, como una deidad que aglutinó a buena parte de las deidades femeninas vinculadas con la tierra y con la muerte. Coatlicue fue así la diosa madre por excelencia, siendo no sólo nuestra madre, sino también nuestra abuela y la madre de los dioses; devino la formulación de una diosa madre indígena que vinculó a los mexicanos con el pasado prehispánico. Es posible extender el análisis anterior hacia la perspectiva a través de la cual la esencia de México es su condición de nación mestiza, pues resulta entonces que los mexicanos, fruto de la mezcla entre indígenas y españoles, se encuentren arraigados en un primer nivel elemental a una madre indígena como Malinche, pero en un segundo nivel simbólico, a una diosa madre indígena como resulta ser Coatlicue.¹⁴⁶ Si la significación anterior es tan compleja como lo es profunda, es necesario abordar las significaciones adicionales que aparecieron de manera paralela y que elevaron al monolito

tan religiosa como la del hombre blanco que venía a dominarla. Era un terreno muy bien preparado para que la semilla cristiana prendiera en el Nuevo Mundo.” Ramos, *Op. cit.*, p. 28. Compárese con la siguiente cita de Westheim, en que el autor describe el sistema teogónico del México prehispánico: “Para comprender este sistema cosmogónico, de muy meditada estructura teológica, nos ayuda en cierta medida recordar el gran número de santos de la Iglesia católica, a quienes el creyente se dirige en determinadas situaciones, mientras que el concepto de Dios se limita exclusivamente a la Trinidad. (Sin duda alguna esa multiplicidad de los santos facilitó al indígena la conversión al catolicismo e hizo que lo abrazara con fervorosa devoción.)”. La cita anterior aparece en la segunda edición (1956) revisada de *Arte antiguo de México*, pero se encuentra ausente en la primera edición de 1950. En su lugar, aparece el siguiente fragmento: “Más allá de este sistema de los dioses creadores, sistema muy meditado y de estructura teológica muy rigurosa, las masas, para el uso diario y como ayuda en las dificultades de la vida cotidiana, tenían necesidad de deidades a que poder acudir en determinados casos: en la siembra, al madurar las milpas, cuando amenazaba la sequía, etc. Así su fantasía de exuberancia tropical creó este panteón multiforme: los dioses de la tierra, de la lluvia, de la vegetación, de la fecundidad, el dios del fuego, la diosa del agua y la de la sal, los cuatrocientos dioses del pulque, uno para cada clase de embriaguez, y todos los demás: cada fenómeno vital representado por una divinidad.” Se han incluido ambas citas, pues ponen de manifiesto la adición de una idea ausente en la obra de Westheim en 1950 que el autor consideró necesario incluir en su edición revisada cinco años después. Hasta cierto punto sirve de evidencia respecto a un discurso en torno a lo indígena en constante reformulación durante la década de los años cincuenta, que abarcaba al indígena del México prehispánico contrastado con la comunidad indígena, sus prácticas y creencias, en el siglo XX. Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, Trad. Mariana Frenk, México, Era, 1970, pp. 31-32. (Primera edición del Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 25).

¹⁴⁶ De nueva cuenta, retomo la idea elaborada por Matute y Trejo respecto a la forma en que ideales y valores imperantes en una sociedad, en cierto momento histórico, pueden ser empleados por los historiadores para sublimar el pasado, otorgando a la versión explicativa de un acontecimiento una posición que se encuentra en un nivel simbólico más allá del ámbito de lo terrenal. *Vid. supra*, p. 12, n. 10.

de la Coatlicue Mayor a una categoría singular, muy por encima de la mayoría de los vestigios arqueológicos que se conservan del pueblo mexica.

2.2. La revaloración estética.

Conforme el pueblo mexica cobró eminencia dentro del discurso historiográfico de tendencia prehispánica, este mensaje se vio reforzado por la revaloración del arte prehispánico iniciada desde las primeras décadas del siglo XX. Es importante mencionar que hacia la década de los años ochenta del siglo XIX, fue quizá Alfredo Chavero el primero que se refirió a la escultura de la Coatlicue Mayor como “el más hermoso ídolo que tiene el Museo Nacional”,¹⁴⁷ valorando de tal manera la escultura mexica desde estándares que poca relación podrían tener con los de la apreciación estética occidental. Sin embargo, fue hasta el siglo XX en que apareció un conjunto de esfuerzos sistemáticos orientados a la revaloración del arte prehispánico y, más aún, a su inclusión dentro del arte denominado mexicano.

Debemos volver de nueva cuenta a Manuel Gamio como uno de los precursores importantes de la revaloración del arte prehispánico. En *Forjando patria*, Gamio efectuó un análisis de las manifestaciones artísticas en México, para las cuales proporcionó una clasificación tentativa en cuatro rubros.¹⁴⁸ El primero de éstos fue el análisis de la obra artística prehispánica, en que puso de manifiesto que el arte prehispánico ha sido prejuzgado y no juzgado, al ser en general clasificado como estético o antiestético, calificaciones que parten del prejuicio dictado por los patrones estéticos occidentales.

¹⁴⁷ *Vid. supra*, p. 64, n. 120.

¹⁴⁸ 1. Obra artística prehispánica; 2. Obra artística extranjera; 3. Obra artística de continuación (por incorporación evolutiva o sistemática) y 4. Obra artística de reaparición (por copia o espontánea). Gamio, *Op. cit.*, p. 37.

Gamio analizó los resultados de su conocido experimento en que eligió seis piezas prehispánicas y las sometió al juicio estético de “observadores de reconocida cultura artística occidental, pero profanos en lo relativo a las civilizaciones precolombinas”.¹⁴⁹ El resultado obtenido fue el rechazo de tres de las piezas mientras que otras tres obtuvieron la validación de la apreciación estética. Lo anterior, en el análisis del autor, ocurrió como consecuencia de lo que Gamio denominó la existencia de una “imagen genérica”, una suerte de guía en la apreciación de la obra de arte acuñada desde el parámetro occidental. Así, aun desconociendo a las culturas prehispánicas, ciertas piezas pudieron ser valoradas desde la “imagen genérica” desde la que fueron evaluadas. Para las piezas rechazadas, no habría otra alternativa que acercarse a ellas desde el conocimiento de la cultura que les dio origen. “Sólo así, conociendo sus antecedentes, podemos sentir el arte prehispánico.”¹⁵⁰

La apreciación estética del arte indígena, sometida bajo la perspectiva de Gamio a una auténtica revaloración, devendrá un punto de partida para la mayoría de los intelectuales que durante la primera mitad del siglo XX encaminaron sus esfuerzos hacia la inclusión del arte prehispánico dentro de las categorías de arte mexicano y universal. De hecho, en una nota a pie de página en el capítulo de *Forjando patria* que se ha venido tratando, Justino Fernández reiteró su acuerdo con la formulación emitida por Gamio: “En relación con el criterio que aquí se asienta para acercarse adecuadamente al arte indígena prehispánico, distinguidos estudiosos del mismo, como Salvador Toscano y el Dr. Justino Fernández, han afirmado que a su juicio, se trata de un enfoque nuevo y acertado.”¹⁵¹ En este enfoque basó Fernández su explicación en *Coatlicue. Estética del arte indígena*, una de

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵¹ *Idem.* Justino Fernández escribió el prólogo y las notas a la edición de *Forjando patria* de Porrúa.

las obras que más influencia ha tenido en la consolidación del discurso en torno a la Coatlicue Mayor.

La explicación de Gamio relativa a una “imagen genérica” en la percepción y apreciación del objeto de arte halló eco en un texto de O’Gorman publicado en 1940, “El arte o de la monstruosidad”, en que el autor se refirió al “luminoso ideal de la belleza antigua” que “nos tiraniza, porque a ninguno como a él es tan adecuado el dictado de perfecto.”¹⁵² La necesidad de deslindarse de la apreciación estética rígida dictada por la belleza clásica de la antigüedad no correspondió a una problemática localizada de manera exclusiva en la realidad mexicana; fue más bien parte de un fenómeno generalizado de apreciación estética que respondió al hecho de que la belleza no constituye un absoluto, sino que se encuentra necesariamente sujeta a los cambios del tiempo, por lo que corresponde a un fenómeno histórico, una “belleza histórica” como se refiere a ella Fernández.¹⁵³ No obstante lo anterior, es necesario reconocer que el uso que se dio a las explicaciones y análisis diversos del arte prehispánico, efectuados como consecuencia de su revaloración, produjo un fenómeno de características muy particulares en el ambiente cultural mexicano.

Las interpretaciones relativas a la Coatlicue Mayor como diosa madre presentadas por Caso en *La religión de los aztecas* y en *El pueblo del sol* no pueden deslindarse de la revaloración estética antes mencionada; quizá sea más adecuado plantear que se

¹⁵² Edmundo O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad” en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1960, p. 49.

¹⁵³ Los problemas que plantea la revaloración estética del arte de otras culturas no occidentales desde la perspectiva occidental son puntualmente delineados en “El arte o de la monstruosidad” de Edmundo O’Gorman. También pueden consultarse la introducción de Samuel Ramos a “La estética del arte indígena antiguo de Justino Fernández” así como la obra de Justino Fernández, en que las ideas de O’Gorman constituyen un hilo conductor de la argumentación.

desarrollaron de manera paralela, ejerciendo su influencia una sobre la otra. Es de notar que la primera mención que Caso hace del monolito vaya acompañada de un juicio relativo a su condición de obra maestra.¹⁵⁴ Expresión en términos tan encomiásticos a una escultura considerada horripilante desde su descubrimiento, bien puede responder a la materialización de una reacción nacionalista,¹⁵⁵ presente hacia mediados del siglo XX, que tuvo en una de sus vertientes la identificación de lo prehispánico como parte constitutiva del ser mexicano y que consecuentemente se encaminó de manera decidida a enaltecer el componente indígena prehispánico como conformador del ser nacional. Si la observación de Ramos anunciada a finales de la década de los años treinta del siglo XX se toma a la luz del “creciente interés” que anunció Caso respecto a temas relacionados con las manifestaciones de las culturas indígenas,¹⁵⁶ entonces es posible entender la búsqueda y exaltación de lo propio como un movimiento orientado a dar respuesta, aunque sea parcial, a la formación de un espíritu y una cultura mexicanas.

Forjando patria no sólo sentó las bases para una revaloración estética de las producciones artísticas de la civilización prehispánica, señaló además la importancia de valorar la historia prehispánica como constitutiva de la historia nacional. Gamio sugirió en su obra que la historia prehispánica debía constituir la base de la historia colonial y contemporánea. Su consolidación como fundamento de los distintos periodos que le suceden es cuestionable, pues su estudio se encuentra fuertemente compartimentado habiendo dado lugar a todo un campo de especialización hacia mediados del siglo XX. El

¹⁵⁴ “El arte azteca, al representar a esta diosa con toda la originalidad bárbara de un pueblo joven y enérgico, realizó una obra maestra.” Caso, *La religión de los aztecas*, p. 132; *El pueblo del Sol*, p. 225.

¹⁵⁵ Samuel Ramos se refirió en estos términos al fenómeno observado hacia 1934: “La reacción nacionalista actual parece [...] justificada en su resentimiento contra la tendencia cultural europeizante, a la que considera responsable de la desestimación de México por los propios mexicanos.” Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 21.

¹⁵⁶ *Vid. supra*, p. 55, n. 96.

arte prehispánico, como la historia prehispánica, fue examinado desde una perspectiva compartimentada de la cual la misma obra de Justino Fernández, *Estética del arte mexicano* es fiel testimonio.¹⁵⁷ En materia de revaloración artística y como parte de un discurso antropológico-historiográfico, el arte prehispánico gozó también de su nicho particular. Difícilmente puede extenderse su influencia al arte colonial o al del siglo XIX, aunque las primeras décadas del siglo XX sí incorporaron los moldes del arte indígena dentro de la expresión artística nacional.¹⁵⁸ El arte prehispánico habría de convertirse en elemento importante de un discurso nacionalista que lo asoció fuertemente con la cultura mexicana, concepto este último que se encontraba prácticamente inexplorado hasta la década de los años treinta del siglo XX, en que la problemática fue abordada por vez primera por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*.¹⁵⁹

2.2.1. Intentos de unificación. La aproximación estética al arte nacional.

En el prólogo a la primera edición de *Arte precolombino de México y de la América Central*,¹⁶⁰ publicada en 1944, Manuel Toussaint afirmó la necesidad de la elaboración de

¹⁵⁷ La obra de Fernández reúne tres momentos del arte en México. El primero, el arte prehispánico, en *Coaticue. Estética del arte indígena antiguo*; el segundo, el arte colonial, en *El retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España* y el tercero, el arte contemporáneo, en *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo*.

¹⁵⁸ *Vid. supra* sección 1.3.3.

¹⁵⁹ *Vid. supra* sección 1.3.1.

¹⁶⁰ Para el presente estudio se consultó la segunda edición (1952) de la obra. Aunque Toscano recopiló una gran cantidad de información que debía ser incorporada en la segunda edición, su muerte abrupta en 1949 y la forma esquemática de sus anotaciones hicieron imposible realizar enmiendas al texto de la primera edición (1944). En la “Advertencia” contenida en la segunda edición, José Rojas Garcidueñas señaló que por las razones esbozadas anteriormente, “la Universidad resolvió que la segunda edición se hiciese reproduciendo en todo la primera, salvo en el caso de añadir únicamente aquello que fuese de interés primordial...”. Más adelante, Rojas Garcidueñas puntualizó cuáles fueron las modificaciones realizadas en la segunda edición respecto a la primera. Ninguna de las mencionadas atañe a la información empleada para el presente apartado, por lo que se ha usado el texto de la segunda edición bajo el supuesto de que coincide íntegramente con el de la primera edición. Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Central*, 2ª ed., México, 1952, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. XIII-XVII.

un estudio que tratara de manera completa la historia del arte en México.¹⁶¹ La obra de Salvador Toscano correspondió al primer volumen de este proyecto¹⁶² que representó también los intentos de unificar las aproximaciones respecto al arte en México durante la década de los años cuarenta. El proyecto de Salvador Toscano, Manuel Toussaint y Justino Fernández habría de servir como una guía definitiva entre las distintas y variadas versiones que habían aparecido sobre el arte en México. Aunque el proyecto no se consumó, las siguientes palabras de Toussaint son bastante significativas:

Cuando abarcamos de una ojeada el movimiento artístico que ha florecido en nuestro país, tres períodos se destacan visibles: el arte indígena, el arte europeo injertado en México y el que florece a partir de nuestra Independencia. Entre esas manifestaciones, la más importante, *la que significa el aporte de México al arte de la humanidad* es, a no dudarlo, el llamado Arte Prehispánico. [...] Sólo las grandes culturas de Oriente: Egipto, Asiria, China,

¹⁶¹ “Los estudios acerca de la historia del arte atraviesan en la actualidad una época de crisis en México. Estamos en el momento en que debe pasarse de la simple monografía al tratado de conjunto integral. Es ya necesario ofrecer al mundo de la crítica una historia completa del arte en México.” La cita proviene del prólogo de Manuel Toussaint a la primera edición (1944), incluido en la segunda (1952). *Ibid.*, p. XXI. Al recibir el libro de Toscano en octubre de 1944 Salvador Novo escribió: “Ya era justo que un estudiante mexicano rescatara de la miopía extranjera la lúcida investigación sobre nuestros tesoros artísticos, y si cabe felicitar a Toscano por su obra, cabe también alegrarse porque la Universidad propicie e imprima tareas de este calibre.” Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Empresas Editoriales S.A., 1965, pp. 253, 254. “Fue la primera obra sistemática que por sus cualidades dió una visión de conjunto de nuestro arte indígena y de ahí la magnífica acogida que ha tenido, que hizo se agotara la primera edición y que se haya hecho la segunda, aumentada con algo más que aun alcanzó a realizar el autor antes de morir trágicamente.” Así se expresó Justino Fernández de Salvador Toscano y el *Arte precolombino...* en la reseña que realizara al *Arte antiguo de México* de Paul Westheim en 1952. Justino Fernández, [Reseña de *Arte antiguo de México* de Paul Westheim] en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 5, Núm. 20, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1952, p. 86, en <http://www.analesiie.unam.mx>, Consultado en 3 de noviembre de 2012. Los pasajes citados muestran la importancia que se confirió a la producción e impresión de estas obras con cierto dejo de nacionalismo y exaltación de lo propio, tarea que debía emprender un mexicano de preferencia a un extranjero.

¹⁶² La obra debía comprender tres volúmenes: el primero, *Arte precortesiano*, por Salvador Toscano, que devino el *Arte precolombino de México y de la América Central*; el segundo, *Arte colonial*, de Manuel Toussaint y el tercero, *Arte Moderno y Contemporáneo de México* por Justino Fernández. El proyecto quedó inconcluso: la obra de Toscano fue la única que llegó a término. Puede, no obstante, verse en este proyecto un antecedente a la obra de Justino Fernández, *Estética del arte mexicano*, en que, a través de la selección y el análisis de tres obras de arte, representativas de tres momentos distintos, aborda la estética del arte indígena, del arte colonial y del arte contemporáneo. Claudia Ovando Shelley ha estudiado con detalle la gestación de la obra de Toscano, así como los alcances y limitaciones de la misma. Claudia Ovando Shelley, “Arte precolombino: entre la belleza y la monstruosidad” en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, pp. 145-159.

la India y Grecia pueden ser comparables en su floración artística a la obra indígena de México.¹⁶³

La revaloración del arte de culturas antiguas, como evidencia el pasaje de Toussaint, era ya hecho consumado hacia la primera mitad del siglo XX. Dentro de este esquema, el arte mexicano se encuentra a la altura de cualquiera de las producciones artísticas del mundo antiguo, pero también goza de un valor intrínseco en el ambiente cultural mexicano, como queda claro en el siguiente fragmento; continúa Toussaint:

Es esta la primera obra de Salvador Toscano. Aparece en ella a la vez como un arqueólogo y como un crítico de arte; quizá la crítica de arte le lleve un poco más de tiempo que la arqueología pura. Ya es necesario; ya necesitamos que no solamente se nos diga lo que representan las estatuas y los glifos que las decoran, las correlaciones calendáricas y la serie de las teogonías sangrientas: queremos que se nos estudie la obra de arte por su valor de arte, por la emoción que produce en nuestro cansado espíritu de occidentales, por la renovación que ha causado en nuestro criterio y por la influencia decidida del arte prehispánico en las corrientes contemporáneas del arte.¹⁶⁴

Arte precolombino de México y la América Central está estructurado con la finalidad de ofrecer una breve introducción de la estética indígena y del papel del arte en la historia. El resto del contenido, que corresponde al mayor volumen de la obra, analizó el arte antiguo de México por tipo de manifestación artística.¹⁶⁵

Apoyándose en las ideas Worringer, Toscano compartió la idea de que no existe un criterio para juzgar el arte que posea validez universal. Los estilos artísticos no pueden ser sometidos a juicio de valor para establecer jerarquías comparativas de la producción artística de distintas culturas: los estilos artísticos son distintos y singulares, el resultado de

¹⁶³ Toscano, *Op. cit.*, p. XXII. El énfasis es mío. Ovando Shelley ha señalado ciertas expresiones en la obra de Toscano como producto de su inmersión “en el discurso del nacionalismo posrevolucionario en su intento por inscribir al arte precolombino en el arte universal a través de los elementos estilísticos que él consideró como específicamente mesoamericanos y también como aportes.” Ovando Shelley, *Op. cit.*, p. 151.

¹⁶⁴ Toscano, *Op. cit.*, p. XXII.

¹⁶⁵ La obra consta de nueve capítulos y un índice: los primeros dos titulados “La estética indígena” y “El arte y la historia”, respectivamente; los siete capítulos restantes tratan sobre arquitectura, escultura, pintura, cerámica, mosaico, plumaria y orfebrería. El apéndice trata sobre Bonampak y se encontraba ausente en la primera edición de 1944; se incluyó en la segunda edición reproduciendo una nota que Toscano escribió sobre Bonampak para la publicación que oficialmente dio a conocer el tema. *Ibid.*, pp. XVI, XVII.

la voluntad artística como una expresión colectiva.¹⁶⁶ Esta idea de voluntad artística es el medio ideal para generar criterios de mayor objetividad al aproximarse al arte y una de sus importantes consecuencias para Toscano fue no sólo “la revaloración del arte gótico, sino también del arábigo, egipcio, chino, hindú y mexicano.”¹⁶⁷ La voluntad artística como vehículo para la creación de la obra de arte tiene la importancia fundamental de ser historiable, pues responde a las particularidades de las culturas que hallaron en el arte la expresión de su voluntad. Por otro lado, Toscano también partió de la idea importante de que el criterio de belleza forma parte asimismo de un proceso histórico por lo que existe un proceso dinámico que puede conocerse en la creación artística.¹⁶⁸

Toscano resaltó como una preocupación importante la condición de posibilidad de conocer la expresión artística de las culturas prehispánicas.¹⁶⁹ La inquietud por poder escapar a la “imagen genérica” que Gamio había formulado lo llevó a mencionar las observaciones efectuadas por éste en 1916 respecto al experimento realizado con un grupo de individuos de “notoria cultura occidental” que evaluaron ciertas piezas arqueológicas mostradas en fotografías y separó aquellas que produjeron emociones positivas de las que produjeron emociones negativas.¹⁷⁰ Acercarse al arte prehispánico precisa tomar distancia de la “imagen genérica” que condiciona la apreciación artística:

¹⁶⁶ “No existen artes bárbaras e inferiores, pues los estilos artísticos no son mejores ni peores, sino diferentes: son el resultado o ‘dirección –dice Worringer– de una voluntad artística’.” *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁸ El dinamismo del concepto de belleza esbozado por Toscano posee una doble interpretación: a la vez que permite conocer las expresiones de la voluntad artística como parte de un proceso que dio lugar a modificaciones es asimismo aplicable a los intentos por aproximarse a la creación artística, pues el estudioso del arte queda también sujeto a criterios cambiantes.

¹⁶⁹ “...después de negar el criterio absoluto de belleza y concluir que a cada voluntad corresponde un estilo, quedan por responder las siguientes preguntas: ¿Cuál es la posibilidad nuestra, moderna, de conocimiento del arte aborigen? Y ¿por qué señalamos algunas piezas arqueológicas como estéticas y les negamos este carácter a otras?” *Idem.*

¹⁷⁰ “Entre las que a ellos les ‘parecían artísticas’ se destacaban la cabeza del Caballero Aguila, el ídolo de Cozcatlán y algunas piezas menores de cerámica; pero entre las que les eran ‘indiferentes o hasta repulsivas’,

Sí, nuestro amor al arte antiguo ha necesitado del conocimiento: conocimiento de la historia, de las ideas religiosas, del paisaje, de la raza... Hemos, previamente, encendido nuestra mirada amorosamente para el pasado con ánimo de redescubrir así el arte anterior a los españoles. Sólo por desamor al indígena –obra de un mal entendido hispanismo– habíamos señalado nuestro desagrado sin dejar amplia vía a nuestra atracción íntima.¹⁷¹

Para Toscano la nota sobresaliente del arte indígena es lo tremendo, que incorpora lo monstruoso y lo siniestro y es de carácter profundamente religioso: “Nada, en efecto, como lo espantable y terrible para despertar en el hombre el sentimiento de solemnidad y grandeza.”¹⁷² En esta contradicción se encuentra la tensión inherente al arte indígena: “repulsión y atracción, pavor y fascinación” son superadas por “el sentimiento de lo sublime.”¹⁷³ A través del tiempo, el arte prehispánico se vio sujeto a lo que Toscano denominó “evolución de los estilos decorativos”:

Así, comparativamente, podríamos sustraer los valores estilísticos del mundo antiguo; lo mágico y lo realista; lo inefable y terrible, nacido de un mundo lleno de presagios siniestros

se encontraban la Diosa de la Muerte, *Mictlantecutli*, y la diosa de la falda de serpientes, *Coatlicue*, así como algunas piezas de cerámica.” *Idem*. En *Forjando patria* Gamio mencionó que el experimento se realizó con seis piezas –Toscano refiere “de quince a veinte”– entre las cuales no se encuentra la Coatlicue Mayor. *Vid. supra*, p. 76. La distinción en apreciación también fue señalada por Westheim en *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1957): el “arte antiguo de México, tan difícil de comprender para quienes se educaron sujetos a otras normas ópticas y espirituales. Lo que distingue a la Coatlicue Mayor de la Venus de Milo es su estilo artístico, pero asimismo y ante todo los diferentes aspectos de la deidad que tienen el azteca y el griego.” Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Trad. Mariana Frenk, México, Alianza Editorial Era, 1972, p. 24.

¹⁷¹ Obsérvese en la cita anterior una apología del indígena; en seguida hace Toscano una referencia a la postura adoptada por Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*: “Frecuentemente se ha repetido que el alma y la cultura del indígena mexicano están fincadas en lo inmutable. Un filósofo mexicano, Samuel Ramos –influido visiblemente por las características del aborigen actual–, dice: ‘En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo inmutable. En su arte, por ejemplo, se advierte de un modo claro la propensión a repetir las mismas formas, lo que hace pensar en la existencia de un procedimiento de producción artística, en lugar de una verdadera actividad creadora.’ Sin embargo, el estudio más somero del desarrollo de la cultura indígena, nos habrá de llevar a concluir que frente a esta ‘voluntad hacia lo inmutable’, sí ha existido una dinámica de los estilos artísticos indígenas.” Toscano, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁷² *Ibid.*, p. 8.

¹⁷³ Ovando Shelley ha analizado el cimiento ideológico desde el que Toscano propuso sus formulaciones, así como las contribuciones del autor. “A este sustrato estético y filosófico se agrega la interpretación de Toscano, la influencia de un discurso sobre la plástica precolombina cifrado en el concepto de lo monstruoso que inicialmente tuvo una carga negativa, pero que a partir de la obra de Tablada, a principios del siglo XX, se modificó sustancialmente, pues el rechazo fue sustituido por un intento de explicación sobre el porqué de la obra indígena. En esta línea de pensamiento, Edmundo O’Gorman fue el autor de mayores alcances. Por último, la influencia de José Vasconcelos, quien reivindicó lo que él llamó la estética bárbara, refiriéndose al arte americano al cual consideró vigoroso, espontáneo, ajeno a los cánones y los valores, ya caducos, del viejo continente. Ovando Shelley, *Op. cit.*, p. 159.

y conmovido por la grandiosidad de su religión, hasta el arte bello y armónico de una cultura que ha resuelto los misterios tremendos del Cosmos y ha poetizado las formas de la Naturaleza.¹⁷⁴

Desde la perspectiva de Toscano, el arte azteca correspondió al último estadio del arte indígena, truncado en el momento de su plenitud o quizá de su ocaso por la conquista española. En su análisis de la escultura de los pueblos nahuas, Toscano se refirió a la Coatlicue Mayor en los siguientes términos:

Entre las estatuas de deidades aztecas que siempre han llamado poderosamente la atención, se cuenta la diosa de la Tierra, Coatlicue, “la de la falda de serpientes”, la obra maestra de la escultura americana. La diosa representa al monstruo terrestre dispensador de la vida, pero al cual retornaremos para ser descarnados, la deidad que oculta al sol y rezume las lluvias. [...] Es ésta la escultura más alucinante que concibiera la mentalidad indígena y una obra de arte que no puede juzgarse con los cánones serenos del arte griego o con los elementos piadosos del arte cristiano: la diosa expresa la brutalidad dramática de la religión azteca, su solemnidad y magnificencia.¹⁷⁵

Es de notar que la interpretación de Toscano prescinde de hacer mención de las distintas advocaciones a la diosa de la Tierra, como se observa en las obras de Caso y los autores en que se basa.¹⁷⁶ En realidad, la omisión está más vinculada con el carácter de la disciplina desde la que se efectuó el análisis: la historia y crítica del arte elaboraron su interpretación desde el supuesto de que la Coatlicue Mayor representa de manera incuestionable a la diosa de la tierra, de tal manera que resultó innecesario justificar su vínculo con otras deidades terrestres. No obstante lo anterior, existen asociaciones con otras deidades vinculadas con las fuentes textuales y los restos arqueológicos. Toscano parece insinuar la relación de la Coatlicue Mayor con Cipactli al mencionar al “monstruo terrestre dispensador de la vida”. Sin embargo, aparece también su asociación con la muerte y la renovación, concepción dual que será posteriormente extendida por Paul Westheim. Diosa

¹⁷⁴ Toscano, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 274, 277.

¹⁷⁶ *Vid. supra*, sección 2.1.3.

de la tierra y “escultura alucinante”, tras de su análisis de la Coatlicue Mayor, Toscano describió la escultura de la cabeza de Coyolxauhqui, presentando así el vínculo entre ambas a través de las fuentes textuales que hacen referencia al mito del nacimiento de Huitzilopochtli.¹⁷⁷

Más allá de las limitaciones que pudiera tener la obra de Toscano, ante los ojos de la mayoría de los intelectuales mexicanos hacia mediados del siglo XX cobró la importancia fundamental de ser la obra escrita por un mexicano sobre el arte mexicano que le confirió sólo por lo anterior un papel primordial. Pocos años después de la trágica muerte de Toscano, Justino Fernández se refirió en los siguientes términos al alcance e importancia de su obra:

Mas, algo puede decirse y es que nadie como él ha hecho en México un esfuerzo tan en serio, tan vigoroso, tan fino, amplio y tan sincero para comprender y para elevar las expresiones de los antiguos mexicanos a categoría de arte, por eso su obra tiene vitalidad y marca un nivel muy alto en esta clase de estudios; cualesquiera que sean otras obras que aparezcan en el plano de su calidad, el *Arte precolombino* de Salvador Toscano tendrá el primer sitio en la historiografía del arte antiguo de México, pues significa la conquista definitiva para la cultura del siglo XX de todo un jirón de la historia del arte, antes poco menos que desconocido como arte y como gran arte.¹⁷⁸

A través de su obra, Toscano logró establecer un punto de partida para considerar al arte prehispánico desde una apreciación estética posicionada muy por encima del estricto nivel arqueológico; apreciación que, huelga decirlo, surgió del nacionalismo y volvió al

¹⁷⁷ “Otra preciosa representación idolátrica es la de la Luna, Coyolxauhqui, hija de la tierra y hermana del sol. La diosa está representada como decapitada, eternizando la leyenda conforme a la cual Coyolxauhqui acaudilló a sus cuatrocientos hermanos, los *centzonhuitznaua*, es decir, las innumerables estrellas del sur, para dar muerte a su madre, en quien querían vengar la afrenta de su embarazo, pues la diosa Tierra, Coatlicue, había quedado encinta al caer en su seno un plumón; pero al ir a ser sacrificada nació su hijo, Huitzilopochtli, el Sol, quien con la serpiente de fuego dió [*sic*] muerte a sus hermanos, que transformó en estrellas, y decapitó a su hermana, es decir, la menguó, simbolizando así el eterno combate entre las potencias del día y de la noche.” *Ibid.*, p. 278.

¹⁷⁸ Justino Fernández, *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, Pról. Samuel Ramos, en *Estética del arte mexicano: Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 68.

nacionalismo, proporcionando nuevos argumentos que confirieron de sentido al ser mexicano, vinculado con el pasado prehispánico como heredero de una gran civilización.

2.2.2. La búsqueda de principios rectores en el arte prehispánico.

En el prefacio a la primera edición de *Arte antiguo de México*,¹⁷⁹ publicada en 1950, Paul Westheim manifestó la ausencia de una obra que tratara exclusivamente con la estética del arte precolombino.¹⁸⁰ Es esta deficiencia la que su obra saldó y debemos a Westheim la primera interpretación en un sentido amplio del arte indígena partiendo “del mito, de la religión, de la concepción de la naturaleza y de la estructura social de los pueblos precolombinos”.¹⁸¹ Una segunda publicación de 1957, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, complementó el *Arte antiguo de México*; ambos textos en palabras de Westheim constituyen una unidad.

Para Westheim la interpretación del arte prehispánico no puede hacerse más que a la luz de dos principios rectores del sistema teogónico. El primero de ellos es el dualismo, que el autor consideró un principio esencial que permite la solución coherente de elementos contradictorios: “El dualismo rige la concepción de los dioses, de la naturaleza, del arte.

¹⁷⁹ *Arte antiguo de México* tuvo su primera edición en 1950 y la segunda (revisada) en 1956, ambas por el Fondo de Cultura Económica. Para este estudio se empleó la primera edición de *Arte antiguo de México* de editorial Era de 1970. Todas las citas tomadas de esta edición se han cotejado con las de la edición de 1950. Las variaciones entre una y otra son mínimas y sólo se indicarán diferencias importantes en caso de haberlas.

¹⁸⁰ “Existen muchas publicaciones bien ilustradas, con descripciones de las diferentes obras; existen los importantísimos estudios de los arqueólogos, sobre todo de los arqueólogos mexicanos, que en los últimos cincuenta años han sentado los cimientos para una comprensión de las culturas precolombinas. Pero lo que yo buscaba, una estética del arte precolombino, no llegué a encontrarlo. [...] Puesto que no existía aquel libro que buscaba, me decidí escribirlo yo mismo, para mí y para todos los que están interesados en captar fenómenos artísticos desde sus fundamentos espirituales y psíquicos.” Westheim reconoció en este pasaje el valor de la obra de Toscano que presenta “un panorama claro y metódico del curso evolutivo del arte precortesiano.” Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, p. 13.

¹⁸¹ *Idem*. Con base en esta división está construida la primera parte de la obra, “La concepción del mundo”, constituida por los siguientes apartados: I. El sistema teogónico; II. Arte colectivo; III. La espiritualidad del arte precortesiano y IV. La concepción de la naturaleza. En su reseña de 1952, Justino Fernández resaltaré la mayor contribución interpretativa de la obra de Westheim sobre la informativa que había sido el rasgo común a las discusiones del arte indígena. Fernández, [Reseña de *Arte antiguo...*], p. 85.

Choque de fuerzas antagónicas: he aquí la solución del enigma cósmico.”¹⁸² El segundo de ellos es la magia, arma espiritual mediante cuyo empleo es posible influir directamente en las decisiones de un orden que se encuentra más allá del ámbito del hombre:

En la concepción religiosa de los pueblos del México antiguo se percibe una amplia compenetración de estas dos tendencias: conformidad con la voluntad de los dioses, sumisión a su poder supraterráneo y al mismo tiempo la creencia de que por medio de la magia se debe –y se puede– dirigir este poder en el sentido de las necesidades y deseos humanos.¹⁸³

Así, son sólo algunos dioses los que merecen sacrificios: aquellos que se encuentran directamente vinculados con el ámbito de la voluntad humana. Westheim resaltó la ausencia de sacrificios a Ometecuhtli, al no intervenir en las cosas terrestres. “Tampoco se hacían sacrificios a Mictlantecuhtli, señor del mundo inferior. Evidentemente existía la creencia de que a él sólo le tocaba recibir a los muertos, mientras que la decisión sobre vida y muerte incumbía a Coatlicue, la temible diosa de la Tierra.”¹⁸⁴ Ésta es la primera referencia a Coatlicue en el texto de Westheim; primera de varias a lo largo del texto, en que sobresalen hacia el final de la obra, en el capítulo “Los aztecas: el pueblo de Huitzilopochtli” varias páginas en que se ofrece una interpretación de este escultura.¹⁸⁵ Puede observarse la dualidad que el autor ha asociado al sistema teogónico del México prehispánico extendida al monolito de Coatlicue. La idea aparece ya en referencias previas a la Coatlicue Mayor por diversos autores, sin embargo, es Westheim quien extendió el

¹⁸² Westheim, *Arte antiguo de México*, p. 19; *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, p. 20.

¹⁸³ Westheim, *Arte antiguo de México*, p. 37.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 47. Obsérvese la incorporación del principio rector de dualidad y voluntad divina: la diosa de la Tierra es quien *decide* sobre la vida o la muerte.

¹⁸⁵ Escribió Justino Fernández en su reseña de 1952: “‘Los aztecas’, El pueblo de Huitzilopochtli, se titula el penúltimo capítulo, del cual una parte importante, la primera, está dedicada a Coatlicue, y con razón; son páginas escritas con el entusiasmo que provoca la diosa, [...] tienen tanto de certero y aun de conmovedor estas páginas de Westheim que son tal vez las mejores que hasta hoy han aparecido sobre una obra tan excepcional.” A dos años de que Fernández presentara *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* como su tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía con especialidad en Historia de la Artes Plásticas, es posible que haya tenido ya la certeza de que las páginas que él escribiría sobre Coatlicue superarían por mucho aquellas escritas por Westheim: “las mejores que hasta hoy han aparecido”. Fernández, [Reseña de *Arte antiguo...*], p. 91.

principio de dualidad como precepto rector del arte prehispánico en buena parte de sus manifestaciones.¹⁸⁶

A lo largo de la obra se refuerzan algunas otras ideas en términos de los principios antagónicos y la idea de magia: la guerra, por ejemplo, es una “lucha, aniquilamiento de lo existente para que surja lo nuevo”, palabras que recuerdan en mucho a *La religión de los aztecas* y a *El pueblo del sol* de Alfonso Caso.¹⁸⁷ Hasta qué punto Westheim extendió de manera general a las culturas antiguas de México sus conclusiones respecto a la cultura mexicana es un aspecto que debe señalarse,¹⁸⁸ como también el que varias de las ideas presentadas en *Arte antiguo de México* reforzaron las tesis centrales manejadas por Caso en sus textos de divulgación. No es fortuito, por ejemplo, que el término empleado por Westheim para referirse a los mexicanos, “el pueblo de Huitzilopochtli”, remita a “el pueblo del sol” de Alfonso Caso.

Justino Fernández ha proporcionado una síntesis adecuada de la primera parte de la obra: “En resumen podría decirse que de la concepción mítica de la Naturaleza, nace el sistema teogónico; de ambos y de su espiritualidad nace el carácter del arte precolombino; y

¹⁸⁶ En la interpretación de Westheim los términos antagónicos creación/destrucción, vida/muerte, constituyen elementos que puede ser rastreados a la existencia de una deidad primordial dual que habita en el lugar de la dualidad: la pareja Ometecuhtli y Omecíhuatl en Omeyocan. Westheim, *Arte antiguo de México*, pp. 21-24, 27-30.

¹⁸⁷ Véase de Caso, *La religión de los aztecas*, pp. 93-105; *El pueblo del sol*, pp. 169-188; de Westheim, *Arte antiguo de México*, pp. 40, 42; *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, p. 20.

¹⁸⁸ Es un punto central para Fernández: “Hay algo que se antoja extraño y es que Westheim habla de todo como si todas las culturas indígenas hubieran llegado a concepciones semejantes; cierto que diferencia en momentos oportunos la cultura maya y que se refiere por lo general a la cultura azteca, pero su generalización del mundo indígena hace sospechosa la unidad con que lo presenta y no muestra la variedad de concepciones en las diversas culturas y, si cabe, el proceso que llevó a aquellas más altas que son las que considera y que, al parecer, extiende a todos los mundos indígenas.” Fernández, [Reseña de *Arte antiguo...*], p. 87. Hasta cierto punto, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* es una respuesta a las observaciones de Justino Fernández; en este sentido, la obra de 1957 se aleja del pueblo mexicano y explora de manera más cabal a otras culturas del México antiguo.

de todo ello aquel otro carácter que tiene todo pueblo cuando sólo un ideal lo rige: el colectivo.”¹⁸⁹

El capítulo de “Los aztecas. El pueblo de Huitzilopochtli” es quizá en el que más evidentes resultan las “categorías decisivas” del arte prehispánico para Westheim, categorías que comparte también con Toscano: lo terrible y lo sublime.¹⁹⁰ Sobre la Coatlicue Mayor, el autor coincidió con otras opiniones en que es una obra maestra, creación monumental que parte del mito y conduce al mito:¹⁹¹ “Monstruosa, lo monstruoso monumentalizado hasta lo sublime.”

