



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

***INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA DE LA FAUNA MÍTICA MESOAMERICANA.  
UNA PROPUESTA DE ARTE MEDIOAMBIENTAL.***

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO

P R E S E N T A

**Leticia Arcos Romero**

TUTOR PRINCIPAL

Dr. Francisco Javier Tous Olagorta FAD

COMITÉ TUTOR

Dra. Alma Patricia Barbosa Sánchez UAM

Dra. Soledad Garcidueñas López FAD

Dra. Elia Espinosa López IIE

Dra. Alfia Leiva del Valle FAD

Ciudad de México, Septiembre del 2020.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## RESUMEN

La investigación *INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA DE LA FAUNA MÍTICA MESOAMERICANA. UNA PROPUESTA DE ARTE MEDIOAMBIENTAL*, vincula el pensamiento mágico ancestral, el medioambiente y la escultura, estableciendo un encuentro entre la naturaleza el misticismo y el arte.

En este análisis, la escultura es la acción simbólica, lenguaje que se convierte en el discurso del arte relacionado con el medioambiente, para pregonar el resultado del dominio que tiene la sociedad actual sobre la naturaleza: la crisis ambiental, fenómeno que incide a nivel planetario y paraliza el entorno vital. Por ello, en esta serie escultórica: *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*, los animales míticos de Mesoamérica, al ser símbolos de espiritualidad y de la relación respetuosa que las sociedades precapitalistas asumían con el medio ambiente, se convierten en numen de esta expresión plástica.

Para integrar este corpus de análisis, fue necesaria la correlación del arte con otras disciplinas, como la historia, teoría del arte, geología, antropología y arqueología; bases teóricas que fundamentan la producción escultórica que se asienta en el mito y arte precolonial, para hablar de las transformaciones ambientales que afectan a la tierra.

Bajo estos parámetros se gesta la obra escultórica, avizorando el idealismo mítico del pensamiento antiguo en el que destaca su escenario cultural y estético enmarcado en un ambiente mágico-ritual donde la naturaleza alcanzó un carácter sagrado.

Partiendo de estos mitos de origen; fue reunida una semblanza de los conceptos y símbolos atribuidos a la fauna mítica; ahora interpretada en esta serie escultórica donde la piedra, el metal y la tierra fueron interrelacionados para acuñar la filosofía ancestral y el valor simbólico del arte de una manera referencial a la que tenían los pueblos del antiguo México; a fin de convocar a la sensibilidad del ser humano hacia una reflexión de nuestro escenario vital, ante la necesidad de una transformación cultural más equilibrada con nuestro entorno.

Desde este discurso plástico, la serie escultórica de la fauna mítica, no sólo recupera sus fundamentos simbólicos, también constituye una metáfora del necesario renacimiento y conservación de los ambientes naturales frente a la actual cultura escatológica.

## SUMMARY

The research *ESCULTURAL INTERPRETATION OF MESOAMERICAN MYTHICAL FAUNA. A PROPOSAL OF ENVIRONMENTAL ART*, links ancestral-magical thought, environment and sculpture, establishing a collision between nature, mysticism and art.

In this analysis the sculpture is a symbolic action, a language that becomes discourse of art related to environment to proclaim the result of the dominance that today's society has over nature: environmental crisis, a phenomenon that affects our planet and paralyzes vital environment. For this reason, in sculptural sequence "*Renaissance of the Mythical Fauna During Environmental Apocalypse*", Mesoamerican mythical animals, being symbol of spirituality and respectful relationship between pre-capitalist societies and environment, become numen of this plastic expression.

To integrate the analysis, it was necessary to correlate art with several disciplines such as history, art theory, geology, anthropology and archeology; a theoretical background that settle sculptural production on the pre-colonial myth and art, to refer environmental transformations that affect planet earth.

Under these parameters sculptural production is gestated, envisioning mythical idealism of the ancient thought in which cultural and aesthetic scenario stands out, framed in a magical-ritual environment where nature reached a sacred character.

Starting from these origination myths, a semblance with concepts and symbols attributed to mythical fauna interpreted in this sculptural sequence where stone, metal and clay were interrelated to key ancestral philosophy and art, in a referential way of living from people of ancient Mexico in order to convene sensibility of human beings towards a consideration of our habitat, facing the need for a cultural transformation to balance our environment.

From this plastic discourse, the sculptural sequence recovers its symbolic foundations and constitutes a metaphor for the required rebirth and conservation of natural environments facing prevailing eschatological culture.

# INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA DE LA FAUNA MÍTICA MESOAMERICANA. UNA PROPUESTA DE ARTE MEDIOAMBIENTAL

## INTRODUCCIÓN

El arte en su trayectoria destellante de aquella magia que emana desde los encantos y desencantos, se hace presente reflejando la realidad que convierte en metáfora y fecunda a través de lo imaginado. Con ello, el ser humano, parte de lo sensible para desbordar su óptica y deseos de comunicación envueltos en un matiz de realidad, inmaterialidad, imaginación, asombro, admiración y todo aquello que hace posible aflorar sus impulsos creadores. De este modo, las tareas artísticas se convierten en crónicas que narran el acontecer del universo y de quienes lo habitan.

Al igual que las demás artes, la escultura plasma la perspectiva de su universo, visión envuelta en el tiempo y entorno en que se produce; convirtiéndose así en un discurso visual, en un lenguaje estético, producto de una concepción creadora que inscribe ideas que toman cuerpo a través de la materia y del espacio, puntos donde se gesta la creación de la obra.

En esta investigación, la escultura, enmarca la parte esencial de análisis referente a la crisis ecológica, desde la perspectiva del arte medioambiental y vincula la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos; específicamente el contexto mítico religioso relativo a la fauna que representó a las fuerzas cósmicas. Tal cosmovisión en que la tierra, el agua, el sol, el fuego, la semilla, el día, la noche y hasta el inframundo, se encuentran asociados a las deidades que pueblan el contexto mítico, donde nace una evocación ritual que vincula el universo animal y la religiosidad de estos pueblos; y bajo esta perspectiva, la naturaleza adquirió un carácter sagrado y simbólico dentro de su mito y su estética.

Por lo tanto, las acciones de los habitantes de Mesoamérica estimulaban el actuar de los dioses que fueron representados mediante el arte, vía para simbolizar y

representar a sus personajes divinos y establecer la relación hombre-animal universo religioso, a fin de fortalecer su entorno sociocultural.

Abordar el tema desde esta perspectiva, tiene como propósito realizar la serie escultórica: *RENACIMIENTO DE LA FAUNA MÍTICA EN TIEMPO DE APOCALIPSIS AMBIENTAL*, a fin de plasmar los conceptos precolombinos como símbolo de espiritualidad y de la relación equilibrada que las sociedades precapitalistas asumían con la naturaleza; buscando reconciliar los conceptos de esta cosmovisión holística con el actual espíritu posmoderno consumista, con el interés de generar una reflexión en la que puedan comparar la visión de nuestros ancestros referentes al medio ambiente, con nuestro curso de vida presente.

Por lo que este enfoque, persigue a través de documentos teóricos especializados e investigaciones de campo, desarrollar un análisis formal que profundice y de sustento a la interpretación escultórica donde es representada la fauna mítica mesoamericana; a fin de reivindicar su ancestral significación simbólica de armonía entre la humanidad y los ambientes naturales; y a la vez, vindicar su representación y significación dentro del urgente renacimiento ecológico.

Por todo ello, al tratarse de una investigación teórico-práctica, su base de desarrollo se encuentra establecida en un marco teórico de carácter interdisciplinario que incluye un análisis iconográfico, antropológico, arqueológico y su vinculación al arte medioambiental; analizando la cultura y el arte mesoamericano, la crisis ecológica, y las teorías del arte medioambiental.

Históricamente, el tema de la investigación se sitúa en tiempo del México precolombino. La parte histórica se complementa con teorías referente al mito, a fin de analizar el pensamiento mesoamericano, desde sus creencias mítico religiosas; así también, disciplinas como la antropología, la arqueología y teoría del arte que abundan en el contexto social y en el análisis de piezas arqueológicas que enriquecen la información del arte de Mesoamérica; entre otros temas destacan los aportes de estudios referente al tipo de lítica usada para la escultura

precolombina y la geología para conocer las características y tipología de las piedras de uso escultórico del arte precolombino.

También se ubica en tiempo actual, siglo XX e inicios del XXI, con aportaciones teóricas acerca de la problemática social referente a la crisis ecológica y su vinculación a las teorías sobre arte medioambiental, tema donde se inserta esta investigación.

Acorde a ello, la metodología parte de una línea de investigación basada en la recopilación de información teórica y de campo; en el punto teórico, se realizó una revisión bibliográfica, que implicó el análisis de temas la crisis ambiental, los aportes teóricos del arte medioambiental referentes a la devastación de la naturaleza, y revisión de teorías especializadas en el mito y el arte mesoamericano, diseccionado el contexto de simbolización y significación mítico-religiosa de estos pueblos de origen.

Particularmente fue analizada la representación simbólica de la fauna plasmada en el arte, a partir de la iconografía perteneciente a la escultura, pintura y algunos códices precolombinos; documentos que son testimonio de la cosmovisión ancestral prehispánica; así como otras fuentes históricas que sustentan el tema.

Como parte de esta investigación, se suman las características tipológicas de la lítica, materia prima en el campo de la escultura prehispánica, a fin de identificar su procedencia, y explorar las posibilidades de uso en la creación escultórica.

Referente a la investigación de campo, incluye visitas a museos, registros fotográficos de las obras de arte mesoamericano estudiadas, recopilación y análisis de las herramientas y materiales utilizados para la producción escultórica realizada para esta investigación; así como la exploración y selección de material lítico y arcilla que fueron utilizados para este proceso de producción, con el objetivo de identificarlo con el tipo de materia prima que fue utilizada para la escultura mesoamericana. Trabajo de laboratorio para realizar bocetos, modelados, moldes, vaciados, forja y talla directa en piedra para desarrollar esta

producción escultórica que implica las 7 obras realizadas con el tema del impacto ambiental, que compete a este estudio.

Es importante vincular la producción artística a otras formas de pensamiento que puedan integrar el sentido de la obra, a fin de ampliar la proyección estética o complementarla; por ello, fueron interrelacionadas diversas disciplinas y teorías basadas en autores que fundamentan los temas de investigación, especialistas que se encuentran citados en cada capítulo correspondiente al tema que les compete. Esta asociación disciplinaria, permitió conocer los valores del pasado y del presente referente a los temas tratados; y con ello, concretar un discurso plástico bajo una óptica fundamentada en un pensamiento holístico relacionado con el medio ambiente donde se fusiona la relación hombre-naturaleza.

Así, el primer capítulo aborda en su primer apartado, un esbozo de la crisis ambiental y ofrece un panorama de la materia, desde la óptica de críticos medioambientales como los investigadores: Fernando Saavedra Estenssoro, quien hace hincapié del peligro que enfrenta la supervivencia del ser humano como especie; Edgar González que describe a la crisis ambiental como crisis social, María Novo define el problema ambiental como escenario de un mundo globalizado y el crítico Enrique Leff determina que la crisis del medio ambiente conlleva a interrogar al conocimiento del mundo. Bajo la perspectiva de estos investigadores se esbozó la problemática ambiental que enfrenta la sociedad actual, a fin de correlacionar el tema y el enfoque artístico en que se enmarca.