Coatlicue es una de las figuras más demoniacas del Olimpo azteca, más demoniaca que Huitzilopochtli y Tezcatlipoca. Diosa de la Tierra, representa el principio de la generación primordial, aquel misterio que hizo concebir a Goethe el “reino de las madres”. De su seno surgió todo ser, todo lo que vive y respira, todo lo que tiene forma: los dioses, los hombres, los animales y las plantas, el Sol, las estrellas, todo. Ella estaba antes de todo principio. Ella parió al Sol, engendrado en concepción inmaculada.¹⁹²

A continuación, Westheim narra el episodio del nacimiento de Huitzilopochtli y la muerte de Coyolxauhqui y los centzonhuitznahua. Continúa con una descripción del monolito cuyo significado alude claramente a su condición de diosa de la tierra y diosa madre:

Coatlicue no es sólo la gran paridora, a quien se debe cuanta vida hay en la Tierra. Es también la gran destructora, principio y fin de todo ser terrenal. La madre Tierra devora a

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁹⁰ Westheim, *Arte antiguo de México*, p. 82. Fernández observó en su reseña la ausencia de una categoría que para él resulta central, y que será desarrollada en *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*: la de lo bello. Fernández, [Reseña de *Arte antiguo...*], p. 88. Probablemente una respuesta a esta observación, es el siguiente pasaje de Westheim (1957): “La obra de arte no es contemplada con un criterio estético, como expresión de una capacidad de creación artística, realizada dentro de un mundo imaginario de apariencias; se la considera algo real, no más ni menos ni de otra manera real que cualquier fenómeno de la realidad, y dotado como ellos de virtudes mágicas.” Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, p. 51.

¹⁹¹ Westheim profundizará sobre el mito en *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1957): “El mito es asimismo una de las interpretaciones de la realidad: es la realidad tal como la interpreta el hombre partiendo de la existencia y el obrar de fuerzas sobrenaturales, a las que su imaginación da la forma sensible y corpórea de deidades.” “El mito es para el hombre del México prehispánico la realidad que forma e informa su vida, su pensamiento, su fe, su conciencia y también su subconsciente.” Sus reflexiones alrededor de este tema lo harán proponer la existencia de un realismo mítico como la categoría que mejor representa el realismo del arte antiguo de México. Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, pp. 14, 19, 23, 28, 29.

¹⁹² Westheim, *Arte antiguo de México*, p. 369.

sus hijos, como Saturno [...]. Nada ni nadie se le escapa. Por eso la llamaban asimismo “comedora de inmundicias”. Su vestimenta la forman serpientes, el animal que se arrastra sobre la Tierra, que es su cuerpo: “la de la falda de serpientes” es otro de sus nombres.¹⁹³

No es difícil ver en el pasaje anterior una magnificación en torno a la interpretación de la Coatlicue Mayor, la gran paridora que es principio y fin de todo ser terrenal: Westheim se muestra consistente con su premisa interpretativa que gira en torno a la dualidad y los principios antagónicos. Pero su interpretación del monolito tiene claras contribuciones textuales y filológicas: no sólo alude a Tlazoltéotl, la “comedora de inmundicias”, sino que además interpreta el nombre Coatlicue, “la de la falda de serpientes”, como la tierra sobre la cual se arrastran las serpientes.¹⁹⁴

El monolito, desde la perspectiva de Westheim, se convierte en síntesis de sus principios rectores: la obra es producto de la necesidad de una colectividad consciente de los fundamentos que –desde la perspectiva occidental– sólo pueden ser concebidos en términos de contradicción:

Contemplando a la Coatlicue Mayor, nos preguntamos qué es lo que significa ese amontonamiento de detalles. ¿Qué significa, no desde la mentalidad nuestra, sino desde la del artífice que concibió la obra por encargo de una colectividad e interpretando el pensar y sentir de ésta? Sólo puede tener el objeto de exaltar el concepto de la diosa de la Tierra hacia una grandeza inconcebible, muy por encima de toda medida humana. La Tierra sustenta al hombre, la Tierra se lo traga. No es bondadosa.¹⁹⁵

¹⁹³ *Ibid.*, p. 370. “De esta idea brota el concepto –grandioso, profundo– de Coatlicue, la omnipotente diosa de la Tierra, concepto en el cual se funden indisolublemente el nacimiento y la muerte. Ella es la gran paridora de cuyo seno surge todo y es la gran destructora a cuyo seno todo retorna para volver a nacer.” Véase en *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, el capítulo “Morir para nacer” de donde proviene la cita anterior. Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, pp. 63-76.

¹⁹⁴ Cf. la interpretación de Lewis Spence, quien explica el nombre Coatlicue en términos de los ríos que descienden por los montes en tiempos de lluvia. *Vid. supra*, p. 68, n. 131.

¹⁹⁵ Westheim, *Arte antiguo de México*, p. 373. Obsérvese la complejidad del pasaje citado, en que Westheim se pregunta sobre la concepción de la obra de arte no desde la perspectiva occidental sino desde la perspectiva prehispánica. La construcción se torna problemática, pues termina por proporcionar una explicación desde lo que resulta una interpretación de la perspectiva prehispánica desde perspectivas occidentales. La penúltima frase de la cita, por ejemplo, remite al *Libro de Job*, I, 21.

Quizá más significativa todavía sea la elevación de la escultura al rango de categoría conceptual de un sistema de creencias, como se percibe a través del siguiente pasaje, uno de los últimos que aparecen en el capítulo sobre los mexicas:

Coatlicue es más que una figura entre otras, muchísimas otras del panteón mexicano; es encarnación de un concepto religioso-filosófico fundamental, de toda una concepción del mundo: la vida es un eterno nacer y morir, el morir es el supuesto de nacer, a todo nacimiento le precede una muerte. En esa gran obra azteca no se analiza nada, no se relata una u otra de las acciones legendarias y tremendas de la deidad. No hay relato, no hay acción. En majestuosa calma, inmóvil, impasible –un hecho y una certeza–, la diosa está frente al espectador: monumento, símbolo, concepto. Y todos los recursos plásticos [...] todo tiene el único fin de acentuar y dramatizar el tremendo poder de la diosa de la Tierra, para que el espectador, es decir, el creyente que devotamente se acerca a la imagen, lo recree en su imaginación.¹⁹⁶

Más que en otra obra hasta 1950, la de Westheim fue la primera que realizó una interpretación elaborada del arte prehispánico. En lo que a la Coatlicue Mayor se refiere, Westheim confiere al monolito una significación compleja que la erigió como elemento de síntesis de la concepción filosófico-religiosa del pueblo mexicana. Como se mostrará más adelante, Justino Fernández ampliará significativamente esta interpretación que hace de la escultura la síntesis de la religión mexicana.

Además de sus obras vinculadas exclusivamente con el arte antiguo de México, Westheim también participó del proyecto encabezado por la editorial Porrúa a través de la colección “México y lo mexicano” mediante la publicación de su texto *La calavera* en 1953.¹⁹⁷ Westheim abordó la idea de la muerte desde la perspectiva del mexicano en contraposición con la idea de la muerte desde la perspectiva del occidente europeo, presentando diferencias contundentes entre ambas culturas. Además de referirse ampliamente a varias deidades del panteón mexicana a través de testimonios arqueológicos,

¹⁹⁶ Westheim, *Arte antiguo de México*, p. 374.

¹⁹⁷ *La calavera* fue publicada por la Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos como el número 18 de la colección “México y lo mexicano”.

mitos y cantares, Westheim volvió a Coatlicue para describirla como “la diosa horripilante que lo devora todo.”¹⁹⁸ Además, indica el autor, “Coatlicue es al mismo tiempo la diosa de la tierra y la diosa de la muerte. No sólo es la gran paridora, de cuyo seno surge todo lo que tiene vida y existencia; es también la gran destructora, que vuelve a devorarlo todo.”¹⁹⁹

Westheim argumentó la concepción de la muerte en el México prehispánico en términos de la dualidad que había elaborado previamente en su *Arte antiguo de México*:

Esta idea de que todo lo que es vida contiene ya el germen de la muerte, idea en que se refleja una vez más el dualismo, principio creador del mundo del pensamiento mágico, es lo que dio lugar al concepto de la diosa de la tierra. En el análisis que hago en *Arte antiguo de México* [...] de ese gran monumento azteca que es la Coatlicue Mayor del Museo Nacional de Antropología, hablo del demoniaco ser de la diosa, que reúne en sí propiedades antagónicas, y de los recursos formales surrealistas que empleó el artífice para plasmar aquel dualismo. Tal vez debería yo haber invertido los términos de mi fórmula “Ser y morir”: “Morir y ser” corresponde mucho más a aquella concepción del mundo, para la cual la destrucción es lo primordial, el supuesto de toda existencia y, principalmente, de todo nacimiento.²⁰⁰

Westheim ofreció una explicación de cómo se conceptualizó la muerte en el México prehispánico: “Parece que para el hombre del México prehispánico la calavera no tenía nada de angustioso u horripilante, lo que se explica tomando en cuenta que era alusión a la inmortalidad de la vida: un signo, lleno de promesas, de la resurrección.”²⁰¹ Westheim dio sustento a esta observación citando el conocido poema nahua en traducción de Ángel María Garibay “Sólo venimos a dormir,/ sólo venimos a soñar,/ no es verdad, no es verdad/ que venimos a vivir en la tierra.” Si bien la explicación anterior puede resultar verosímil en términos de la construcción realizada por Westheim, lo verdaderamente interesante de *La calavera* es que el autor haya proporcionado una explicación de cómo el mexicano

¹⁹⁸ Paul Westheim, *La calavera*, Mariana Frenk (trad.), México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 21.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 45.

contemporáneo, a su parecer, enfrenta la muerte *como consecuencia* de su legado prehispánico: “La concepción de la muerte como forma distinta de la existencia surge de determinada actitud ante la vida, que se ha venido formando a través de una tradición milenaria.”²⁰² En esto reside la diferencia fundamental entre la concepción de la muerte desde la perspectiva occidental europea, respecto a la del mexicano. *La calavera* resulta, de tal forma, una suerte de ensayo antropológico que permite comprender al mexicano contemporáneo a la luz del legado prehispánico, idea que refuerza el vínculo estrecho que el mexicano posee con la antigüedad indígena.

Las obras de Toscano y Westheim son testimonio de la revaloración estética del arte prehispánico consumada en el ámbito académico especializado hacia mediados del siglo XX; en el caso de Toscano, la obra fue también intento de un proyecto unificador de carácter nacional. Ambas constituyeron un importante antecedente a la obra que marcó el cenit en la interpretación de la Coatlicue Mayor que fue llevada a cabo en el mismo periodo: *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, obra que incrementó de manera considerable el número de páginas que, en el decir de Fernández en 1952, “hasta hoy han aparecido sobre una obra tan excepcional.”

2.3. El cenit del proceso interpretativo. *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* de Justino Fernández.

Si bien las obras de Salvador Toscano y Paul Westheim conformaron intentos por ofrecer una síntesis del arte mexicano del periodo anterior a la Conquista, es sin duda con Justino Fernández con quien esta idea alcanzó una expresión máxima. Inicialmente planificada

²⁰² *Ibid.*, p. 82.

como una obra en extremo ambiciosa, *Coatlicue. Estética del arte antiguo*²⁰³ fue la tesis que Justino Fernández presentó para obtener el grado doctoral el 30 de octubre de 1953.²⁰⁴

La complejidad de la obra merece que sea analizada desde distintas perspectivas. En primer lugar se discutirá cómo la propuesta de Fernández, a la par de otros trabajos de elaboración previa, contemplan la posibilidad de hablar de un “arte mexicano” como una categoría unificadora, así como las implicaciones de dicha categoría. Posteriormente, se discutirán los conceptos de belleza, estética, arte e historia como los emplea Fernández con apoyo en un texto al cual la obra de Fernández debe mucho: “El arte o de la monstruosidad” de Edmundo O’Gorman. Por último, se discutirá la aportación de Fernández al estudio del monolito de la Coatlicue Mayor a la luz del proceso gradual de enriquecimiento de significados que el monolito ha venido a significar, para lo cual será fundamental recurrir a las obras de Alfonso Caso y Jacques Soustelle.

2.3.1. El arte mexicano, categoría unificadora hacia mediados del siglo XX.

Hasta cierto punto, parece viable suponer que el proyecto esbozado por Fernández para su tesis doctoral fue un intento de culminar con el proyecto elaborado más de una década antes por Salvador Toscano, Manuel Toussaint y el mismo Justino Fernández.²⁰⁵ La observación

²⁰³ *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* tuvo su primera edición en 1954 y la segunda en 1959. En 1972 se publicó la primera edición de *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre*, que reúne la obra publicada en 1954 como uno de los tres momentos explorados por Fernández con el objetivo de hacer una síntesis del arte mexicano correspondiente a tres periodos históricos distintos. Para el presente trabajo se ha utilizado la segunda edición de *Estética del arte mexicano...* de 1990. Todas las citas tomadas de *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* se han cotejado con la primera edición de 1954, indicándose aquellos casos en que hayan sido adiciones posteriores a la primera edición.

²⁰⁴ El mismo Fernández informó en su prefacio a la primera edición de *Estética del arte mexicano...*: “En verdad, originalmente había concebido la tesis con excesiva ambición pues debería componerse no sólo de la estética del arte antiguo, sino del arte de la Nueva España y del arte moderno y contemporáneo.” *La Estética del arte mexicano...* reúne las tres obras que Fernández había contemplado como un proyecto inicial. Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 6.

²⁰⁵ *Vid. supra*, p. 80, n. 161. Para cuando Fernández obtuvo su grado doctoral, Salvador Toscano había muerto y Manuel Toussaint, con 63 años de edad, moriría dos años después en 1955.

anterior parece pertinente, pues para Fernández el arte mexicano constituye una categoría unificadora de lo que la nación mexicana había venido a representar hacia mediados del siglo XX.²⁰⁶ “Por significar bien sus pasados, su presente y su apertura al futuro, *México* sintetiza hoy unos veintitantos siglos de historia. Por eso cabe hablar del ‘arte mexicano’, a sabiendas de la convención que significa...”, señaló Fernández.²⁰⁷ México y lo mexicano resultan, en consecuencia, la expresión de todo un legado del que es imposible desprendernos; legado que nos emparenta con el mundo europeo pero también con el indígena, con la cultura occidental pero también con la realidad latinoamericana.²⁰⁸ A través del arte, parece sugerir Fernández, podemos llegar a una comprensión cabal de lo que significa ser mexicano, desde una perspectiva individual.²⁰⁹ Sin embargo, la categoría antes mencionada también se extiende hacia ámbitos distintos. El arte mexicano ha permitido colocar a México y lo mexicano en el nivel del reconocimiento internacional, idea que ya se vislumbraba desde la obra de Toscano.²¹⁰ Por su parte, Fernández tuvo en alto aprecio el nivel que había alcanzado el arte mexicano a nivel mundial:

El arte mexicano en conjunto es una novedad en el campo de la cultura universal y aun en la propia. [...] es el lenguaje más formidable que hemos tenido y que tenemos hasta ahora. En sus expresiones se resume y sintetiza toda la historia de lo que hemos sido siendo. Pretender

²⁰⁶ “Hablar de ‘arte mexicano’ es hacer una generalización, con cierto criterio, sobre un complejo histórico. [...] Lo que entendemos por *México*, en sentido estricto, es este país y este pueblo que desde principios del siglo XIX se ha ido formando tan azarosa y dolorosamente. Pero, *México*, en sentido más general y común hoy día, significa tanto sus pasados como su presente y su futuro.” *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁸ Escribió Fernández: “lo indígena y lo español siguieron viviendo y están vivientes en la conciencia de todo mexicano de nuestro tiempo...”; “Somos más modernos que novohispanos, sin dejar de ser indios. Y somos occidentales, sin dejar de ser americanos.” *Ibid.*, pp. 7, 8.

²⁰⁹ Como parte de su exposición, Fernández señaló: “Ser en el arte es ser de algún modo este ser que no somos.” Aunque en primera instancia parecen galimatías, creo que el mensaje que Fernández deseó transmitir es que el arte mexicano, como categoría unificadora, nos revela más de lo que somos que lo que podríamos pensar en términos de lo inmediato: ser el ser que no somos a través del arte implica la posibilidad de ser a la vez indígenas –de la antigüedad y contemporáneos–, novohispanos y hombres/mujeres modernos del siglo XX. *Ibid.*, p. 10.

²¹⁰ *Vid. supra*, p. 80, n. 161, los comentarios que Toussaint formuló en el prólogo a la obra de Toscano. Por su parte, Fernández escribió que el *Arte precolombino...* de Toscano “tendrá el primer sitio en la historiografía del arte antiguo de México, pues significa la conquista definitiva para la cultura del siglo XX de todo un jirón de la historia del arte, antes poco menos que desconocido como arte y como gran arte.” *Ibid.*, p. 68.

la comprensión de México con exclusión de su arte es suprimir la fuente más fecunda para comprender lo que somos.²¹¹

Fue necesario, desde la postura de Fernández, profundizar en la investigación; ir más allá de la “mera información” de manera que se pudieran ofrecer estudios que reflexionaran críticamente sobre aspectos antes inexplorados.²¹² Entre ellos, fue necesario expresar un conjunto de reflexiones en torno a la estética del arte mexicano.

2.3.2. Belleza, estética, arte e historia.

Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo fue la primera obra cuya escritura pareció encontrarse destinada a defender y promover la concepción del arte prehispánico como un arte bello. Si bien hacia la década de los cuarenta fue común referirse a las producciones del México antiguo como arte, no por así serlo necesariamente debían ser apreciadas como ejemplos de belleza. Los experimentos de Gamio, descritos por Toscano en su *Arte precolombino...*²¹³ habían puesto de manifiesto la idea de que existía en los observadores de piezas de producción prehispánica una imagen genérica conformada bajo la perspectiva de la belleza clásica que invariablemente empañaba el juicio del espectador. Para cuando Toscano y Westheim escribieron sus obras, la categoría “arte prehispánico” se usaba de manera generalizada. Sin embargo, el primer cuestionamiento al empleo de estos términos y a la problemática que planteaban fue expuesto de manera sucinta por Edmundo O’Gorman en su ensayo “El arte o de la monstruosidad” de 1940,²¹⁴ ensayo que tuvo una

²¹¹ *Ibid.*, p. 9.

²¹² “Aunque parezca sorprendente, pocos han sido en verdad los ensayos o estudios que se han hecho en México sobre el arte indígena, lo cual tiene su explicación, porque sólo en las últimas décadas han venido a ser estimadas las obras del pasado indígena como arte.” *Ibid.*, p. 45.

²¹³ *Vid. supra*, p. 76 y p. 82, n. 170.

²¹⁴ Tras de dos breves párrafos introductorios O’Gorman expone su idea central: “Se habla, con gran desenfado, un poco por todas partes, del arte azteca, del arte maya, del arte tarasco, etc.; pero no existe, que yo sepa ningún estudio en el que se trate de precisar el sentido de tales designaciones, debiéndose empezar a mi parecer, por considerarlas como expresiones de algo en sí problemático.” O’Gorman, *Op. cit.*, p. 43.

importante influencia en la obra de Fernández. En más de un aspecto la obra de éste pretende ofrecer una solución a las dificultades anunciadas por O’Gorman a través de la aplicación localizada en un caso puntual de los postulados teóricos del último.

Dividido en dos secciones que abordan preocupaciones distintas, O’Gorman expuso en la primera dos tipos de relaciones posibles al aproximarse a una obra de arte: la contemplación crítica histórica y la simple contemplación. La primera de ellas representa la faena hacia la cual debe dirigir sus esfuerzos el historiador del arte, quien debe estar consciente de evaluar las creaciones elaboradas en tiempos remotos “buscando reconstruir el estado de ánimo del espíritu creador de la obra que lo ocupa.”²¹⁵ Mientras que en la contemplación crítica histórica el sujeto debe buscar situarse –en la medida de lo posible– dentro del contexto histórico en que fueron elaboradas las producciones consideradas como artísticas, el segundo tipo de relación, la meramente contemplativa, ocurre en el ámbito del vínculo establecido entre el sujeto y el objeto. En este caso se prescinde de cualquier intento de contextualizar el objeto históricamente. La obra se contempla desde la posición histórica de quien observa, dándose “una experiencia inmediata en la conciencia del sujeto.” O’Gorman ofreció una versión resumida entre ambas relaciones:

La diferencia, pues, entre las dos maneras de contemplación que venimos explicando, puede expresarse simbólicamente diciendo, que para la crítica histórica, el sujeto se incorpora al mundo histórico a que pertenece el objeto, mientras que para la simple crítica, el objeto es incorporado a la cultura de quien lo hace motivo de su contemplación.²¹⁶

²¹⁵ *Ibid.*, p. 47. Fernández sintetizó la contemplación crítica histórica en los siguientes términos: “En suma, la problemática fundamental del primer tipo de relación consiste en, primero, determinar si para la cultura estudiada es válida la categoría especial que llamamos *arte* y, segundo, determinar, en caso afirmativo, cómo se expresa, sin suponer que se exprese en las formas que nos son habituales.” Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 56.

²¹⁶ O’Gorman, *Op. cit.*, p. 48.

Ambas actitudes contemplativas no son excluyentes y permiten un vaivén que contribuye a una posible retroalimentación.²¹⁷ Dicho lo anterior, es posible ver *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* como una obra en la que ambas perspectivas se encuentran en una relación estrecha, hasta cierto punto indiferenciable: la contemplación es para Fernández el vehículo *necesario* para poder adentrarse por los caminos de la crítica histórica.²¹⁸

Mas no sólo es esto; también es una construcción erigida en torno a la segunda de las preocupaciones presentadas por O’Gorman, aquella que versa sobre la fascinación con lo monstruoso, o bien, aquella que eleva la fealdad a la categoría de valor.²¹⁹ Para Fernández esta inversión de valores es inadmisibles: presentar la apreciación de una obra de arte en términos de su belleza o su fealdad es recurrir a una terminología naturalista imbuida de cierta violencia.²²⁰ Desde un punto de vista más humanista es necesaria la comprensión del arte como una expresión del hombre. De tal manera, Fernández edificó en torno a la Coatlicue Mayor toda una defensa centrada en lo bello: si el monolito ha ejercido una fascinación inusitada en él y en otros no es debido a su fealdad; es, más bien, debido a la invitación extendida a desentrañar las razones que la llevaron a ser elaborada y a

²¹⁷ Fernández ve en el texto de O’Gorman la existencia de una “conciencia” definida en torno a las dos relaciones contemplativas, como si el tránsito de la una a la otra fuera siempre un acto consciente, con una ausencia en relación a la resolución entre ambas posturas, problema al que Fernández intentará ofrecer una solución. Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 57.

²¹⁸ Bajo ese entendido, cobran un significado distinto fragmentos tan cándidos como el siguiente: “Entre las grandes obras que produjo [la cultura mexicana] hay varias que sin duda atraen especialmente, todas ellas importantes, significativas, mas hay una en que siempre, desde niño, he tenido clavados los ojos: *Coatlicue*. Siempre me atrajo, jamás sentí horror o pavor ante ella, siempre la he acariciado con la mirada y aun con las manos, escapando la vigilancia de los guardias. Y quizá haya sido por esa familiaridad admirativa con que la he tratado que nunca me pareció espantosa. Me he recreado en ella por sus formas, me ha intrigado; siempre la he tenido frente a mí como la imagen más rotunda del misterio y, a medida que han pasado los años, como la imagen más rotunda del misterio del mundo mexicano y de la belleza indígena antigua.” *Ibid.*, p. 112.

²¹⁹ “...lo imperfecto, que juzgado con arreglo a la viva tradición de la antigüedad griega, se emparenta estrechamente con la fealdad, se presenta como un valor, como algo de signo positivo, como algo, en suma, que no es necesariamente rechazado por el espíritu; bien por lo contrario, la fealdad puede suministrar el ambiente propicio donde el espíritu encuentre una morada de refugio, más allá o más acá de la vida.” O’Gorman, *Op. cit.*, p. 50.

²²⁰ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 59.

esclarecer la compleja red de significaciones que suscita: esto será motivo de defender su belleza como aquella pulsión cuyo efecto es el conocimiento de la razón de ser de un objeto; esa seducción inicial y necesaria ejercida por el objeto emana de su belleza.

La influencia que las reflexiones de O’Gorman tuvieron en Fernández no puede ser pasada por alto. Los conceptos que Fernández ofrece de arte, estética y belleza, se encuentran fuertemente influenciados por las premisas centrales que aparecen en “El arte o de la monstruosidad”, ya sea porque el autor está de acuerdo con las ideas ofrecidas por O’Gorman, o bien porque intentará mostrar a través de su argumentación la invalidez de algunas de ellas. De manera muy general es posible decir que Fernández coincide con O’Gorman en las dos actitudes que permiten acercarse a la obra de arte, pero está en desacuerdo en continuar perpetuando la concepción de la Coatlicue Mayor (o del arte prehispánico en general) a través del empleo de términos cuya connotación es negativa, como monstruoso, terrible, espantable y, en el mejor de los casos, sublime.

Con base en lo anterior, quizá no deba sorprender que la discusión central de Fernández en la introducción a su *Estética del arte mexicano...* verse alrededor del concepto de belleza en relación con el arte.²²¹ Impura y variante, la belleza es definida como una cualidad que se activa con la finalidad de revelar algo, “un complejo de intereses vitales puestos o compuestos en un cierto orden por el artista para crear un efecto atractivo y revelador.”²²² Este complejo de intereses vitales permite una suerte de relación cíclica

²²¹ Hacia el final de su introducción Fernández ofrece una síntesis de los conceptos en torno a los cuales ha elaborado su discusión: “La belleza del arte es creada por los hombres para los hombres; es dependiente del arte, puesto que es sensible, pero no de lo revelado, aunque lo requiere la cabal comprensión de su sentido; funciona en tanto que haya coincidencias de sensibilidad e intereses entre los hombres, es percibible, gozable y visible en lo particular y concreto; es histórica e impura; es auténtica en tanto que revele intereses radicales, vitales y mortales; es un modo sensible de nuestro ser; es también un modo consciente, poético de hacer vivible nuestra moribundez –‘aunque ninguno la entienda’.” *Ibid.*, p. 19.

²²² *Ibid.*, p. 12.

entre el sujeto y el objeto: la belleza revela este complejo constitutivo del objeto que es a su vez lo que le confiere su belleza.²²³ Sin embargo, el objeto no es bello en sí mismo, sino como consecuencia de una relación que se establece por el individuo que observa con el objeto observado, que claramente puede ser apreciado de muy diversas maneras. Cuando en el observador se produce un “sentimiento emocionante”, ese sentimiento es el que abre posibilidades al pensamiento y la imaginación que permiten acercarse al objeto desde perspectivas variadas.²²⁴ Sin embargo, la belleza es aprehensible por la sensibilidad, no por el pensamiento; las aproximaciones al objeto de arte desde el ámbito de la razón corresponden al ámbito de la estética.

Al igual que la belleza, la estética para Fernández también es impura, pero es la que conduce a comprender la esencia de la obra de arte.²²⁵ Concebida como una “teoría de la sensibilidad”, la estética del arte deviene para el autor la historia de las ideas estéticas.²²⁶ Es por ello que *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* dedica más de la mitad de su contenido a explorar la transformación a lo largo del tiempo de las opiniones que en torno al arte prehispánico se han elaborado. Desde el primer observador ajeno a la realidad prehispánica –Hernán Cortés–, hasta el último que sobre el tema había tratado –Paul Westheim–, la primera parte de la obra, “Proceso crítico del arte indígena antiguo” es una exposición del conjunto de opiniones sobre el arte prehispánico y de las transformaciones

²²³ “Las bellezas son reveladoras de un complejo de intereses vitales, puestos o compuestos por el artista en la obra de arte, por los cuales y por la cual se hacen evidentes las bellezas.” *Ibid.*, p. 15.

²²⁴ “La belleza provoca la apertura hacia la construcción histórica de la imagen que le da sentido y contenido.” *Ibid.*, p. 13.

²²⁵ “Estética es un hablar reconstructivo de cómo la belleza se produce, de su significación y de las experiencias porque se haya pasado, un hablar conscientemente de nuestras pasiones. [...] Por otra parte es la pretensión de comprender *cómo* otros hombres de otros tiempos y del nuestro, se han expresado, bellamente, en el arte y *qué* es lo que han expresado así.” *Ibid.*, p. 18.

²²⁶ “...la estética actual del arte consiste en la serie de opiniones, sobre el arte, que han dado los hombres a través de los tiempos; consiste pues en la historia de las ideas estéticas –entendida como la expresión de sentimientos, imaginaciones y opiniones históricas en relación con el arte–, y en ella debe insertarse la idea, opinión, sentimiento e imaginación posible que uno tenga en su propio tiempo.” *Ibid.*, p. 23.

sufridas durante el transcurso del tiempo que, desde la perspectiva de Fernández, constituyen la estética del arte indígena antiguo.²²⁷

Quizá la más escueta de sus elaboraciones conceptuales es la que se refiere al arte. Tanto la estética y la belleza para Fernández sólo pueden ser explicadas en términos de su relación con el arte, concepto que menos aborda frontalmente. Definido también en términos históricos, el arte es simplemente una expresión de los hombres, aquello que desencadena la belleza.²²⁸ Cualquier problema en torno a la concepción histórica de un objeto como artístico no es materia de discusión, o lo es simplemente en tanto que O’Gorman ya ha abordado esta cuestión en su ensayo de 1940. Existen breves exposiciones que tratan sobre el arte denominado “bárbaro” y el arte “popular”, pero parecen surgir respectivamente de la discusión encaminada a otorgar la misma validez a las producciones culturales distintas de la occidental en lugar de empañar sus significados con términos que empobrecen una visión de la realidad y de hacer la distinción entre el arte y la artesanía, discusión en boga hacia mediados del siglo XX debido al impulso que se había dado a la artesanía popular.²²⁹ A propósito del arte indígena antiguo, Fernández optó por ofrecer una distinción que, aunque parece innecesaria, él consideró relevante: aquella que marca la diferencia entre dos tipos de producciones contenidas bajo la misma categoría de arte indígena: el arte “popular” y el arte indígena *antiguo*:

²²⁷ En síntesis, Fernández ofreció la siguiente explicación: “La estética es la pasión por la revelación de la realidad en formas emocionantes; es interés consciente por la verdad presentada en un orden artístico, bello; es pretensión de comprender *cómo* se han expresado y *qué* han expresado otros bellamente. La estética del arte es una teoría de la sensibilidad artística y de la belleza en la obra de arte, que requiere completarse con el contenido histórico.” *Ibid.*, p. 19.

²²⁸ “El arte es un complejo de intereses vitales y mortales puestos o compuestos en un cierto orden, cargado de intenciones, por el artista para crear un efecto atractivo, emocionante y revelador de aquellos intereses. El arte es un bello instrumento de revelaciones.” *Idem.*

²²⁹ Véanse, por ejemplo, los siguientes escritos de Alfonso Caso: “El arte popular” (1950); “La protección de las artes populares” (1942); “El arte popular mexicano” (1952) y “¿Arte mexicano o arte en México?” (1953). Caso, *Indigenismo*, pp. 123-155.

En cuanto al arte indígena antiguo cabe aclarar que sus grandes expresiones, aunque anónimas en cierto grado, no son de creación popular en estricto sentido, porque expresan la ciencia y las creencias, los mitos pulidos y elaborados por los sacerdotes y dirigentes del pueblo; significan una conciencia profunda de sentido histórico, dentro de la esfera de las culturas antiguas mexicanas [...]. Las grandes obras del arte antiguo mexicano no son populares, expresan los más altos sentimientos, elaboraciones intelectuales e imaginativas de los sacerdotes y dirigentes de la cultura indígena en sus niveles más elevados y tienen todas aquellas características que hacen auténtica la belleza del gran arte.²³⁰

Establecida su estrecha dependencia con la Historia y despojadas de su carácter de absolutos, la belleza, la estética y el arte se convirtieron para Fernández en el medio posible de acceder a la esencia de la obra de arte y de la cosmovisión de la que emana.²³¹ Por supuesto, como nos informa Fernández de manera recurrente, dicho intento no puede trascender el plano subjetivo.²³² Quizá ésta sea la principal falla de quienes han dado un uso a la interpretación que ofrece Fernández: omitir el carácter plenamente subjetivo del ejercicio de interpretación para tomar como una realidad objetiva y absoluta los resultados de la investigación presentada. Aunque también es justo decir que la construcción de Fernández y su estilo narrativo se prestan a dar una connotación de absoluto a los asuntos que él mismo ha planteado que sólo pueden ser relativos, como si *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* viniera a completar todas las versiones anteriores que sobre la Coatlicue Mayor se hubieran ofrecido, agotando las posibilidades de interpretación por efecto de elaborar una versión definitiva.

²³⁰ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 23.

²³¹ Samuel Ramos escribió el prólogo a la primera edición de *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* (1954). Está de más decir cuán necesario debía resultar para Fernández, como validación de su aproximación estética, que Ramos emitiera un juicio positivo sobre su obra; aportación que resume en los siguientes términos: “Aparte de la valiosa contribución que representa el libro de Justino Fernández para la estética del arte indígena antiguo, me parece que arroja también una luz inesperada para fijar con precisión la visión cósmica de los aztecas, tan confusa hasta ahora, cuando se trata de captarla a través de su mitología tan complicada y caótica.” *Ibid.*, p. 30.

²³² “Porque de veras, de veras, saber lo que en el caso [...] opinaron sus creadores es imposible; es verdad que ahí tenemos sus obras, expresión, digamos, de sus opiniones; cierto que intentamos comprenderlas, más a sabiendas de que lo que decimos que dijeron es algo que *decimos* –y que nos parece más o menos acertado– que *dijeron*.” *Ibid.*, p. 111.

2.3.3. El receptáculo de la cosmovisión mexicana.

Como se ha señalado anteriormente, fue con Justino Fernández con quien se alcanzó el punto máximo en la interpretación del monolito de la Coatlicue Mayor. Para obtener una mejor comprensión de la riqueza de significaciones con que la obra de Fernández dotó a la escultura, vale la pena detenerse en las interpretaciones previas que de ésta se habían hecho. En primer lugar es necesario mencionar a Alfonso Caso, quien en *La religión de los aztecas* (1936) y *El pueblo del sol* (1953) se refirió a la Coatlicue Mayor como una “obra maestra” que representa a la diosa de la tierra asociada con las deidades Coatlicue, Cihuacóatl, Tlazoltéotl y con las diosas madre Tonantzin, Teteoinan y Toci; como diosa de la tierra posee el papel doble de creadora y destructora.²³³ En segundo lugar, Salvador Toscano en su *Arte precolombino de México y de la América Central* (1944) se refirió a la Coatlicue Mayor como “la obra maestra de la escultura americana” que representa al monstruo terrestre portador de la vida y la muerte.²³⁴ El discurso de Toscano no proporcionó significaciones adicionales a las establecidas por Caso, pero el autor sí llamó la atención a la imposibilidad de juzgar dicha obra desde los preceptos del arte clásico, preocupación elaborada previamente por O’Gorman en “El arte o de la monstruosidad” (1940). En tercer lugar, Paul Westheim en su *Arte antiguo de México* (1950) amplió sustancialmente la noción de diosa madre asociada a la Coatlicue Mayor: “Ella estaba antes de todo principio”, señaló el autor, quien parece vincular a la diosa madre con la idea arquetípica de madre desarrollada por las corrientes psicoanalíticas de finales del siglo XIX.²³⁵ A la vez que ser madre por antonomasia, es también “la gran destructora, principio y fin de todo ser

²³³ *Vid. supra* el apartado 2.1.1. “Coatlicue en los textos de ‘vulgarización’ de Alfonso Caso”.

²³⁴ *Vid. supra* el apartado 2.2.1. “Intentos de unificación. La aproximación estética al arte nacional”.

²³⁵ Hacia mediados del siglo XX, la obra de Carl G. Jung *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* planteó la noción de la existencia de arquetipos, entre ellos el de la madre, que dio lugar a una búsqueda de principios femeninos asociados a la existencia de diosas madre en las culturas de la antigüedad.

terrenal.” Westheim fue el primer autor que hizo explícita la idea de que la Coatlicue Mayor representa una concepción del mundo al decir que “es encarnación de un concepto religioso-filosófico fundamental.”²³⁶ Varias de las ideas de Westheim fueron retomadas y ampliadas por Fernández quien reconoció la importancia de la contribución de Westheim en la interpretación de la Coatlicue Mayor: “los párrafos que le dedica son de los mejores que se han escrito sobre esa maravillosa escultura”.²³⁷

En síntesis, puede decirse con base en lo anterior que la Coatlicue Mayor fue concebida hacia 1950 como diosa de la tierra y diosa madre, además de evocar una naturaleza dual que remite a la vez a la vida y a la muerte, a la creación y la destrucción. Es una obra maestra que sintetiza una concepción del mundo –esbozada de manera muy general– en términos de la coexistencia de contrarios.

En cuanto al análisis elaborado por Fernández, es útil abordarlo desde distintas perspectivas con el fin de lograr una exposición más clara. De tal manera, en los siguientes apartados se desarrollará el análisis formal de la Coatlicue Mayor, en cuanto se refiere al estudio de las estructuras y subestructuras presentes en la escultura. A continuación, se analizarán las variadas significaciones asociadas a cada uno de los componentes estructurales de la pieza, con el fin de establecer la compleja red de significaciones propuesta por Fernández. Por último, se discutirá la relación que existe entre la interpretación de Fernández y las obras de Westheim, Caso y Soustelle que, en más de un sentido, conformaron los antecedentes de varias de las tesis expuestas en *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*.

²³⁶ *Vid. supra* el apartado 2.2.2. “La búsqueda de principios rectores en el arte prehispánico”.

²³⁷ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 96. En su reseña a *Arte antiguo de México* de 1952, Fernández se refirió a la contribución de Westheim en términos similares. *Vid. supra* p. 87, n. 185.

2.3.4. La forma como contenido.

Desde un nivel formal, la Coatlicue Mayor fue descrita por Fernández proporcionando las dimensiones del monolito y las relaciones geométricas que inscriben el conjunto de sus formas sin que esta descripción escape al ámbito interpretativo. De hecho, Fernández expuso varias razones para proponer que la estructura misma remite a la representación de la cosmovisión mexica. Lo anterior puede extenderse al ámbito de una cosmovisión prehispánica, pues el pueblo mexica fue concebido –en parte, Fernández se mostró cauto–,²³⁸ como la síntesis culminante de toda una tradición en la antigüedad anterior a la Colonia. Así concluyó el autor respecto al análisis formal de la Coatlicue Mayor:

Una interpretación de esos elementos [las formas del monolito] no puede basarse sino en la concepción religiosa, cósmica, mítica y mágica, poética en sumo grado, del pueblo azteca, como heredero, en parte, de viejas tradiciones de las culturas indígenas que le precedieron, que absorbió y que enriqueció con sus propias creaciones. Así, hemos de aventurarnos, aun a riesgo de errar, en la selva mítica de donde debe surgir el ser de la divinidad.²³⁹

Fernández emprendió su análisis desde tres perspectivas distintas: la primera de ellas atañe a la estructura cruciforme; la segunda a la estructura “piramidal” y la tercera hace referencia al cuerpo humano. La estructura cruciforme corresponde a la Coatlicue Mayor vista de frente, ya sea desde su lado anterior o posterior y representa la concepción azteca cósmico-religiosa en relación con los puntos cardinales y con los mitos de la creación del mundo.²⁴⁰ La estructura piramidal se aprecia cuando el monolito es visto de

²³⁸ Es pertinente mencionar que una de las objeciones de Fernández al análisis de Westheim es justamente el de conformar un conjunto de preceptos generales para comprender el arte prehispánico mediante la extensión de aspectos esenciales de la cultura mexica a otras culturas prehispánicas. *Vid. infra* el apartado 2.3.6. “Del objeto a la cosmovisión”.