El segundo apartado del capítulo primero, habla del arte medioambiental por relacionar la escultura con el entorno natural, los artistas de este movimiento, a través de su obra conectan al ser humano con la esencia de la naturaleza y su fusión con ella; elogiando así el pensamiento ancestral con su espíritu primitivo, creando obras en espacios lejanos y realizadas con elementos propios del medio ambiente. Tema sustentado por la bibliografía de los siguientes investigadores como: Ana María Peckler, Elena Blanch, Consuelo de la Cuadra, José Luis Gutiérrez, Martín Matía Paris, Michael Lailach, Pablo de Arriba, Simón Marchan Fiz y Tonia Raquejo, entre otros autores que brindaron sus aportaciones a través



de artículos o notas periodísticas, citados en los textos de la investigación como el caso de Patricia González, miembro del periódico español *El País*.

En este punto, se expone la época relevante de este arte relacionado con la naturaleza que surge en los años 60 y se desarrolló sobre todo en la escultura. En estos años, los artistas crearon obras que aluden al tema ecológico como el arte povera creado con elementos sencillos y en su mayoría no industrializados; movimiento que busca establecer la unidad del ser humano más allá del sistema de consumo y tecnológico, como cita el investigador Simón Marchan Fiz en su libro *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*. Otros creadores buscaron el paisaje para desarrollar una innovación en su quehacer artístico mediante la intervención de la naturaleza, como fue el caso de *land art*, donde la escultura encontró su ubicación en los espacios naturales que fueron transformados por la acción de los artistas. Por lo que estos creadores, se acercaron a una sensibilización estética de los ambientes naturales a través de su obra.

Como parte final del primer capítulo, se expone el arte medioambiental en México, mencionando a los escultores contemporáneos que han creado temas con referentes medioambientales como Ángela Gurría, Yvonne Domenge y Jason de Caires; quienes han desarrollado obras asociadas al tema del ecosistema y elementos naturales.

El capítulo II, presenta un análisis del mito en su contexto universal y en Mesoamérica; para ello, la primera parte está sustentada por teorías de investigadores como: Mircea Eliade, Alfredo López Austin, Marcel Mauss y Eleazar Meletink, quienes hablan del mito como un complejo de creencias que manifiesta un tipo específico de realidad que trasciende en la sociedad; amplía el tema Levi-Strauss que define al mito como un sistema lógico simbólico. Específicamente, el tema central del mito mesoamericano se sitúa en las deidades faunísticas, para de entender el sentido ideológico, y con ello, enlazar su simbolización mítica y estética, mediante teorías de historiadores como: Bernardo García que habla del paradigma dogmático politeísta precolonial y Austin que profundiza en el análisis de la fauna mítica mesoamericana y su espacio-tiempo.

Abundan en el panorama del contexto mítico referente a la fauna, los textos de investigadores como: Doris Hyden, Andrés G. Usillos, Laura Corkovic, Adela Fernández, Eduard Seller y Miguel León Portilla, que hacen referencia a los relatos del águila y del conejo como deidades precortesianas. Así mismo, Yolotl Gonzáles Torres, Luz Elena Ballestas, Ma. del Carmen Valverde, Nadia Julien, Jerónimo De Mendieta, *Erick S. Thompson* y Karl Taube relatan los mitos referente al jaguar, murciélago y rana. Por su parte, Luis Millones, Blanca Solares, Patrick Johansson, José I. Úzquiza, María Ana Portal, José A. Flores Farfán y Carlos Incháustegui concluyen con los relatos míticos de la serpiente y el tlacuache como animales divinos. A este apartado se suman los aportes de investigadores como: Laura Rodríguez, Monika Wegler, Gerardo Caballos, Gabriela Parra y Andrés Mata Cruz para describir las características morfológicas de la animalia estudiada, a fin de correlacionar aspectos simbólicos, y con ello, entender su representación iconográfica en el arte precolombino.

El tercer capítulo, introduce al análisis iconográfico y conceptual de la escultura mesoamericana que representa a los animales estudiados en la investigación; para ello, fueron necesarios los aportes investigadores como: Silvia Limón Olvera, María Montolú Villar, Fernando Arellano, Fernando A. Tezozómoc, Gutiérrez Tibón, Rosa Brambila Paz, Rubén Bonifaz Nuño, Ann Cyphers y Román Piña Chan, que profundizan en el análisis iconográfico de las piezas escultóricas precolombinas que representan a el águila, conejo y jaguar. En este mismo sentido, los investigadores Paul Westheim, Eduardo Matos Moctezuma, María Teresa Muñoz, J. García Icazbalceta, Miguel León Portilla, Adrián Recinos, Leonardo López Luján, Hasso Von Winning, Mercedes de la Garza, Antonio Benavides e Iliana Godoy Patiño destacan con sus estudios de análisis formal referente a las esculturas que representan al murciélago, la rana, serpiente y tlacuache, profundizando en la iconografía de cada obra estudiada; por citar a los principales investigadores que aportaron fundamento al tema. La importancia de analizar la iconografía de las obras estudiadas, fue con el propósito de comprender cómo se traduce este contexto mítico en la simbología utilizada para la representación escultórica de Mesoamérica.

El segundo apartado del capítulo III, incluye el estudio mineralógico del tipo lítica utilizada para la producción de la escultura mesoamericana, específicamente del México antiguo, su clasificación tipológica y las zonas geográficas del país donde actualmente se encuentra este tipo de lapidaria; temas fundamentados por los siguientes investigadores: Evaristo Álvarez M., Alfonso Rico R. y Hermilo del Castillo con sus análisis de los componentes de las rocas como las Andesitas, riolitas y dioritas, y su área de ubicación; Cornelis Klein, Cornelius S. Hurlbut y Walter Duda con su clasificación de roca caliza y pizarra; Pablo Fernández y S. Bertolio describen los componentes de las rocas serpentinas, piedras verdes y jadeítas; Deniss Argote, Jesús Solé y Eduardo Besoain presentan la composición y clasificación de la obsidiana; y por último, Víctor M. López, Gustavo Ascanio y Amelia Rodríguez que hablan del pedernal o basalto, por citar a los especialistas principales en el análisis de las rocas de la región de Mesoamérica.

El tercer apartado del capítulo III, describe las herramientas, materiales y técnicas para el desarrollo de la escultura precolombina, tema que se fundamenta en los análisis arqueológicos de investigadores como: Lorena Mirambell, Leticia González Arratia y Julie Gazzola con sus estudios referente a las técnicas lapidarias; Adolphus Langenscheid quien habla de los dispositivos y herramientas manuales utilizadas por lapidarios prehispánicos, y el antropólogo Nathan D. Wilson con sus análisis de la lítica tallada *en Mesoamérica*.

Los investigadores mencionados, otorgan fundamento al capítulo III, que expone los análisis realizados en torno a las técnicas y herramientas lapidarias y el tipo de lítica utilizada como materia prima para la escultura precolombina, con el propósito de conocer sus posibilidades de uso y retomar algunos de los materiales pétreos y arcilla para la producción escultórica de esta investigación: *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*.

La importancia de incluir en la producción de la obra desarrollada el tipo de materia prima de uso prehispánico, es para vincular esta serie escultórica con la tierra, revalorizar el uso de estos materiales como alternativa para la creación escultórica contemporánea, y finalmente para relacionar el arte con el ambiente

natural, específicamente del México antiguo, a fin de rescatar una de nuestras identidades culturales.

Con ello, todos los temas correlacionados en los tres primeros capítulos, son fundamento del enfoque teórico que sustenta a la investigación y metodología empleada para su desarrollo. Base que enmarca la expresión formal y concepto de la interpretación escultórica realizada. Ya que el propósito de la tesis va encaminado a la producción y discurso escultórico y no a un enfoque de carácter histórico, por lo que, compilar los temas centrales fue con el objetivo de vincularlos como fundamento de la interpretación escultórica que compete a este análisis.

El cuarto capítulo aborda el desarrollo de la obra escultórica: *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*, discurso plástico y marco central de esta investigación. Este último capítulo expone el proceso creativo y conceptualización estética de la obra citada, punto de confluencia entre la naturaleza, la sociedad posmoderna, el pensamiento mítico mesoamericano, y la escultura; buscando a través de ello, un diálogo estético que conduzca a la consideración del estado actual del planeta y la crisis ambiental, a fin de convocar a la humanidad a reflexionar acerca de nuestro escenario vital, a sentir el anhelo de lograr una recuperación ecológica, a buscar medidas y respuestas para frenar el aumento térmico en la tierra y a percibir la necesidad de una transformación cultural equilibrada con nuestro entorno.

La última parte del capítulo IV, describe el proceso metodológico y técnico, los materiales y herramientas utilizados para la producción de las piezas escultóricas donde ha sido plasmada la fauna mítica mesoamericana, esculturas creadas en el taller laboratorio personal y en el taller de escultura en metal de la Academia de San Carlos durante el tiempo asignado al Doctorado en Artes y Diseño.

Finalmente se presentan las conclusiones, de toda esta labor y la reflexión que emana del carácter de la obra.

*INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA DE LA FAUNA MÍTICA MESOAMERICANA.*

*UNA PROPUESTA DE ARTE MEDIOAMBIENTAL.*

**ÍNDICE**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>I-VIII</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>ARTE Y MEDIOAMBIENTE</b>	<b>4</b>
I.1-CRISIS AMBIENTAL	5
I.2- ARTE MEDIOAMBIENTAL	11
I.2.1- EL ARTE MEDIOAMBIENTAL Y SUS PRINCIPALES ARTISTAS	17
I.3- EL ARTE MEDIOAMBIENTAL EN MÉXICO	33
I.3.1- ARTÍSTAS CON REFERENTES MEDIOAMBIENTALES EN MÉXICO	34
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>MITO Y FAUNA EN LA COSMOVISIÓN MESOAMERICANA</b>	<b>52</b>
II.1- EL MITO	53
II.1.1- EL MITO EN MESOAMÉRICA: RELACIÓN HOMBRE-ANIMAL UNIVERSO RELIGIOSO	58
II.1.2-LA FAUNA EN LA DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL	60
II.2- SIETE DEIDADES FAUNÍSTICAS EN EL PENSAMIENTO MESOAMERICANO	72
II.2.1- CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS DE LA FAUNA MÍTICA Y SUS RELATOS FANTÁSTICOS	73
II.2.1.1- ÁGUILA (Cuauhtli)	74
II.2.1.2 -CONEJO (Tochtli)	79
I.2.1.3- JAGUAR (OCELOTL)	83

II.2.1.4- MURCIÉLAGO (Tzinacantli)	87
II.2.1.5 - RANA (cueyatl)	92
II.2.1.6 - SERPIENTE (Couatl)	96
II.2.1.7- TLACUACHE (tlacuatlzin)	102

### **CAPÍTULO III**

<b>III- LA FAUNA MÍTICA, NUMEN EN LA ESCULTURA DEL MÉXICO ANTIGUO.</b>	<b>107</b>
III.1.- ICONOGRAFÍA Y CONCEPTO EN LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA MESOAMERICANA REFERENTE A LA FAUNA MÍTICA SELECCIONADA	108
III.1.1- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMGEN DEL ÁGUILA	109
III.1.2- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMGEN DEL CONEJO	116
III.1.3- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMGEN DEL JAGUAR	120
III.1.4- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMGEN DEL MURCIÉLAGO	128
III.1.5- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMGEN DE LA RANA	134
III.1.6- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMGEN DE LA SERPIENTE	139
III.1.7- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMAGEN DEL TLACUACHE	147
III.2- CLASIFICACIÓN MINERALÓGICA DEL MATERIAL LÍTICO PARA LA ESCULTURA EN MESOAMÉRICA.	152
III.3- HERRAMIENTAS Y TÉCNICAS LAPIDARIAS PARA LA MANUFACTURA DE LA ESCULTURA EN MESOAMÉRICA.	171
III.3.1- HERRAMIENTAS Y MATERIALES DE MANUFACTURA	172
III.3.2- TÉCNICAS DE MANUFACTURA PARA LA LAPIDARIA EN MESOAMÉRICA	181