²³⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁰ “...cuatro fueron los dioses principales, hijos del principio dual, masculino y femenino, que residía en *Omeyocan*, el lugar 2, y que tenía por nombres: *Ometecuhli*, ‘Dos señor’, y *Omecihuatl*[,] ‘Dos señora’. Los cuatro hijos de la divina e indivisible pareja fueron: *Tezcatlipoca*, representado por el color negro y correspondiente al norte; *Huitzilopochtli*, o *Tezcatlipoca* [*sic*] azul, que pertenecía al sur; *Tezcatlipoca* rojo, también *Xipe* o *Camaxtle*, de la dirección este, y *Quetzalcóatl*, o *Tezcatlipoca* blanco, del oeste. [...] Cuatro veces habían sido creados el mundo y el hombre, cuatro soles también, y cuatro cataclismos habían terminado

lado; remite según el autor a los trece cielos escalonados que se extienden hacia arriba desde la superficie plana de la tierra.²⁴¹ Por último el monolito tiene una forma que claramente remite al cuerpo humano, en la que Fernández vio “la estrecha vinculación de la existencia humana con el mito cósmico sagrado, la ofrenda suprema de la vida para el mantenimiento de los dioses, que es tanto como decir del orden cósmico y de la vida.”²⁴² Las tres formas que es posible apreciar en la Coatlicue Mayor no resultaron fortuitas para el autor; corresponden, más bien, al designio necesario que revela la cosmovisión del mundo indígena prehispánico.²⁴³

Además de la forma constituida por tres estructuras diversas, Fernández analizó cuatro subestructuras que conforman al monolito: la primera en la región baja que va desde los pies hasta la falda de serpientes; la segunda constituida por la falda de serpientes; la

con todo...” *Idem.* Salvo por indicar que la concepción cósmica de cinco regiones se encuentra en el *Códice Fejérváry-Mayer*, Fernández no cita sus fuentes ni proporciona datos adicionales. Sin embargo, el pasaje citado no es más que una reformulación de las mismas ideas presentadas por Alfonso Caso; *cf.* con el siguiente pasaje: “Sus nombres indican esta dualidad: *Ometecutli*, que quiere decir ‘2 Señor’ y *Omecihuatl*, ‘2 Señora’, y ambos residen en *Omeyocan*, ‘el lugar de dos’. [...] Según una de las versiones que nos han llegado, estos dos dioses tuvieron cuatro hijos a los que encomendaron la creación de los otros dioses, del mundo y de los hombres. Los cuatro dioses hijos de la primitiva pareja divina, fueron el Tezcatlipoca rojo, llamado Xipe y Camaxtle; el Tezcatlipoca negro, llamado comúnmente Tezcatlipoca; Quetzalcoatl, dios del aire y de la vida y Huitzilopochtli, el Tezcatlipoca azul. [...] son los representantes de las cuatro direcciones o puntos cardinales, por eso vemos que tres de ellos se nos presentan con colores diferentes: rojo, negro y azul, que corresponden al este, al norte y al sur, mientras que Quetzalcoatl está quizá en el lugar que debió tener, en el mito primitivo, un Tezcatlipoca blanco, que correspondería al oeste.” Caso, *La religión de los aztecas*, pp. 96-97; *El pueblo del sol*, pp. 176-178. Westheim, apoyado en Caso (a quien sí cita), también recoge esta información. Véase Westheim, *Arte antiguo de México*, pp. 28-30.

²⁴¹ “Ambas estructuras, cruciforme y piramidal, componen una sola, indivisible, y ella es también la que estructura a *Coatlicue*. Es la concepción azteca del espacio cósmico, con todas sus dimensiones, mitificado; es una antigua concepción tradicional indígena que pone en relación las culturas maya y azteca, pero fue ésta la que le dio su expresión más acabada.” Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 123.

²⁴² *Idem.* O’Gorman fue más poético; ejemplo de la mera contemplación fincada en la circunstancia del sujeto fue la siguiente observación: “Quizá la impresión dominante sea la de una muchedumbre de serpientes que obedeciendo al extraño y asombroso poder de un antiguo conjuro se han erguido en una remota forma humana que apenas se adivina; o quizá sea un proyecto de cuerpo humano todavía anclado en el tenebroso mundo animal, de donde emerge con una infinita inconsciencia de su propia monstruosidad.” O’Gorman, *Op. cit.*, pp. 53-54.

²⁴³ “De esa manera las tres estructuras fundamentales de *Coatlicue*: la cruciforme, la ‘piramidal’ y la humana forman unidad indivisible, puesto que cada una de ellas es necesaria a las otras dos. El simbolismo explica el orden cósmico inflexible y dinámico que al ser visto como mito esencial y como orden religioso, da sentido a la existencia humana.” Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 124.

tercera que corresponde al “torso” de la estatua y la cuarta y última conformada por el par de cabezas de serpientes que se encuentran una frente a otra: la “cabeza” del monolito.²⁴⁴ Éste constituye uno de los análisis más interesantes realizados por Fernández, pues una por una fue aislando las distintas formas esculpidas y proporcionando su explicación como símbolos de la concepción mítico-religiosa del pueblo mexicana.

En la primera de estas regiones Fernández, apoyándose principalmente en las garras de águila²⁴⁵ y en la inscripción de la base, encontró los elementos necesarios para establecer que trata sobre los mitos del sol y de la tierra. La segunda de las regiones, la falda de serpientes, constituyó una representación simbólica de la humanidad creada por el principio dual, representado por las dos “serpientes preciosas” que forman el cinturón. La tercera zona que corresponde al “torso” de la escultura contiene un conjunto de elementos que pueden vincularse con el sacrificio como ritual necesario para la regeneración y la perpetuación de la existencia: los cráneos anterior y posterior, la piel desollada que reviste el torso y el collar de corazones y manos. La última de las regiones, compuesta por las dos cabezas encontradas de serpientes representa el principio dual, la pareja creadora que reside

²⁴⁴ Puede concebirse también el análisis de una quinta subestructura, una suerte de punto de partida, pues corresponde a la base del monolito. Sin embargo, el análisis que Fernández hace de la base de la Coatlicue Mayor en la obra de 1954 es escueto, pues sólo pudo apoyarse en las ilustraciones aparecidas en la obra de León y Gama de 1792, la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella el año de 1790*. En 1966, Fernández reunió sus observaciones de la base del monolito en un artículo titulado “El Mictlan de Coatlicue” publicado en el sexto volumen de *Estudios de Cultura Náhuatl*, basando su investigación en un vaciado de la base (probablemente realizado en 1887 y descubierto en las bodegas del Museo Nacional poco antes de su traslado a Chapultepec, como él mismo indica) y en fotografías tomadas al desplazar a la Coatlicue Mayor al Museo Nacional de Antropología en 1964. “El Mictlan de Coatlicue” se incluye como un apéndice a *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo en la Estética del arte mexicano...*

²⁴⁵ Décadas más tarde, Rubén Bonifaz Nuño cuestionará la interpretación de las garras de águila proporcionada por Fernández: “[R]ecuérdese la certera afirmación de Westheim con respecto a que el arte azteca es realista en el pormenor; así, se encuentran entre las representaciones aztecas muchas de águila, donde las patas del ave están figuradas; en ninguna de éstas se encontrará nunca una de cuatro dedos delanteros. Si el símbolo representara, pues, una garra de águila, contaría sólo con tres uñas anteriores [...]” Rubén Bonifaz Nuño, *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 61.

en Omeyocan. La escultura viene pues a simbolizar toda una cosmovisión que se extiende desde el inframundo localizado en la base del monolito, hasta el treceno cielo en que habita la pareja dual, Ometecuhli y Omecíhuatl, creadores de los cuatro dioses que se encuentran respectivamente asignados a los cuatro puntos cardinales. Fernández ofreció una de las interpretaciones más exhaustivas que se han realizado a partir de las variadas formas presentes en la escultura, desde las tres estructuras que la conforman hasta las imágenes que contiene:

De la manera como hemos dejado interpretados los elementos simbólicos de *Coatlicue*, ésta se ha revelado como la expresión de algo mucho más complejo que simplemente, la deidad de la Tierra, y si es que debe interpretarse como tal, en todo caso se trata de la deidad de la Tierra en complejas relaciones con toda una serie de deidades y de mitos cosmogónicos y cosmológicos y con el género humano, de manera que a la postre viene a expresar una mitogonía y una mitología, ambas divinizadas y en relación con el hombre.²⁴⁶

Del fragmento anterior sobresale la atribución de deidad de la tierra en complejas relaciones con otras deidades y mitos. Fernández en su lectura de las imágenes presentes en el monolito ha construido una compleja serie de relaciones a partir la información que aparece en las fuentes textuales del siglo XVI, así como la que al parecer se había aceptado como válida en la historiografía del siglo XX a la que el autor recurre; punto que será desarrollado en el siguiente apartado.

2.3.5. La ampliación del espacio de significaciones.

Antes de abordar la compleja red de asociaciones elaboradas por Fernández en su interpretación de la Coatlicue Mayor, es conveniente hacer mención de lo que parece haber sido el método empleado por el autor. A su vez, es necesario hacer una observación sobre

²⁴⁶ A lo largo de la obra, Fernández muestra cierto enfado con lo que considera un análisis lacónico realizado para la escultura, basado principalmente en la falda de serpientes que le da su nombre: “Siempre me irritó, hasta que me dejó de irritar, que se hablara de ella como: ‘la de la falda de serpientes’, que es a lo más que muchos han llegado, como si fuera lo único que se pudiera decir de una obra tan original, grandiosa y conmovedora.” Fernández, *Estética del arte mexicano...*, pp. 112, 135.

las fuentes empleadas por Fernández. No resulta demasiado arriesgado establecer que las ideas centrales en torno a la cosmovisión mexicana que el autor desprende del monolito en realidad han sido ya planteadas por otros autores, mismos que no cita de manera explícita a lo largo de su exposición, pero a los cuales ha reservado una última nota en que reconoce la deuda que tiene con sus obras: *La religión de los aztecas* (1936) y *El pueblo del sol* (1953) de Alfonso Caso y *La pensée cosmologique des anciens Mexicains* (1940) de Jacques Soustelle.²⁴⁷ Hasta cierto punto tiene sentido que el autor se haya apoyado tan cabalmente en una obra relativa a la religión del pueblo mexicano como la obra de Caso, en vista de que la Coatlicue Mayor devendrá, bajo su interpretación, “toda una cosmovisión mitificada” a través del estudio de Fernández. Sin embargo, puede objetarse que el empleo indiscriminado de información cuya fuente no se cita le confiere a ésta cierto carácter paradigmático, como si representara en sí misma el resultado validado por parte de un consenso de autoridades en la materia: una suerte de verdad historiográfica establecida. Vale la pena tener en mente que Fernández se apoyó en la interpretación de autores contemporáneos, que en su empleo oscila arriesgadamente entre la categoría de verdad establecida o propuesta interpretativa, por remitir o no hacerlo a la fuente de que emana.

Aunque las fuentes mencionadas y principalmente *La religión de los aztecas* de Alfonso Caso dirigen la interpretación que elaboró Fernández, es justo mencionar una de las fuentes de las que el autor hace uso extenso, novedosa en su momento: los cantos o poesías aparecidas en el primer tomo de la *Historia de la literatura náhuatl*, de traducción

²⁴⁷ Así se expresa Fernández en una nota a pie de página (la 353 de un total de 365 en la edición de 1954): “Se recomienda la lectura de esta obra [*La religión de los aztecas*] tanto como la de Jacques Soustelle [*La pensée cosmologique des anciens Mexicains*], para tener una visión precisa de la cosmología y mitología aztecas, pues de la primera he tomado cuanto se refiere a la religión azteca y en la segunda he encontrado firme apoyo. Por otra parte he querido evitar en mi estudio de *Coatlicue* repeticiones innecesarias que alargarían el texto más de lo deseable para nuestro objeto, y así refiero al lector a aquellas autoridades.” (El énfasis es mío). *Ibid.*, p. 160, n. 353.

reciente por el padre Ángel María Garibay,²⁴⁸ que permitieron a Fernández ampliar considerablemente la información obtenida de las fuentes escritas que empleó del siglo XVI, principalmente de la *Historia general...* de Sahagún.²⁴⁹

Habiendo establecido las fuentes principales en que se apoyó Fernández, es posible aventurarnos en lo que aparentemente fue el método empleado en su construcción de conocimiento. Como una suerte de directriz, parece haber ajustado los puntos centrales de la cosmovisión mexicana como fueron desarrollados por Caso al monolito de la Coatlicue Mayor, aspecto esencial que se desprende de las tres estructuras que es posible asignar a la escultura; esto funcionó como un andamiaje que sirvió de sostén fundamental y que fue revestido de la argumentación adicional, constituida por las muy variadas interpretaciones que Fernández hizo de los distintos atributos de la escultura, apoyado en las poesías, cantos y otras fuentes escritas durante el siglo XVI.

Ahora bien, si para el autor la forma del monolito a través de sus tres estructuras remite a la cosmovisión mexicana, las formas contenidas en las subestructuras dan lugar a la contribución principal de Fernández en lo que he llamado la ampliación del espacio de significaciones. Al analizar la primera región del monolito, como se mencionó anteriormente, se estableció el vínculo con los mitos del sol y de la tierra. Sin embargo, el

²⁴⁸ La *Historia de la literatura náhuatl* del padre Garibay se publicó en 1953-1954. Al respecto anotó Fernández: “Lo que León y Gama dijo fue lo primero que alguien dijo de *Coatlicue*. Lo último que se ha dicho sobre ella proviene de un sabio en materias de lingüística náhuatl y en muchas otras, el padre Ángel María Garibay K., a quien tanto deben los estudios de nuestro pasado indígena. Es él quien ha colocado una piedra miliaria con su *Historia de la literatura náhuatl*, iluminando muchos aspectos del mundo indígena antiguo. Inútil es decir que aprovecharé en cierta medida sus excelentes traducciones o versiones castellanas, especialmente de lo que él llama: ‘Poesía religiosa’, para algunas interpretaciones. [...] Por lo demás, no sólo enriqueceré mi interpretación de *Coatlicue* con traducciones, ideas y asociaciones del notable humanista, sino que a no ser por ellas no me hubiera sido posible llevar a cabo mi estudio; mi agradecimiento es definitivo.” *Ibid.*, p. 116.

²⁴⁹ Al respecto hay que señalar que las fuentes traducidas por Garibay en la *Historia de la literatura náhuatl* no pudieron ser empleadas por Westheim para la primera edición de su *Arte antiguo de México* (1950); sin embargo, en *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1957), que consideró complemento al *Arte antiguo de México*, Westheim hizo uso extenso de los cantos y poesías traducidas por Garibay.

mito solar, connotado según Fernández por las “garras de águila”, permitió a su vez al autor establecer el vínculo entre esta primera región con Cihuacóatl, deidad esencialmente guerrera, como manifiesta uno de los cantos recogidos en náhuatl por Sahagún.²⁵⁰ Como el canto hace referencia al maíz y a los atributos de Cihuacóatl con la guerra, Fernández proporcionó los siguientes vínculos asociativos por efecto de las formas analizadas, de los significados a los que remiten y de las significaciones a las que es posible ampliar la interpretación como se desprende de distintas fuentes escritas: Quilaztli, “la que hace brotar las legumbres”; Cihuacóatl, “mujer serpiente”; Quauhčíhuatl, “mujer águila”; Yaocíhuatl, “guerrera”. Este último atributo permitió, a través de una nota de Seler, asociar a Quauhčíhuatl como una representante de las Cihuateteo, “almas de las mujeres muertas de parto, que habitan en el oeste” y con Itzpapalotl, representada con patas de águila.²⁵¹ Adicionalmente y basándose en lo que al autor supuso ser una cabeza de serpiente o de tortuga entre las garras de la escultura, atribuyó a la misma su sentido de alumbramiento. Para ello, se basó en otro de los cantares en náhuatl recogidos por Sahagún que alude a la “diosa sentada en una tortuga” o “diosa de los alumbramientos”.²⁵² Así, finalmente, el contenido de la primera subestructura puede sintetizarse de la siguiente manera:

En resumen: ya en la parte baja, en la primera zona de la escultura, encontramos suficientes símbolos para asegurar que se refiere al mito del Sol, que cae y muere diariamente, va a alumbrar el mundo de los muertos y es recogido de nuevo por la Tierra. Mas la Tierra es diosa guerrera, a la vez que es dios fecundador, así, es la que hace brotar las legumbres. Por otra parte es diosa de los alumbramientos, madre del Sol, que es también dios guerrero. Como diosa que es lleva faldilla con cascabeles o sonajas mágicas que atraen o anuncian la lluvia, con lo cual se completa lo necesario para que tenga el sentido de fecundidad.²⁵³

²⁵⁰ “Civa coatl icuic” o “Canto de Cihuacóatl”; la versión en náhuatl se encuentra traducida por el padre Garibay en su edición de *La historia general de las cosas de Nueva España* de Sahagún. Véase Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Ángel María Garibay K. (ed.), pp. 179, 899.

²⁵¹ Las asociaciones mencionadas aparecen en Fernández, *Estética del arte mexicano...*, pp. 125-126.

²⁵² “Ayopechtli icuic” o “Canto de Ayopechtli”; Fernández empleó la traducción hecha por Seler. Véase Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Ángel María Garibay K. (ed.), pp. 179, 898, 899.

²⁵³ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 127.

Como puede observarse, la construcción anterior constituye todo un discurso elaborado solamente a propósito de la primera región analizada del monolito y ejemplifica lo que he denominado la ampliación del espacio de significaciones. A través de un conjunto de elementos iconográficos y el establecimiento de asociaciones entre los diversos elementos y los contenidos presentes en las fuentes textuales consultadas, Fernández ha conformado un mensaje que comunica la relación íntima y compleja que existe entre una forma de concebir el mundo y su codificación a través de un objeto. Más adelante, finalizada la exposición por regiones, discutiré esta idea de una manera más detallada.

El análisis de la segunda región, la falda de serpientes que da su nombre a la escultura, empleó nuevamente una de las asociaciones establecidas por Caso en *La religión de los aztecas y El pueblo del sol*.²⁵⁴ En su interpretación de esta región Fernández realizó una de sus más interesantes propuestas: la falda de serpientes representa a los hombres y los dos “serpientes preciosas” del cinturón a la pareja divina Ometecuhtli y Omecíhuatl. El colgaje formado por trece “trenzas de cuero rematadas por caracoles” que aparece en la parte posterior, permitió extender la lectura para incorporar diversas significaciones relacionadas con el número trece: los trece cielos en que habitan los dioses, “Trece-Águilas” como otro de los nombres de Cihuacóatl y los números que forman la serie del calendario ritual. Otros elementos en esta región remitieron al autor al antagonismo entre

²⁵⁴ “*Coatlícue*, ‘la de la falda de serpientes’, tiene también otros aspectos bajo distintos nombres: *Cihuacóatl*, ‘mujer serpiente’, y *Tlazoltéotl*, ‘diosa de la inmundicia’; asimismo, por ser la madre de los dioses y de los hombres, la llamaban *Tonantzin*, ‘nuestra madre’. Aún otras deidades femeninas pueden agruparse o emparentarse con *Coatlícue*, como *Chicomécóatl*, ‘diosa de los mantenimientos’, y *Temazcalteci*, ‘la abuela de los baños’, ‘madre de los dioses’, ‘corazón de la tierra’ y ‘nuestra abuela.’” *Ibid.*, p. 128. Cf. con el siguiente fragmento de Caso: “Tres diosas, que aparentemente son sólo aspectos de una misma divinidad, representan a la Tierra en su doble función de creadora y destructora: *Coatlícue*, *Cihuacoatl* y *Tlazolteotl*. Sus nombres significan: ‘la de la falda de serpientes’, ‘mujer serpiente’ y ‘diosa de la inmundicia’. [...] Pero sus pechos cuelgan exhaustos porque ha amamantado a los dioses y a los hombres, porque todos ellos son sus hijos, y por eso se la llama ‘nuestra madre’, *Tonantzin*, *Teteoinan*, ‘la madre de los dioses’, y *Toci*, ‘nuestra abuela.’” Caso, *El pueblo del sol*, p. 225.

Tezcatlipoca y Huitzilopochtli, dos grandes contrarios, cielo nocturno el primero y cielo diurno el segundo que, junto con sus escuadrones de estrellas, “penden del cinturón de las dos serpientes, del principio dual originario, generador y formador de la Tierra.”²⁵⁵ En síntesis, sugiere Fernández:

Si recapitulamos sobre lo que hemos encontrado en la segunda zona de la escultura, en la que se encuentra la falda de serpientes y el gran colgaje posterior que liga la primera zona de las patas de águila con ésta, podemos llegar a ciertas conclusiones. Se trata de los hombres, del género humano, nacido del principio dual original y vital, que dio forma a la Tierra y del cual penden o dependen; pero también de la muerte a la que inflexiblemente está sujeta la vida humana. Y el principio dual se encuentra en el límite, como los hombres: entre el cielo y la tierra, en la zona de la vida y la muerte.²⁵⁶

La tercera región, correspondiente al torso de la escultura, reúne los atributos principales del sacrificio como el medio para la perpetuación de la vida. Fernández se detiene en la piel que reviste el tórax del monolito, de la que Caso había mencionado que sus pechos cuelgan flácidos por haber amamantado a hombres y dioses,²⁵⁷ para concluir que la piel está recortada, correspondiendo al pellejo de una víctima desollada en sacrificio. Lo anterior sugirió al autor que la región remite necesariamente a las deidades cuyos sacrificios empleaban ya sea el desollamiento o las víctimas femeninas, pues “estas prácticas mágico-religiosas en estrecha relación con la Tierra, sugieren que en la representación de *Coatlicue* ésta se encuentra revestida de una piel humana femenina. Nada más natural que relacionar a *Xipe* con *Coatlicue*.”²⁵⁸ Pero la relación no termina ahí, sino que es extendida para comprender además de Xipetótec, a Teteoinan, Toci y Temazcalteci, estas tres últimas advocaciones distintas de una misma deidad; Tlazoltéotl, Uixtocíhuatl, “la diosa de la sal”; Xilonen, “diosa de los xilotes” e Ilamatecuhtli, por mencionar algunas.²⁵⁹

²⁵⁵ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 131.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Vid. supra*, p. 59, n. 108.

²⁵⁸ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 131.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 131-132.

Por su parte, el collar de corazones y manos remite a la guerra florida y al sacrificio en sus múltiples manifestaciones.²⁶⁰ Después de analizar las extremidades, Fernández concluye sobre el significado de la tercera región:

Consideremos, pues que la tercera zona de la escultura –‘tórax’, ‘brazos’ y ‘manos’– tiene también un sentido dinámico; por una parte el advenimiento de la primavera; por otra, el sacrificio humano de profundo sentido religioso, para mantener la vida, esto a base del principio de guerra; y, por último, la presencia de Venus, descompuesta en dos momentos del día, con lo cual adquiere también dinamicidad.²⁶¹

Para la última región, la masa bicéfala, Fernández discutió varias de las interpretaciones propuestas bajo el supuesto de que la escultura se encuentra degollada y que las dos serpientes que conforman la parte superior corresponden a sendos chorros de sangre, interpretación con la que el autor discrepó, prefiriendo ver en ambas “serpientes preciosas” el símbolo de la pareja dual que reside en Omeyocan. En síntesis:

Sin que todo lo anterior deje de ser posible y válido, la colocación de la masa bicéfala, y su doble forma, parece ser expresión del doble principio creador, masculino y femenino, *Ometecuhtli* y *Omecíhuatl*, señores de nuestra carne y sustento, de la vida y de los alimentos, origen de la generación, padres de los cuatro dioses, a su vez creadores de otros, del mundo y de los hombres.²⁶²

A través del apoyo extenso y en ocasiones indiscriminado en las fuentes escritas, Fernández ofreció una interpretación en donde cada imagen presente en la escultura, en sí mismo un significante cuyo único sentido es el que le confiere su calidad de signo, fue asociado a una multiplicidad de significados relacionados con los rituales prehispánicos y los mitos cosmogónicos y religiosos como se desprenden de las fuentes textuales empleadas. De esta manera, la Coatlicue Mayor devino un macizo encriptado que alberga una totalidad de significados, logrados todos ellos a través del establecimiento de las múltiples relaciones

²⁶⁰ “En todo caso, manos y corazones, éstos la ofrenda más preciosa, simbolizan el sacrificio de la vida, esencial para el mantenimiento de los dioses, es decir, de todo el orden cósmico; por eso el cráneo humano tiene vida, es muerte y es vida, y su lugar sobre el ‘ombligo’ nos refiere a lo más central y profundo de la Tierra, allí donde habita *Xiuhtecuhtli*, el dios del fuego. Y el fuego, como la vida, estaba sujeto a renovación periódica, pues era también indispensable.” *Ibid.*, p. 133.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 134.

²⁶² *Idem.*

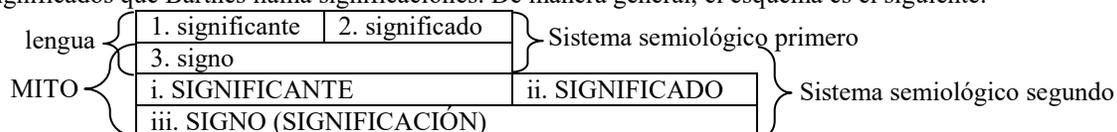
existentes entre cada una de sus formas y las muy variadas explicaciones que recurren a estas mismas formas. La naturaleza altamente codificada del objeto permite este tipo de ejercicio y la interpretación propuesta por Fernández generó un discurso complejo en torno a la Coatlicue Mayor. El monolito se convirtió así en la materia prima sobre la que funciona un lenguaje creado de manera independiente a esta materia; lenguaje que puede prescindir de la existencia del monolito y que está conformado por un conjunto de mitos.²⁶³ La interpretación de la Coatlicue Mayor constituye el nivel más complejo en la elaboración del proceso de significación, como se explica a continuación.

En un primer nivel, el más elemental de todos, es necesario distinguir los elementos que funcionan como vínculos asociativos entre un significante y un significado, por ejemplo, Coatlicue, “la de la falda de serpientes”; Tlazoltéotl, “deidad de las inmundicias”; Tonantzin, “nuestra madre”. Este primer nivel opera simplemente en el ámbito del signo, es decir, el total asociativo establecido entre el significante Coatlicue, por ejemplo, y su significado: “la de la falda de serpientes”.²⁶⁴ En sí mismo, este nivel es sumamente pobre; sin embargo, da lugar a un segundo nivel de mayor riqueza constituido por el significado que puede atribuirse al signo proveniente del nivel anterior.²⁶⁵ Así Coatlicue, “la de la falda

²⁶³ Empleo el término como lo utiliza Barthes en sus *Mitologías*, en que el mito se define de manera muy general como un discurso, un mensaje o un sistema de comunicación cuya aplicación es independiente de aspectos temporales y en la que no tiene importancia discernir entre aspectos reales o imaginarios que conforman al mito; éste, simplemente, comunica el mensaje que pretende comunicar y obedece a cierta estructura que será detallada más adelante. Véase Roland Barthes, *Mitologías*, 13ª ed., Trad. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 2002, pp. 199-257.

²⁶⁴ Es lo que Barthes llama una primera cadena semiológica o un sistema semiológico primero, constituido meramente por el sentido que caracteriza a un signo lingüístico. Este ámbito es el de la lengua. *Ibid.*, pp. 203-206.

²⁶⁵ Barthes lo llama un sistema semiológico segundo, construido a partir de los signos que provienen del sistema semiológico primero. Éste es el ámbito del mito en que se forma un sistema amplificado de significados que Barthes llama significaciones. De manera general, el esquema es el siguiente:



de serpientes” es a su vez la madre de Huiztilopochtli, una de las deidades asociadas a la tierra que se encuentra vinculada con la creación del sol, la luna y las estrellas, etc. Éste es el nivel de la palabra mítica, del mensaje o sistema de comunicación. En este segundo nivel lo que actúa como significante es el *signo* del primer nivel, esto es, la asociación “Coatlicue, la de la falda de serpientes”, en sí misma un signo, convertido ahora en el significante cuyo significado es toda la narración del alumbramiento de Huitzilopochtli, deidad tutelar del pueblo mexicana, además de todo posible vínculo adicional con esta deidad: éste es el ámbito complejo de las significaciones.

Si cada una de las asociaciones realizadas constituye un mito, entonces la propuesta de Fernández permite abordar a la Coatlicue Mayor como la forma última, el significante absoluto conformado por una multiplicidad de elementos que, relacionados con una diversidad de mitos y creencias recogidos sobre el México prehispánico, le confieren una significación totalitaria: el receptáculo de la cosmovisión y la religión mexicana, dado que es posible encontrar para toda forma presente en la escultura uno o varios discursos que remiten directa o indirectamente a esa forma específica.²⁶⁶ Bajo esta perspectiva el objeto significante contiene un todo unificado, reservorio inagotable de concepciones y creencias: “Tener allí en el objeto de la creencia y de la adoración a los dioses de bulto, visibles y

²⁶⁶ Al respecto, Fernández proporcionó una explicación sobre la multiplicidad de significaciones inherentes a la concepción mítica: “La mitogonía y la mitología eran las formas del origen y del funcionamiento del cosmos azteca y no al revés; eran su ser mismo. Por eso fue aquella naturaleza divina la que tenían que expresar en la obra concreta, en el arte, en la cual los símbolos se refieren también al movimiento, todo ello por medio de un lenguaje de signos suficientemente precisos, cuya ambigüedad proviene más bien de la variedad de significaciones de los mitos –lo que explica la estrecha relación de unos con otros, puesto que se trata de un sistema– y de la variedad de significaciones de lo que para nosotros es un solo objeto, lo que explica la objetivación de diversos momentos del movimiento. Es el movimiento mismo lo que más radicalmente interesaba a los aztecas.” Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 135.

palpables, era tanto como *tener* el cosmos mismo, era tanto como *tener* la mitología en un puño, el *ser* de los dioses; era tanto como *estar en relación* directa y real con ellos.”²⁶⁷

La lectura que del monolito elaboró Fernández halló justificación en el *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos* de Soustelle, para quien la lengua náhuatl remite a toda una amplia posibilidad de asociaciones debido a su carácter aglutinante, su fusión de términos y su alto contenido metafórico en la construcción de significados.²⁶⁸ Apoyado en esta idea, las complejas asociaciones de mitos realizadas por Fernández fueron vinculadas por el autor a las características de la lengua resaltadas por Soustelle.²⁶⁹ Así, Coatlicue se transformó también en el objeto que significó la lengua y la esencia encriptada de los mensajes transmitidos como consecuencia de su formulación inherente. Validada su interpretación mediante la tesis sostenida por Soustelle, Fernández pudo concluir sobre la compleja red de asociaciones a las que suscita la escultura:

Sabíamos que era una deidad: *Coatlicue*, ‘la de la falda de serpientes’, la diosa de la Tierra, escultura azteca del siglo XV. Ahora sabemos mucho más, sabemos que corresponde a la religión azteca en la que interviene un enjambre de deidades y, por lo tanto, una serie de símbolos hechos objetivos en la gran escultura.²⁷⁰

La compleja red de significaciones proporcionada para la escultura es lo que confirió a la Coatlicue Mayor sentido como una obra de arte, el hecho mismo de que

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ “La lengua Nahuatl [*sic*] presenta algunos rasgos característicos que ayudan a comprender ciertas particularidades del pensamiento Mexicano [*sic*]. En primer lugar [...] cada palabra que se emplea en un texto mágico o mitológico es susceptible de recibir una multitud de acepciones más o menos esotéricas. En segundo lugar, como muchas de las lenguas americanas, el Nahuatl [*sic*] recurre a la yuxtaposición, formando palabras compuestas cuyo poder de evocación se aumenta con todas las asociaciones tradicionales de imágenes que cada una de estas palabras compuestas es capaz de suscitar. De aquí las posibilidades múltiples de interpretaciones y de alusiones.” Jacques Soustelle, *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos (Representación del Mundo y del Espacio)*, Trad. María Elena Landa A., Puebla, Federación Estudiantil Poblana, 1959-1960, p. 16. Agradezco al Dr. Miguel Pastrana el que me haya señalado la importancia de la obra de Soustelle en la interpretación realizada por Fernández.

²⁶⁹ “La relación estrecha entre el lenguaje náhuatl y las formas de las obras de arte también es estrecha; Soustelle, refiriéndose a aquél, dice que puede caracterizarse como un instrumento de transmisión de asociaciones tradicionales, y habla de ‘enjambres de imágenes’. Y ¿qué otro sentido tiene *Coatlicue* sino éste?” Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 135.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

constituya expresión simbólica y síntesis abstracta de “la visión del mundo que alcanzó a formarse la cultura, la conciencia, azteca”; para Fernández, esto permitió hacer del monolito una expresión de la verdad a la que es posible acercarse a través del arte como un “bello instrumento de revelaciones”:

Que *Coatlicue* es toda una cosmovisión mitificada, de acuerdo con la interpretación que hemos dado a sus formas, lo muestra la mitografía que encontramos en ella y si, haciéndola de mitólogos, formáramos el inventario escueto de sus significaciones, equivaldría a una letanía, en la cual se encuentran mezclados caracteres femeninos y masculinos de los dioses, lugares sagrados y sentidos vitales que pudieran parecer disparatados a primera vista, pero que sin embargo, componen en conjunto un sistema cósmico-mitológico. Mas, en resumidas cuentas y una vez que la anterior se nos ha revelado, lo que interesa es la concepción mitológica, es decir la visión humana, sentida, pensada e imaginada del cosmos, que incluye a los dioses, al hombre y a todos los seres creados; por eso en adelante hablaremos más propiamente y en sentido humano auténtico, es decir, no material ni naturalista, del *mundo* y de la *mundivisión* aztecas. Fue esto lo que vivieron como verdad.²⁷¹

Que la Coatlicue Mayor constituye el medio para indagar sobre el complejo conjunto de intereses vitales y mortales de que es expresión eficiente, resulta evidente a través del pasaje anterior. Es, sin embargo, insuficiente: “lo importante ahora es encontrar el *ser* de la existencia humana, ambos en relación esencial, para llegar a comprender el *ser* histórico de la belleza de *Coatlicue*, que es nuestro objetivo final.”²⁷²

Para Fernández, la esencia de la Coatlicue Mayor es el *ser guerrero*;²⁷³ esencia que el autor localiza en la explicación que el pueblo mexicana se dio de que el “principio de todo lo creado fue la lucha, la guerra de contrarios. El movimiento generador como lucha, la contrariedad como guerra, eso es el ser, el existir. El ser de la existencia de los dioses es: *ser guerrero*.”²⁷⁴ Por supuesto, la conclusión anterior no es en su momento novedosa, lo es

²⁷¹ *Ibid.*, p. 136.

²⁷² *Idem*.

²⁷³ “*Coatlicue*, pues, se nos ha revelado; ha quedado patente su realidad de verdad, su: *ser guerrero*, salido de la ocultación en que se encontraba desde que el escultor azteca lo puso en forma estable de manifestarse en la obra sagrada.” Y más adelante: “¿Cuál o cómo es, pues, el ser de la belleza de *Coatlicue*? Ahora podemos contestar a tal cuestión de manera que ya no será sorpresa: el ser de la belleza de *Coatlicue* es el *ser guerrero*.” *Ibid.*, pp. 138, 139.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 138.

solamente en la forma en que se ha arribado a ella: del objeto a la cosmovisión y de ésta a la esencia. Tanto Caso como O’Gorman y Westheim, antes de Fernández, mencionaron la dualidad como uno de los principios rectores del pensamiento mítico del México prehispánico además de proponer que la razón de ser del pueblo mexicana se encontraba fincada en contribuir con los dioses a mantener el orden cósmico, de tal forma que su manera de existir se desenvolvía alrededor de la guerra y el sacrificio.²⁷⁵ Es en estos términos en los que Fernández presentó su conclusión más sucinta: “En resumen, *Coatlicue* es, *in nuce*, la fuerza cósmico-dinámica que da la vida y que se mantiene por la muerte en lucha de contrarios tan necesaria que su sentido último y radical es la guerra.”²⁷⁶ Al plantearla en los términos anteriores, a la vez ha sido satisfecha la dirección trazada por O’Gorman: extraer del objeto el espíritu de un pueblo.²⁷⁷

Por supuesto, la ampliación de las significaciones asociadas a las distintas interpretaciones de la Coatlicue Mayor no fue exclusiva de Fernández; han contribuido a ella todos los autores que han estudiado o hecho mención de la escultura vinculándola principalmente con el mito del nacimiento de Huitzilopochtli. Lo que sobresale en la

²⁷⁵ Sobre lo anterior, Caso ha llamado a la organización política del pueblo mexicana una teocracia militar, en que “el fin guerrero estaba subordinado al fin religioso”; de hecho, el “pueblo del sol”, como lo llamó Caso, tenía la misión de contribuir en la función cósmica a través de los sacrificios ofrecidos con el fin de perpetuar el orden cósmico. Los últimos capítulos de ambos textos *La religión de los aztecas* y *El pueblo del sol*, desarrollan la idea del pueblo guerrero comprometido en la manutención de este orden. Véase de Caso, principalmente el capítulo último de *El pueblo del sol* que lleva el mismo título. O’Gorman, por su parte, se había referido en los siguientes términos al arte mexicana: “No se puede desechar con un simple gesto, la posibilidad de que el sentimiento artístico del alma azteca hubiera encontrado su expresión culminante y quizá única en la forma y en el estilo de la guerra.” O’Gorman, *Op. cit.*, p. 46. Westheim, que abordó el arte antiguo de México desde un conjunto de principios rectores del pensamiento mítico, estableció el principio de dualidad como uno de los elementos que rigen la creación del arte prehispánico; además, hizo mención de la guerra como uno de los elementos principales que constituyen el pensamiento mágico. Véase el capítulo titulado “El sistema teogónico” en *Arte antiguo de México* de Westheim.

²⁷⁶ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 148.

²⁷⁷ O’Gorman destacó como esencial lo siguiente: “el historiador del arte debe intentar reconstruir el estado de ánimo del espíritu creador de la obra que lo ocupa. Lo fundamental es pues, un movimiento o proceso subjetivo dirigido hacia la contemporaneidad de lo objetivo, entendiendo por esto último, no tal o cual estatua o pintura, sino, para usar una expresión de Simmel, en general *el espíritu objetivado de un pueblo o de una época.*” El énfasis es mío. O’Gorman, *Op. cit.*, p. 47.

apreciación de Fernández, razón por la cual se ha tratado hasta este momento, es lo intrincado y elaborado que deviene el espacio de significación que termina confinado en el objeto descrito. En este sentido, Fernández –y los autores que le han precedido– han fabricado todo un mito alrededor de la Coatlicue Mayor cuya influencia es posible apreciar en distintos ámbitos de la cultura mexicana y la producción académica en las décadas posteriores; ámbitos que retroalimentan, modifican y continúan enriqueciendo el discurso con nuevas significaciones. Me ocuparé de esto en un apartado posterior.

2.3.6. Del objeto a la cosmovisión.

Existen dos aspectos que es necesario resaltar de la obra de Fernández, ambos relacionados con la intención de ir del objeto hacia la cosmovisión del que naturalmente debió emanar. En primera instancia está la relación de la obra de Fernández con la de Westheim; en segunda, su relación con la obra de Alfonso Caso y la de Jacques Soustelle. Comenzando por la primera, la propuesta de Fernández permite al autor no caer en el tipo de dificultades o inconsistencias en los que incurre Westheim en su *Arte antiguo de México* y que Fernández señaló tanto en su reseña de 1952 como en su *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* de 1954. Westheim, a diferencia de Fernández, generó un constructo teórico conformado por un conjunto de principios rectores como el vehículo necesario para alcanzar la comprensión de las producciones artísticas del México prehispánico. Así, el autor alemán debió enfrentarse a ciertas contradicciones o dificultades que se desprendieron del carácter general del supuesto teórico formulado. Fernández destacó que la generalización formulada por Westheim llevó a éste a concebir a las culturas prehispánicas como si todas hubieran alcanzado las mismas conclusiones; generalización que, además,

parece apoyarse principalmente en la concepción de la cultura mexicana.²⁷⁸ Por otro lado, Fernández encontró problemática la categoría de arte colectivo que empleó Westheim para definir al arte prehispánico, pues contradice la idea central de que vida, religión y arte constituían una indisoluble unidad al establecer que el arte servía los intereses del grupo en el poder;²⁷⁹ ideas que fueron empleadas por Westheim durante su exposición. En relación con lo anterior, Fernández detectó algunas contradicciones asociadas a un arte aplicado o auxiliar respecto a ciertas intromisiones a lo largo de la obra de Westheim que parecen orientadas a justificar la existencia del arte en sí en el México prehispánico.²⁸⁰ Claramente, aislar el objeto de estudio para ir de éste a la cosmovisión resuelve todas las dificultades que se desprenden de la formulación de un conjunto de ideas rectoras para el arte prehispánico; por supuesto, introduce otras, como se ha intentado mostrar en el apartado anterior.

En segundo lugar, es necesario enfatizar la influencia que en la elaboración de *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* han tenido las obras de Alfonso Caso. Desde la perspectiva empleada por Fernández, la obra de arte contiene en sí misma el complejo de “intereses vitales” que han dado posibilidad a su existencia y sugiere a través de la belleza desentrañar su esencia, posibilidad que depende en buena medida de la “sensibilidad cultivada” del sujeto.²⁸¹ Sin embargo, este movimiento del objeto a la cosmovisión puede

²⁷⁸ Fernández, [Reseña de *Arte antiguo...*], p. 87.

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ “El conflicto entre ‘forma pura’ y arte expresivo de religiosidad y otros aspectos, no llega a verse solucionado por Westheim; se atiene a una y a otro según la ocasión y, por lo expuesto, casi todo el arte antiguo de México es arte ‘aplicado’, ‘ancilar’, ‘al servicio’ de algo ‘extraartístico’, o bien es ‘forma pura’, como en el caso de las cresterías mayas y en otros. Su punto de partida es correcto, para mí, a saber: de la concepción del mundo y de la religión al estudio estético del arte; sólo que en el desarrollo de sus ideas llega, en momentos, a conclusiones poco convincentes, por no ajustarse al principio que él mismo establece.” Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 97.

²⁸¹ *Ibid.*, 144.

cuestionarse, no sólo por los abusos a que puede dar lugar en términos de una sobreinterpretación, sino debido principalmente a que no es lo que pretende ser. Más que una elaboración de la cosmovisión desprendida del objeto, resulta la adecuación, el ajuste, de la cosmovisión mexicana *como aparece sintetizada* en *La religión de los aztecas* y *El pueblo del sol* de Alfonso Caso a un objeto altamente codificado que, debido a su naturaleza misma, permite esta interpretación. El impacto de estas dos obras de divulgación de Caso, la segunda una reelaboración de la primera, no puede ser pasada por alto: Fernández reforzó a través de su exposición los preceptos fundamentales expuestos por Caso que conformaron el armazón fundamental de su obra. Al hacerlo, Fernández revistió dichos preceptos de una significación múltiple, apoyado en otras fuentes.

Por último, Fernández parece haber encontrado una justificación a sus múltiples asociaciones en función del *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos* de Jacques Soustelle. La idea planteada por Soustelle de que la lengua náhuatl remite a “enjambres de imágenes” como consecuencia de la yuxtaposición de términos en palabras compuestas que facilitan que éstas permitan una multiplicidad de asociaciones, fue extendida por Fernández al monolito mismo. En consecuencia, pudo concebirlo como un enjambre de deidades aglutinadas cuya vinculación realizó el autor al establecer asociaciones entre sus distintos símbolos con las descripciones míticas contenidas en las fuentes textuales.

Hacia mediados del siglo XX en México la Coatlicue Mayor se consolidó como la obra maestra por excelencia de la cultura mexicana, el significante absoluto que contiene toda la cosmovisión de que ha surgido y que remite en síntesis al pueblo del sol. Se ha transformado también en un símbolo de revaloración del indígena permeado de cierta

atemporalidad, pues exalta el pasado buscando su revaluación en la situación de actualidad. De soslayo, es necesario apuntar que Alfonso Caso se perfila como una figura central en el discurso en torno al indígena, tanto el de la antigüedad como el del presente en su momento, pues la influencia de sus obras de divulgación tuvo un impacto determinante en la producción historiográfica y cultural en este periodo.

2.4. La revaloración humanista del pasado prehispánico.

La década de los años cincuenta del siglo XX no sólo vio aparecer la obra de Justino Fernández mediante la cual se alcanzó el punto más elevado en la interpretación del monolito de la Coatlicue Mayor, sino que también fue un periodo en que la investigación pudo centrarse en fuentes de índole diversa a las empleadas previamente, de tal manera que se ofrecieron interpretaciones distintas y la mayoría de las veces innovadoras sobre varios aspectos del mundo indígena antiguo.

Aunque el fundamento de la discusión presentada a continuación se centra en un proceso que se relaciona de manera tangencial con la relativa a la Coatlicue Mayor, existen puntos cuya convergencia permite concluir aspectos interesantes sobre el ambiente cultural en que se consolidaron, hacia mediados del siglo XX, dos de las más importantes perspectivas en torno a los llamados “antiguos mexicanos”. Es posible, a su vez, analizar la influencia de estos aspectos en las décadas posteriores y en diversos ámbitos de la cultura en México.

En un espacio distinto al de la revaloración estética del arte prehispánico, parece haber existido una necesidad por presentar una revaloración humanista del mundo de la antigüedad precortesiana, principalmente la del altiplano. En este sentido, las figuras más

importantes al respecto son el padre Ángel María Garibay Kintana y su discípulo Miguel León-Portilla, creadores del Seminario de Cultura Náhuatl que se impartió en el Instituto de Historia desde 1956.²⁸²

De la mano con la tesis central presentada por Fernández relativa a la síntesis de la cosmovisión guerrera del pueblo mexicana en la Coatlicue Mayor, la contraparte desarrollada por Garibay y León-Portilla, relativa a la existencia de un pensamiento filosófico náhuatl, amplió la idea central tratada por Alfonso Caso en *La religión de los aztecas* y *El pueblo del sol*. Hacia el final de esta última obra, Caso incluyó un pasaje ausente en la primera que en todo caso muestra que hacia 1953 –fecha de publicación de *El pueblo del sol*– la idea del pueblo beligerante cuya misión era mantener el orden cósmico resultó insuficiente para explicar una faceta mucho más humana del pueblo mexicana a través de fuentes nuevas:

Pero frente a este ideal imperialista y religioso siempre hay un sentimiento de pesimismo en el fondo del alma azteca; sabe que, a la postre, será vencido su caudillo el sol [...]. Por eso para el azteca esta vida no es sino un tránsito; y ese sentimiento de pesimismo y de angustia se manifiesta en su escultura vigorosa y terrible, y también teñido de una profunda tristeza en su poesía [...]. Este profundo sentimiento melancólico contrasta con el enérgico concepto de ser el pueblo elegido; de ahí la contradicción fundamental de la cultura azteca.²⁸³

²⁸² Como consecuencia de la creación del Seminario de Cultura Náhuatl inició la publicación de la revista *Estudios de Cultura Náhuatl* cuya primera edición fue en 1959. El padre Garibay publicó una cantidad apreciable de obras relativas a las culturas prehispánicas y a la lengua náhuatl; desde la publicación en 1937 de *La poesía lírica azteca; esbozo de síntesis crítica*, seguida en 1940 por la *Llave del Náhuatl*, el tema central de sus investigaciones tuvo como foco principal la civilización nahua del México prehispánico y la labor de los cronistas y misioneros españoles. Para la biografía del padre Garibay véase: Miguel León-Portilla, “Ángel María Garibay K.” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Vol. 4, 1963, pp. 9-26, en Revistas, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn04/039.pdf>, Consultado en 22 de junio de 2012; para un esbozo de la historia del Seminario y sus publicaciones véase, del mismo autor: “Para la historia de *Estudios de Cultura Náhuatl*” en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, v. 50, no. 4 (200) (abr.-junio 2001), pp. 731-742, en Biblioteca Daniel Cosío Villegas, http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/2JL96CRJ3CID5KYTCF4LSXELCANYE_5.pdf, Consultado en 22 de junio, 2012; véase también el volumen 50 de *Estudios de Cultura Náhuatl* (julio-diciembre 2015) que conmemora los 50 volúmenes de la publicación iniciada en 1959.

²⁸³ Caso, *El pueblo del sol*, pp. 267-268. Al referirse a la “profunda tristeza en su poseía”, citó el poema “Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar...”, extraído de los *Cantares mexicanos*. Este poema fue traducido por Ángel Ma. Garibay bajo el nombre de “Vida efímera” como un ejemplo de un poema breve en su *Poesía*

El pasaje anterior, ausente en *La religión de los aztecas* de 1936, es indicativo de la labor de constante revisión que Caso debió hacer como parte de su interés por la historia del pueblo mexicana.

2.4.1. La creación literaria como expresión de la condición humana.

Como se ha mencionado anteriormente, Fernández manifestó su reconocimiento a la obra de Garibay sin la cual le hubiera resultado imposible realizar su estudio.²⁸⁴ León-Portilla se refirió en los siguientes términos a su labor: “Fue el doctor Ángel María Garibay K., quien en las décadas de 1940-1950 dio nuevo ímpetu, con un enfoque humanista, a los estudios referentes a la lengua y cultura de los pueblos nahuas.”²⁸⁵ Dentro de las obras más importantes de Garibay, sin duda debe mencionarse la *Historia de la literatura náhuatl*, publicada en dos volúmenes durante los años 1953-1954.²⁸⁶ Como su nombre lo indica, la obra de Garibay –en extremo ambiciosa– hizo un recorrido de más de trescientos años (1430-1750) revisando la producción literaria de los pueblos nahuas. Por vez primera los testimonios recogidos del “pasado prehispánico” por diversos autores fueron sistematizados y presentados en sus correspondientes categorías como poesía religiosa, lírica, épica y dramática; la prosa fue dividida en discursos didácticos y en prosa histórica e imaginativa. Conocedor de las literaturas de la antigüedad occidental y oriental, el padre Garibay ofreció en su *Historia de la literatura náhuatl* una visión detallada del conjunto de producciones literarias de los pueblos prehispánicos situándolos a la par de las grandes culturas de la

indígena de la altiplanicie cuya primera edición fue en 1940. Véase Ángel María Garibay, *Poesía indígena de la altiplanicie*, 6ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 133.

²⁸⁴ *Vid supra*, p. 109, n. 245.

²⁸⁵ Miguel León-Portilla, “Para la historia de *Estudios de Cultura Náhuatl*”, p. 731.

²⁸⁶ En mucho la culminación de sus estudios sobre los pueblos nahuas iniciados desde 1937, antes de la publicación de la *Historia de la literatura náhuatl* Garibay había publicado, relacionado con su interés en la cultura nahua, las siguientes obras: *La poesía lírica azteca; esbozo de síntesis crítica* (1937), *Llave del náhuatl* (1940), *Poesía indígena de la altiplanicie* (1940) y *Épica náhuatl* (1952). Miguel León-Portilla, “Ángel María Garibay K.”, pp. 20-21.

antigüedad. Si bien este esfuerzo se había observado previamente en el arte, debemos principalmente a Garibay la elevación de la cultura de transmisión oral en el México prehispánico a los mismos niveles que el resto de las culturas antiguas en el mundo.²⁸⁷

2.4.2. La diosa madre como constante de los pueblos de la antigüedad.

La *Historia de la literatura náhuatl*, obra de publicación prácticamente paralela a la de Fernández, contiene menciones sobre la Coatlicue Mayor que, no obstante su brevedad, aportaron elementos distintos a los que hasta el momento se habían presentado. La visión de un humanista conocedor de las literaturas de la antigüedad tuvo necesariamente que enriquecer las interpretaciones existentes. Garibay se refirió al monolito de la Coatlicue Mayor como una “adusta majestad” y, tras de citar algunos pasajes de Salvador Toscano sobre la escultura, desarrolla en un breve fragmento un conjunto de ideas en que la estatua viene a significar “la última palabra, dicha en piedra, de la evolución del México milenario sobre el concepto de la Diosa Madre”:

Un sentido de maternidad mana de este monstruoso monolito, pero hay un dejo de guerra y de muerte, a través de aquellos corazones y de aquellas serpientes. Hay allí mismo, sacada de las honduras que circuyen la Catedral, otra Coatlicue: aquí las serpientes se han vuelto corazones, y se la ha llamado Yollotlicue, y todavía otra, también de Tenochtitlan o su vecina en que los corazones son mazorcas.²⁸⁸

Vale la pena detenerse en esta tan breve mención que de los monolitos de Coatlicue hace el padre Garibay, por la sencilla razón de que es uno de los primeros que de manera explícita describe la existencia de más de una pieza con los atributos de la Coatlicue Mayor. En

²⁸⁷ Así se refirió León-Portilla a la obra de Garibay: “Estos estudios y otros varios aparecidos en forma de artículos constituyen la presentación bien fundada de la literatura de un pueblo que, como las antiguas culturas de Oriente, llegó a alturas no sospechadas. Garibay ha demostrado que los antiguos mexicanos no eran sólo guerreros que practicaban sacrificios humanos. Ha hecho ver que eran también poseedores de un legado cultural, con textos y poemas que podrían haber sido firmados por cualquier autor clásico de cualquiera de las grandes culturas.” *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁸ Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 115.

particular, sobresale que Yolotlicue fue concebida como “otra Coatlicue” y que el autor haya señalado la existencia de otras piezas que remiten a la forma de la Coatlicue Mayor.²⁸⁹ Garibay habló de un sentido de maternidad y de elementos que remiten a la guerra y a la muerte, aspectos que constituyen una constante en las interpretaciones del monolito realizadas en la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, es posible ver en la breve mención que hace Garibay de la Coatlicue Mayor una de las bases más contundentes de las que hizo uso Justino Fernández en su *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. Basándose en un pasaje de Torquemada, Garibay asoció a Coatlicue con un conjunto de deidades femeninas que son las mismas que Fernández ofreció en su obra, principalmente con Itzpapálotl y con las distintas advocaciones de Cihuacóatl-Quilaztli.²⁹⁰ Además, hizo un conjunto de reflexiones importantes sobre lo que denominó el “sentido de maternidad” que emana de la escultura:

La Mujer, en sus aspectos de madre, de guerrera, de verdugo. Autora de la vida y de la muerte, que acumula en su seno la ternura y el dolor. Esto mismo nos dirán los poemas. *México ha sido un pueblo maternalista. Tiene la sed del amor materno*. Se traduce en las imágenes de barro de mujeres grávidas que hallamos en los ínfimos sustratos arqueológicos, pero se halla atestiguada también en estos cantos.²⁹¹

²⁸⁹ La existencia de distintas versiones del monolito, diferencias que parecen estar enfocadas a la falda ya sea de serpientes, de corazones o de mazorcas como indica Garibay, es uno de los fundamentos principales que han llevado a cuestionar el planteamiento de Coatlicue como una diosa madre en interpretaciones más recientes. Véanse los trabajos de Elizabeth H. Boone, “The ‘Coatlicues’ at the Templo Mayor” en *Ancient Mesoamerica*, Vol. 10, Cambridge University Press, 1999, pp. 189-206 y de Cecelia F. Klein, “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, ‘Snakes-Her-Skirt’” en *Ethnohistory*, Vol. 55, No. 2, Spring 2008, Duke University Press, pp. 229-250.

²⁹⁰ Garibay hizo la asociación de Coatlicue con diversas deidades de acuerdo con un pasaje de Torquemada que refiere distintas advocaciones de la deidad denominada; asimismo, ofreció diversos cantos en los que se alude a Itzpapálotl y a Teteoinan. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 115. Cf. con Fernández, *Estética del arte mexicano...*, pp.122-128, 138; en que el autor empleó las traducciones a los mismos cantos que los citados por Garibay en su breve exposición alrededor de la diosa madre. Soustelle hizo un análisis pormenorizado de estos cantos en el capítulo V de su *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos*. Véase Soustelle, *Op. cit.* pp. 42-55.

²⁹¹ Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 116. El énfasis es mío. Nótese la descripción que hace Garibay de la madre como abnegada y dispuesta al sufrimiento. En los momentos en los que escribe, el cine nacional se ha aprovechado de esta visión de la madre generando un estereotipo que es posible ver en gran cantidad de producciones; como ha señalado Julia Tuñón: “El cine, creo yo, permite convertir en diez de

Las observaciones de Garibay presentan dos aspectos que es necesario resaltar. El primero de ellos se encuentra relacionado con las diversas asociaciones que naturalmente debía hacer un autor generalmente descrito como un humanista interesado en el conocimiento de las religiones y el pensamiento de la antigüedad.²⁹² No es, pues, de sorprender que la figura imponente del monolito de la Coatlicue Mayor sirva como el vertedero de las ideas de la diosa madre, una manera de hacer concreta una realidad que Garibay encontró en los textos nahuas que había traducido y que precisaba encontrar una materialización en un objeto concreto de las concepciones religiosas que el autor debió percibir como una constante en la historia de la humanidad.²⁹³ El segundo aspecto sobresaliente es aquel en que el autor se refiere a México como un “pueblo maternalista” que tiene “sed del amor materno”. La observación es interesante porque no es posible afirmar con claridad cuál o cuáles son los supuestos que le permiten hacer tal afirmación. Es decir, cuando Garibay habla de México lo más probable es que se esté refiriendo al México contemporáneo en que ha vivido y en que experimenta de primera mano lo que parece una genuina preocupación con lo materno o bien lo materno como todo un conjunto de manifestaciones que han formado parte de su experiencia de vida. Sin embargo, esta impresión sobre su experiencia en el presente parece ser directamente trasladada al mundo prehispánico en que el autor encontró una suerte de explicación a un fenómeno de su tiempo en los testimonios que analizó del pasado. No por

mayo cada función.” Véase, al respecto, el capítulo VII titulado “En el megáfono: la maternidad en pantalla” en Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, pp. 173-202.

²⁹² “Su vida ha sido un abrirse a todos los rumbos de la cultura. Lo hebraico, lo latino y lo griego lo han acercado a las raíces del mundo occidental.” Así se expresó en síntesis León-Portilla de los intereses que marcaron la vida del padre Garibay. Para un mejor conocimiento de la vida y obra de Ángel María Garibay, pueden consultarse las siguientes obras: Miguel León-Portilla, “Ángel María Garibay K.” y Miguel León-Portilla y Patrick Johansson, *Ángel María Garibay K. La rueda y el río*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Fideicomiso Teixidor-GM Editores, 2013.

²⁹³ En el mismo capítulo Garibay comparó a la diosa madre como indica que la concibieron los “antiguos mexicanos” a través de uno de sus cantos, con la deidad venerada en la antigua Mesopotamia a través de uno de los poemas a Ishtar. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, pp. 118-119.

nada se refirió al monolito de la Coatlicue Mayor en los siguientes términos, que son una buena síntesis de sus ideas al respecto: “Su mole imponente, de dos metros y medio de altura, es un símbolo material de su peso en el alma del mexicano.”²⁹⁴

Si Fernández desarrolló toda una interpretación de la escultura de Coatlicue alrededor de la idea de ser el receptáculo de la cosmovisión de un pueblo guerrero y beligerante, Garibay es el productor más destacado de la contraparte que hace del monolito el contenedor de los principios asociados a la diosa madre, a la vez “autora de la vida y de la muerte, que acumula en su seno la ternura y el dolor”:

Así pesaba sobre la mente de los viejos moradores de este suelo la enormidad de la que concebían femenina; la Tierra, centro de la vida y refugio supremo tras la muerte. La poesía de este misterio, inasible casi ya para nosotros, sigue flotando en el ambiente, al cabo de cuatro centurias.²⁹⁵

2.4.3. La filosofía náhuatl de Miguel León-Portilla.

En su biografía sobre el padre Ángel María Garibay, Miguel León-Portilla y Patrick Johansson hicieron manifiesta la relativa oscuridad en que el devenir ha mantenido su figura.²⁹⁶ Sin embargo, la influencia de sus interpretaciones en el ámbito de los estudios mesoamericanos, sin duda contribuyó a una visión humanista que sobre el pasado prehispánico y los pueblos indígenas desarrolló durante décadas el padre Garibay.²⁹⁷

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 115.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 122.

²⁹⁶ “Extraño caso de ubicuidad el de Ángel María Garibay, humanista polifacético, quien a pesar de estar presente en los más diversos ámbitos de la cultura mexicana permanece inasible, por no decir invisible como figura individual sobre el fondo histórico nacional.” León-Portilla y Johansson, *Op. cit.*, p. 9.

²⁹⁷ Así se expresó León-Portilla: “Leer las obras de Garibay sobre literatura náhuatl fue para mí una revelación. En ellas se ponían de manifiesto las fuentes de otro pensamiento religioso, moral y aún filosófico.” León-Portilla, “Para la historia de ‘Estudios de Cultura Náhuatl’”, p. 732.

La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes fue el título de la tesis doctoral que Miguel León-Portilla presentó bajo la dirección de Garibay en 1956.²⁹⁸ Constituyó el primer esfuerzo sistemático por hacer una construcción de la “filosofía” de los pueblos nahuas entendida como una “sistematización de pensamientos, emociones, enfoques y visiones íntimas”, lograda a partir del empleo de fuentes escritas en náhuatl.²⁹⁹ La problemática de si los antiguos mexicanos se enfrentaron de manera racional a un conjunto de preguntas relativas al ser y la existencia del hombre se encuentra fuertemente vinculada en la perspectiva de León-Portilla con la idea de verdad: “Tal, es en resumen, el alma del pensamiento teológico náhuatl, forjado no a base de categorías abstractas, sino con el impulso vital que lleva a la intuición de la poesía: flor y canto, lo único capaz de hacer decir al hombre ‘lo verdadero en la tierra’.”³⁰⁰ A lo largo de la obra León-Portilla plantea la existencia de un pensamiento filosófico entre los *tlamatinime* o sabios nahuas que fueron los creadores y transmisores de distintos moldes culturales, entre ellos educación, moral, derecho, conciencia histórica y arte.³⁰¹

La obra de León-Portilla, primera de muchas que se desprendieron de este esfuerzo inicial, marcó un hito en la concepción de los pueblos mesoamericanos de la antigüedad precortesiana. Para los fines del presente trabajo, es útil efectuar un análisis desde tres

²⁹⁸ Escribió Garibay al final de su prólogo a la obra de León-Portilla: “Un hecho es indudable. Este libro no caerá en el olvido como tantos otros. Hoy es una Tesis, mañana, tengo la esperanza y el deseo de que sea un Tratado completo y amplio acerca de la Filosofía de los Pueblos Antiguos de Mesoamérica. Buena falta está haciendo.” En efecto así fue, publicada por vez primera en 1956 por el Instituto Indigenista Interamericano, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* se editó en el 2006 por décima vez. Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 4ª ed., Pról. Ángel María Garibay K., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1974, p. XXIII. Juan Manuel Romero García ha expuesto de manera bastante completa los intereses de León-Portilla y la importancia de la escritura de *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Asimismo, el autor ha señalado cómo esta obra ha dado lugar a un proceso de interlocución vigente hasta el momento actual. Juan Manuel Romero García, “La filosofía náhuatl y el proceso de interlocución” en *Escribir la historia en el siglo XX*, pp. 249-270.

²⁹⁹ León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, p. XX.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 177.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 220.

puntos de vista que permiten un mejor acercamiento a la obra de León-Portilla como un producto historiográfico localizado hacia mediados del siglo XX en México. En primer lugar menciono la importancia de la revaloración cultural, posteriormente expongo los puntos en común con la obra de Justino Fernández y finalizo con la significativa ampliación del espacio de significaciones como consecuencia de la obra conjunta de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla.

2.4.4. La revaloración cultural.

A su vez un punto de coincidencia con la exposición de Justino Fernández, León-Portilla inició *La filosofía náhuatl* haciendo un recuento de las fuentes empleadas y de los investigadores que hasta el momento se han ocupado del tema. La presentación recuerda el análisis que de las ideas estéticas realizó Fernández en torno a la revaloración del arte prehispánico. Sin embargo, mientras que Fernández desarrolló su argumentación alrededor de los puntos centrales de “El arte o de la monstruosidad” de O’Gorman, la discusión de León-Portilla fue considerablemente más reducida al carecer de un equivalente que guiara la exposición. Tras resaltar la importancia de una revaloración cultural de los pueblos nahuas del altiplano, refiriéndose a la forma en que los cronistas valoraron el conocimiento de los indígenas, y habiendo establecido un vínculo entre el desconocimiento de un pensamiento filosófico náhuatl como consecuencia de ignorar la existencia de fuentes en náhuatl, León-Portilla enunció y expuso brevemente las fuentes empleadas y los autores que se ocuparon de la filosofía náhuatl. Entre ellas, además de las escritas, menciona las obras de arte. Reconoció el esfuerzo de Fernández en lo que, a escasos dos años de la publicación de *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, se había consolidado como la lectura –por demás correcta– “de la cosmovisión náhuatl perpetuada maravillosamente en

la piedra.”³⁰² Discutiré en el siguiente apartado los puntos centrales de una suerte de diálogo establecido entre León-Portilla y Fernández, como se desprende de la ampliación de la obra de Fernández en la edición de 1959 en la que incorporó varias páginas de discusión alrededor de *La filosofía náhuatl* de León-Portilla y su *Coatlicue*.

Vale la pena hacer una breve mención de los autores que para León-Portilla se han ocupado del pensamiento y la filosofía náhuatl, aspecto que debió esperar según el autor, hasta finales del siglo XIX. Entre los autores extranjeros cuyo reconocimiento hace explícito, sobresale Eduard Seler, en cuyos trabajos León-Portilla ve el inicio de la concepción del principio cósmico a través de las parejas duales Ometecuhtli-Omecíhuatl, Tonacatecuhtli-Tonacacíhuatl.³⁰³ Además de Seler, son importantes las menciones que hizo de Spinden y Vaillant, autores extranjeros que aparecen desde la obra de Caso como parte de su bibliografía recomendada. Al igual que Fernández, destacó la importancia de la obra de Soustelle, *La pensée cosmologique des anciens Mexicains*. Entre los autores nacionales, también una constante en la historiografía y el pensamiento gestado desde las primeras décadas del siglo XX, mencionó a Manuel Gamio, Alfonso Caso, Samuel Ramos, Ángel María Garibay y Justino Fernández. De Gamio resaltó la importancia de adquirir los “moldes genéricos del pensamiento indígena” si es que se desea acceder al conocimiento de

³⁰² Así se refirió León-Portilla a la obra de Fernández: “Junto con el aprovechamiento de estas fuentes escritas, existe también la posibilidad de leer el pensamiento náhuatl en sus expresiones artísticas como la escultura. Y nadie que sepamos ha logrado esto con tanto acierto como el Dr. Justino Fernández quien en su magnífica obra *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo*, descubre el hondo simbolismo implicado en la estatua de *Coatlicue*, la diosa de la tierra. [...] Que Justino Fernández logró cabalmente su cometido, es decir, que supo leer en la piedra la *mundivisión* azteca, nos lo prueba su obra y nos lo confirma Samuel Ramos en su prólogo a *Coatlicue*: ‘arroja una luz inesperada para fijar con precisión la visión cósmica de los aztecas’.” *Ibid.*, pp. 26, 51.

³⁰³ “En esta forma, apoyándose siempre en códices, textos nahuas, cronistas, y hallazgos arqueológicos, es como escribió Seler sus profundos trabajos sobre la cosmovisión náhuatl, que tan firme base ofrecen para lo que podríamos llamar continuación de su obra, pasando ya a ese estadio en el que el mito comienza a racionalizarse, convirtiéndose en filosofía.” *Ibid.*, p. 40.

los aspectos de su cultura.³⁰⁴ A Caso atribuyó presentar tres capas o sustratos en la cosmovisión mexica: un primer sustrato popular de carácter eminentemente politeísta, un segundo sustrato sacerdotal cuya ideas se hallan encaminadas a la síntesis de un principio religioso y un tercer sustrato filosófico constituido por una suerte de “escuela” que desde la antigüedad sostuvo ideas que se acercan a un monoteísmo.³⁰⁵ De Garibay y Fernández se ha ya mencionado la importancia que León-Portilla atribuye a sus obras.

2.4.5. La versión *Huitzilopóchtlica* del mundo y la *Omeyotización* del universo.

Como se ha mencionado previamente, las obras de arte constituyeron una fuente adicional para el estudio del pensamiento de los antiguos nahuas del altiplano llevado a cabo por León-Portilla. Al escribir *La filosofía náhuatl*, publicada en 1956, León-Portilla era ya conocedor de la obra de Justino Fernández sobre la estética del arte indígena antiguo. De manera similar a lo que ocurrió con Fernández, León-Portilla empleó los argumentos centrales de Caso respecto a la noción que el pueblo mexica tuvo de sí mismo como un pueblo elegido con una misión: el pueblo de sol.³⁰⁶

Si bien Fernández “extrajo” la cosmovisión mexica de uno de sus objetos más encriptados, León-Portilla parece desplazarse en un ámbito similar efectuando lo correspondiente en las producciones textuales del siglo XVI, principalmente aquellas

³⁰⁴ “Para comprender el arte indígena es pues necesario empaparse de la mentalidad indígena, conocer sus antecedentes, sus mitos, su cosmografía, su filosofía, en una palabra, hay que adquirir los moldes genéricos del pensamiento indígena. Tal idea expresada por Gamio, en relación con el arte, tiene implícitamente un alcance más universal aún: para comprender a fondo, integralmente, cualquier aspecto o manifestación de la cultura, es menester reconstruir humanísticamente todos los aspectos de su cosmovisión y de ser posible de lo más elaborado de ésta, su filosofía. Tal es el criterio metodológico de Gamio.” *Ibid.*, p. 43.

³⁰⁵ León-Portilla señala su deuda con las ideas de Caso: “Las investigaciones y trabajos de Caso sobre lo que constituye el núcleo dinámico de la principal porción de los nahuas al tiempo de la Conquista, servirán de base insustituible para la ulterior búsqueda de las ideas estrictamente filosóficas de ‘esa escuela muy antigua’ de que nos habla también el mismo Caso.” *Ibid.*, pp. 44-46.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 99.

consideradas como cantares y poemas. Las ideas centrales para Fernández lo fueron también para León-Portilla, a saber, la prioridad en el pensamiento náhuatl de una deidad dual que era principio creador “concebido como núcleo generativo y sostén universal de la vida y de todo lo que existe.”³⁰⁷ Asimismo, los cuatro dioses concebidos del principio dual, relacionados con los cuatro puntos cardinales en la estructura cruciforme de Coatlicue propuesta por Fernández, son para León-Portilla las fuerzas primordiales que “ponen en marcha la historia del mundo.” El siguiente pasaje reúne las ideas centrales en torno al trabajo de Fernández desde la perspectiva del trabajo de León-Portilla:

Forma tan original de contemplar el espacio en todas sus dimensiones, dio a los nahuas un punto de vista peculiar y exclusivo, ante la que hoy llamamos realidad objetiva del universo. Este punto de vista, o manera náhuatl de concebir el cosmos, se refleja en todas sus obras: en su literatura, en su cronología, en sus pinturas y en general, en todo su arte. Mas, tal vez, en ninguna parte podría comprobarse esto con mayor facilidad que en el *enjambre* de formas y relaciones cosmológicas que viene a ser la imponente estatua de *Coatlicue*, cuidadosamente estudiada por Justino Fernández. Porque como claramente lo muestra su interesante análisis, “leyó” dicho autor en la piedra lo mismo que nosotros hemos encontrado en los textos [...]. O sea que en *Coatlicue* se muestran incorporadas a la piedra las ideas del principio cósmico generador y sostén universal, la orientación cruciforme de los rumbos del universo, así como el dinamismo del tiempo que crea y destruye por medio de la lucha, categoría central en el pensamiento cosmológico náhuatl. Por esto, tal vez el más maravilloso de todos los símbolos de su pensar cosmológico es la plástica figura trágicamente bella de *Coatlicue*.³⁰⁸

La idea de que Fernández “leyó” en la piedra “lo mismo que nosotros hemos encontrado en los textos” permitió a Fernández incorporar en su *Coatlicue* las ideas centrales desarrolladas por León-Portilla: “Con la aparición de *La filosofía náhuatl*, estudiada en sus fuentes, de Miguel León-Portilla [...] se ha venido a poner de manifiesto una nueva dirección del pensamiento náhuatl, que León[-]Portilla ha llamado propiamente la filosofía

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 92. Es también una idea central en Soustelle; véase Soustelle, *Op. cit.*, pp. 19-21.

³⁰⁸ León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, pp. 118-119; Soustelle, *Op. cit.*, 19-26.

de ‘flor y canto’, de la cual no se tenía conocimiento.”³⁰⁹ Sobresale el agradecimiento que Fernández hizo a León-Portilla hacia el final de esta adición de 1959, pues sentó la base metodológica a través de la cual toda manifestación cultural de los antiguos pueblos nahuas debía analizarse desde una perspectiva unificada:

He de agradecerle la buena opinión que tiene de mi trabajo sobre *Coatlicue* y me ha satisfecho que a propósito de la concepción cosmológica haya asentado que “leí” en la piedra (*Coatlicue*) “...lo mismo que nosotros hemos encontrado en los textos”, lo que muestra que las relaciones entre la arqueología, el arte, la filología, la lingüística, la historia, la religión y la filosofía tienen que ser estrechas si es que se quiere penetrar un mundo tan complicado como es el náhuatl.³¹⁰

En esencia, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* presentó la existencia de dos perspectivas mediante las cuales era necesario concebir la cosmovisión del mundo mexicana. A la primera de ellas se refirió León-Portilla como una “visión *Huitzilopóchtlica* del mundo”, a través de la cual el sacrificio y la guerra florida fueron las ocupaciones centrales mediante las cuales se mantuvo el orden cósmico.³¹¹ Sin embargo, paralela a esta visión del mundo existió lo que el autor describió como una *Omeyotización* dinámica del universo.³¹² A través de ésta es posible descubrir la acción y la cualidad de verdad de la existencia como consecuencia de la intervención del principio dual supremo.

A la luz de ambas perspectivas, no debe sorprender el acuerdo que León-Portilla sostuvo con Fernández en su interpretación de la Coatlicue Mayor: a la vez que reúne la concepción místico guerrera del pueblo mexicana, se encuentra regida desde su extremo

³⁰⁹ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 139. La adición realizada por Justino Fernández a su *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* parece haberse efectuado en la segunda edición de 1959 en que incorporó varias páginas relativas a León-Portilla y *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, así como a las coincidencias con su trabajo y las nuevas perspectivas de investigación abiertas por la obra de León-Portilla. En la edición de la obra de Fernández consultada para este trabajo, las adiciones al texto de 1954 corresponden a las páginas 139-142.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 141-142.

³¹¹ León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, p. 126.

³¹² *Ibid.*, pp. 176-186.

superior por el principio dual que reside en Omeyocan –de acuerdo con la lectura que de las cabezas de serpientes en la parte superior del monolito hizo Fernández– haciendo así de la escultura una síntesis de dos perspectivas que sólo un *tolteca* versado en el conocimiento pormenorizado de esta concepción religioso-filosófica –desde la perspectiva de León-Portilla– pudo llevar a término.³¹³

2.4.6. La incorporación de significaciones adicionales.

Si la Coatlicue Mayor a través de la interpretación de Fernández devino un receptáculo de la cosmovisión mexicana, la *omeyotización* como reducción ideológica propuesta por León-Portilla se convirtió en la síntesis absoluta de la concepción mexicana, pues el principio dual presenta diversos aspectos al actuar en el universo.³¹⁴ León-Portilla extendió el principio dual a una suerte de desdoblamientos aplicables a todas las deidades que se manifiestan como parejas: “si bien se mira, todos los dioses, que aparecen siempre por parejas (marido y mujer), son únicamente nuevas fases o máscaras con que se encubre el rostro dual de *Ometéotl*.”³¹⁵ La tierra misma debe ser objeto de esta concepción dual:

Respecto a la tierra, a la que ofrece apoyo, es *Tlallamánac* (la que sostiene la tierra); en cuanto hace aparecer sobre ella las nubes y cielos es *Tlallíhcatl* (el que cubre de algodón). Estando en el ombligo de la tierra es *Tlaltecuhltli* y en su función de madre que concibe la vida es *Coatlicue* o *Cihuacóatl* (la del faldellín de serpientes o mujer serpiente), que como se mostró en la sección cosmológica, siguiendo a Justino Fernández, es símbolo maravilloso de la tensión creadora de *Ometéotl*.³¹⁶

³¹³ Empleo el término *tolteca* como un sustituto de artista o fabricante de objetos de arte, que parece ser la idea que León-Portilla desea transmitir en su apartado “Concepción náhuatl del arte” agregado para la segunda edición de *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* de 1959.

³¹⁴ Según León-Portilla estos son Ometecuhltli y Omecíhuatl; Tonacatecuhtli y Tonacacíhuatl; Teteoinan, Teteo ita y Huehuetéotl; Xiuhtecuhtli; Tezcatlanextia y Tezcatlipoca; Citlallatónac y Citlalinicue; Chalchiuhtlatónac y Chalchiuhtlicue; in Tonan, in Tota. Además, la deidad dual se reconoce a través de los términos Tloque Nahuaque e Ipalnemohuani. *Ibid.*, pp. 163-177.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 174.

³¹⁶ *Idem.*

Desde la perspectiva presentada por León-Portilla, la Coatlicue Mayor es más bien la manifestación plasmada en piedra del principio dual que contiene en sus formas los elementos que remiten tanto a la concepción místico guerrera del pueblo mexicana, como a la filosofía cimentada en el dador de vida. Sin habérselo propuesto Fernández, su interpretación de la Coatlicue Mayor coincidió mayormente con la de León-Portilla, sin duda porque los preceptos desde la que fue sustentada encuentran un punto común de emergencia en las obras de Alfonso Caso y Jacques Soustelle.