### **CAPÍTULO IV.**

<b>INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA: RENACIMIENTO DE LA FAUNA MÍTICA EN TIEMPO DE APOCALIPSIS AMBIENTAL</b>	<b>186</b>
IV.1- REPERTORIO DE OBRAS ESCULTÓRICAS: ESTRUCTURA FORMAL, ICONOGRAFÍA Y CONCEPTO.	188
IV.1.1- ESCULTURA <i>TLALTECUHTLI</i> AGÓNICA	189
IV.1.2- ESCULTURA <i>UMBRAL</i>	195

IV.1.3- ESCULTURA <i>OCH</i>	200
IV.1.4- ESCULTURA <i>CUAUHTLI SOLAR</i>	208
IV.1.5- ESCULTURA <i>LUNA SIN MANCHA</i>	214
IV.1.6- ESCULTURA <i>A CONTRATIEMPO</i>	221
IV.1.7- ESCULTURA <i>VÁSTAGO VITAL</i>	228
IV.2- MATERIALES, TÉCNICAS, PROCEDIMIENTO Y DESARROLLO, DE LA SERIE ESCULTÓRICA: <i>RENACIMIENTO DE LA FAUNA MÍTICA EN TIEMPO DE APOCALIPSIS AMBIENTAL</i>	234
IV.2.1- ESCULTURA <i>TLALTECUHTLI AGÓNICA: TÉCNICA Y DESARROLLO</i>	237
IV.2.2- ESCULTURA <i>UMBRAL: TÉCNICA Y DESARROLLO</i>	246
IV.2.3- ESCULTURA <i>OCH: TÉCNICA Y DESARROLLO</i>	251
IV.2.4- ESCULTURA <i>CUAUHTLI SOLAR: TÉCNICA Y DESARROLLO</i>	259
IV.2.5- ESCULTURA: <i>LUNA SIN MANCHA: TÉCNICA Y DESARROLLO</i>	270
IV.2.6- ESCULTURA <i>A CONTRATIEMPO: TÉCNICA Y DESARROLLO</i>	277
IV.2.7-ESCULTURA <i>VÁSTAGO VITAL: TÉCNICA Y DESARROLLO</i>	282
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>288</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>294</b>

*INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA DE LA FAUNA MÍTICA MESOAMERICANA.  
UNA PROPUESTA DE ARTE MEDIOAMBIENTAL.*

## **CAPÍTULO I**

### **ARTE Y MEDIOAMBIENTE**

La obra de arte en sus diversas etapas se envuelve en una estructura cargada de significantes que son el resultado de la visión del artista, aquella que nace y es nutrida del contexto que la enmarca, referente del que percibe y extrae la esencia de todo aquello que convierte en discurso y objeto artístico a través del acto creador.

Con ello, las diferentes manifestaciones artísticas emergen desde aquella contemplación e interpretación de su entorno, tal como el arte medioambiental que surge desde la segunda mitad del siglo XX y nace a partir de una perspectiva que difunde un problema social que amenaza a la vida: La crisis ambiental.

En la actualidad nos encontramos frente a un universo vulnerable que es producto de la crisis ambiental, tema que se enmarca en estos movimientos artísticos relacionados con la naturaleza, y es punto de partida de esta investigación que aterriza en una propuesta escultórica medioambientalista que vincula la cosmovisión mítica mesoamericana, la crisis ecológica y el arte relacionado con el medioambiente.

De ahí, que este apartado inicie con tema del impacto ambiental y el arte relacionado con la fragilidad de la tierra, a fin de esbozar el tema que fundamenta este análisis.



## I.1-CRISIS AMBIENTAL

Históricamente, toda sociedad modifica en mayor o menor grado el medioambiente en que se desarrolla, el tema de la sobre explotación de los recursos naturales y afectación de los ecosistemas ha sido común en la historia de la humanidad; sin embargo en la actualidad se ha presentado un deterioro progresivo de nuestro entorno vital; el cual, se ha desarrollado a partir de factores ecológicos, biológicos, políticos, económicos y sociales, que han contribuido a la degradación ambiental del planeta.

“La *crisis ambiental* o *crisis ecológica*, por medio de la cual se describe el paradójico fenómeno de que el propio crecimiento económico, junto al elevado nivel de desarrollo y estándar de vida alcanzado por la "Civilización Industrial" (donde su exponente arquetípico es el Primer Mundo), ha creado problemas de carácter ecológico y medioambientales de tan enorme magnitud, tales como la contaminación, la pérdida de la biopersistencia, el cambio climático, el agotamiento de los recursos naturales, la destrucción de la capa de ozono, y la llamada explosión demográfica; que por primera vez en la historia se puso en riesgo la continuidad de la vida del ser humano en el planeta, así como el proceso de la vida del planeta mismo.”<sup>1</sup>

Estos acontecimientos que amenazan la vida de los ecosistemas, hacen que el impacto ambiental se convierta en uno de los problemas más importantes y urgentes de enfrentar, por la humanidad actual, como lo destaca el investigador Fernando Estenssoro Saavedra, en su artículo *Antecedentes para una historia del debate político en torno al medio ambiente: la primera socialización de la idea de crisis ambiental (1945-1972)* publicado en la Revista *Universum* No. 22, donde describe que la amplitud, el alcance y la naturaleza de los problemas ambientales y de recursos naturales de nuestros días se deben sobre todo al desarrollo socioeconómico sin precedentes que se ha producido a lo largo de nuestro siglo y particularmente desde el final de la Segunda Guerra Mundial. El mundo se encuentra en el punto más escarpado de la curva de crecimiento de la historia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. Fernando Estenssoro Saavedra, “*Antecedentes para una historia del debate político en torno al medio ambiente: la primera socialización de la idea de crisis ambiental (1945-1972)*”. Revista *Universum* No. 22 Vol.2. (Chile: UTALCA, 2007), 64.