La importancia atribuida a la escultura hacia la década de los cincuenta la posicionó en un lugar central de diversos discursos. Como indicó León-Portilla: “Ya *Itzcóatl*, poco antes de morir, como lo refiere Durán apoyado en una ‘vieja relación y pintura’, expresó el deseo de que se edificaran templos y se labraran en piedra las efigies de su dios *Huitzilopochtli*, de *Coatlicue* y de los otros dioses y reyes, sus antepasados.” La versión de Durán es menos explícita, pues jamás hizo mención de Coatlicue.³¹⁷ Parece que resultó al autor necesario sustentar que desde la antigüedad prehispánica la figura de Coatlicue y el monolito al que se ha dado su nombre fueron concebidos con la importancia central que habían adquirido hacia mediados del siglo XX. Más adelante mencionaré otros ejemplos que, como el anterior, pretenden sustentar historiográficamente aspectos que no se encuentran en las fuentes.

Quizá la contribución de mayor importancia en cuanto a la ampliación del espacio de significaciones se refiere es la aportación conjunta de Garibay y de León-Portilla en que

³¹⁷ *Ibid.*, p. 238. Parece que León-Portilla se tomó alguna licencia, pues la referencia cita todo lo que expresa el autor, menos a Coatlicue: “...juntamente mandó el rey *Itzcoatl*, antes que muriese, juntar todos los señores y principales, á los quales encomendó el culto de los dioses, y quel rey que fuese le rogaba mucho, pues él auia sujetado muchas ciudades, que hiciese el edificar un templo muy suntuoso á su dios *Vitzilopochtli* y á los demás dioses, y que su figura y la de los reyes sus antepasados, se esculpiesen en piedras para perpetua memoria.” Durán, *Historia de la Indias de Nueva España es islas de tierra firme*, t. I, p. 174.

la Coatlicue Mayor pudo percibirse conteniendo los elementos asociados a una innegable maternidad. La diosa de la tierra, beligerante en su aspecto y su naturaleza de creadora y depredadora, se suavizó ligeramente bajo su connotación como diosa madre abnegada y sufrida –como la describió Garibay; madre de Huitzilopochtli y así venerada desde el pasado prehispánico –como resaltó León-Portilla. Hacia mediados del siglo XX se ha gestado ya con fuerza la idea de una diosa madre indígena, singular y única, cuya representación por antonomasia es la Coatlicue Mayor, sin duda la quintaesencia de la nación mexicana concebida como una nación mestiza.

3. El discurso consolidado.

La intensa producción intelectual que se ha delineado en el capítulo anterior, en particular en cuanto a Coatlicue se refiere, tuvo repercusiones inmediatas en términos de la recepción de estas ideas dentro del ámbito académico y cultural en México, siendo incorporadas de manera sólida dentro del discurso historiográfico. Así, formaron parte de una suerte de paradigma en el que la interpretación imperante que perduró durante unas dos décadas respecto al monolito, fue la de Justino Fernández como se delineó en su *Estética del arte indígena*. Si bien el espacio académico aceptó estas versiones, aparecieron a su vez un conjunto apreciable de alusiones a Coatlicue en la producción literaria que lograron consolidar y afianzar todo un discurso alrededor de esta deidad que difícilmente podría haberse logrado en el ámbito estrictamente académico e historiográfico. A lo largo de las siguientes secciones se pretende ilustrar cómo los trabajos efectuados en la primera mitad del siglo XX y, en particular, durante la década de los años cincuenta, tuvieron como consecuencia la fabricación de toda una mitología alrededor de la figura de Coatlicue que la situó en un nicho propio y que le conformó un espacio particular de veneración como un símbolo de mexicanidad vinculado con el pasado prehispánico.

En el análisis de la consolidación de este discurso abordaré a continuación tres aspectos que permiten dar una visión más clara del proceso estudiado. En primer lugar, la aceptación y validación de la versión propuesta por Fernández, culminación de toda una trayectoria a la que contribuyeron diversos autores, fue sancionada por una comunidad epistémica que le confirió el valor de paradigmática en cuanto al contenido de la materia tratada. En segundo lugar, varias obras literarias ofrecen un enfoque a la percepción de Coatlicue que habrían de ampliar de manera incuestionable el espacio de significaciones del

monolito. Por último, es posible utilizar la vasta producción periodística y literaria de Salvador Novo como representativa de los cambios suscitados sobre un miembro importante del ambiente cultural mexicano en relación con su visión del México prehispánico y cómo se fue modificando a lo largo del tiempo. Finalmente, haré mención de algunas de las propuestas alternativas a la interpretación del monolito de Coatlicue, suscitadas hacia las últimas dos décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI, en las que se ofrecen versiones alternativas a las imperantes; mismas que no han hecho otra cosa sino ampliar el vasto campo de significados que la escultura motiva y termina por asimilar.

3.1. La sanción por parte del ámbito académico.

Si bien las referencias a Coatlicue como diosa madre abundan en la primera mitad del siglo XX, es interesante observar cómo la mayoría de los trabajos realizados en las décadas posteriores emplearon como una referencia obligada la obra y el análisis que Justino Fernández llevó a cabo del monolito. De 1957 es el texto *Pensamiento y religión en el México antiguo* de Laurette Séjourné. No obstante el que la autora buscó, desde una perspectiva muy particular, hacer de Teotihuacan el centro de esplendor máximo del pensamiento prehispánico,³¹⁸ sus menciones a Coatlicue no sólo reafirman sino que en parte amplían el proceso de interpretación que le confirió una multiplicidad de significados a esta deidad. Por un lado, Séjourné vio en Coatlicue y en el nacimiento de Huiztilopochtli la unión entre materia y espíritu, una repetición del mito del nacimiento del quinto sol en

³¹⁸ Los escritos de Séjourné tienden a establecer como el cenit de la cultura del México prehispánico a la cultura teotihuacana, misma que se encuentra pervertida en las culturas prehispánicas posteriores, particularmente en la cultura mexica. Séjourné identificó a Teotihuacan con la Tula mítica e histórica en donde se llevó a cabo todo un desarrollo humanista que fue traicionado por la cultura mexica. Al centro de este desarrollo se encuentra la figura de Quetzalcóatl en cuyo mito Séjourné ve una expresión profunda y universal del espíritu humano en constante búsqueda de conocer la verdad fundamental eterna. Para un análisis conciso del pensamiento de Séjourné a la par de la producción historiográfica del siglo XX, véase Benjamin Keen, *The Aztec Image in Western Thought*, New Jersey, Rutgers University Press, 1990, pp. 484-485.

Teotihuacan: “Siendo Coatlicue la diosa de la Tierra, resulta claro que las plumas que le permiten engendrar un inmortal simbolizan el principio que sustrae la materia a la ley de la destrucción.”³¹⁹ La autora reformuló el mito de Coatlicue y del nacimiento de Huitzilopochtli en términos del encuentro creador de la materia con el espíritu, la materia tocada por el fuego divino, o bien, la materia después del mensaje espiritual de Quetzacóatl, razón por la cual Séjourné estableció un vínculo entre la bola de plumas de la que Coatlicue resultó preñada al hacer penitencia en el templo con el mensaje espiritual de Quetzalcóatl.³²⁰ Quizá el aspecto más relevante para fines de la presente discusión es que Séjourné hizo referencia obligada al análisis de Fernández, cuyos elementos ella misma interpretó de acuerdo con su propuesta central de espiritualidad: “Asimismo, y como lo ha observado el crítico de arte Justino Fernández, el simbolismo de la Coatlicue comporta rasgos de un orden claramente extraterrestre, entre otros, las dos serpientes recubiertas de piedras preciosas –signo de divinidad– que están en lugar de la cabeza.”³²¹ Más allá de la interpretación que Fernández proporcionó de las cabezas de serpientes como relacionadas con el principio cosmogónico dual, lo interesante es observar que su versión se convirtió en un referente que apareció de manera constante en buena parte de la producción historiográfica posterior a la publicación de esta obra.

Miguel León-Portilla no sólo se refirió ampliamente al trabajo de Fernández en *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*,³²² sino que continuó reforzando la versión de Fernández en su propia obra. En *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y*

³¹⁹ Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, trad. A. Orfila Reynal, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 175

³²⁰ “(No es ciertamente por azar que Coatlicue recibe las plumas celestes mientras hace penitencia en el templo.)” *Ibid.*, p. 177.

³²¹ *Ibid.*, p. 178.

³²² *Vid. supra*, pp. 132, n. 302.

cantares, publicada en 1961, León-Portilla volvió a hacer énfasis en la información que anteriormente había presentado en *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* de 1956. De nueva cuenta, al referirse al reinado de Itzcóatl y a la influencia de Tlacaélel como indispensable en la determinación de quemar los viejos libros de códices y pinturas para dar fundamento al poderío mexica a través de la producción de nuevos testimonios, León-Portilla estableció, sin fundamento aparente que: “Por otra parte, los antiguos númenes tribales de los aztecas, como *Huitzilopochtli* y su madre *Coatlicue*, comienzan a situarse en un mismo plano con las divinidades creadoras de los tiempos toltecas.”³²³ Aparece pues un vínculo entre las deidades de los toltecas, considerados por León-Portilla y otros autores como el ejemplo por antonomasia de la cultura en el México prehispánico, junto con el énfasis de que tanto *Huitzilopochtli* como su madre *Coatlicue* devinieron objeto de culto a la par de las más antiguas divinidades incorporadas a la religión mexica.³²⁴ En este tipo de afirmaciones, repetidas una y otra vez sin existir un sustento aparente al menos en lo que a *Coatlicue* se refiere, estriba la posibilidad de generar un discurso historiográfico que termina por ser autoreferencial, validándose a sí mismo por repetición y por la sanción favorable de una comunidad epistémica.

El reconocimiento a la labor de Fernández, presentado desde *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* continuó apareciendo en la obra de León-Portilla. En *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares* el autor hizo referencia a los problemas asociados con la apreciación de un arte considerado monstruoso e incomprensible. La adecuada evaluación de la obra escultórica mexica requirió del conocimiento de los

³²³ Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1983, p. 91.

³²⁴ Cf. p. 137, n. 314.

antiguos textos en lengua indígena que permitió un acercamiento a la comprensión del arte mexica antiguo: “Ejemplo extraordinario de esta forma de acercamiento al arte náhuatl lo ofrece Justino Fernández en sus excelentes estudios acerca de la colosal *Coatlicue* y la escultura del dios de las flores *Xochipilli*.”³²⁵ El autor reconoció la labor de Fernández en los siguientes términos:

“Leyendo” el simbolismo incorporado a la piedra en esas esculturas, con apoyo en los textos indígenas, Justino Fernández se acercó a su antiguo mensaje y sentido. Descubrió así en esos “enjambres de símbolos” la cosmovisión místico-guerrera de Tlaacélel en la estructura humana y dramática de *Coatlicue*, y en la figura graciosa de *Xochipilli*, el Sol naciente, sentado en la tierra como un príncipe de la bondad, vio no pocos rasgos de esa otra forma de pensamiento náhuatl que hemos llamado “flor y canto”.³²⁶

Vale la pena mencionar las referencias de León-Portilla a los “enjambres de símbolos”, idea desarrollada por Fernández en su interpretación de *Coatlicue* como consecuencia de las ideas presentadas por Soustelle, así como la importancia de valorar el arte indígena a la luz de los “textos indígenas”, fuente principal de los trabajos del León-Portilla.³²⁷ Asimismo, sobresale el hecho de que, si bien *Coatlicue* reunió en su simbología la concepción místico-guerrera del pueblo mexica, la escultura de *Xochipilli* se acercó a la revaloración planteada por León-Portilla en términos de una filosofía de “flor y canto”. La labor efectuada por Fernández en su interpretación de los objetos de arte encaminada a proporcionar visos de la cosmovisión del pueblo mexica se extendió a las esculturas de *Xochipilli* y a la cabeza de *Coyolxauhqui*. Sin embargo, no obstante la posibilidad planteada de extraer de otros vestigios arqueológicos su esencia misma, ninguno de los dos análisis posteriores al de

³²⁵ León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares*, p. 157.

³²⁶ *Idem*.

³²⁷ “Entendiendo así el arte del México Antiguo, parece abrirse un campo casi sin límites al investigador moderno que tome en cuenta los textos indígenas. Lo que ha hecho Justino Fernández a propósito de la *Coatlicue* y de *Xochipilli*, podrá hacerse también acerca de casi todas las incontables esculturas, pinturas, inscripciones, trabajos en oro y plata, creaciones en barro del antiguo mundo indígena. Lo que antes parecía pura osamenta arqueológica, desde la planta arquitectónica de los grandes centros rituales, hasta la más insignificante pieza de cerámica, podrá recobrar una vez más su antiguo sentido.” *Ibid.*, p. 170.

Coatlicue logró alcanzar la profundidad y extensión del logrado en su *Estética del arte indígena*.³²⁸

Uno de los elementos fundamentales en la consolidación del discurso alrededor de Coatlicue fue la sanción favorable de la comunidad epistémica vinculada con la producción cultural mexicana durante el periodo. A un año de la publicación de *Coatlicue. Estética del arte indígena* de Fernández, apareció un comentario por demás favorable en *Historia Mexicana*, publicación del Colegio de México, por parte de Luis Villoro. Que el autor de *Los grandes momentos del indigenismo en México*, estrechamente vinculado con el Grupo Filosófico Hiperión y con el ambiente académico en México, haya emitido opiniones tan encomiásticas de la obra de Fernández, debió otorgar a la misma un peso y valor importantes en el ámbito cultural mexicano. Haciendo un análisis de la estructura de la obra de Fernández, en que Villoro distinguió tres partes, el autor se refirió a la segunda como “la primera historia completa de las ideas estéticas sobre el mundo precolombino”,³²⁹ reconociendo en este sentido el carácter de compendio exhaustivo que de la apreciación artística de las obras del México prehispánico tiene la obra de Fernández. Lo más relevante del texto de Villoro, corresponde al análisis del monolito:

La tercera es, para nuestro gusto, la mejor parte de la obra. Desbrozado el camino por la previa crítica de las estéticas que le preceden, Justino Fernández traza su propia interpretación. Para ello toma un ejemplar en el que se cifran todas las características del arte azteca: la monumental estatua de Coatlicue. El estudio que realiza Fernández es único en nuestra crítica de arte. Mucho se ha escrito y hablado sobre arte azteca, sobre la

³²⁸ Véanse de Justino Fernández los textos “Una aproximación a Xochipilli” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 1, México, 1959, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 31-41 y “Una aproximación a Coyolxauhqui” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1963, pp. 37-53. Ambos artículos se pueden consultar en línea en la siguiente dirección electrónica del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>; Consultado en 16 de julio de 2015.

³²⁹ Luis Villoro, “Justino Fernández. La historicidad del arte” en *En México, entre libros. Pensadores del siglo XX*, México, El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1995, p.85.

Coatlicue en particular, pero nadie había emprendido un análisis metódico, riguroso, exhaustivo como el que aquí se traza. Estamos, por fin, frente al primer logro de lo que una crítica artística metódica y rigurosa puede alcanzar con nuestro pasado precolombino si se decide a abandonar los juicios precipitados y las “intuiciones” fáciles. El análisis de Justino Fernández va poco a poco revelándonos, a través de la estatua, todo un mundo pletórico de significaciones. La piedra, que antes sólo llamaba vagamente a nuestra sensibilidad, provocando nuestra muda admiración y terror, se convierte en la personificación de un cosmos en tensión dinámica.³³⁰

En el análisis de Villoro, el monolito contiene “todas las características del arte azteca”, “un mundo pletórico de significaciones” que es traducido bajo el rigor con que Fernández abordó tal empresa en la personificación de un principio cosmogónico, “un conjunto armónico de mitos objetivados”, como dirá más adelante en su ensayo. No está de más resaltar la naturalidad con la que Villoro se refiere a “nuestro pasado precolombino”, una de las actitudes más significativas sobre la apropiación del pasado prehispánico dentro del ser nacional. A lo largo del texto, Villoro reiteró las conclusiones a las que arribó Fernández en su obra validando de tal manera el carácter del monolito como el receptáculo de toda una cosmovisión que, para Villoro, representa arquetipos y formas universales propias de todo el pensamiento simbólico.

Quizá la evidencia más irrefutable del carácter paradigmático que alcanzó *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* de Fernández, se encuentre en la manera en que las ideas fundamentales de la obra se emplearon en la entrada de Coatlicue, tal y como apareció en el *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*. A partir de la tercera edición corregida y aumentada del diccionario, realizada en 1970, después de

³³⁰ *Ibid.*, pp. 85-86.

proporcionar las dimensiones del monolito y su fecha de descubrimiento, se contiene la siguiente información:³³¹

Este colosal monolito resume la visión cosmológica y religiosa de la cultura mexicana o azteca, perteneciente a la gran familia nahua. Su simbolismo es vario, pues incluye un complejo de deidades. Su estructura por enfrente es cruciforme, en relación con las 4 direcciones cardinales; de perfil es semipiramidal, relacionada con los 13 cielos que culminan en *Omeyocan*, el lugar de la divinidad dual o principio creador. En el plano de la base oculta un relieve que simboliza a *Mictlantecuhli*, el señor del mundo de los muertos y de la noche. Todo el conjunto recuerda el cuerpo humano. *Coatlicue*, “la de la falda de serpientes”, es deidad de la tierra, pero en esta escultura lo es también de la vida y de la muerte...³³²

La entrada anterior continúa proporcionando las relaciones establecidas entre el monolito y Huitzilopochtli, Xipetotec, Coyolxauhqui y Ometéotl además de esbozar las relaciones con los mitos de creación y manutención del orden cósmico. Posterior a esta información sigue la entrada:

De lo anterior puede colegirse que en esta escultura, *Coatlicue* reúne un enjambre de deidades; ellas significan la interpretación del cosmos en función religiosa y su expresión es simbólica en la piedra. El fundamento de esa interpretación es dinámico y guerrero, por la lucha de contrarios, los astros, concebidos como deidades, y también es humano, pues los hombres son dependientes de los dioses, a los que han de mantener en vilo, por el sacrificio, con el líquido precioso, la sangre. Como obra de arte, *Coatlicue* no tiene par; es una de las esculturas más originales y grandiosas de la historia universal, que oculta un sentimiento trágico de la existencia humana, de profundidad religiosa.³³³

No está de más señalar que de la misma manera como el monolito denominado Yotlicue se encuentra totalmente ausente del análisis realizado por Fernández en su texto sobre Coatlicue, asimismo el *Diccionario Porrúa* no contiene entrada alguna para este monolito. Lo anterior no debe extrañar, pues la propuesta misma que hizo de la deidad una diosa

³³¹ Tanto en la primera edición de 1964, como en la segunda de 1965, ambas de un solo volumen, no aparece Coatlicue como entrada. A partir de la tercera edición en dos volúmenes de 1970, aparece la entrada relativa a Coatlicue.

³³² *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, 6ª ed., México, Porrúa, 1995, pp. 817-818. La entrada contenida en la sexta edición del diccionario es idéntica, salvo una errata, a la de la tercera edición de 1970. Agradezco a la doctora Estela Roselló Soberón que me haya ayudado a localizar y cotejar la entrada contenida en la tercera edición de 1970 con la que aparece en la sexta edición de 1995 del diccionario.

³³³ *Ibid.*, p. 818.

madre por excelencia precisa, hasta cierto punto, de una idea de singularidad asociada a la talla que se vería disminuida ante la necesidad de explicar la existencia de distintas versiones del mismo monolito. Al finalizar la entrada de Coatlicue, el diccionario Porrúa remite exclusivamente a la obra *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* de Fernández como referencia.³³⁴

Como puede verse, la entrada relativa a Coatlicue corresponde exclusivamente a la interpretación de Fernández. Lo anterior no debe sorprender, debido a que tanto la primera como la segunda edición del *Diccionario Porrúa* fueron dirigidas por Ángel María Garibay, colaborando en la primera edición Justino Fernández, Francisco de la Maza, José Bravo Ugarte y otros autores.³³⁵ En estrecha relación con lo anterior, es posible establecer la creación de ciertos paradigmas historiográficos como consecuencia del consenso de una comunidad epistémica.³³⁶

El conjunto de interpretaciones relacionadas con Coatlicue que se han mencionado a lo largo de este trabajo y que se conformaron hacia mediados del siglo XX en México pueden observarse en la *Toltecatoyotl* de Miguel León-Portilla, publicada en 1980. En el

³³⁴ Si se compara la entrada relativa a Coatlicue del *Diccionario Porrúa...* con la proporcionada por Cecilio A. Robelo en su *Diccionario de Mitología Nahoá* de 1905 puede observarse que la diversidad de interpretaciones presentadas por Robelo (Chavero, Paso y Troncoso, Orozco y Berra, Borunda y el padre Mier) contrastan con la interpretación única de Fernández contenida en el *Diccionario Porrúa*. Cf. Coatlicue en Cecilio A. Robelo, *Diccionario de Mitología Nahoá*, Primera edición facsimilar, México, Editorial Porrúa, 1982, pp. 99-102.

³³⁵ Justino Fernández falleció en diciembre de 1972, por lo que resulta interesante señalar que la entrada a la que me he referido apareció desde la tercera edición de 1970. Estrechamente vinculado desde sus inicios con la elaboración del diccionario Porrúa, seguramente tuvo oportunidad de ver cómo su versión alcanzó el carácter de paradigmático al conformar por sí sola la definición otorgada al término *Coatlicue*.

³³⁶ No es fortuito que Fernández haya escrito el prólogo a *Forjando patria* de Gamio, que Samuel Ramos haya escrito el prólogo a la *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* de Fernández, que Garibay haya prologado *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* de León-Portilla y éste, a su vez, haya escrito el prólogo a la primera edición en la colección "Sepan Cuantos..." de la *Historia de la literatura náhuatl* de Garibay y a la tercera edición del *Arte precolombino...* de Toscano. Agradezco al doctor Álvaro Matute el que me haya señalado la relevancia de este proceso de validación entre los distintos miembros de una comunidad epistémica.

capítulo “Citlalinicue, faldellín de estrellas”, el autor inició con una referencia al “eterno femenino” expresado por Goethe y se preguntó si ha habido cultura que no haya a su modo realizado “lo inefable con rostro de mujer”:

El alumbramiento de la diosa madre, la sonrisa de todas las Venus o Afroditas, la fecundidad, tierra o mujer, entrada y salida del flujo de la vida, fueron siempre tema de antiguos mitos en las más viejas culturas. [...] Por medio de su arte, la visión mexica del mundo encontró en la diosa madre, Coatlicue, dinámica expresión con formas y contornos de mujer.³³⁷

Sobresale el siguiente fragmento de la obra, en que León-Portilla aglutinó en la diosa madre a prácticamente todas las deidades femeninas del panteón mexica:

Muchas son las flores y cantos que inventó el hombre prehispánico para designar e invocar al misterio de lo eterno femenino: Faldellín de estrellas y de jades, Señora de nuestra carne, Madre de los dioses, Flor preciosa, Falda de serpientes, Devoradora de inmundicias, Mariposa de obsidiana, Monstruo de la tierra, Dueña de la región de los muertos, La que llora por la noche, Nuestra Madre, Señora de la dualidad, Rostro femenino de Dios...³³⁸

A través de la idea presentada con anterioridad, León-Portilla aglutinó todas las deidades femeninas bajo el principio del “eterno femenino” personificado en la diosa madre.³³⁹ De manera conjunta a las ideas presentadas por Fernández, Coatlicue, cuyo monolito se convirtió en el principal referente de la diosa madre, devino a la vez síntesis del principio guerrero del pueblo mexica como el pueblo del sol, esto es, la cultura mexica beligerante de la guerra florida y los sacrificios humanos, en conjunción con la cultura cuyo alto vuelo en principios e ideas vinculadas con la condición humana le confirieron un elevado nivel humanístico.

³³⁷ Miguel León Portilla, *Toltecatoytl. Aspectos de la cultura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 411

³³⁸ *Idem*. La cita remite en su formulación a las letanías de la Virgen, en una suerte de versión prehispánica. Encuentro similitudes apreciables con el esfuerzo realizado a finales del siglo XVIII por fray Servando Teresa de Mier en su *Sermón guadalupano*. Si bien Mier buscó dotar a la Virgen católica de significación prehispánica, los autores del siglo XX buscaron la deificación de un principio religioso femenino autóctono en la figura de Coatlicue.

³³⁹ Véase el capítulo “Citlalinicue. Faldellín de estrellas”. *Ibid.*, pp. 411-431

A casi treinta años de la publicación de la obra de Justino Fernández, León-Portilla continuó rindiendo tributo a la obra de Fernández; a propósito de las dos cabezas de serpientes con piedras preciosas del monolito, identificadas con la suprema dualidad, el autor remitió en una nota a pie de página al texto de Fernández: “Justino Fernández, en su clásica obra *Coatlicue, estética del arte indígena antiguo*, [...] ofrece un análisis cuidadoso del simbolismo de la escultura de la diosa madre en cuanto representación plástica de la visión mexicana del mundo.”³⁴⁰ Hacia la década de los años ochenta del siglo XX, en la que las anteriores observaciones de León-Portilla fueron formuladas, aparecieron un conjunto apreciable de interpretaciones que cuestionaron la versión imperante de Coatlicue sostenida por diversos autores durante unas dos o tres décadas. Este aspecto será discutido brevemente más adelante.

3.2. La licencia interpretativa en la producción poética y literaria.

A diferencia de lo que ocurre con el quehacer historiográfico, la creación literaria ha permitido ciertas libertades vedadas al historiador. Es en este ámbito en donde más adecuadamente puede observarse el alcance que tuvo la idea de diosa madre asociada a Coatlicue en función de sus múltiples interpretaciones, aunada al azoro y pasmo que ha continuado produciendo el monolito cuya capacidad contenedora de significados resulta ilimitada.

En un poema titulado “Diosa azteca” de 1955, Octavio Paz realizó la que quizá sea una de las primeras referencias literarias a la Coatlicue Mayor que requirió necesariamente de la formulación de Fernández respecto a la estructura cruciforme del monolito relacionada con los cuatro puntos cardinales. El poema, sumamente breve, remite en su

³⁴⁰ *Ibid.* p. 429, n. 21.

última línea a Coatlicue como la madre de Huitzilopochtli, deidad tutelar del pueblo mexicana identificado con el sol:

Los cuatro puntos cardinales
Regresan a tu ombligo.
En tu vientre golpea el día, armado.³⁴¹

Las ideas de Paz en relación al México prehispánico y a la diosa madre aparecen como una constante en gran parte de su producción poética. Luis Roberto Vera ha analizado exhaustivamente la obra de Paz y ha propuesto que la diosa madre es a la vez Coatlicue y la Virgen de Guadalupe, como puede inferirse a partir de los versos “La Virgen/ corona de culebras” de “Petrificada petrificante”, poema de Paz publicado en 1975.³⁴² Con la excepción del ensayo “Diosa, demonia, obra maestra” de 1977,³⁴³ Paz no citó de manera explícita a la Coatlicue Mayor en su obra poética; sin embargo, existen en ésta múltiples referencias que parecen describir de manera muy puntual los atributos de Coatlicue y del monolito de la Coatlicue Mayor: “Valle de México/ boca opaca/ lava de bava/ desmoronado trono de la Ira/ obstinada obsidiana/ petrificada/ petrificante/ Ira/ torre hendida/ talla larga como un aullido/ pechos embadurnados/ frente enfoscada/ mocosangre

³⁴¹ El poema es el número 5 de los poemas breves incluidos en *Piedras sueltas*, escrito hacia 1955 y publicado por vez primera el 15 de enero de 1956. Octavio Paz, *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, 3ª ed., Enrico Mario Santi (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, p. 215.

³⁴² “Esta Virgen es Coatlicue, diosa madre de la tierra: la concepción partenogenética de Huitzilopochtli le devolvió paradójicamente [...] su condición original ‘a la tierra madre siempre virgen’; y su atributo, la ‘corona de culebras’, hace referencia a aquellos dos chorros de sangre representados mediante serpientes que ocupan el lugar de la cabeza cercenada de la *Coatlicue Mayor*.” Luis Roberto Vera, “Paz, Duchamp y la *Coatlicue Mayor*” en *Vuelta*, Vol. 22, No. 259, Junio de 1998, México, p. 48; Consultado en 28 julio 2015; http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol22_259_15PzDpCtMLRVr.pdf. Del mismo autor: “El interés del poeta por la Virgen de Guadalupe surge de un doble proceso de síntesis del culto mariano: primero, en la Península Ibérica integra el culto de las diosas mediterráneas y, luego en México, el de las diosas precolombinas. Así, en su visión poética, Tonantzin/Guadalupe, sin dejar de ser María, es también Coatlicue.” Luis Roberto Vera, “Octavio Paz y la diosa madre azteca. El eje del universo” en *Revista de la Universidad de México*, No. 573-574, octubre-noviembre 1998, p. 10. Consultado en 28 julio 2015; http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/14811/16049.

³⁴³ Este breve ensayo es parte del prólogo al catálogo de la exposición de arte mexicano llevada a cabo en Madrid en 1977, titulado “El arte en México: materia y sentido”. Paz, *Obras completas, 7. Los privilegios de la vista II. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 75-88.

verdeseca”³⁴⁴ Luis Roberto Vera, quien quizá haya realizado el más exhaustivo análisis de la obra de Paz en términos de la centralidad que tiene la Coatlicue Mayor en la obra paciana, ha formulado buena parte de sus interpretaciones en función de aquellas proporcionadas por Alfonso Caso y Justino Fernández, entre otros autores. Las interpretaciones de Vera otorgan de tal manera un papel central a aquellas obras que sirvieron de cimiento mismo a la obra de Paz y que son las que se han venido discutiendo en el presente trabajo.³⁴⁵ Debido a lo crípticas que resultan las referencias de Paz en relación con Coatlicue y la Coatlicue Mayor, de acuerdo con la interpretación presentada por Vera, el extenso trabajo de este último resulta interesante en relación a la manera en que se apoya en la idea de la diosa madre como una figura aglutinante de un sinnúmero de deidades femeninas del panteón nahua, a grado tal que su exposición resulta una extensión de los trabajos de Caso, Fernández, Westheim, Garibay, León-Portilla, etc., que estipularon una interpretación paradigmática de la idea de la diosa madre personificada en el monolito de la Coatlicue Mayor.³⁴⁶

En “Diosa, demonia, obra maestra”, texto de 1977, Paz sentó de forma contundente las variaciones en la percepción de la escultura: “La carrera de la *Coatlicue* –de diosa a

³⁴⁴ Paz, “Petrificada petrificante” en *Obras completas VII. Obra poética*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 548.

³⁴⁵ Como ejemplo la siguiente cita: “Los flácidos senos de Coatlicue, según el mito azteca, y específicamente representados en la estatua de la diosa, simbolizan, por un lado, la tierra exhausta y necesitada de sacrificios sangrientos, y por el otro –de acuerdo con una interpretación paralela, que no necesariamente desmiente la anterior, ya que la complementa–, la piel de una víctima desollada (símbolo también del dios Xipe-Tótec).” En la primera interpretación, Vera recurre la formulación dada por Alfonso Caso del monolito (*vid. supra* p. 59, n. 109) y del pueblo del sol; en la segunda, alude a la interpretación presentada por Fernández (*vid. supra* p. 113, n. 258). Vera, “Paz, Duchamp y la *Coatlicue Mayor*”, pp. 51-52.

³⁴⁶ Además de los artículos mencionados sobre la presencia de Coatlicue en la obra de Paz (p. 146, n. 333), véanse también de Luis Roberto Vera, “Discurso pétreo: aproximación a los textos de Octavio Paz sobre arte” en *Escritos* Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, No. 33, enero-junio de 2006, pp. 131-162, http://emas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/20/2/luisrobertovera.pdf, Consultado en 30 de julio de 2015. Del mismo autor: “‘Petrificada petrificante’: Coatlicue” en *Biblioteca de México*, No. 48, noviembre-diciembre de 1998, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 7-15, <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/32000000179.pdf>, Consultado en 28 de julio 2015.

demonio, de demonio a monstruo y de monstruo a obra maestra— ilustra los cambios en sensibilidad que hemos experimentado durante los últimos cuatrocientos años.”³⁴⁷ El breve ensayo mencionado es una excelente síntesis de las actitudes con que se logra una aproximación al monolito: “como hace cuatrocientos años, la estatua es un objeto que, simultáneamente, nos atrae y nos repele, nos seduce y nos horroriza. [...] Suspensión del ánimo: la masa de piedra, enigma labrado, paraliza nuestra mirada.”³⁴⁸ La cita de Paz es simple, pero significa una considerable complejidad: plantea de forma tácita la relación que establecemos como espectadores ante un objeto que difícilmente permite una apreciación desde los parámetros de una estética fuertemente influenciada por los estándares de la belleza occidental. A la vez, invoca al asombro que la pieza produce y a la curiosidad suscitada para desentrañar sus formas o incorporarlas desde una perspectiva distinta que necesariamente conduce a un nuevo ejercicio de apreciación estética.

“Diosa, demonia, obra maestra” permite también observar el efecto depurado que las ideas elaboradas alrededor del monolito hacia mediados del siglo XX alcanzaron en un pensador de tanta influencia como fue Octavio Paz. En su explicación, el desenterramiento de la Coatlicue Mayor en 1790 remite de nueva cuenta al descubrimiento de América por la visión occidental, planteando la necesidad de incorporar una dimensión adicional al entendimiento humano: “No otra realidad sino el otro aspecto, la otra dimensión de la realidad. América, como la *Coatlicue*, era la revelación visible, pétreo, de los poderes

³⁴⁷ Paz, “El arte en México: materia y sentido” en *Obras completas, 7. Los privilegios de la vista II. Arte de México*, p. 76.

³⁴⁸ *Idem*.

invisibles.”³⁴⁹ No es difícil ver en el ensayo de Paz las ideas de Alfonso Caso y Justino Fernández relativas a la cosmovisión mexicana, así como a la lectura del monolito.

El ensayo de Paz describe de manera sucinta la revaloración del arte prehispánico en México, ocurrida durante el transcurso del siglo XX, desde la conjugación de dos circunstancias históricas: la Revolución mexicana y los cuestionamientos a los que dio lugar, a la par de una modificación sustancial en la visión estética del mundo occidental. Para Paz, la apreciación de las esculturas prehispánicas requirió de su conceptualización como obras de *expresión* más que de *belleza*: “Es un arte que *dice*, pero lo que dice lo dice con tal concentrada energía que ese decir es siempre expresivo. Expresar: exprimir el zumo, la esencia, no sólo de la idea sino de la forma.”³⁵⁰

“Diosa, demonia, obra maestra” es quizá la elaboración más contundente de las ideas de Paz alrededor de una escultura como la Coatlicue Mayor que, en el decir de Luis Roberto Vera, aparecen como una constante en buena parte de la obra poética paciana. Sin duda, son también el más claro reflejo del significado que el monolito había cobrado hacia la década de los años setenta del siglo XX, elevado al nivel de símbolo como elemento conformador del ser mexicano.

En 1958 apareció la primera edición de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, obra responsable en buena medida de elevar a su autor al escaño de uno de los

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 77. El párrafo completo que termina con esta cita es extraordinario: contrapone la visión occidental del mundo anterior al descubrimiento de América por Europa como una tríada (recargada de múltiples significaciones desprendidas de la trinidad cristiana), a la nueva concepción en términos de una coordenada adicional. “No más tres dimensiones y una realidad verdadera: América añadía otra dimensión, la cuarta, la dimensión desconocida.” Paz procede a reformular estas cuatro dimensiones en términos de los cuatro puntos cardinales como centrales en la concepción prehispánica del universo. En síntesis, en un breve párrafo Paz contrapone la concepción europea y occidental del hombre previa al descubrimiento con la que hubo de reformular posterior al descubrimiento de América.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

voceros más talentosos de la realidad mexicana posterior a la Revolución de 1910. Dentro de la complejidad de personajes que transitan por la ciudad de México, dos guardianes, Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, arrastran consigo el bagaje del México prehispánico y de la Conquista. En relación con este trabajo, sobresale la práctica devocional de Teódula Moctezuma, mientras barre en su jacal: “–No hace falta ir a la Villa porque la madrecita santa anda suelta por todos lados –murmuraba la viuda Teódula Moctezuma mientras se paseaba con la escoba sobre el piso de tierra de su jacal.”³⁵¹ Al barrer como lo hiciera Coatlicue en señal de penitencia, la viuda Teódula connota, al parecer, a la Virgen de Guadalupe, a quien no se cita de manera explícita a lo largo del texto. Más adelante, se aclarará parcialmente el objeto de su devoción: “Cuando terminó de regar se hincó y dijo en voz alta –Tú no necesitas altar, pues yo te ofrezco mi corazón, ay tilma de rosas, ay falda de serpientes, ay madre misericordiosa, ay corazón de los vientos.”³⁵² Las palabras de la viuda conjuntan a la vez los referentes a la Virgen de Guadalupe y a Coatlicue, principalmente a través de la tilma de rosas y la falda de serpientes. En este sentido, el uso del término Tonantzin empleado ampliamente para referirse a la Virgen de Guadalupe a lo largo del México colonial se vinculó durante el siglo XX con Coatlicue, como aparece múltiples veces en los trabajos la identificaron con la diosa madre por excelencia y, en consecuencia, con la Tonantzin del periodo prehispánico. Lo anterior ocurrió naturalmente por el empleo de un término que fue identificado en su totalidad con la Virgen de Guadalupe, cuyo origen contiene un vínculo prehispánico que a lo largo del siglo XX recayó de nueva cuenta en una deidad prehispánica identificada con una escultura particular. El espacio óptimo para transmitir este conjunto de conceptos connotados es el espacio literario, pues en éste es

³⁵¹ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, 6ª ed., Georgina García Gutiérrez (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, p. 332.

³⁵² *Ibid.*, p.333.

posible plantear la existencia necesaria de un principio religioso, objeto de devoción de los mexicanos, que corresponde a la vez a la religión católica y a la religión pagana, como si los altares de ambas deidades alcanzaran la misma altura dentro de la concepción de la nación mexicana, en un último esfuerzo por alejarse de la herencia de España y reforzar la propia a través de la síntesis del fundamento religioso en la figura de la diosa madre. Carlos Fuentes parece haber comprendido de manera singular las implicaciones asociadas a un principio religioso de naturaleza femenina en la cultura mexicana en muy distintos niveles. En *Cristóbal Nonato*, novela de 1987, Fuentes discurre sobre el ser nacional desde la voz de Cristóbal, un nonato en el vientre de su madre cuyo nacimiento será el primero del 12 de octubre de 1992, marcando el quingentésimo centenario del arribo de Colón a América. El licenciado Robles Chacón, político astuto, decide desviar la atención de los problemas nacionales a través de la creación de “una institución nuestra” que reúne todas las características necesarias de la figura materna en sus múltiples presentaciones:

superimpuesta a todas ellas, señores, liberados al fin de la dulzura empalagante de unas, del terror nocturno de otras, de la inaccesible lejanía de éstas, del desprecio familiar e íntimo de aquellas, aquí está nuestra legitimación limítrofe, nuestro premio permanente, la fuente de todo poder en México, la construcción suprema de la supremacía machista, muchachos,

La mezcla perfecta de Mae West, la Coatlicue y la Virgen de Guadalupe. Un símbolo, El más grande símbolo humano jamás inventado:

LA MADRE,

el dulce nombre donde la *biología* adquiere un *alma*,

donde la *naturaleza* se vuelve *trascendente*

y donde el *sexo* se convierte en *historia*:

LA MAMACITA SANTA!!!

Y el señor licenciado le ofreció la mano en el último peldaño a la increíble aparición:

SEÑORES: LES PRESENTO A NUESTRA SEÑORA MAMADOC.³⁵³

Madre y Doctora de los mexicanos, Mamadoc es Doña Bárbara, la Malinche, Adelita, Coatlicue, La Virgen de Guadalupe; todas las mujeres de renombre y de nombre

³⁵³ Carlos Fuentes, *Cristóbal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 42

desconocido que participan necesariamente de la vida de los hombres. Ante todo, Mamadoc se perfila como una fabricación ideológica que transmite un mensaje ocultando la existencia de otros. En cierta medida, la veneración de que fue objeto la figura de Coatlicue personificada en el monolito puede comprenderse desde una perspectiva relacionada: la nación mestiza fruto de la mezcla entre el español y la madre india tuvo simbólicamente en Coatlicue la diosa madre indígena por antonomasia, Tonantzin, madre de los mexicanos, fusión semiológica de la madre de la deidad tutelar del pueblo mexicana con Nuestra Señora de Guadalupe, pues Tonantzin vino a significar prácticamente todas las deidades femeninas prehispánicas y, por supuesto, a la Virgen de Guadalupe, Santa María Tonantzin. El discurso indigenista se vio apuntalado en el plano ideológico cultural a través de la fabricación de una deidad que albergó la totalidad de los principios asociados con lo femenino y que representaba a la nación mexicana en su vínculo necesario con lo indígena alzándose, de hecho, como monumento en reconocimiento de la raíz indígena. Conforme estas mitologías accedieron a la mentalidad de los mexicanos, el tributo al legado indígena del pasado permitió en gran medida desconocer las condiciones de la realidad indígena contemporánea, en muchos casos, permitiendo perpetuar de tal manera un sistema de abuso e injusticia sancionada institucionalmente.

Durante la segunda mitad del siglo XX las referencias a Coatlicue ocurrieron en producciones diversas, sin embargo, quizá las mencionadas de Paz y Fuentes sean las más sobresalientes. Es posible contrastarlas con dos percepciones de naturaleza muy distinta a las citadas: la primera previa a los procesos interpretativos múltiples que ocurrieron durante la primera mitad del siglo XX; la segunda de la primera década del siglo XXI y que marca un rumbo distinto en términos de la postura asumida ante el símbolo de la diosa y la veta prehispánica imperante durante el siglo XX. Ambas se discuten a continuación.

Quizá una de las primeras menciones en la literatura mexicana de Coatlicue corresponda a la realizada por Ignacio Manuel Altamirano en *El Zarco*, novela escrita entre 1885 y 1888, publicada hasta 1901. En una descripción de Xochimancas, hacienda arruinada en el estado de Morelos en que se refugian los bandidos comandados por el Zarco, Altamirano citó a Sahagún para proporcionar una explicación del término y, posteriormente, ofreció su versión propia:

Entre las divinidades de los aztecas se hallaba la Cohuatlicue o Cohatlantona, culebra resplandeciente, diosa de las flores, a la que ofrecían en el mes Tozostontli ramos de flores formados con precioso artificio. Los oficiales encargados del cultivo de esas flores y de formar los ramos se llamaban Xochimanqui. El lugar que en el Estado lleva el nombre de Xochimancas, estaría tal vez destinado para el jardín de la diosa, o para la morada de los *Xochimanqui*, y de ahí quizá tomó el nombre, cuya terminación, como nombre de lugar, no hemos podido encontrar.³⁵⁴

Para Altamirano, basándose en una de las afirmaciones de Sahagún relativas a la deidad, Coatlicue es la diosa de las flores. De tal manera, al describir el estado actual de la hacienda denominada Xochimancas, terminó su capítulo con la siguiente exclamación: “¡Triste suerte la de un lugar consagrado por los inteligentes y dulces indios a la religión de lo bello!”³⁵⁵ Como puede verse, la producción cultural del siglo XX invistió a Coatlicue de toda una multiplicidad de significaciones inexistentes hacia la década de los años ochenta del siglo XIX en que Altamirano escribió su obra.³⁵⁶

³⁵⁴ Continúa Altamirano: “Así, pues, parece que, en la antigüedad azteca este lugar, hoy abandonado y yermo, fue un jardín, seguramente un vasto jardín, tal vez una ciudad llena de huertos y de flores, un lugar ameno y delicioso consagrado al culto de la Flora azteca, a cuyo pie los inteligentes y bravos *tlahuica*, habitantes de esta comarca y celebrados floricultores, ofrecían, como homenaje, ricos en aromas y colores, los más bellos productos de su tierra, amada del sol, del aire y de las nubes.” Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco y Navidad en las montañas*, 28ª ed., Introd. de María del Carmen Millán, México, Porrúa, 2010, p. 82.

³⁵⁵ *Idem*.

³⁵⁶ No obstante lo anterior, parece congruente afirmar que esta década marcó el inicio de las interpretaciones de Coatlicue como una diosa madre, pues en 1884 fue publicada la *Historia antigua y de la Conquista* de Alfredo Chavero, en que describió a la Coatlicue Mayor en estos términos (*vid. supra*, p. 64). Parecería que Altamirano no tuvo conocimiento durante la redacción del fragmento en que menciona a Coatlicue, de la obra de Chavero.

Si *El Zarco* de Altamirano otorgó un significado sumamente simple a Coatlicue, *Diablo guardián* de Xavier Velasco, novela publicada en 2003, despojó al término de cualquier significación compleja; denostó, de hecho, el complejo entramado de significados que el término adquirió durante el siglo XX. Hasta cierto punto, la relación que Violetta, personaje central de la novela de Velasco, establece con el legado prehispánico, corresponde a la esperada en quien habita un mundo globalizado y forma parte de una nación como México imbuida de una fuerte influencia angloamericana. Para Violetta, *coatlicue* es un término empleado de manera despectiva para referirse a todo aquello que tiene cierta connotación de lo mexicano emparentado con lo indígena:

Aparte tienes la tranquilidad de que siempre habrá un mamón galante que te diga: *You don't look very mexican [sic]*, y tú le puedas contestar que tu papá es alemán y tu mamá española. Sí, cómo no, babosa, de Naucalpanburgo y Sevilatlán. Claro que con mi carita de muñeca de lladró nadie iba a imaginarse la cantidad de coatlicues que mis putos antepasados me dejaron escondidas. No me vas a decir que no es de pinches coatlicues pedir un sandwich de ocho cincuenta y encuerársele al mesero. Pero bueno, tampoco fue tan fácil conquistar Tenochtitlan. Puedes ir y sacar al tlahuica de su templo, pero intenta sacar al templo del tlahuica. Yo sé lo que te digo: ni en una suite del Plaza se te sale entero.³⁵⁷

Aunque este tipo de referencias abundan en la novela de Velasco y niegan la jerarquía alcanzada por Coatlicue en el ámbito del nacionalismo cultural mexicano, resulta evidente que, ya sea para denostar o para ensalzar, el pasado prehispánico sigue empleándose ampliamente como uno de los elementos vinculados a la explicación del ser nacional.³⁵⁸

3.3. La nueva grandeza mexicana.

En su libro *México*, publicado en 1968, Salvador Novo dedicó un capítulo al Museo Nacional de Antropología, inaugurado en septiembre de 1964. En la sección de la obra cuyo

³⁵⁷ Xavier Velasco, *Diablo guardián*, México, Alfaguara, 2003, pp. 242-243.

³⁵⁸ Por citar sólo dos ejemplos recientes, *Hombre al agua* de Fabrizio Mejía Madrid, novela publicada en 2004, vuelve al tema de las inundaciones en la ciudad de México y las relaciona con Tláloc. Por otro lado, *Formol* de Carla Faesler, publicada en 2014 y que en mi opinión es una novela sobresaliente, parece desarrollarse en su totalidad en torno a la pregunta de qué hacer con el legado prehispánico.

tema central es la religión mexicana y tras breve referencia a Huitzilopochtli, Tezcatlipoca y otros númenes de los antiguos mexicanos, Novo describió el monolito de la Coatlicue Mayor:

Al centro de esta sección aparece en toda su siniestra majestad la escultura monumental de la diosa Coatlicue, representación de la Madre Tierra en la cual todo es simbólico: desde las garras en que se apoya, la falda de serpientes, los cráneos anterior y posterior que manifiestan el ritmo de la vida y la muerte, hasta el majestuoso remate en que se enfrentan dos enormes cabezas de serpiente como símbolo de la residencia celestial de la dualidad creadora.³⁵⁹

El pasaje anterior de Novo es, en buena medida, una síntesis de lo que la monumental escultura de piedra cuyas formas detalla, había venido a significar en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. Novo acertó al situar la escultura al centro de la sección y referirse a ella como majestuosa y monumental.³⁶⁰ La posición de la Coatlicue Mayor en la sala Mexica no es fortuita: responde a la necesidad de connotar la idea de centro imponente del que todo emana. Madre de la tierra, madre a su vez de Huitzilopochtli, Coyolxauhqui y los centzonhuitznahua, Coatlicue deviene pieza suntuosa que vigila desde su colocación central a los objetos míticos de su misma creación; como indicó Novo: “A un lado de la Coatlicue vemos la escultura decapitada de Coyolxauhqui, la luna, hermana de Huitzilopochtli e hija, como él, de la tierra.”³⁶¹ Al haberse asociado el mito del nacimiento de Huitzilopochtli al de la creación de los astros, la figura de la madre tierra encierra a su vez la de una creadora universal, pues de ella emanaron las estrellas en el cielo, así como la luna y el sol.

³⁵⁹ Salvador Novo, *México*, México, Porrúa, 1999, pp. 346-347.

³⁶⁰ Desconozco la localización exacta de la Coatlicue Mayor en la época en que Novo escribió. Seguramente debió ser muy similar a la de ahora, pues la afirmación hecha en su momento es tan válida como en la actualidad, como puede verificarlo cualquier visitante de la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.

³⁶¹ *Idem.*

De todas las piezas exhibidas en la sala en cuestión, pocas poseen la majestuosidad siniestra descrita por Novo que, efectivamente, es atributo de la Coatlicue Mayor. Sus dimensiones, sus signos beligerantes y ominosos, su excelente estado de preservación y su elevado grado de codificación, la distinguen ante otras piezas otorgándole una posición central no sólo en el museo, sino también, como se ha visto, en el conjunto de interpretaciones que sobre ella se han elaborado.

Resulta interesante contrastar el texto de Novo de 1968 con otro texto del mismo autor, escrito en 1946. En la *Nueva grandeza mexicana*, ensayo con el que Novo ganó un concurso del Departamento Central, el narrador se refirió al “admirable Salón de Monolitos del Museo Nacional” presentando ante su acompañante una descripción escueta de varias de las obras más destacadas de dicha pieza: “mi amigo habría de abrir la boca frente al reproducido y famoso Calendario Azteca; frente a la discutida Piedra de los Sacrificios; frente a la dramaticidad sublime y feroz de la Coatlicue; frente a la gracia del Xochipille [*sic*].”³⁶² Más adelante, se refirió nuevamente a Coatlicue al describir el 2 de noviembre cuando “se conjugan en nosotros Coatlicue y el asceta español, comemos calaveras de azúcar, vamos al Tenorio, y los panteones se pueblan con la ofrenda gárrula y pagana de la cazuela, el jarro y el zempoalxóchitl.”³⁶³

Salta a la vista la diferencia apreciable en torno a las concepciones de la Coatlicue Mayor en los textos de Novo: la “dramaticidad sublime y feroz” de 1946 dio lugar a un discurso bien elaborado en torno al monolito, donde éste es concebido en su “siniestra

³⁶² Salvador Novo, *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*, 2ª ed., Pról. Carlos Monsiváis, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 56.

³⁶³ *Ibid.*, p. 81.

majestad” como la madre tierra de la que todo emana y en que todo es simbólico.³⁶⁴ Dicha diferencia ocurrió en el espacio de unos veinte años y coincidió con el periodo de elevada actividad intelectual que se ha descrito anteriormente, en el que la revaloración de una escultura como la Coatlicue Mayor fue total. Es posible rastrear en la obra de Novo el conjunto de cambios que llevaron gradualmente al autor a convertirse en uno de los autores que más fervientemente adoptaron el impulso prehispánico que se apoderó de la producción historiográfica nacional, pues sus publicaciones semanales y quincenales en diversos periódicos y revistas permiten un acercamiento importante a una de las figuras más emblemáticas del ambiente intelectual en México hacia mediados del siglo XX, así como de la producción cultural sancionada por el Estado mexicano. La obra periodística de Novo resulta interesante por dos motivos fundamentales. El primero de ellos es que permite observar los cambios en la apreciación del mundo indígena y del pasado prehispánico en un actor social que los vivió y los transmitió conforme se efectuaban modificaciones en su percepción misma, como se busca evidenciar en este trabajo. En segunda instancia, al ser un autor cuyas publicaciones periódicas fueron leídas por un amplio número de lectores asiduos, es factible suponer que los cambios experimentados por el autor fueron transmitidos y codificados en el espacio cultural de sus lectores. En mayor o menor medida, aquellas ideas que aparecieron restringidas dentro del ámbito académico e intelectual de México de mediados de siglo XX encontraron en Novo a un vocero que pudo darles la difusión que por sí solos, como textos especializados y formando parte de un grupo selecto, hubiera sido imposible que alcanzaran.

³⁶⁴ Ciertamente es que el estilo de ambas obras es distinto, y que la *Nueva grandeza mexicana* tiende mucho más a la síntesis en su exposición que *México*, obra de notable grandilocuencia. Sin embargo, lo que llama la atención es que las frases descriptivas que aparecen en la *Nueva grandeza mexicana* hayan devenido discursos consolidados al menos en lo que se refiere a dos de las piezas que Novo ha citado en ambas obras: la Coatlicue Mayor y la Piedra del Sol.

La preocupación de Novo por el mundo indígena y el pasado prehispánico fue sumamente acentuada hacia la última década de su vida. En particular, es posible determinar que dicho despertar ocurrió en la década de los años sesenta, hacia la segunda mitad del periodo presidencial de Adolfo López Mateos. Unos veinte años antes de esta década, Novo se refirió a los intentos de revivir el pasado prehispánico dentro del contexto del México contemporáneo en los siguientes términos:

¿Será que lo precortesiano, lo precristiano, se encuentra tan definitivamente muerto que no logra tocarnos? Los ídolos, las máscaras, los cacharros, que a todos los snobs vuelven locos, me dejan frío cuando no me horrorizan. Una sola vez en Chichén Itzá, la majestad de lo indígena me ha dado un estremecimiento grandioso, un contacto extático con lo eterno y con lo infinito. Todo otro intento blanco, o criollo, de representación de lo indígena (e incluyo los intentos arqueológicos del propio Alfonso Caso) me suenan huecos, desde *La profecía de Guatimoc* hasta el *Cuauhtémoc* de Méndez Rivas...³⁶⁵

Salvo por referencias aisladas al gusto del autor por la artesanía popular, de la que se convirtió a lo largo de su vida en un asiduo coleccionista, sus escritos durante el sexenio de Ávila Camacho muestran un interés soslayado por el México prehispánico y los asuntos indígenas. Lo anterior no resulta sorprendente, pues hacia la década de los años cuarenta apenas comenzó a despegar el enfoque fuertemente prehispánico orientado a la revaloración estética del arte prehispánico y la institucionalización de la cuestión indígena, operada a través de la fundación del Instituto Nacional Indigenista, aún no se habría llevado

³⁶⁵ Publicado el 14 de septiembre de 1945. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, p. 475. Años antes, Novo colaboró en la escritura del guion para la película *El signo de la muerte*, en la que actúa Cantinflas, dirigida por Chano Urueta y exhibida en 1939. La película trata sobre una serie de misteriosas desapariciones de doncellas que son ofrecidas en sacrificio a Quetzalcóatl, bajo el supuesto de una profecía anunciada en el código Xilitla que predice el retorno de los dioses de la antigüedad prehispánica y la victoria en el presente del último hijo de Quetzalcóatl. El ejecutor principal de la profecía es un arqueólogo de renombre, conocedor del contenido del código que anuncia la profecía. Sobresale de la película el que todas las escenas de sacrificio de las doncellas ocurren ante una réplica del monolito de la Coatlicue Mayor. Sin embargo, el monolito jamás es identificado como tal; su función única es fungir de mole imponente ante la cual se realizan sacrificios humanos, idea explotada en más de una ocasión en la plástica y en el cine. El tono de la película es de parodia en cuanto se refiere a la idea de una vuelta a los ideales del mundo indígena precortesiano. La participación de Novo en la escritura del guion es interesante, pues hacia esa época su pasión por la cultura prehispánica aún se encontraba latente. Además de realizar el argumento y diálogo, Novo fue el productor asociado y el director artístico. Agradezco al Dr. Álvaro Matute que me haya señalado la existencia de esta película.

a cabo sino hasta finales del sexenio alemanista. Sin embargo, la disputa entre las tendencias hispanista y prehispánica en la concepción del ser mexicano, que alcanzaron su punto álgido en el escenario nacional a través del hallazgo por Eulalia Guzmán de los supuestos restos de Cuauhtémoc en Ixcateopan, sí fueron de la incumbencia de Novo, pues hacia finales de 1949 el autor se dio a la tarea de hacer una revisión exhaustiva de los textos publicados sobre Cuauhtémoc que pudieran montarse como una obra de teatro para adultos y para niños.³⁶⁶ Nombrado durante el sexenio de Miguel Alemán como el jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes, Novo se dio a la tarea de impulsar una cultura del teatro en México. Al revisar los textos existentes sobre Cuauhtémoc, resaltó lo que a su parecer eran deficiencias sustanciales en las publicaciones existentes.³⁶⁷ El involucramiento de Novo en esta cuestión lo llevó a escribir en 1955 un diálogo titulado *Eulalia y Cuauhtémoc*, para su representación teatral.³⁶⁸ La disputa por la autenticidad de los huesos de Cuauhtémoc cobró una relevancia fundamental en términos de la conceptualización de

³⁶⁶ En *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán* se da como fecha de publicación de este escrito el jueves 20 de noviembre de 1949. Sin embargo, esa entrada se encuentra entre la del miércoles 2 de noviembre y la del jueves 10 de noviembre. Claramente hay un error en la edición, pues mientras que las dos últimas fechas son correctas en términos de los días señalados, el 20 de noviembre de 1949 fue un domingo, no un jueves.

³⁶⁷ “Seguiré, ya metido en esto, agotando hasta donde sea posible los textos ya existentes sobre Cuauhtémoc. Y ojalá que los dramaturgos actuales acudan al llamado de la Secretaría de Educación que es el de México y escriban una obra digna de la figura del único héroe a la altura del arte.” La cita es de la publicación del 20 de noviembre de 1949 cuya incongruencia se ha mencionado en la nota anterior. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 362.

³⁶⁸ Posteriormente, en 1962, Novo revisó de nueva cuenta los escritos que sobre Cuauhtémoc se habían producido, pero a la luz de su conocimiento de las fuentes textuales de los siglos XVI y XVII. Aunado a su recién adquirida pasión por lo prehispánico, escribió su obra de teatro *Cuauhtémoc* cuyo proceso de elaboración explicó en los siguientes términos: “Adquirí ojos y oídos para ver y escuchar; para descubrir la certidumbre de que Cuauhtémoc no es un héroe de ayer, cuyos huesos sean aún blanco de la saña antiindígena: sino una gloriosa, perenne supervivencia de virtudes supremas e inderrotables –indemnes al tormento, superiores a la contingencia de la muerte, resistentes a la invasión: presentes, vivas, recias y delicadas, en cada indígena de México que haya preservado su sangre, su color su estoicismo y su pureza.” Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, Prólogo de Sergio González Rodríguez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997-1998, t. II, pp. 310-313. *Cuauhtémoc*, obra en un acto, fue estrenada el 19 de octubre de 1962 en el teatro Xola bajo la dirección del autor. Véase Salvador Novo, *In ticitzeatl o El espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Diálogo de ilustres en la rotonda*, México, Universidad Veracruzana, 1966, pp. 67-113.

lo mexicano, sobre la cual escribió Miguel Alemán en sus *Remembranzas y testimonios*.³⁶⁹

Ante el dictamen en relación a la autenticidad de los restos de Cuauhtémoc, concluyó Alemán, con la perspectiva que le dieron los años ante el devenir cultural de la nación mexicana:

Independientemente de los controvertidos juicios científicos emitidos al respecto, la historia reconoce en Cuauhtémoc, “el joven abuelo”, la índole propia del héroe, el paradigma de un pueblo al que defendió hasta perder la vida, así como la suprema y universal aspiración del hombre a la libertad. Por ello, se equivocan quienes consideran inútil su sacrificio y una derrota su muerte; nada más fecundo que la sangre vertida en noble lid, ninguna victoria equiparable a la de perpetuarse como símbolo de una raza y prócer de la América precolombina.³⁷⁰

Quizá sea pertinente mencionar que, durante su campaña electoral, el candidato presidencial Adolfo López Mateos visitó la tumba donde yacen los supuestos restos de Cuauhtémoc en Ixcateopan, rindiendo tributo a los mismos y, a la vez, validando públicamente su imagen en términos de su apego y reconocimiento al legado prehispánico.³⁷¹

Novo leyó *El laberinto de la soledad* de Paz el mismo año de su publicación en 1950, texto que consideró “ser un puñado de bien estructuradas meditaciones sobre el mexicano y la mexicanidad, de la más limpia y brillante inteligencia.”³⁷² Involucrado con el ambiente cultural en términos de las formulaciones del ser nacional, es posible rastrear los orígenes de la adhesión de Novo a la corriente prehispanista a su lectura y conocimiento de

³⁶⁹ Véase el capítulo “Afirmación nacionalista” en Miguel Alemán Valdés, *Op. cit.*, pp. 289-296.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 296.

³⁷¹ Escribió Novo sobre esta visita el 25 de enero de 1958: “No es que un presidente, o un candidato, pueda decretar la autenticidad de unos restos. La visita de López Mateos a la tumba que los guarda, tiene un significado que trasciende la certificación implícita: subraya su reverencia al héroe más limpio de nuestra historia; *sitúa al candidato al frente de quienes creen en un México indígena*, y constituye, por mudo y respetuoso, el más elocuente de los discursos.” El énfasis es mío. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, Prólogo de Antonio Saborit, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996-1997, t. III, p. 235.

³⁷² Artículo del 6 de abril de 1950. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, p. 406.

los textos de Garibay, publicados por la editorial Porrúa en 1953-1954. Su lectura del primer tomo de la *Historia de la literatura náhuatl* abrió a Novo una puerta a la veneración de la cultura indígena de México desde la óptica brindada por la revaloración humanista de las obras que Garibay reunió bajo la categoría de “literatura” náhuatl. Hombre de letras, no es de sorprender que la afición de Novo por el mundo indígena haya sido despertada mediante el conocimiento de su producción literaria:

Por las noches he estado leyendo la *Historia de la literatura náhuatl* del padre Ángel María Garibay, que es el primero y precioso volumen de la Biblioteca Porrúa. [...] Es magnífico. Con qué profunda sabiduría, con qué rígido método de investigación y con qué legítimo amor por la fina cultura precortesiana está concebido y estructurado este estudio. Cómo nos asoma a un mundo desconocido y riquísimo, el alma indígena. Sería jactancioso de mi parte pretender siquiera darle a usted ni a nadie una idea de esta obra. No quiero más que expresar aquí mi admiración y mi devoción por este verdadero humanista mexicano, gloria y honra de México, que es el padre Garibay.³⁷³

Desde la publicación del primer tomo de la *Historia de la literatura náhuatl*, Novo se involucró cada vez más en el ámbito, antes bastante ignorado por él, de la cultura prehispánica. No sólo tuvo las más elevadas palabras de encomio hacia la obra de Garibay, sino que comenzó con la lectura asidua de las fuentes textuales de los siglos XVI y XVII. Hacia principios del año 1955, Novo escribió de nueva cuenta palabras de alabanza a la segunda parte del texto de Garibay.³⁷⁴

Y el más importante de los cuales es el segundo tomo de la *Literatura náhuatl*, del padre Ángel María Garibay K. Me lo enviaron los Porrúas, como hacen siempre tan amablemente con sus ediciones apenas aparecen [...]. Es positivamente admirable este libro del padre Garibay. Su amor por los indios, por los tesoros de su cultura, está sólidamente basado en el más profundo conocimiento de su historia. Despliega un método riguroso y lúcido de investigación, de interpretación, de exposición; desbroza, abre, señala caminos luminosos

³⁷³ Publicado el 10 de octubre de 1953. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, t. I, p. 218.

³⁷⁴ Anticipado ansiosamente por Novo, pues el 20 de noviembre de 1954 apareció la siguiente afirmación en una de sus publicaciones: “Veo por el primero [el *Boletín Bibliográfico Mexicano* de la Casa Porrúa para septiembre-octubre] que ha aparecido ya (y anticipo el deleite de su lectura) la segunda parte de la *Historia de la literatura náhuatl*, del padre Garibay, denominada ‘El trauma de la Conquista’. La primera es magnífica. Siente uno a la vez el orgullo y el inmerecimiento de ser en la Academia colega de erudito tan eminente como el padre Garibay.” *Ibid.*, p. 475

de estudio a las nuevas generaciones de investigadores que quieran seguirlos. Abre el apetito del conocimiento de los temas más seductores, y ceñido a su tema, los deja en punto y coma para que alguien más los amplíe y complete.³⁷⁵

El nivel de involucramiento de Novo con el mundo prehispánico se vio fuertemente impulsado por su estudio de la lengua náhuatl, asistiendo al Seminario de Cultura Náhuatl impartido por Miguel León-Portilla desde agosto de 1962.³⁷⁶ A partir de este momento, las publicaciones de Novo fueron acompañadas de manera constante por el elogio efectuado hacia el mundo indígena; en septiembre de 1962 inició uno de sus escritos de la siguiente manera: “El mundo indígena, en cuyas aguas profundas emprendo cada vez más gustosamente un buceo lleno de maravillosas sorpresas, va envolviéndome y consonando con mis actividades de todos los días.”³⁷⁷ Finalizó en la misma tesitura: “Ya ve usted por qué le digo, al principio de esta ‘Carta’, que cuanto hago en estos días va teñido de indigenismo.”³⁷⁸ Sus publicaciones cada vez más fueron incluyendo nahuatlismos, reflexiones sobre el México prehispánico y sobre las fuentes del siglo XVI que les dieron lugar, así como por interpretaciones de cuestiones contemporáneas en términos de la historia prehispánica.³⁷⁹ Lo anterior resulta por demás relevante, pues dio lugar a una concepción del mundo contemporáneo como heredero absoluto del mundo prehispánico, en donde la realidad del mundo en el presente podía mejor comprenderse a través del legado

³⁷⁵ Publicado el 8 de enero de 1955. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, t. II, p. 7.

³⁷⁶ Novo narró su experiencia al asistir a su primera sesión del Seminario de Cultura Náhuatl en una publicación del 18 de agosto de 1962. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, pp. 290-295.

³⁷⁷ Publicación del 15 de septiembre de 1962. *Ibid.*, p. 299.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 301.

³⁷⁹ Por citar un ejemplo, en relación con la sucesión presidencial de 1964, escribió Novo en su publicación del 7 de diciembre de 1963: “Me perdonará usted que impulsado por una deformación semiprofesional, vuelva a pensar en mis adorados prehispánicos, como les llama el padre Garibay, frente al espectáculo de la sucesión del tlatoani. [...] Coatlicue vigila. Los macehuales se afanan. Los tlatoani se renuevan: no cada seis años entonces. Nos duraban más, hasta que morían de muerte natural los más, chimalpopocados los menos, o tizocados. Pero los hubo tan resistentes como Axayácatl, o como el primer Moctezuma. Y un Tlacaélel semejante en sus tiempos a Calles, o a Cárdenas, les daba su experimentado consejo.” *Ibid.*, p. 415.

del pasado precortesiano del mundo mexicana.³⁸⁰ Novo, asimismo, escribió una *Historia de Coyoacán*, que consideró necesaria para dar un trasfondo histórico a la zona de la ciudad de México en la que habitó la mayor parte de su vida adulta. Lo que sobresale de esta historia es su elevado componente prehispánico e indígena: no sólo se preocupó Novo por proporcionar una historia de la región anterior a la llegada de Cortés,³⁸¹ sino que también siguió de cerca las vicisitudes de la población indígena de Coyoacán durante la Colonia, hasta donde resultó posible a través de las fuentes disponibles.

Su conocimiento del mundo náhuatl y la estrecha relación que estableció con el padre Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla, llevaron a Novo a revalorar el mundo prehispánico en los términos en que esta revaloración fue planteada por los que resultaron sus maestros. Sin embargo, mientras que sus maestros se encontraron principalmente relacionados con el mundo académico cultural de la segunda mitad del siglo XX mexicano, los vínculos de Novo con el mundo político lo llevaron a emprender esfuerzos por hacer del náhuatl una lengua de enseñanza obligatoria y por intentar modificar el nombre de México al de México Tenochtitlan. Sus primeras reflexiones respecto a la enseñanza del náhuatl datan de su asistencia a los cursos de náhuatl impartidos por León-Portilla:

No he de desmayar, sin embargo. Pero esta ignorancia repentina y tardíamente descubierta en mi lamentable caso, me induce a proclamar, todo lo estentóreamente que pueda, la necesidad de que el secretario de Educación, o de más a más el propio presidente de la República, remedien esta falla secular y culpabilísima de nuestra educación mexicana, que

³⁸⁰ Novo se apropió de la historia prehispánica de Coyoacán. Como ejemplo véase la siguiente narración relativa a la historia de Coyoacán aparecida el 14 de abril de 1962: “Pero la historia de nosotros los de Coyoacán, tepanecas de origen, con ustedes los de México Tenochtitlan, se remonta al tiempo en que a ustedes los gobernaba Izcóatl, y a nosotros Cuécuex –a quien Maxtla, señor de Azcapotzalco, había nombrado gobernador nuestro.” Afirmaciones de este tipo abundan en los escritos de Novo. Quizá sea por demás contundente la frase que cierra este escrito: “¿Ve usted qué hermosa –y qué perenne– es nuestra historia? Saludos tepanecas.” *Ibid.*, pp. 259-262.

³⁸¹ En alguna de sus publicaciones de este periodo, Novo se refirió a la historia prehispánica de México como su verdadera historia. *Ibid.*, p. 362. Quizá sólo sea una coincidencia que la afirmación de Novo remita a la propuesta de Gamio de hacer de la historia prehispánica la base de la historia de México. *Vid. supra*, p. 27, n. 47.

consiste en que no se enseñe, desde la primaria y a todos los mexicanos, a todos los niños, una lengua que equivale al latín que en cambio sí se estudia en la preparatoria, y de que los europeos se hallan tan justamente orgullosos y respetuosos, como nosotros debiéramos estarlo del náhuatl.³⁸²

Como argumento central en relación a la enseñanza obligatoria del náhuatl, Novo tuvo en mente al indígena del pasado y el superviviente del presente, al que describió como “la más auténtica raíz viva de México.”³⁸³ Sus esfuerzos en relación a adicionar el nombre Tenochtitlan al de México son más tardíos; sin embargo, no hacen más que poner de manifiesto el grado en que el mundo prehispánico había permeado todas las concepciones de Novo respecto al ser nacional.³⁸⁴

A partir de 1962 hasta su muerte en enero de 1974, la producción periodística y literaria de Novo se vio fuertemente influenciada por el matiz prehispanista imperante en el ámbito de la cultura mexicana. Su opinión, sancionada desde la cúspide del poder político, dictó los parámetros de la cultura mexicana a través de sus concepciones del ser nacional.³⁸⁵ Fue Novo quien escribió el guion para la visita a la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, realizando para ello un conjunto de grabaciones que habrían de

³⁸² La cita proviene de su publicación del 18 de agosto de 1962. *Ibid.*, p. 292. Más adelante, en su publicación del 24 de noviembre del mismo año escribió: “Amalia Castillo Ledón fue al Xola el sábado en la noche; y al felicitarla, me anunció que ya va a contestarme la carta que le publiqué en *Novedades* para invitarla a patrocinar, como subsecretaria de Cultura, la salvación del náhuatl con implantar su enseñanza obligatoria en las escuelas mexicanas. Me dijo que ya tiene el acuerdo, o la autorización, o el instrumento oficial necesario para lograrlo; que va a enseñarse el náhuatl en las secundarias, en las escuelas técnicas; y que el punto no aún resuelto es si se implanta como materia optativa o como obligatoria. Me permití opinar que debiera ser obligatoria.” *Ibid.*, p. 319.

³⁸³ *Ibid.*, p. 292.

³⁸⁴ En su publicación del 18 de septiembre de 1968, Novo describió su entrevista con el presidente Gustavo Díaz Ordaz y el siguiente intercambio entre ambos: “‘Ahora, señor –le dije–, hay que lograr que se le restituya su nombre México Tenochtitlan [*sic*]’ –y aduje las razones históricas que sustentan esta justicia. ‘Si usted firmara algún documento, o de alguna manera manifestara su aprobación al nombre de México Tenochtitlan [*sic*]... ¿puedo seguir luchando por eso?’ Sonrió: ‘Hágalo.’” Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, Prólogo de Antonio Saborit, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, t. II, p. 406.

³⁸⁵ Al menos así fue hasta el sexenio de Luis Echeverría, en que la figura de Novo comenzó a declinar en el ambiente político, al prescindirse de su presencia en aquellos acontecimientos que en los sexenios previos fue considerada como indispensable.

servir de guía a las siete secciones de esta sala. La inauguración del Museo Nacional de Antropología, acontecimiento culminante del sexenio de López Mateos, epitomizó la centralidad de la cultura mexicana dentro de la construcción histórico-cultural de México.³⁸⁶ También escribió Novo el libreto al espectáculo de luz y sonido de Teotihuacan, presenciado por vez primera el 3 de abril de 1968.³⁸⁷ Nombrado cronista de la ciudad en 1965 por Gustavo Díaz Ordaz, sobre Novo recayó la responsabilidad de preparar un texto orientado a impulsar el interés turístico por México a la luz de los XIX Juegos Olímpicos realizados en México en 1968.³⁸⁸ Es de este texto de donde provienen las impresiones de Novo sobre la Coatlicue Mayor con que inicia este apartado.

³⁸⁶ Debe no obstante mencionarse, que el proyecto de inaugurar tres museos antes del término del sexenio de López Mateos sí pudo consumarse. Llama la atención que los tres museos inaugurados, sucesivamente y en espacio de cuatro días, corresponden cada uno de ellos a uno de los tres periodos en que se ha compartimentado el estudio de la historia nacional: periodo prehispánico, colonial y contemporáneo. Estos museos fueron, respectivamente, el Museo Nacional de Antropología (inaugurado el 17 de septiembre de 1964), el Museo del Virreinato en Tepetzotlán (19 de septiembre de 1964) y el Museo de Arte Moderno en el Bosque de Chapultepec (20 de septiembre de 1964). La apertura de estos tres espacios puede verse como la culminación de las tesis centrales de Gamio en relación a la historia de México (*vid. supra* p. 27, n. 47) así como a los proyectos para una historia del arte mexicano, como lo fueron el proyecto inconcluso de Toscano, Toussaint y Fernández y la misma *Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes. El Hombre* de Justino Fernández. Así se refirió Novo al esfuerzo de Fernández en una publicación del 24 junio 1970, “¿Y qué decir de Justino?, ¿de su paciente laboriosidad, de la profundidad de sus juicios estéticos; del edificio sólido de apreciación del arte mexicano a que puso por cimiento a Tonantzin Coatlicue, por cuerpo el Altar de los Reyes y por cabeza Orozco? Es cuate. Lo abrazo desde aquí.” Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. II, p. 586. Sobre los proyectos para inaugurar los tres museos antes de finalizar el sexenio de López Mateos y la inauguración de los tres espacios véase Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, pp. 458 y 505-506.

³⁸⁷ Véase Javier Aranda Luna, “Teotihuacán: entre Novo y los talibanes”, *La Jornada*, Sección Opinión, 21 de enero de 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/01/21/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>, Consultado: 14 de agosto 2015. Novo no indicó la fecha de la inauguración, pero su publicación del 27 de abril de 1968, al parecer, proporciona la descripción de la inauguración del espectáculo de luz y sonido. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. II, pp. 360-363.

³⁸⁸ La preparación de este texto se remonta al año de 1965. Quizá la primera mención a la elaboración de esta obra aparece en la publicación de Novo del 24 de julio de 1965: “Pues bien: las Ediciones Destino, o sea mi desde ayer amigo don Juan Teixidor, han con muy buen acuerdo pensado que será conveniente aprovechar la moda en que especialmente ha de ponerse nuestro país con motivo de la olimpiada de 1968 –aparte la que ya disfruta–, para lanzar a oportuna circulación una de estas guías que trate de México. Y con igualmente buen acuerdo, resolvieron, después de meditarlo y de consultar opiniones de libreros locales y otras autoridades bibliográficas, encargarme que escriba esa guía de México.” Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. I, pp. 68-69.

Novo desarrolló su propia versión alrededor de la importancia de Coatlicue en la cultura mexicana. No obstante el hecho de que *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* se publicó en 1954, parece haber conocido el texto hasta 1960; al menos no lo menciona en sus publicaciones sino hasta esta fecha. Curiosamente, su primera impresión de la obra de Fernández parece no haber suscitado la fascinación que adquiriría con el transcurso de unos cuantos años.³⁸⁹

A partir de la década de los años sesenta del siglo XX, Coatlicue se convirtió en un personaje frecuentemente citado por Novo en sus escritos y publicaciones. Resulta de hecho sobresaliente notar la aparente ausencia de referencias a esta deidad antes del periodo mencionado cuando se percibe la importancia central que adquirió posteriormente en el discurso prehispánico de Novo, quizá sólo equiparable con sus referencias a Nezahualcóyotl y Cuauhtémoc. Desde la década de 1960, en que las referencias a Coatlicue aparecen cada vez con mayor frecuencia, es posible clasificarlas como pertenecientes a uno de cinco rubros: 1. Como componente de la expresión y el habla cotidiana de Novo; 2. Coatlicue como exponente fundamental del arte mexicano; 3. Referencias en fuentes del siglo XVI; 4. Referencias a Coatlicue y Justino Fernández y 5. Coatlicue en la producción literaria de Novo.³⁹⁰

³⁸⁹ “Como lo fue también [un deleite], en noches recientes, leer los dos volúmenes que Justino Fernández acaba de mandarme: la *Coatlicue* y *El retablo de los reyes*. [...] Es bonito, y muy meritorio, el modo como eligió explayar los puntos de vista históricos y estéticos acerca del arte precortesiano hasta llegar al suyo propio en función de la ‘monstruosa’ Coatlicue.” Publicado el 23 de enero de 1960. Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. I, p. 260.