<sup>2</sup> Estenssoro, “*Antecedentes para una historia del debate político en torno al medio ambiente: la primera socialización de la idea de crisis ambiental (1945-1972)*”. 94

Los problemas socioambientales, presentaron un desarrollo desenfrenado en los últimos tiempos; sin embargo, ya desde la Revolución Industrial surgió el uso despiadado de los recursos naturales y el aumento de la contaminación. La crisis ambiental de nuestro tiempo es una “verdadera *emergencia del sistema Tierra* en su conjunto al ser manipulado por la Humanidad (...) La Humanidad se encuentra en una encrucijada que pone en peligro su propia supervivencia como especie...”<sup>3</sup>

Bajo este enfoque, las actividades humanas son generadoras del atropello ambiental; por lo tanto ha sido la propia humanidad la que ha puesto en riesgo su propia supervivencia; entonces “La crisis ambiental es social, antes que ecológica”<sup>4</sup>, ya que no sólo se fundamenta en los cambios climáticos y en los desastres naturales surgidos en el planeta; antes bien, son resultado de factores socioeconómicos.

Por tanto, el paradigma social y económico actual (globalización) es un detonante de los problemas ecológicos, como lo describe la investigadora María Novo en su artículo *Globalización, cambio de paradigma y educación ambiental*, del libro *Globalización: Crisis Ambiental y Educación*, coordinado por la propia María Novo y José Ignacio Flor, quien hace una observación acerca de la sociedad mundial de nuestro tiempo y muestra algunas problemáticas que reconoce como escenarios de un mundo global, en los que se hace patente una auténtica crisis tanto en las relación ser humano-naturaleza como entre las comunidades o grupos, y determina que algunas problemáticas mayores del presente están marcadas por el “deterioro ambiental y el empobrecimiento de los más pobres”<sup>5</sup>, entre otros problemas de primer orden, identifica una tendencia creciente a la globalización económica.

---

<sup>3</sup> Estenssoro, “*Antecedentes para una historia del debate político en torno al medio ambiente: la primera socialización de la idea de crisis ambiental (1945-1972)*”. 94

<sup>4</sup> Edgar González Gaudiano, *Educación medioambiente y sustentabilidad* (México: Siglo XXI Editores, 2008), 20.

<sup>5</sup> María Novo “*Globalización, cambio de paradigma y educación ambiental*” en *Globalización: Crisis Ambiental y Educación*, coords. María Novo y José Ignacio Flor. (Madrid: Instituto Superior de Formación del Profesorado, 2002), 11.

En este mismo contexto, de la globalización como factor del desequilibrio económico y generadora de la problemática ambiental, María Novo destaca que la globalización contribuye a enriquecer a los más ricos del planeta, pero poco afecta a la solución de problemas ambientales, nuestra sociedad mundial afectada por este movimiento, parece caracterizarse así por la generalización de un mercado global único tan potente que lo que queda fuera de dicho mercado no existe para la economía. “lo que queda fuera son más de 1.000 millones de personas que sobreviven con menos de un dólar diario, que carecen de agua potable y de recursos básicos. Son países eufemísticamente llamados menos desarrollados”.<sup>6</sup>.

Otra de las problemáticas que Novo menciona, es el conflicto generalizado sobre los bienes de alcance común, donde cita que los fondos marinos, los océanos y la atmósfera son utilizados por todos los seres humanos pero en condiciones desiguales y con diferentes grados de impacto, sin embargo, afectan a todos los habitantes del planeta. También habla del nuevo sistema mundial de comunicaciones aludiendo que la transmisión de los acontecimientos está regulada por los mass-media, en este sentido hace énfasis a la frase del teórico en comunicación (como lo cita la investigadora) “Kapucinsky” y, explica que este experto en el tema se cuestiona en qué medida los medios de comunicación y en especial la Televisión reflejan la realidad, y concluye con la afirmación del teórico “hoy empezamos a pensar que la realidad son los medios”<sup>7</sup>.

Aunado a estas problemáticas María Novo no deja fuera el problema del protagonismo creciente de todas las compañías transnacionales, indicando que estas compañías presentan un alto grado de incidencia en la economía global, y establecen reglas de competencia e intercambio marcadas por una clara desigualdad que aplasta muchas veces la capacidad real de los países pobres, de influir o de intervenir en los mercados internacionales. La globalización favorece los flujos financieros y el libre movimiento de capital y con ello se presentan otros

---

<sup>6</sup> Novo, “Globalización, cambio de paradigma y educación ambiental” en *Globalización: Crisis Ambiental y Educación*, 11.

<sup>7</sup> Novo, “Globalización, cambio de paradigma y educación ambiental” en *Globalización: Crisis Ambiental y Educación*, 11.

problemas como la pérdida de soberanía efectiva de los Estados. La migración creciente y búsqueda de oportunidades, se suma a estas problemáticas que María Novo considera como escenarios del mundo globalizado.

Referente a esta complejidad de carácter mundial, Novo, en su libro *Mujer y Medio Ambiente* habla de productividad y cooperación como dos categorías que definen las prioridades y los intereses en la sociedad actual, menciona a la *productividad/competitividad* como una categoría “orientada a la transformación del entorno y a la explotación de la naturaleza. Su generalización ha dado lugar a un procesos de deterioro de los bienes de la tierra;<sup>8</sup> es decir, el consumismo que formas parte del acelerado crecimiento de la sociedad posindustrial han generado la contaminación de los recursos naturales y extinción de algunas especies.