³⁹⁰ Algunos ejemplos a continuación: 1. Componentes del habla cotidiana de Novo (véanse *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, pp. 100, 415; *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. I, pp. 224, 261, 319-320; Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*, Prólogo de Sergio González Rodríguez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 68); 2. Exponente fundamental del arte mexicano (*La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, pp. 133, 458, 459, 497, 507; *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. II, pp. 348, 363, 612, 643); 3. Referencias a fuentes del siglo XVI (*La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, p. 355; *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. I, pp. 248); 4. Referencias a Coatlicue y Justino

Su amistad con Justino Fernández permitió que se tomara con el historiador del arte ciertas libertades, como referirse a él en repetidas ocasiones como Justino Coatlicue Fernández,³⁹¹ además de establecer de manera contundente el monopolio interpretativo por parte de Fernández en todo lo que de Coatlicue pudiera decirse.³⁹² Aunque por lo general Novo se refirió al monolito de la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología, a las referencias que de Coatlicue aparecen en las fuentes de siglo XVI o bien a la exégesis con carácter de definitiva que de la escultura encriptada realizó Fernández, proporcionó también algunas interpretaciones propias. Sin embargo, la frecuencia con que apareció el término en un medio cuya lectura permitía una amplia divulgación, probablemente hizo más por difundir la importancia de la figura de la diosa madre, creadora y destructora, como componente integrador de la cultura mexicana. En su homenaje al director de teatro Seki Sano, realizado hacia finales de 1967, Novo escribió:

No por nada es nuestra diosa la terrible Coatlicue: la devoradora y la creadora; la que arraiga en el inframundo y eleva hacia los cielos su piramidal perfección simbólica, hecha de muerte como condición de la vida. Cuantos hombres lleguen a nuestra tierra, por ella traídos, son bienvenidos: su tributo, aceptado y aprovechado y sumado a los muchos que hemos recibido gustosos –para sólo referirnos al teatro– desde que los misioneros franciscanos nos catequizaron por su medio insuperable.³⁹³

Fernández (*La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, pp. 396, 499, 507; *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. I, pp. 4, 73; t. II, pp. 463, 468, 586; *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*, p. 68); 5. Coatlicue en la producción literaria de Novo (*La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*, pp. 188-189, 204, 285.).

³⁹¹ “Por el rumbo de la Academia, cuando usted reciba esta carta ya habrá formalmente ingresado en ella el doctor Justino Coatlicue Fernández, con respuesta de Totlazomahuitztopixcatatzin Ángel María Garibay.” La cita anterior apareció publicada con fecha 7 de agosto de 1965. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. I, p. 73.

³⁹² “Desde ahí veía yo bien a Justino Fernández parpadear aprisa cada vez que el recipiendario mentaba una Coatlicue de quien Justino es propietario y representante en la tierra.” La cita anterior proviene de una publicación del 28 de septiembre de 1963, a propósito de la ceremonia en que Rubén Bonifaz Nuño tomó posesión de la silla V en la Academia Mexicana de la Lengua el 19 de agosto de 1963. La nota de Novo no deja de resultar interesante en retrospectiva, pues años más tarde fue precisamente Rubén Bonifaz Nuño quien proporcionó argumentos contundentes en contra de las interpretaciones efectuadas sobre la Coatlicue Mayor, como se indicará más adelante. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, p. 396.

³⁹³ Publicación del 9 de diciembre de 1967; Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. I, p. 320.

Las reflexiones realizadas por Novo bien pueden hallar eco en el antiguo edificio del Servicio Médico Forense (SEMEFO) que fue puesto en servicio el 24 de septiembre de 1960 durante el sexenio de Adolfo López Mateos. Frente al edificio y al centro de un depósito cuadrangular lleno de agua, se colocó una réplica de la Coatlicue Mayor que en semejante contexto, por demás algo tétrico, bien merece la sucinta descripción de “hecha de muerte como condición de la vida”.

Coatlicue abundó en la producción literaria de Novo desde perspectivas muy distintas, algunas de las cuales fueron fabricación exclusiva del autor. En su ópera en dos actos *In ticitezcatl o El espejo encantado*, Tezcatlipoca, guía de turistas en Teotihuacan, realiza un recuento bastante humorístico del sitio arqueológico a la par que se desarrolla la trama de una joven estudiante de antropología cuya tía es Coatlicue, la contralto en la ópera. En una reformulación desde el presente del mito de Quetzalcóatl y de su caída en Tula como consecuencia de los ardides de Tezcatlipoca, éste, el bajo de la ópera, profiere el siguiente parlamento:

¡La leyenda antigua renace!
¡Este es el hombre! ¡Que me place!
¡Es Quetzalcóatl, resurrecto,
el del proceder incorrecto!
¡Sólo falta que verifique [*sic*]
que por madre tuvo a Coatlicue,
porque no hay madre más antigua
–mucha evidencia lo atestigua–
que la que es de todos chichigua:
la de patas y senos grandes,
la comedora de inmundicias,
de la que da tantas noticias
el doctor Justino Fernández!³⁹⁴

³⁹⁴ Novo, *In ticitezcatl o El espejo encantado*, p. 54. La ópera se encontraba escrita hacia los primeros meses de 1965, como señala Novo en una de sus publicaciones. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. I, p. 26.

Quizá una de las ocasiones en que mayor licencia se dio el cronista para improvisar sobre Coatlicue ocurrió hacia octubre de 1972 durante la realización del primer festival Cervantino en Guanajuato, donde Novo presencié el espectáculo realizado por un grupo de danzantes indígenas:

Me acerqué a preguntar que [*sic*] simbolizaba su danza. La anciana me dijo que ella era la capitana. Y entonces les expliqué que a mi juicio, esta danza en su origen significaba el culto a la tierra y el florecimiento en alegría, danza y color, cuando Coatlicue, nuestra Madre Tierra, encarnada en la anciana capitana, recibía el homenaje de los situados en los cuatro rumbos del universo, que se dispersaba por toda la tierra a trabajarla hasta cosechar la felicidad. Si no era éste el sentido de aquella danza, confío en que lo será desde ahora.³⁹⁵

La teatralidad de Novo contribuyó sin duda a exacerbar el culto moderno a una deidad cuya reformulación en el momento la situaba como parte de una alternativa de culto a una nueva religión conformada por una ideología de fuerte carácter mexicano. Así narró Novo su experiencia al ver por primera vez la recién descubierta Coatlicue del Metro: “El doctor Ignacio Bernal nos llevó primero, como era justo, a la sala Mexica. Y en ella vi por primera vez la hermosa Coatlicue que descubrieron en las excavaciones del Metro. Como soy muy escandaloso, ahogué un grito y me lancé a arrodillarme frente a la diosa y a besarla.”³⁹⁶ Esta actitud de veneración se vio en más de una ocasión fuertemente reforzada a través de la exigencia de rendir sacrificio a la diosa; una suerte de reformulación del culto prehispánico transferido a la época contemporánea por los herederos del pueblo mexica

³⁹⁵ Publicación del 11 de octubre de 1972. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*, p. 285.

³⁹⁶ Publicación del 16 de marzo de 1968. Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, t. II, p. 348. También tiene un tono similar la narración que Novo hizo de la primera vez que Justino Fernández presencié a la Coatlicue Mayor en la inauguración del Museo Nacional de Antropología, en su publicación del 17 de octubre de 1964: “Justino se desmayó frente a su Coatlicue, iluminada como no lo soñó jamás, y narrada mediante el botón con la voz de Raúl Dantés.” Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, t. II, p. 507.

que, no obstante el hecho de su tono chocarrero, contribuyó necesariamente a incorporar ciertos elementos del pasado prehispánico como conformadores de la cultura mexicana.³⁹⁷

De hecho, el discurso empleado por Novo hizo de los mexicanos contemporáneos los herederos de los antepasados indígenas como fue puesto de manifiesto por un amplio número de intelectuales y académicos. Fue práctica común durante el periodo estudiado referirse al pueblo mexicana como los “antiguos mexicanos” estableciendo de tal manera una conexión semántica entre los mexicanos del periodo contemporáneo, los que cosecharon los frutos de la Revolución mexicana, con los indígenas de habla nahua del México prehispánico.³⁹⁸ La tendencia mencionada fue promovida por varios autores, entre los que debe mencionarse a Alfonso Caso, en cuyos textos de divulgación el autor se refiere al pueblo mexicana principalmente como aztecas; sin embargo, también utiliza mexicanos como sinónimo,³⁹⁹ a Ángel María Garibay que, junto con Caso, fue uno de los autores más influyentes: desde sus publicaciones en la “Biblioteca del Estudiante Universitario”, las traducciones al español de varios poemas en náhuatl emplean los términos mexicano y

³⁹⁷ En su publicación del 19 de mayo de 1970, Novo se refirió en los siguientes términos a la intervención quirúrgica a que fue sometido Justino Fernández: “En otra clínica, entre tanto, Justino Fernández ofrendaba a Coatlicue una próstata estropeada; y en consecuencia, me dejaba el miércoles 12 sin conferenciante para el Museo de la Ciudad.” Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*, p. 68.

³⁹⁸ Referirse al pueblo mexicana como antiguos mexicanos fue una práctica iniciada desde el temprano periodo colonial, pues este término ya aparece en las fuentes del XVI y continúa a lo largo de la producción cultural de los siglos posteriores. Sin embargo, su uso durante el siglo XX tiene una significación especial, pues una vez establecida la nación mexicana como nación mestiza, el vuelco lingüístico otorgó a la raíz indígena una posición prioritaria proporcionando una continuidad aparente entre los habitantes del territorio al designarlos como mexicanos de la antigüedad.

³⁹⁹ Por citar algunos ejemplos en *El pueblo del sol*: “mitología mexicana” p. 209; “Para los mexicanos, la tierra es una especie de monstruo...” p. 224; “...cada uno de los mexicanos ejercía [...] funciones sacerdotales...”, p. 254; “...organización social de los mexicanos.” p. 254; “Puede decirse que en sus manos estaba toda la ciencia de los mexicanos.” p. 256 “Poco se ha estudiado hasta hoy este aspecto tan importante de la hechicería entre los antiguos mexicanos, que nos explicaría no sólo muchos de sus mitos y leyendas, los conceptos que tenían sobre las enfermedades y los métodos de curarlas, sino también, y es el aspecto más importante, nos entregaría una visión, hasta ahora no captada, del alma indígena.” p. 258. La última cita no aparece en *La religión de los aztecas*, de donde resulta interesante que las pequeñas adiciones de Caso aparecidas en *El Pueblo del Sol* muestran una mucha mayor cercanía con el mundo indígena del presente como producto de su mayor involucramiento con las cuestiones indígenas.

nación mexicana donde los originales establecen *mexica* o *mexicame* y *mexicayotl*,⁴⁰⁰ su *Historia de la literatura náhuatl* hace uso constante del término mexicanos o antiguos mexicanos para referirse a los pueblos indígenas de habla nahua del periodo prehispánico. Asimismo, Miguel León-Portilla heredó en gran parte la influencia de su maestro; baste mencionar que uno de sus más influyentes textos de publicación posterior a *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* se tituló *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares*. En esta bruma semiológica, tal abundancia de significaciones difusas justifica la conceptualización de Coatlicue como madre de los mexicanos; no sólo porque uno de sus nombres significa precisamente eso (Tonantzin = nuestra madre), sino porque si el dios patrón del pueblo mexica fue Huitzilopochtli y Coatlicue su madre, entonces Coatlicue se convierte por transitividad en madre de los antiguos habitantes de Tenochtitlan. Pero si éstos son identificados como antiguos mexicanos, entonces los mexicanos del presente comparten con los del pasado un vínculo de parentesco que se extiende simbólicamente hasta su origen mítico a partir de sus propias deidades.⁴⁰¹ De aquí

⁴⁰⁰ Por citar un ejemplo entre varios, en el poema “Canto tlaxcalteca acerca de la Conquista”, Garibay da “los siervos mexicanos” como traducción de “*in macehualtin mexicame*”, que León-Portilla traduce en su edición de *Cantares mexicanos* como “los macehuales mexicas”. Asimismo, Garibay da en el mismo poema “nación mexicana” por “*mexicayotl*”, que León-Portilla traduce como mexicas. La primera edición de *La poesía indígena de la altiplanicie* fue en 1940. Publicada en la “Biblioteca del Estudiante Universitario” de la Universidad Nacional Autónoma de México, sin duda contribuyó a generar en sus lectores la idea de continuidad entre el pasado prehispánico y el México contemporáneo. La primera edición bilingüe de *Cantares mexicanos* fue en 2011, por lo que, a 70 años de la publicación de las traducciones de Garibay, su discípulo León-Portilla ha efectuado traducciones de algunos términos que ponen fin a la confusión de gentilicios (no obstante el proporcionar en alguna de sus traducciones el término “nación mexicana” por *mexicayotl*, al igual que Garibay). Garibay, *Poesía indígena de la altiplanicie*, pp. 44-49; otros ejemplos del empleo de estos términos: pp. 43, 96, 102, 105, 109, 110, 128. *Cantares mexicanos*, Miguel León-Portilla (ed.); Paleografía, tr. y notas Miguel León-Portilla *et al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Fideicomiso Teixidor, 2011, Vol. II, t. 1, pp.82-87; t. 2, pp. 792-797.

⁴⁰¹ El empleo del término mexicano para referirse al pueblo mexica prehispánico merece un estudio aparte. El gentilicio “mexicano” aparece como referencia a los antiguos habitantes de Tenochtitlan desde las fuentes del siglo XVI. A lo largo de cinco siglos, es posible identificar el uso de este término para referirse al pueblo mexica, pero también a los habitantes del territorio novohispano sin que necesariamente tuvieran ascendencia indígena. El uso del término continúa reformulándose durante la época del México independiente y cobra

los significados vagos que se han conferido a Coatlicue como diosa madre y principio creador, así como aquellos que la fusionan con la Virgen de Guadalupe, ambas Tonantzin; aquella de cuño reciente: madre del pueblo mexicano que ha reivindicado su raíz indígena como consecuencia de la Revolución de 1910; ésta de antigua raigambre, vinculada con una herencia de España en América que ha resultado insuficiente dentro del espacio ideológico de la nación que se ha reformulado a sí misma a través del vínculo con el pasado prehispánico, en el que quizá se ha puesto de manifiesto cierto tono antirreligioso que ha buscado, por muy diversos motivos, restar prioridad a la figura emparentada con España.⁴⁰²

3.4. Cuestionamientos posteriores.

La versión de Coatlicue generada hacia mediados del siglo XX fue cuestionada por muy diversos autores unas tres décadas después de haberse formulado.⁴⁰³ Entre las más importantes se encuentra la de Rubén Bonifaz Nuño elaborada en su *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*, publicada en 1986. Haciendo uso exclusivo de fuentes arqueológicas y dudando sistemáticamente de las fuentes textuales, Bonifaz Nuño presentó

nuevo vigor durante el siglo XX en el discurso emanado de la Revolución mexicana. De particular interés es el hecho de que en la búsqueda de lo mexicano y de una identidad nacional, el término mexicano fue empleado por un sinnúmero de autores con estricta referencia a los habitantes de la nación producto de una mezcla racial. Desde esta perspectiva, mexicano es el habitante del territorio denominado México, pero además, determina un tipo étnico generado con base en el mestizaje. Así, mexicano se convierte en el término empleado para denotar al mestizo como miembro de la nación mexicana. Sin embargo, en otra vertiente, el término mexicano se empleó de manera indistinta para referirse a los nahuas del México prehispánico. Así aparece en los escritos de Garibay y de León Portilla; incluso, como se ha mencionado, es posible observar este empleo en *El pueblo del sol* y *La Religión de los aztecas* de Alfonso Caso. La confusión de términos trasciende los autores nacionales: el mismo Soustelle tituló uno de sus textos más influyentes como *La pensée cosmologique des anciens Mexicains*. Dicha utilización generó y continúa generando significaciones ambiguas que permiten pensar al mexicano del presente como heredero del “mexicano” antiguo, dando una continuidad entre la civilización indígena prehispánica revalorada en su esplendor artístico y cultural, y la civilización contemporánea.

⁴⁰² En particular, me refiero al lastre que sobre los pueblos indígenas del presente consideraron ciertos autores, como Caso, que fue y continuaba siendo en su momento la religión católica. Desde esta perspectiva algo difícil de sustentar, la veneración a Coatlicue sustituye ideológicamente a la veneración religiosa.

⁴⁰³ No pretendo hacer un desarrollo exhaustivo de los cuestionamientos principales a la concepción de Coatlicue como diosa madre, sino mencionar solamente algunos de los autores que presentan una postura alternativa, así como algunos otros que mantienen la versión consolidada hacia mediados del siglo XX, reformulándola a la luz de hallazgos posteriores.

un conjunto bastante convincente de evidencias para identificar a la Coatlicue Mayor, escultura a la que se refiere como la “obra más calumniada de la historia”,⁴⁰⁴ no con la madre de Huitzilopochtli o con la figura de una diosa madre, sino con Tláloc. Fue Bonifaz Nuño quien llamó la atención al monolito llamado Yolotlicue en un esfuerzo por eliminar la singularidad otorgada a la Coatlicue Mayor en toda la construcción relativa a la diosa madre prehispánica. En la tendencia de diversos autores a hacer del monolito una aglutinación de deidades múltiples y una representación de la cosmovisión mexicana, el autor vio la construcción de “un vasto edificio de ignorancia, audacia y desconocimiento.”⁴⁰⁵ Lo encriptado que resulta el monolito ha permitido cualquier lectura, como bien apuntó Bonifaz Nuño: “Y dado que nadie la comprende como imagen unívoca correspondiente a una sola entidad, se completa el absurdo: se trata de la representación de un conjunto de dioses, de una síntesis de la mitología de los aztecas.”⁴⁰⁶

La propuesta realizada por Bonifaz Nuño parte del principio de que las fuentes textuales del siglo XVI en las que se han apoyado buena parte de las interpretaciones asociadas a vestigios arqueológicos son cuestionables, pues muestran la influencia, en la reconstrucción de la concepción prehispánica, del matiz occidental que la interpretaba y la reformulaba, a la vez que la narraba. Su metodología consistió principalmente en acercarse a los vestigios arqueológicos obteniendo de ellos la mayor cantidad de información con base en sus elementos iconográficos. Sólo cuando éstos permitieran la elaboración de una conclusión que se viera sustentada por una fuente textual del siglo XVI sería posible no

⁴⁰⁴ Rubén Bonifaz Nuño, *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 94.

⁴⁰⁵ No es difícil ver, con base en las identificaciones a las que alude Bonifaz Nuño de la escultura con Huitzilopochtli, Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Ometecuhtli, Tlaltecuhli, Cihuacoatl, Mictlantecuhtli, etc., que tiene en mente la obra de Fernández, que es la que más relaciones establece entre la escultura y las significaciones posibles a las que alude. *Ibid.*, p. 126.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 127.

dudar del contenido de la fuente debido a la evidencia arqueológica. Para Bonifaz Nuño, la prueba arqueológica corresponde al sustrato impoluto: el fiel reflejo de la concepción prehispánica liberado de cualquier influencia que pudiera tergiversar su contenido.⁴⁰⁷ En consecuencia, su estudio invierte de manera total el modo de interpretación realizado hasta ese momento para una escultura como la Coatlicue Mayor, analizada desde su descubrimiento a la luz de la información disponible en las fuentes textuales.⁴⁰⁸

La conclusión a la que arribó el autor, con base en su estudio meticuloso de los testimonios arqueológicos, fue que en la *Histoire du Mechique* se encuentra recogida una narración cosmogónica de la cual las esculturas de Coatlicue y Yotlicue son una narración en piedra.⁴⁰⁹ A través de la exposición de las ideas centrales relacionadas con la importancia de la dualidad en el mundo prehispánico, como fueron elaboradas por Caso,

⁴⁰⁷ “El principio metodológico del cual he partido en este estudio [...], es el de considerar sospechosos de falsedad los textos que en relación con la cultura prehispánica se conservan, y sólo tener por verdaderos aquellos cuyas afirmaciones se comprueban por conjuntos de piezas arqueológicas –códices, pinturas, esculturas de bulto o en relieve, edificios– cuya autenticidad es indudable.” *Ibid.*, p. 135.

⁴⁰⁸ Por supuesto, es posible objetar en relación a la imposibilidad de realizar la investigación como la menciona Bonifaz Nuño; la acumulación de información relacionada con un objetivo tan acotado apunta hacia el intento de validar una idea cuyo sustento no pudo haber salido de la nada. Difícilmente puede apoyarse una fuente textual como reflejo fiel de las conclusiones obtenidas en la lectura de los restos arqueológicos, sin que haya sido esta misma fuente la que dirigió la investigación. El mérito de Bonifaz Nuño consistió en prescindir de la fuente textual hasta haber construido una argumentación sólida basada exclusivamente en los elementos iconográficos presentes en las fuentes arqueológicas que conformaron su investigación.

⁴⁰⁹ El autor se refiere al siguiente pasaje: “Otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte. Dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, bajaron del cielo a la diosa de la Tierra, Tlaltecuctli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía como una bestia salvaje; y antes de que llegaran abajo, ya había agua, la cual no saben quién la creó, sobre la que caminaba esta diosa. Lo que viendo los dioses, se dijeron el uno al otro: ‘Es menester hacer la Tierra’; y esto diciendo, se cambiaron ambos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa por la mano derecha y el pie izquierdo, y la otra por la mano izquierda y el pie derecho, y la estiraron tanto que la hicieron romperse por la mitad. De la mitad de hacia las espaldas hicieron la Tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo, de lo cual los otros dioses se enojaron mucho. Después de hecho esto, para compensar a la dicha diosa de la Tierra del daño que los dos dioses le había infligido, todos los dioses salieron para consolarla, y ordenaron que de ella saliera todo el fruto necesario para la vida de los hombres; y para efectuarlo hicieron de sus cabellos árboles, flores y hierbas, de su piel la hierba muy menuda y florecillas, de sus ojos pozos y fuentes y pequeñas cuevas, de su boca ríos y cavernas grandes, de su nariz valles de montañas, de sus hombros montañas. Esta diosa lloraba a veces por la noche deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar hasta que se le daban, ni quería producir fruto si no era regada con sangre de hombres.” Coatlicue y Yotlicue representan el momento de la creación de la Tierra al ser estrangulada la diosa por los pares de serpientes en que han mudado Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. *Histoire du Mechique en Mitos e historias de los antiguos nahuas*, pp. 151, 153.

Fernández, León-Portilla y Westheim, Bonifaz Nuño propuso la existencia de una suerte de síntesis del principio dual en un principio neutro:

En esa historia, pues, tales dos dioses [Quetzalcóatl y Tezcatlipoca], representantes sin duda de dos principios contrarios entre sí; masculino uno de ellos, femenino el otro, por tanto, emprenden una tarea: hacer bajar a las aguas creadas a una tercera entidad que a la vez tiene las características femeninas y masculinas; es decir, que es un principio neutro; aquí Tlaltecuhli, el Señor-Señora de la Tierra.⁴¹⁰

La Coatlicue Mayor, desde la perspectiva de Bonifaz Nuño, corresponde a “la más perfecta imagen de Tláloc, y por ende, de Tlaltecuhli”,⁴¹¹ una deidad andrógina que debe conceptualizarse más allá del principio de dualidad empleado en las explicaciones de la cosmovisión prehispánica, pues corresponde a la dualidad llevada al extremo de lo neutro: asimilación y fusión de principios distintos que se tornan indistinguibles uno del otro.⁴¹²

Vale la pena hacer mención también de la postura firme que el autor tomó frente a la interpretación del monolito desde el empleo indiscriminado de la información contenida en las fuentes textuales, así como de la idea difundida de que la talla es una representación de deidades múltiples:

Por una parte, resalta el absurdo de identificarla con aquella mujer que, al barrer, recogió un plumón y lo puso en su seno, concibiendo sin intervención de varón. Luego, se revela la imposibilidad de ver en ella la representación de una acumulación de dioses diversos. No es admisible que unidad tan perfecta represente un principio de dispersión.⁴¹³

Simple y llanamente, las esculturas “mal llamadas” Coatlicue y Yolotlicue, no son representación de una o varias deidades específicas; corresponden, más bien, a la expresión plástica de un momento, aquel que es descrito en la *Histoire du Mechique*: “No se trata, de esta suerte, de la representación en imagen del dios creador, o de la madre tierra, o de

⁴¹⁰ Bonifaz Nuño, *Imagen de Tláloc*, p. 140.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 147.

⁴¹² A la luz del descubrimiento del monolito de Tlaltecuhli, con claros atributos femeninos, en la casa del mayorazgo de Nava Chávez en 2006, la propuesta de Bonifaz Nuño resulta interesante, pues plantea una posibilidad de interpretación desde la síntesis en lo neutro del carácter dual. *Vid. infra*, p. 182.

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 148-149.

cualquier otra entidad de carácter divino; se trata de la expresión plástica en que se acumula el poder creador del universo, en el instante en que va a empezar a ejercerse.”⁴¹⁴

No obstante la solidez de la argumentación elaborada en *Imagen de Tláloc*, la versión presentada por Bonifaz Nuño no logró derribar la versión paradigmática de la diosa madre construida hacia mediados del siglo XX. Su trabajo raras veces se cita en referencia a la Coatlicue Mayor, que sigue funcionando como significante aglutinador de símbolos diversos. No obstante lo anterior, sus explicaciones parecen haber hallado eco en aquellas que en la actualidad, tras del descubrimiento de 2006, se emplean para interpretar a Tlaltecuhli como señor y señora de la tierra.

Posterior a la versión de Bonifaz Nuño, otras interpretaciones del monolito de Coatlicue han empleado al de Yolotlicue como uno idéntico salvo por la falda de corazones. En estas versiones se ha buscado también eliminar la singularidad de la que ha sido investida la figura de Coatlicue, señalando que probablemente el monolito era uno de varios que adornaban el recinto sagrado del Templo Mayor. De tal manera, las lecturas más recientes han disminuido de forma considerable la idea de que el monolito conforma la representación unívoca de una diosa madre: la pluralidad de versiones resta importancia a la aparente existencia única de una pieza descrita de manera extenuante prescindiendo de incorporar la presencia de versiones alternativas.

Para Elizabeth H. Boone, Coatlicue y Yolotlicue son ejemplos de Tzitzimime, monstruos celestiales emparentados con lo sobrenatural femenino.⁴¹⁵ La propuesta de Boone no pretende sobreponerse a las interpretaciones anteriores, sino más bien ampliar el

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹⁵ “Of all the images of identifiable supernaturals in the Aztec corpus, it is the Tzitzimilt that shares the most features with the monumental ‘Coatlicue’ sculptures.” Boone, *Op. cit.*, p. 198.

espacio de significaciones conferido al monolito.⁴¹⁶ En este sentido, la autora se muestra partidaria del proceso mediante el cual el objeto altamente encriptado ofrece la posibilidad de albergar un sinnúmero de interpretaciones distintas, siempre y cuando éstas se sustenten a través de una argumentación verosímil.⁴¹⁷ Su trabajo no se muestra distante del tipo de interpretación imperante que vincula a Coatlicue con una multiplicidad de deidades; más bien hace uso de la existencia de otra escultura prácticamente idéntica y de fragmentos existentes que parecen apuntar hacia el hecho de que existían diversas versiones de la misma escultura y, por tanto, que satisfacían una función distinta a aquella que permite una interpretación vinculada con la existencia de una pieza única (para Boone existían al menos tres esculturas entre las cuales se encuentran la Coatlicue Mayor y Yolotlicue, posiblemente hasta un total de seis).⁴¹⁸ Vale la pena mencionar que, así como lo mencionó Fernández en su *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, la fascinación que el monolito ejerció sobre la autora fue determinante en el desarrollo de su interés por la cultura mexicana.⁴¹⁹

⁴¹⁶ Así parece indicarlo la autora al explicar la intención subyacente a su interpretación: “My intent is not to refute these interpretations, for I agree largely with the arguments that support them. Rather, I want to contribute to the ongoing process of reading the ‘Coatlicue’ by pointing out some of the sculpture’s other associations, by noting how those who saw the giant sculpture described it, and by suggesting how the original stone carving may have been physically placed in the ritual precinct.” *Ibid.*, p. 189.

⁴¹⁷ “The ‘Coatlicue’ is a sculpture that has defied efforts to compartmentalize it and define it within precise parameters. One of its great features is the multiplicity of meanings and associations that it embraces and brings together.” *Ibid.*, p. 193.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 189, 193. No está de más mencionar el recuento de una conferencia ofrecida por Leonardo López Luján en donde establece que eran cuatro diosas Coatlicue las que adornaban el Templo Mayor. Una lectura del texto que reúne las ideas centrales de la conferencia, permite constatar que se ha efectuado una síntesis coherente de las ideas que han sido propuestas por muy diversos autores: desde la forma “cruciforme” mencionada por Fernández, hasta varias de las descripciones que la vinculan con lo sobrenatural femenino como ha mencionado Boone. No obstante la descripción aglutinante que López Luján hace del monolito, advierte que “La Coatlicue es tan monumental como incomprendida”. Véase Adrián Figueroa, “En la cúspide del Templo Mayor hubo cuatro diosas Coatlicue: Leonardo López” en *Crónica.com.mx*, sección Cultura, 15 de agosto de 2013, <http://www.cronica.com.mx/notas/2013/775834.html>, Consultado en 22 de diciembre 2015.

⁴¹⁹ “A number of Mesoamericanist scholars, including myself, first became interested in Aztec culture precisely because they saw, were affected by, and ultimately wanted to understand this powerful sculpture.” Boone, *Op. cit.*, p. 189.

Ya en el siglo XXI y basándose en las fuentes documentales del siglo XVI,⁴²⁰ Cecelia F. Klein ha propuesto que los monolitos representan a deidades femeninas creadoras que se inmolaron para dar vida y continuidad al quinto sol. La estructura desgarrada del monolito se explica según la autora debido al hecho de que al volver a la vida después del sacrificio, las deidades femeninas volvieron como “mantas”, es decir, en la forma de las prendas que las caracterizaban.⁴²¹ No es difícil percibir en la propuesta de Klein el interés por incorporar la materia en los estudios de género atribuyendo de tal forma un papel considerable a la concepción de los poderes femeninos capaces de generar la vida en cualquier nivel, desde la perspectiva del pueblo mexicano.⁴²²

El proceso interpretativo difícilmente ha llegado a término. Con la excepción de las versiones ofrecidas por Bonifaz Nuño y hasta cierto punto por Boone, prácticamente toda propuesta hace de la Coatlicue Mayor y de Coatlicue una diosa madre. En la actualidad, hacia la segunda década del siglo XXI, la figura de Coatlicue como diosa de la tierra se ha visto menguada debido al descubrimiento del colosal monolito de Tlaltecuhltli en la casa del mayorazgo de Nava Chávez,⁴²³ efectuado el 2 de octubre del 2006. Tlaltecuhltli se ha convertido en la actualidad, por excelencia, en la diosa de la tierra, sin que por ello Coatlicue haya dejado de ser percibida en el imaginario cultural como representación emblemática de la diosa madre.

⁴²⁰ Principalmente la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y la *Leyenda de los soles*. Véase Klein, *Op. cit.*, pp. 229-250.

⁴²¹ *Ibid.*, pp. 233-235.

⁴²² Es, de hecho, la conclusión de Klein: “Rather than dying as an enemy in battle, Coatlicue sacrificed herself voluntarily to provide the Mexica with the warmth, light, and changing seasons that brought them crops, food, and good health. If this reading of the Coatlicue statue is correct, women’s powers to generate new life on every level were, among the Mexica, very great indeed.” *Ibid.*, p. 245.

⁴²³ Comúnmente se menciona la excavación como ocurrida en la Casa de las Ajaracas; sin embargo, se ha convenido en referirse al sitio como la casa del Mayorazgo de Nava Chávez. Leonardo López Luján, *Tlaltecuhltli*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p. 24

Conclusiones

Los cuestionamientos relacionados con lo mexicano y el ser del mexicano comenzaron hacia la década de los años treinta del siglo XX y dieron lugar a todo un conjunto de reflexiones que se vieron permeadas del ideario político y social que apareció como consecuencia de la Revolución mexicana. En sus inicios, imperó la vertiente hispanista que vinculó al mexicano fuertemente con la herencia española a través de la cual la nación mexicana se emparentó con los valores occidentales. Figura emblemática de este periodo fue José Vasconcelos, quien como ministro de Educación no cesó en sus intentos de construir una ideología que incorporara al mexicano al legado cultural del mundo occidental. Asimismo, impulsó con fuerza la idea de la mezcla racial como una raza cósmica personificada en el mestizo.

La idea de mestizaje se convirtió en uno de los aspectos centrales del discurso emanado del poder político posterior a la Revolución mexicana. A través de este concepto, los habitantes del territorio denominado México devinieron en su mayoría mexicanos, sin categorías que, en principio, permitieran la diferenciación desde una perspectiva étnica: decir mexicano equivalió a decir mestizo. Sin embargo, durante el periodo en que dicho término se impuso asociado al proyecto de nación, los términos indio e indígena continuaron en uso, poniendo de manifiesto que este sector de la población no era mestizo y, por tanto, tampoco era mexicano. Buena parte de los esfuerzos interpretativos de la nación mexicana hacia la década de los años cincuenta se enfocaron en proponer soluciones que permitieran incorporar al indígena dentro de la categoría de mexicano a través del mestizaje, ya fuera éste cultural o étnico. Si lo anterior ocurrió en el ámbito de la producción cultural, el impulso por parte del Estado estuvo orientado fuertemente a la

asimilación del indígena dentro del proyecto de nación. Los vínculos estrechos entre los intelectuales mexicanos y el poder político permitieron que, no obstante los ritmos distintos propios de cada sector, se apoyara de manera equivalente la idea de la asimilación del indígena a través del abandono de su identidad india.

Es probable que los esfuerzos del Estado mexicano en relación con la problemática indígena hayan dado lugar al discurso nacionalista de matiz prehispanista que comenzó a cobrar vigor hacia la década de los años cincuenta. Durante el sexenio cardenista se dio centralidad a la cuestión indígena con la creación del departamento de Asuntos Indígenas, así como con la celebración en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán del Primer Congreso Indigenista Interamericano. Durante el sexenio de Miguel Alemán, la creación del Instituto Nacional Indigenista, con Alfonso Caso como director del instituto, hizo de la cuestión indígena una política de Estado. Pero los esfuerzos encaminados a incorporar a la población indígena a la nación mexicana parecen haber tomado un rumbo distinto en el discurso elaborado en el ámbito cultural, en el que la figura del indígena del periodo prehispánico se enaltecó y se le confirió el papel de forjador de la nación mexicana como su primera y más importante raíz.

Lo prehispánico comenzó a aparecer como un contenido que gradualmente cobró importancia en las producciones plásticas de la primera mitad del siglo XX, principalmente en la pintura. Sin embargo, alcanzó el rigor propio del ambiente académico cuando se sistematizó en la producción historiográfica. Dos obras de divulgación de Alfonso Caso, *La religión de los aztecas* y *El pueblo de sol*, influyeron durante este periodo de manera decisiva en la conceptualización de la nación mexicana como vinculada con la cultura mexicana del altiplano. Los textos de Caso se convirtieron en directriz de un conjunto de

trabajos en los que el pueblo mexicana se alzó como elegido, debido a sus esfuerzos diarios de mantener el orden universal a través de los sacrificios ofrecidos al sol. Durante este periodo también, el empleo del término mexicano o antiguo mexicano para referirse a los mexicas exacerbó el vínculo de continuidad tendido entre pasado y presente. Los mexicanos se convirtieron así en los sucesores de un pueblo beligerante, dispuesto a la lucha y al sacrificio como parte del acontecer diario.

Dentro de este espacio complejo de símbolos y significados, diversas figuras del ámbito prehispánico se alzaron como emblemáticas y adquirieron cierta preeminencia en el espacio semiológico: Cuauhtémoc, Nezahualcóyotl, Quetzalcóatl, Tláloc, Coatlicue, Coyolxauhqui, Xochipilli, por mencionar algunos. Figuras históricas o deidades, todas fueron objeto central de un conjunto de mensajes que se desearon transmitir en el presente; cada una de ellas dio lugar a su propia confección: un conjunto de mitologías que funcionó en el espacio ideológico buscando otorgar vínculos culturales en común a los mexicanos y que de tal manera enfatizaba la raíz indígena de la nación mexicana.

Es posible establecer que la revaloración indígena y su incorporación en el espacio cultural a través de la vertiente prehispánica de la historia de México requirió de tres aspectos que, en ocasiones, corrieron a la par. Estos fueron la preeminencia otorgada a la cultura mexicana en el discurso historiográfico, la revaloración del arte prehispánico y la revaloración humanista de los antiguos pueblos nahuas del altiplano. A través de la primera se logró implantar el vínculo con la nación mexicana del presente, tan centralizada en su momento como lo fue en el pasado precortesiano. La revaloración del arte prehispánico permitió elevar las producciones de las culturas precortesianas a la categoría de arte desde la perspectiva universal: devinieron herencia de la nación mexicana a la cultura mundial. A

su vez, los mexicanos resultaron los herederos del legado artístico de las culturas de la antigüedad y, como tales, encaminaron sus esfuerzos a mostrar este conjunto de influencias en sus producciones artísticas contemporáneas, como ocurrió en el muralismo mexicano y en la obra de otros artistas plásticos. De manera paralela, la herencia del pueblo beligerante se vio matizada a través de la revaloración humanista del pasado prehispánico que hizo de los mexicanos los herederos del bagaje cultural de los pueblos del altiplano.

La vertiente prehispánica se nutrió de las mitologías construidas alrededor de las figuras de la antigüedad, permitiendo que lo indígena cobrara centralidad en el ámbito cultural a la par que pudo olvidarse la situación de los pueblos indígenas en el momento presente. De tal manera, la incorporación de lo indígena al ser del mexicano permitió el desconocimiento y el olvido de un sector de la población para el cual las condiciones no mejoraron y para el cual se continuó sistemáticamente con la explotación y la marginación. Lo indígena como elemento principalmente ideológico conformó al mexicano, le permitió alcanzar conciencia de sí mismo y de su raíz, concibiéndose por excelencia como el mestizo, idea abordada de manera constante en los distintos discursos que buscaron dar sustancia a la esencia del mexicano.

El monolito de la Coatlicue Mayor fue interpretado dentro del contexto cultural que le dio un papel central al indígena prehispánico a la luz de la revaloración de su cultura como elemento conformador de la cultura nacional. De diosa de la guerra desde su descubrimiento a finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX, la Coatlicue Mayor fue siempre tratada como una pieza que causaba franco horror, totalmente deslindada de la idea de belleza como dictaban los patrones occidentales. El siglo XX hizo de esta pieza una de las más singulares creaciones de una de las culturas del México prehispánico. Vino a

representar a la diosa madre, principio creador y destructor, receptáculo de toda una cosmovisión y aglutinación –como la lengua misma de la cultura de la que emanó– de todo un conjunto de símbolos y metáforas talladas en la piedra, al parecer, para su interpretación múltiple. El espacio académico intentó acotar sus interpretaciones a las de una deidad principal que conjuntaba a múltiples deidades femeninas. Sin duda, la existencia azarosa de un monolito singularmente preservado permitió que fuera elevado a la categoría que alcanzó. Menos afortunado, el monolito desgastado y fragmentado de Yotlicue jamás pudo correr con la misma suerte que la Coatlicue Mayor. Representaciones de una misma temática, seguramente talladas en el mismo periodo temporal, la falda de serpientes subyugó a la de corazones, pues la primera halló protagonista de acuerdo con las fuentes textuales del siglo XVI. El significado del término *coatlicue* dio fundamento incuestionable a la identificación del monolito con las exiguas referencias textuales a Coatlicue. El monolito necesariamente correspondía a la madre de Huitzilopochtli, que terminó por albergar a una población abigarrada de deidades prehispánicas, tanto femeninas como masculinas. “La de la falda de serpientes”, cobró preeminencia como diosa madre, principio creador y destructor, dejando a “la de la falda de corazones” hundida en el silencio por un periodo prolongado de tiempo, copia alternativa y sin significado propio de la que se convirtió en receptáculo de todos los significados. La existencia de Yotlicue parece haber resultado problemática, pues restaba singularidad a la interpretación de la Coatlicue Mayor como diosa madre por derecho propio: madre de Huitzilopochtli, deidad tutelar del pueblo mexicana, Coatlicue debió corresponder al principio creador y destructor por excelencia: madre indígena que elevó al nivel de lo simbólico la idea de una nación mestiza con una diosa madre indígena. El alcance de este mensaje se fraguó principalmente en el imaginario cultural los inicios de la segunda mitad del siglo XX.

Lo que ocurrió con Coatlicue no es sino un ejemplo –quizá uno de los más contundentes– de cómo ciertos grupos, principalmente aquellos asociados con los espacios académicos, adoptaron e idealizaron la asociación con el México prehispánico, dictando así la pauta en la elaboración de una historia nacional dotada de un fuerte vínculo con el pasado y con los pobladores indígenas del altiplano. Las propuestas emanadas al interior de estos grupos fueron reafirmadas a través de una suerte de consenso que evitó las versiones alternativas. Así, por ejemplo, la interpretación de Justino Fernández sobre la Coatlicue Mayor se convirtió en paradigmática, apareciendo sin modificación alguna como la definición del *Diccionario Porrúa* desde que vio la luz en la tercera edición de 1970 hasta el presente. La cultura mexicana se vio nutrida de un componente adicional al que previamente la conformó. Por un lado, un sinnúmero de autores exaltó durante las primeras décadas del siglo XX la herencia de España en América, el legado del mundo occidental a la cultura mexicana. Esta herencia, sin embargo, se hizo propia tan sólo a condición de haber incorporado lo prehispánico como raíz.

El grupo selecto de intelectuales que dieron forma a la cultura mexicana durante el siglo XX se encontraron vinculados en distintos grados al poder político; desde la ausencia de un nexo en algunos autores cuyo desarrollo profesional se restringió al espacio estrictamente académico, hasta aquellos que ejercieron como funcionarios públicos durante buena parte de su vida. En consecuencia, es posible encontrar a actores sociales de ambos ámbitos participando de la conformación de una cultura nacional con fuertes matices prehispánicos. Si bien el esfuerzo anterior dio lugar a una ideología compleja, los elementos dictados desde este ámbito se transformaron en algo muy distinto en la concepción de la población mexicana en general. Una de las limitantes de este trabajo es,

sin duda, el no haber abordado cómo la idea de la diosa madre fue incorporada al imaginario de la población mexicana por haberse enfocado en la versión emanada de los grupos que dictaron la forma y el contenido de la cultura en México. Sin embargo, se encuentra presente como un elemento importante de la cultura popular, término que empleo con la única finalidad de diferenciarla de la cultura emitida por un grupo vinculado con la veta académica.

Recuerdo un cartel aparecido en el 2013 desplegado en los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras en honor al “Día Mundial de Nuestra Madre Tierra Tonanzin Tlalli”. El monolito de la Coatlicue Mayor conformaba la figura más importante de la composición; de las manos alternadas con corazones ofrendadas en el collar al cuello, manaban agua –de una– y semillas –de otra. Asimismo, en la calle de Las Flores en la delegación Álvaro Obregón, durante algún tiempo a principios del año 2014, una pared se encontró adornada por una pintura de “La Diosa Coatlicue”, misma que desapareció ese mismo año al derribarse la pared para edificar una nueva. Una búsqueda por internet revela fácilmente la cantidad enorme de significaciones que se han dado a Coatlicue en los ámbitos que se localizan más allá del rigor historiográfico y la formulación académica. Este trabajo no las ha comprendido, mas no por ello dejan de ser relevantes. Quizá más adelante pueda ampliarse este rubro en particular como prueba de la influencia tan poderosa que la revaloración del mundo prehispánico ha tenido sobre el ser nacional.

Es también una limitante la ausencia de versiones de autores extranjeros en lo que se refiere a la interpretación de Coatlicue hacia mediados del siglo XX, no obstante el empleo que he hecho de ellos en relación a las fuentes utilizadas por Alfonso Caso. Aunque tengo la certeza de que el fenómeno descrito en este trabajo fue fraguado principalmente

por pensadores mexicanos, es incuestionable que esta versión debe haber sido influenciada por lo que sobre el México prehispánico se pensó en el extranjero. Este tipo de reflexiones han sido abordadas por Benjamin Keen en su *The Aztec Image in Western Thought*. No está por demás recordar que los distintos fenómenos que dan forma a los nacionalismos no son independientes de las influencias externas.

Por último, pienso que es necesario resaltar la gran influencia que sobre el nacionalismo cultural ligado a la vertiente prehispánica tuvo Alfonso Caso. Uno a uno, todos los autores relacionados con la revaloración de las culturas prehispánicas ocurrida durante el siglo XX, mencionaron a Caso como fuente obligada, desde sus trabajos especializados hasta sus dos obras de divulgación: *La religión de los aztecas* y *El pueblo del sol*. El influjo de estos textos de vulgarización en la producción cultural es innegable y es posible localizar la influencia de Caso en un amplio conjunto de autores vinculados con la producción cultural en México hacia mediados del siglo XX. Además, Caso, como director del Instituto Nacional Indigenista desde su creación a finales de 1948 hasta la muerte del arqueólogo acaecida en 1970, supo conjuntar su labor política y académica estableciendo una multiplicidad de conexiones entre las culturas indígenas del pasado y los pueblos indígenas del presente.

Llama la atención que la labor del padre Ángel María Garibay haya corrido paralela a la de Alfonso Caso, pero habiendo recibido a la larga un reconocimiento considerablemente menor. Las primeras publicaciones del padre Garibay relacionadas con la producción cultural de los pueblos nahuas de la antigüedad datan de 1937; *La religión de los aztecas* de Caso tuvo su primera publicación en 1936. Ambos autores dieron lugar a distintas vertientes en un periodo de la historia de México que buscó reivindicar la raíz

indígena e intentó un acercamiento a los pueblos indígenas del presente desde la revaloración y el conocimiento de las culturas de la antigüedad. Dicha intención no pudo mantenerse en el ámbito de acción en el que ambos actores, de distinta manera, buscaron tener presente a uno de los sectores más marginados de la población mexicana. La producción cultural tomó su camino propio y olvidó a los unos por exaltar a los otros: el indígena del pasado fue elevado a un nivel tal en el imaginario cultural que permitió olvidar al indígena del momento presente: asumir la raíz indígena como componente esencial del ser nacional fue el mejor testimonio de agradecimiento a las culturas indígenas. Fue también la manera más cómoda de sumir su existencia presente en el olvido.

Por lo que respecta a los vestigios arqueológicos legados por las culturas de la antigüedad, la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología es un buen ejemplo de la preeminencia que el pueblo del sol adquirió como forjador de la nacionalidad mexicana. Coatlicue se encuentra en el nicho destinado a la diosa madre, en un nivel similar al que desde un contexto distinto ocupó y sigue ocupando la Virgen de Guadalupe. Ninguna ha podido desplazar a la otra: operan en ámbitos y niveles distintos cuya única posibilidad de unificación radica en concebirlas como principios diferenciados de una misma necesidad espiritual, aquella que busca arraigar singularmente a una colectividad a la tierra que habita.

Apéndice

Imágenes mencionadas en la sección 1.3.3. “El arte en la construcción de la identidad durante la primera mitad del siglo XX.”



Imagen 1. Diego Rivera; *La tierra virgen, La sangre de los mártires revolucionarios fertilizando la tierra y La tierra fecunda* (1926-1927), murales en la Universidad Autónoma Chapingo. Tomada del sitio <http://discursovisual.net/dvweb20/entorno/entsusana.htm>, Consultado en 22 de mayo de 2017.



Imagen 2. José Clemente Orozco, *Cortés y la Malinche*, 1926, Colegio de San Ildefonso. Tomada del sitio <http://rachel-y-josh.tumblr.com/post/137062537813/cort%C3%A9s-y-la-malinche-un-an%C3%A1lisis>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 3. Antonio M. Ruiz, “El Corzo”, *El sueño de la Malinche*, elaborado hacia 1939. Tomada del sitio <https://es.pinterest.com/pin/263249540693836490/>, Consultado en 22 de mayo de 2017.



Imagen 4. Diego Rivera, *La molendera*, 1924. Tomada del sitio <https://es.pinterest.com/pin/262194009532259856/>, Consultado en 28 de mayo de 2017.

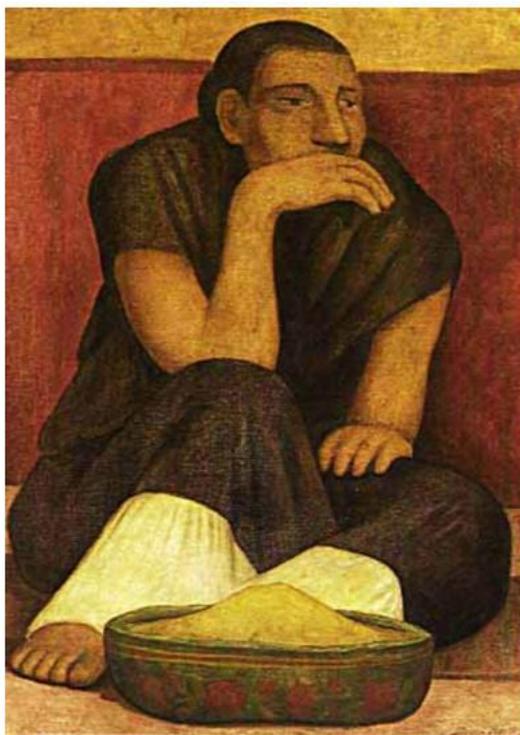


Imagen 5. Diego Rivera, *Vendedora de pinole*, 1936. Tomada del sitio <http://www.dzunum.com/DIEGO%20RIVERA.htm>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 6. Diego Rivera, *Indian Spinning*, 1936. Tomada del sitio <https://www.wikiart.org/en/diego-rivera/indian-spinning>, Consultado en 28 de mayo 2017.

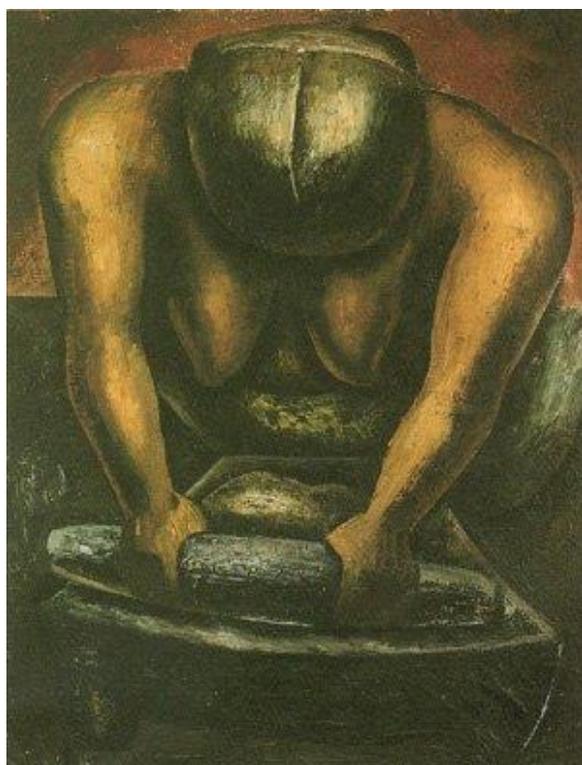


Imagen 7. David Alfaro Siqueiros, *La molendera*, 1931. Tomada del sitio <http://notrebvc.blogspot.mx/2013/08/lart-mexicain-1920-1960-14-aout-2013.html>, Consultado en 28 de mayo de 2017.

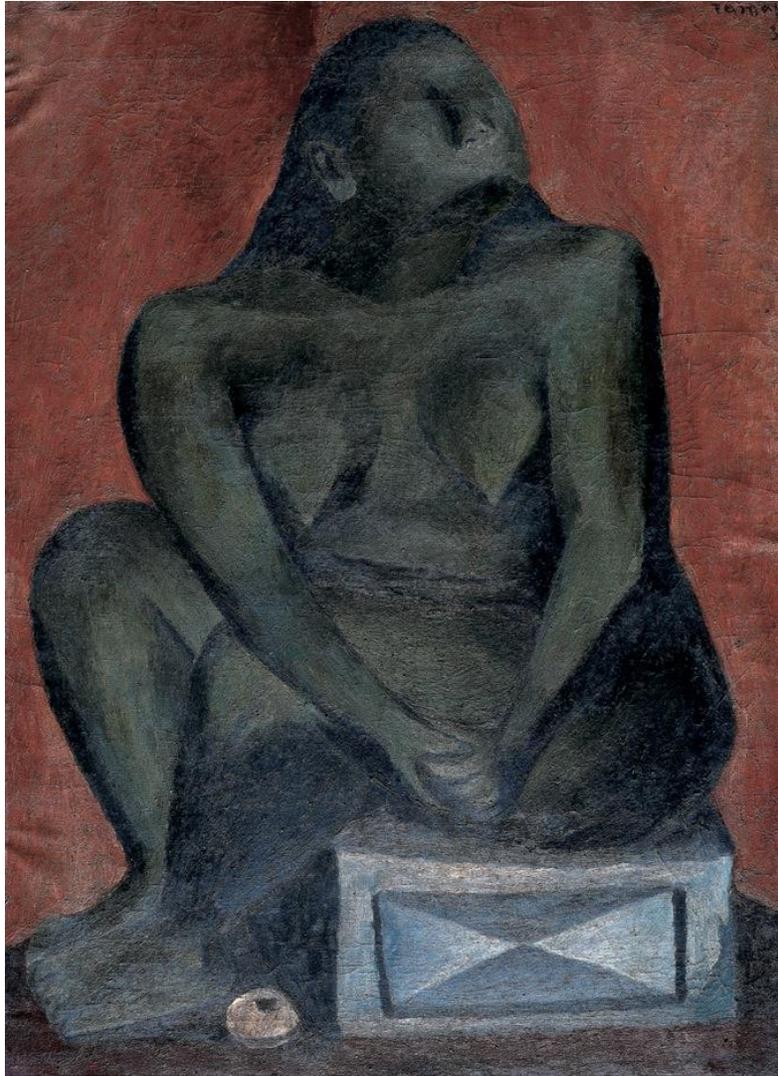


Imagen 8. Rufino Tamayo, *Desnudo en gris*, 1931. Tomada del sitio <http://www.museoartemoderno.com/50-50/>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 9. David Alfaro Siqueiros, *Etnografía*, 1939. Tomada del sitio <http://pintoresyfotografosmexicanos.blogspot.mx/2014/05/david-alfaro-siqueiros-algunas-obras.html> 200517, Consultado en 20 de mayo de 2017.



Imagen 10. Saturnino Herrán, boceto para el proyecto inconcluso *Nuestros dioses*, ca. 1914. Tomada del sitio <https://www.studyblue.com/notes/n/latin-american-modernism-midterm-images/deck/18178810>, Consultado en 20 de mayo de 2017.



Imagen 11. Frida Kahlo, *Moisés*, 1945. Obsérvese la representación de Tláloc y Coatlicue en la esquina superior izquierda. Tomada del sitio <https://es.pinterest.com/ilkayatav/painters/>, Consultado en 20 de mayo de 2017.



Imagen 12. José Clemente Orozco, *Antiguo sacrificio humano*, 1932-1934, Dartmouth College. Tomada del sitio <http://rachel-y-josh.tumblr.com/post/138017870138/la-epopeya-de-la-civilizaci%C3%B3n-americana-un>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 13. Diego Rivera, *The Assembly of an Automobile and Detroit Industry*, 1932-1933, Detroit Art Institute. Obsérvese la “Coatlicue metálica” a la derecha del mural. Tomada del sitio <https://theartstack.com/artist/diego-rivera-and-frida-kahlo/assembly-automobile-a>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 14. Diego Rivera, *Unidad panamericana*, 1940. Tomada del sitio <http://alfonsoreyesatcalstatela.blogspot.mx/>, Consultado en 20 de mayo de 2017.



Imagen 15. Diego Rivera, *El pueblo en demanda de salud*, 1953, Hospital de La Raza. Tomada del sitio <https://elespiritudelchemin.wordpress.com/2013/07/13/el-pueblo-en-demanda-de-salud-historia-de-la-medicina-en-mexico-diego-rivera/>, Consultado en 28 de mayo de 2017.

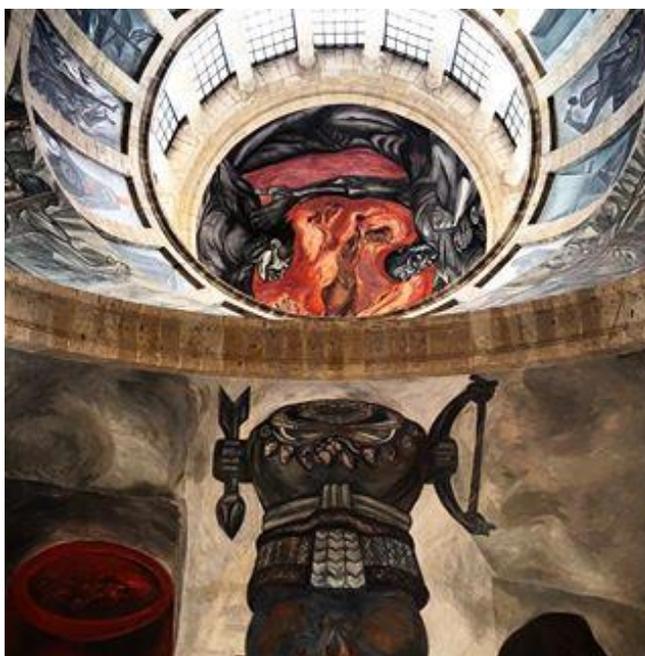


Imagen 16. José Clemente Orozco, *Coatlicue en los muros del Hospicio Cabañas*, realizados en 1938-1939. Tomada del sitio <http://www.pictaram.club/p/hombredefuego>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 17. Miguel Covarrubias, *New York's Favorite Opening Nights*, 1940. Tomada del sitio <http://confabulario.eluniversal.com.mx/pinta-la-revolucion/>, Consultado en 28 de mayo de 2017.

Imágenes de las esculturas mencionadas en la sección 2. “La conformación de una mitología alrededor de Coatlicue.”



Imagen 18. Coatlicue, vista frontal. Tomada del sitio http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=4996, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 19. Coatlicue, vista lateral. Tomada del sitio <http://www.proyectodiez.mx/la-coatlicue-y-su-simbolismo/>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 20. Coatlicue, vista posterior. Tomada del sitio <https://www.flickr.com/photos/jesusduarte/11943537834>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 21. Coatlicue, base de la escultura. Tomada del sitio <http://del-anawak-al-mundo.blogspot.mx/2015/04/>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 22. Yolotlicue, vista frontal. Tomada del sitio https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A16427, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 23. Coatlicue y Yotlicue, como se aprecian en el Museo Nacional de Antropología. Tomada del sitio <http://investigaciones-especiales.blogspot.mx/>, Consultado en 28 de mayo de 2017.



Imagen 24. La Coatlicue de Coxcatlán. Foto del autor.

Imágenes de las esculturas mencionadas en la sección 3.3. “La nueva grandeza mexicana.”

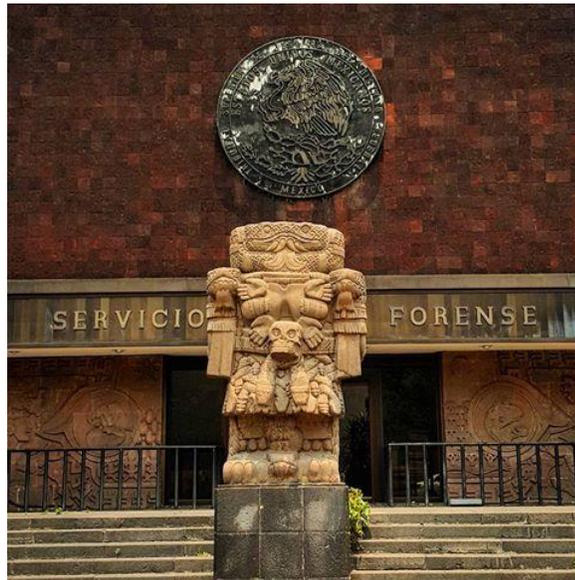


Imagen 25. Reproducción de la escultura de Coatlicue frente al edificio del Servicio Médico Forense. Tomada de http://www.imgrum.org/user/s_s_mileto/3024260467/1252414003536679787_3024260467, Consultado en 26 de mayo 2017.



Imagen 26. La Coatlicue del Metro o Tlaltecuhтли del Metro. Tomada de http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A16514, Consultado en 28 de mayo 2017.

Imagen del monolito de Tlaltecuhltli mencionada en la sección 3.4. “Cuestionamientos posteriores.”



Imagen 27. Monolito de Tlaltecuhltli de la casa del mayorazgo de Nava Chávez.
Tomada de <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/5623-se-cumplen-10-anos-del-descubrimiento-del-monolito-de-la-diosa-tlaltecuhltli>, Consultado en 28 de mayo 2017.

Imágenes mencionadas en la sección “Conclusiones.”



Imagen 28. Cartel festejando el “Día Mundial de Nuestra Madre Tierra”. Tomada de <http://www.planeta2013.tv/dia-mundial-de-la-tierra-2013-caminata-ofrenda-anahuak-df-mexico/>, Consultado en 22 de mayo 2017.



Imagen 29. Arte urbano en la calle de Las Flores en la delegación Álvaro Obregón mostrando a “La diosa Coatlicue”. El grafiti fue derribado junto con la pared en que se pintó durante el año 2014. Foto del autor.

Bibliografía.

Alfonso Caso, Antonio Salas Ortega (comp.), México, 1975, [s.n], 104 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel, *El zarco y Navidad en las montañas*, 28ª ed., Introd. de María del Carmen Millán, México, Porrúa, 2010, XXVII-174 pp.

Aranda Luna, Javier, “Teotihuacán: entre Novo y los talibanes”, *La Jornada*, Sección Opinión, 21 de enero de 2009,
<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/21/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>,
Consultado: 14 de agosto 2015.

Barthes, Roland, *Mitologías*, 13ª ed., Trad. Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 2002, 260 pp.

—————, *La aventura semiológica*, Trad. Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1990, 460 pp. (Biblioteca Roland Barthes 1).

Bonifaz Nuño, Rubén, *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 190 pp., 69 láminas.

Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, 2005, De Bolsillo, 252 pp. (Ensayo. Historia).

Boone, Elizabeth H., “The “Coatlicues” at the Templo Mayor” in *Ancient Mesoamerica*, 1999, Vol. 10, 189-206.

Cantares mexicanos, Miguel León-Portilla (ed.); Paleografía, tr. y notas Miguel León-Portilla et al., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades-Instituto de Investigaciones Bibliográficas-Instituto de Investigaciones Filológicas-Instituto de Investigaciones Históricas-Fideicomiso Teixidor, 2011, Vol I y vol. II (2 tomos).

Caso, Alfonso, *Obras 7. El México antiguo (Nahuas)*, México, El Colegio Nacional, 2006, 312 pp.

—————, *El pueblo del sol*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica-SEP, 1983, 158 pp., XVI láms. (Lecturas Mexicanas 10).

—————, *Indigenismo*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1958, 156 pp., 19 ilustraciones.

Chavero, Alfredo, *México a través de los siglos t. I*, 17ª ed., México, Editorial Cumbre, 1981.

Corkovic, Laura Miroslava, “La Diosa Coatlicue y la mujer indígena” en *Revista México Indígena*, No. 5, Jueves 4 de marzo de 2010, México, en Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas,
http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=856&Itemid=73, Consultado en 10 de junio de 2015.

Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, 6ª ed., México, Porrúa, 1995, 4 vols.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Estudio prel. Rosa Camelo y José Rubén Romero, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, ts. I-II. (Colección Cien de México).

Fernández, Justino, *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, Pról. Samuel Ramos, en Justino Fernández, *Estética del arte mexicano: Coatlicue El Retablo de los Reyes El Hombre*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1990, pp. 1-162.

—————, [Reseña de *Arte antiguo de México* de Paul Westheim] en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 5, Núm. 20, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1952, pp. 85-92, en <http://www.analesiie.unam.mx>, Consultado en 3 de noviembre de 2012.

—————, “Una aproximación a Xochipilli” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 1, México, 1959, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 31-41,
<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>, Consultado en 16 de julio de 2015.

—————, “Una aproximación a Coyolxauhqui” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1963, pp. 37-53,
<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>, Consultado en 16 de julio de 2015.

Figuroa, Adrián, “En la cúspide del Templo Mayor hubo cuatro diosas Coatlicue: Leonardo López” en *Crónica.com.mx*, sección Cultura, 15 de agosto de 2013,
<http://www.cronica.com.mx/notas/2013/775834.html>, Consultado en 22 de diciembre 2015.

Florescano, Enrique, *Memoria indígena*, México, Taurus, 1999, 408 pp.

“Fue Coatlicue musa plástica del siglo XX” en *Informador*, 6 de septiembre de 2010, México; <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/231595/6/fue-coatlicue-musa-de-la-plastica-del-siglo-xx.htm>, Consultado en 9 de junio de 2015.

Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, 6ª ed., Georgina García Gutiérrez (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, 566 pp.

—————, *Cristóbal Nonato*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 572 pp. (Colección Tierra Firme).

Gamio, Manuel, *Forjando patria*, 5ª ed., Pról. Justino Fernández, México, Porrúa, 2006, XVI-212 pp. (Colección “Sepan Cuantos...” No. 368).

Garibay K., Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, Pról. Miguel León-Portilla, México, Porrúa, 1992, XXXI-928 pp. (Colección “Sepan Cuantos...” No. 626).

—————, *Poesía indígena de la altiplanicie*, 6ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 180 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario No. 11).

Gleizer, Daniela y Paula López Caballero (coords.), *Nación y alteridad. Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Educación y Cultura, 2015, 444 pp.

González Casanova, Pablo, *La democracia en México*, 2ª ed., México, Editorial Era, 1967, 336 pp.

González, Luis, *Los días del presidente Cárdenas. Historia de la Revolución mexicana 1934-1940*, t. 15, México, El Colegio de México, 1981, 384 pp.

Joyce, Thomas A., *Mexican Archaeology. An Introduction to the Archaeology of the Mexican and Mayan Civilizations of Pre-Spanish America*, London, Philip Lee Warner, 1920, 384 pp., en Internet Archive, <http://archive.org/details/mexicanarcholo00joyce>, Consultado en 29 de mayo 2012.

Keen, Benjamin, *The Aztec Image in Western Thought*, New Jersey, Rutgers University Press, 1990, 668 pp.

Klein, Cecelia F., “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, ‘Snakes-her-Skirt’” in *Ethnohistory*, Spring 2008, Vol. 55, Num. 2, 229-250.

Korsbaek, Leif y Miguel Ángel Sámano Rentería, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad” en *Ra Ximahi*, enero-abril 2007, vol. 3, núm. 001, México, Universidad Autónoma Indígena de México, pp. 195-224, <http://www.ejournal.unam.mx/rxm/vol03-01/RXM003000109.pdf>, Consultado en 6 de febrero de 2010.

León y Gama, Antonio de, *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México se hallaron en ella el año de 1790*, Facsímil de la segunda edición (1832), Presentación de Alfonso de María y Campos, Introducción de Eduardo Matos Moctezuma, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, xvi-296 pp., 4 láminas plegables.

León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, 4ª ed., Pról. Ángel Ma. Garibay K., Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1974, XXIII-412 pp. (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías: 10).

_____, “Angel María Garibay K.” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Vol. 4, 1963, pp. 9-26, en *Revistas*, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn04/039.pdf>, Consultado en 22 de junio de 2012

_____, “Para la historia de *Estudios de Cultura Náhuatl*” en *Historia mexicana*, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, v. 50, no. 4 (200) (abr.-junio 2001), pp. 731-742, en Biblioteca Daniel Cosío Villegas, http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/2JL96CRJ3CID5KYTCF4LSXELCANYE5.pdf, Consultado en 22 de junio, 2012.

_____, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y sus cantares*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1983, 200 pp. (Lecturas Mexicanas 3).

_____, *Toltecatoytl. Aspectos de la cultura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 468 pp., 13 láminas. (Colección Antropología).

León-Portilla Miguel y Patrick Johansson, *Ángel María Garibay K. La rueda y el río*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-Fideicomiso Teixidor-GM Editores, 2013, 320 pp.

Ley que Crea el Instituto Nacional Indigenista, <http://leyco.org/mex/fed/194.html>, Consultado en 11 de junio de 2014.

López Austin, Alfredo, “Los textos en idioma náhuatl y los historiadores contemporáneos” en *Investigaciones contemporáneas sobre la historia de México. Memorias de la Tercera Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas-El Colegio de México-The University of Texas at Austin, 1971, 756 pp. (Serie Documental, 10), pp. 15-37, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2691/5.pdf>, Consultado en 21 de mayo de 2017.

López Luján, Leonardo, *Tlaltecuhlti*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Sextil editores, 2010, 144 pp.

—————, “El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a finales del siglo XVIII” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 42, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2011, pp. 203-232.

López Luján, Leonardo y Eduardo Matos Moctezuma, *Escultura monumental mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica-Fundación Conmemoraciones, 2012, 468 pp., ils.

Matute, Álvaro, “La raza como explicación histórica” en *Escribir la historia en el siglo XX. Treinta lecturas*, Evelia Trejo y Álvaro Matute (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, pp. 37-50.

Matute, Álvaro y Evelia Trejo, “Lo sublime. Un recurso para creer en la historia” en *Revista de la Universidad de México*, No. 18, 2005, pp. 5-16. Versión en línea: http://www.revistadelauiversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/29, Consultado en 26 de agosto de 2016.

Mitos e historias de los antiguos nahuas, Paleografía y traducciones de Rafael Tena, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, 244 pp. (Colección Cien de México).

Navarrete Linares, Federico, *Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México. Los altépetl y sus historias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2011, 550 pp.

Novo, Salvador, *México*, México, Porrúa, 1999, 574 pp.

—————, *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*, 2ª ed., Pról. Carlos Monsiváis, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, 112 pp. (Colección Cien de México).

—————, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Nota prel. de José Emilio Pacheco, México, Empresas Editoriales, S.A., 1965, 830 pp.

—————, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, 668 pp. (Colección Memorias Mexicanas).

—————, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, Prólogo de Antonio Saborit, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996-1997, ts. I-III. (Colección Memorias Mexicanas).

—————, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, Prólogo de Sergio González Rodríguez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997-1998, ts. I-II. (Colección Memorias Mexicanas).

—————, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz*, Prólogo de Antonio Saborit, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, ts. I-II. (Colección Memorias Mexicanas).

—————, *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*, Prólogo de Sergi González Rodríguez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, XXV-524 pp. (Colección Memorias Mexicanas).

—————, *In ticitzeatl o El espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Diálogo de ilustres en la rotonda*, México, Universidad Veracruzana, 1966, 186 pp. (Colección Ficción No. 67)

O’Gorman, Edmundo, “El arte o de la monstruosidad” en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1960.

Pastrana Flores, Miguel, “Paleografía y traducción del náhuatl al español de ‘Del principio que tuvieron los dioses’, párrafo primero del libro tercero del *Códice florentino*” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 50, México, 2015, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 371-381, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/ecnum.html>, Consultado en 21 de mayo de 2107.

—————, “Del castigo divino a la interculturalidad. Reflexiones sobre los nahuas coloniales del centro de México en la historiografía mexicana” en *Visiones del pasado. Reflexiones para escribir la historia de los pueblos indígenas de América*, Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas, pp. 115-152. (Cuadernos del Centro de Estudios Mayas 41).

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 4ª ed., Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, 578 pp.

—————, *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, 3ª ed., Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, 376 pp.

—————, “Diosa, demonia, obra maestra” en *Obras completas, 7. Los privilegios de la vista II. Arte de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 75-88.

—————, “Petrificada petrificante” en *Obras completas VII. Obra poética*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 548.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Secretaría de Educación Pública, 1987, 138 pp. (Lecturas Mexicanas Segunda Serie 92).

Robelo, Cecilio A., *Diccionario de Mitología Nahoá*, Primera edición facsimilar, México, Editorial Porrúa, 1982, 854 pp. (Colección Biblioteca Porrúa de Historia No. 79).

Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 3ª ed., Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, ts. I-III. (Cien de México).

_____, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 9ª ed., Ángel María Garibay K. (ed.), México, Porrúa, 1997, x-1096 pp. (“Sepan Cuantos...” No. 300).

Sámano Rentería, Miguel Ángel, “El indigenismo institucionalizado en México (1936-2000): un análisis” en José Emilio Ordóñez Cifuentes (coord.) *La construcción del Estado nacional: democracia, justicia, paz y estado de derecho*, XII Jornadas Lascasianas, Serie Doctrina Jurídica Núm. 179, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 141-158,
<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/3/1333/10.pdf>, Consultado en 10 de octubre de 2009.

Sánchez, Consuelo, *Los pueblos indígenas: del indigenismo a la autonomía*, México, Siglo XXI, 1999, 248 pp. (Umbrales de México).

Sánchez, Luis Carlos, “Unidad Panamericana, de Diego Rivera, en viaje”, *Excelsior*, sección Expresiones, 13 de junio de 2011, México;
<http://www.excelsior.com.mx/node/744397en>, Consultado en 11 de junio de 2015.

Santos Ruiz, Ana Elisa, *Los hijos de los dioses. El Grupo Filosófico Hiperión y el Estado mexicano: una aproximación a las construcciones identitarias y al nacionalismo posrevolucionario de mediados del siglo XX*, Tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, 430 pp.

Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, trad. A. Orfila Reynal, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, 222 pp. (Colección Breviarios No. 128).

Seler, Eduard, *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, English Translations of German Papers from *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde* Supervised by Charles P. Bowditch, Slight Emendations by J. Eric S Thompson, Frank E. Comparato (ed.), Culver City, California, Labyrinthos, 1990-2000, 7 vols.

Sierra, Sonia, “‘Nuestros dioses’, de Saturnino Herrán, protagonizará subasta” en *El Universal* sección Cultura, lunes 4 de noviembre de 2013,

<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/-8220nuestros-dioses-8221-de-saturnino-herran-protagonizara-subasta-72870.html>, Consultado en 10 de junio de 2015.

Soustelle, Jacques, *Pensamiento Cosmológico de los Antiguos Mexicanos (Representación del Mundo y del Espacio)*, Trad. María Elena Landa A., Puebla, Federación Estudiantil Poblana, 1959-1960, 110 pp.

Spence, Lewis, *The Gods of Mexico*, London, T. Fisher Unwin Ltd., 1923, 388 pp., en Internet Archive, <http://archive.org/details/godsofmexico00spen>, Consultado en 28 de mayo 2012.

Spinden, Herbert J., *Ancient Civilizations of Mexico and Central America*, New York, American Museum of Natural History, 1917, 238 pp. (Handbook Series No. 3), en Internet Archive, <http://archive.org/details/ancientcivilizat00spin>, Consultado en 29 de mayo 2012.

Torres, Ana, “Desnudo en gris. La mexicanidad como una vanguardia. Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo en 1931”; Revista de la Universidad de México, No. 611, Mayo 2002, México;
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15330/public/15330-20728-1-PB.pdf, Consultado en 10 de junio de 2015.

Toscano, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central*, 2ª ed., Advertencia de José Rojas Garcidueñas, Comentario de Alfonso Caso, Pról. a la primera ed., Manuel Touissant y Nota preliminar a la primera ed. de Toscano, México, 1952, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, XXVI-562 pp.

_____, *Arte precolombino de México y de la América Central*, 3ª ed., Pról. de Miguel León-Portilla, México, 1970, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 286 pp., 293 ilustraciones.

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 316 pp., fotografías.

Vaillant, George C., *La civilización azteca: origen, grandeza y decadencia*, 2ª ed., Trad. Samuel Vasconcelos y Margarita Montero, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 320 pp. (Colección Antropología).

Valdés, Miguel Alemán, *Remembranzas y testimonios*, México, Editorial Grijalbo, 1987, 440 pp. (Colección Testimonios Política Mexicana).

Vasconcelos, José, *Discursos 1920-1950*, México, Editorial Trillas, 2009, 292 pp. (Colección Biblioteca José Vasconcelos No. 15).

_____, *La raza cósmica*, 5ª ed., México, Porrúa, 2010, 166 pp. (“Sepan Cuantos...” No. 719)

Velasco, Xavier, *Diablo guardián*, México, Alfaguara, 2003, 504 pp.

Vera, Luis Roberto, “Paz, Duchamp y la *Coatlicue Mayor*” en *Vuelta*, Vol. 22, No. 259, Junio de 1998, México, p. 48;

http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol22_259_15PzDpCtMLRVr.pdf, Consultado en 28 julio 2015;

_____, “Octavio Paz y la diosa madre azteca. El eje del universo” en *Revista de la Universidad de México*, No. 573-574, octubre-noviembre 1998, p. 10. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/14811/16049, Consultado en 28 julio 2015;

_____, “Discurso pétreo: aproximación a los textos de Octavio Paz sobre arte” en *Escritos* Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, No. 33, enero-junio de 2006, pp. 131-162,

http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/20/2/luisrobertovera.pdf, Consultado en 30 de julio de 2015.

_____, “‘Petrificada petrificante’: Coatlicue” en *Biblioteca de México*, No. 48, noviembre-diciembre de 1998, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 7-15., <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/32000000179.pdf>, Consultado en 28 de julio 2015.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, 3ª ed., México, El Colegio de México-El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1996, 304 pp.

_____, “Justino Fernández. La historicidad del arte” en *En México, entre libros. Pensadores del siglo XX*, México, El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 82-89, 220 pp. (Colección Cuadernos de la Gaceta No. 87).

Warman, Arturo, *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 316 pp. (Colección Historia).

Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, Trad. Mariana Frenk, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 360 pp.

_____, *Arte antiguo de México*, Trad. Mariana Frenk, México, Era, 1970, 440 pp., 214 láms. (Biblioteca Era Serie Mayor).

_____, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Trad. Mariana Frenk, México, Alianza Editorial Era, 1972, 328 pp., 158 ilustraciones. (Biblioteca Era).

—————, *La calavera*, Mariana Frenk (trad.), México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985, 92 pp., 44 láminas. (Colección Lecturas Mexicanas 91).

Zea, Leopoldo, *Conciencia y posibilidad del mexicano. El occidente y la conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*, 6ª ed., México, Porrúa, 2001, XII, 164 pp. (“Sepan Cuantos...” No. 269.)

—————, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 484 pp.

Francisco Reyes Palma, “Otras modernidades, otros modernismos” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Esther Acevedo (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, t. III, p. 35.

Fuentes audiovisuales:

Salón México; DVD

El signo de la muerte; https://www.youtube.com/watch?v=_xjYV686u7E, Consultado en 31 de agosto de 2016.