Por otra parte, Novo determina la segunda categoría como un eje rector de la acción humana, la de *producción de vida/ cooperación* con lo que indica que en esta categoría se trata de trabajar con la naturaleza en la producción y reproducción de la vida, y no frente a ella, lo que supone tomar en cuenta los ciclos naturales, las restricciones de los ecosistemas y los límites de la biosfera. “Pero cooperar significa, también entender que el otro, el ser humano, también es naturaleza”<sup>9</sup>; es decir, que el ser humano también es parte de los ambientes naturales a los cuales está fuertemente vinculado y, como parte de este entorno no puede prescindir de éste. De manera que es necesario entender el papel de cada uno como individuo y su desarrollo en la sociedad frente a los problemas medioambientales.

Lo anterior describe los agentes responsables del deterioro ambiental, el cual surge a partir de la interacción de los problemas desarrollados en los diversos contextos sociales y económicos a nivel mundial. Por lo que este desequilibrio demográfico de un mundo tecnificado y de consumo, ha traído como consecuencia

---

<sup>8</sup>María Novo, *Mujer y medio Ambiente: Los Caminos de la Visibilidad: Utopías, Educación y Nuevo Paradigma* (Madrid: CATARATA, 2007), 58.

<sup>9</sup>Novo, *Mujer y medio Ambiente: Los Caminos de la Visibilidad: Utopías, Educación y Nuevo Paradigma*, 58.

daños irreversibles de los bienes naturales y la pérdida creciente de la biodiversidad en el planeta.

“El mundo está asistiendo a una forma de globalización caracterizada por corrientes crecientes de bienes, servicios, capitales, tecnología, información, ideas y mano de obra a escala global, impulsados por políticas de liberación y cambios tecnológicos. La sociedad mundial está cada vez más interconectada e impulsa con fuerza creciente el cambio ambiental. En esta situación es necesario entender cómo podemos enfrentarnos a los cambios ambientales y quien está en mejor disposición para hacerlo”.<sup>10</sup>

Sin embargo, esta situación del desequilibrio ambiental no ha sido frenado hasta este momento, la sociedad actual vive envuelta en un mundo industrializado y escatológico donde el desarrollo posindustrial sigue rigiendo la vida en el planeta; así, en este escenario globalizado, tiene su desarrollo problema ambiental y sus consecuencias que amenazan la continuidad biótica:

“en el contexto de un creciente mercado global el medioambiente es disminuido a una condición y a una inevitable restricción al crecimiento económico que es virtuosamente presentado como la solución a la pobreza (ella misma vista como problema más que como modelo desarrollista). Es fundamental explorar las realidades y las problemáticas ambientales en profundidad y desde perspectivas diversas.”<sup>11</sup>

En la opinión del investigador Edgar González Gaudiano, con respecto a la búsqueda de soluciones al problema del medioambiente, expresa en su libro *Educación medioambiente y sustentabilidad*, que las propuestas internacionales se enfocan en la necesidad de manejar problemas ambientales en términos de recursos, no existe consideración alguna hacia los aspectos epistemológicos, filosóficos, espirituales, psicológicos o fisiológicos de nuestras relaciones con el mundo.

Para la visión de Gaudiano, el desequilibrio del medioambiente, debe ser analizado desde un punto de vista que surja a partir de un conocimiento encaminado hacia la filosofía, es decir desde una reflexión más humanista, que permita analizar el papel de la sociedad en relación con el deterioro de los

---

<sup>10</sup>UNITED NATIONS, *Perspectivas del Medio Ambiente Mundial Geo 4: medioambiente para el desarrollo* (Naciones Unidas: PNUMA, 2007), 64.

<sup>11</sup> Edgar González Gaudiano, *Educación medioambiente y sustentabilidad* (México: Siglo XXI Editores, 2008), 37.

recursos naturales y las consecuencias que esto ocasiona a nivel planetario; aunado a esta perspectiva, el investigador Enrique Leff, en su libro *Saber ambiental: Sustentabilidad, racionalidad, complejidad y Poder*, propone una solución a partir de un pensamiento más allá de una simple racionalización de la naturaleza y el cambio global:

“la crisis ambiental problematiza el pensamiento metafísico y a la racionalidad científica... la complejidad ambiental emerge del encuentro del ser en vías de la complejización con la construcción del pensamiento complejo. Ello implica repensar la historia del pensamiento desde la metafísica que escinde del ser y el ente, hasta el dominio científico de la naturaleza y la economización del mundo por la ley del mercado.”<sup>12</sup>

Con ello, Leff habla de posturas que parten desde la ontología de cada uno de los actores que participan en el desarrollo de los cambios ambientales, como es la sociedad actual y su sistema de vida, hasta analizar la mentalidad de los seres humanos desde sus orígenes y su relación con el mundo:

“La solución de la crisis ambiental-crisis global y planetaria- no podrá darse sólo por la vía de una gestión racional de la naturaleza y del riesgo del cambio global. La crisis ambiental nos lleva a interrogar al conocimiento del mundo, a cuestionar el proyecto epistemológico que ha buscado la unidad, la uniformidad y la homogeneidad del pensamiento y la realidad, al proyecto de unificación del mundo a través de la idea absoluta y de la razón totalizadora al tránsito hacia un “desarrollo sostenible”, negando el límite, el tiempo y la historia. La crisis ambiental replantea la pregunta sobre la naturaleza de la naturaleza y el ser en el mundo.”<sup>13</sup>

Lo anterior esboza el tema de los cambios medioambientales que atentan contra los ecosistemas y la vida en la tierra, así como las causas que originan esta alteración de los elementos naturales y sus consecuencias como la destrucción del medioambiente. Esta perspectiva de los investigadores citados, manifiesta la realidad actual que enfrenta la humanidad con relación al impacto ambiental. Problemática social y punto central del arte relacionado con el medioambiente, de ahí la inclusión del tema en esta investigación de carácter plástico que surge como una propuesta que expone el deterioro de los recursos naturales, y la amenaza de la vida.

---

<sup>12</sup> Enrique Leff, *Saber ambiental: Sustentabilidad, racionalidad, complejidad y Poder* (México: Siglo XXI editores, 2002), 354.

<sup>13</sup> Leff, *Saber ambiental: Sustentabilidad, racionalidad, complejidad y Poder*, 355.

## I.2- ARTE MEDIOAMBIENTAL

Los temas de naturaleza han estado presentes en el arte de todos los tiempos, pero con diferentes formas de expresión y significados, los artistas del siglo XIX por ejemplo, presentaron un gran interés hacia el paisaje que fue característico en sus lienzos, sin embargo, en los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, los temas de la naturaleza pierden encanto en el arte y ceden lugar a temas alusivos al progreso industrial y de consumo. Para la segunda mitad del siglo XX surgen nuevas formas de operar del arte en relación con la naturaleza y, es en esta época cuando los artistas empiezan a trasladarse al interior de los espacios naturales para hacer de ellos una innovación de su quehacer artístico, para hacer de la naturaleza su propia obra.

A partir de los años 60 surge el arte ambiental como movimiento, arte que en sus primeras fases se relacionó sobre todo con la escultura, especialmente con el «arte para un lugar específico» (specific-site art) como una forma de crítica hacia las formas escultóricas y prácticas tradicionales que eran vistas como anacrónicas, respecto del medio ambiente natural. En la actualidad el arte ambiental abarca diversos lenguajes artísticos.<sup>14</sup>

El término *Enviromen Art*, surge a partir de una “forma de arte por la que el artista crea un espacio tridimensional, en el que el espectador puede encerrarse y experimentar múltiples estimulaciones sensoriales: auditivas, cinéticas, táctiles y, a veces olfativas.”<sup>15</sup> Este tipo de arte ya prefiguraba desde los 20 y en las exposiciones surrealistas de los 30, pero como movimiento surge a finales de los años 50, alcanzando su máximo esplendor a la llegada de los happenings, Allan Kaprow, precursor de este movimiento, en su libro *Asemblage, Enviroment & happenings*, cita que el termino enviroment, se refiere a una forma de arte que llena una habitación entera (o un espacio al aire libre ) que rodea al visitante y está

---

<sup>14</sup>. Agencia de Protección Ambiental, Ministerio de Ambiente y Espacio Público. Informe Anual Ambiental (Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad, 2009), [http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/med\\_ambiente/apra/educ\\_com/archivos/informe2009.pdf](http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/med_ambiente/apra/educ_com/archivos/informe2009.pdf) (consultado en febrero del 2015).

<sup>15</sup> Ian Chilvers, *Diccionario del Arte del Siglo XX* (Madrid: Complutense, 2004), 253.

compuesta por cualquier tipo de materiales, incluidas luces, sonidos y color, “el término *happening*, se refiere a una forma de arte relacionada con el teatro, en cuanto a que se realiza en un tiempo y espacio dados. Su estructura y contenido son una extensión lógica de los *enviroments*”<sup>16</sup>, este término ha creado confusiones con los otros movimientos artísticos que se sucedieron a partir de mediados del siglo XX y que están más encaminados a la relación arte-naturaleza, de los cuales deriva una mayor importancia para esta investigación: *Arte povera*, *ecoarte* y *land art*.

El arte medioambiental está constituido por obras que aluden al tema ecológico descifra los movimientos artísticos de mediados del siglo XX relacionados con el entorno natural, que aun cuando aparecen bajo múltiples denominaciones operan en dirección hacia la naturaleza. Una de sus particularidades es que “El arte ambiental, ecológico o ecoarte (Enviromental art) se basa en el convencimiento de la fragilidad de la naturaleza y busca generar acciones sobre un territorio”<sup>17</sup>, es decir sobre un ambiente natural, esta prácticas artísticas son frecuentes y, en la mayoría de los casos; el espectador no puede tener contacto directo con la obra por cuestiones de lejanía de los ambientes urbanos o de temporalidad de la obra.

Entre los movimientos artísticos relacionados con el ambiente natural se encuentra El *arte povera*, que refiere una nueva modalidad de *arte objetual*, surge en septiembre de 1967 a partir de la exposición que organiza el crítico de arte Germano Celant<sup>18</sup>, el término *Povera*, se establece por la utilización de materiales sencillos y en su mayoría no industriales, es una manifestación más próxima al *assemblage*, *funk*, y al *happening*. El *arte povera* ha encontrado paralelismos culturales en experiencias como “las del teatro <<pobre>>. Y ha tratado de restablecer las relaciones arte-vida mediante un procesos de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico

---

<sup>16</sup> Chilvers, *Diccionario del Arte del Siglo XX*, 253.

<sup>17</sup> . *Agencia de Protección Ambiental, Ministerio de Ambiente y Espacio Público. Informe Anual Ambiental (Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad, 2009)*  
[http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/med\\_ambiente/apra/educ\\_com/archivos/informe2009.pdf](http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/med_ambiente/apra/educ_com/archivos/informe2009.pdf)  
(consultado en febrero del 2015).

<sup>18</sup> Aurora Fernández Polanco, *Arte Povera* (Madrid: NEREA, 2003), 11.



y tecnológico.<sup>19</sup> El artista *povera*, es interdisciplinar trabaja junto al “biólogo al ecólogo, investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas, las propiedades de los minerales. No se interesa tanto por lo seleccionado como por el modo de manifestarse de cada elemento”<sup>20</sup>. Mario Merz, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, A. Sonfist, son algunos de su exponentes.

Otro de los movimientos del arte-naturaleza es el *ecológico*, y se encuentra “asociado a diversas connotaciones sociales como la polución, la superpoblación y la supervivencia,”<sup>21</sup> aunque el *arte ecológico* es determinado como “la denominación empleada para ciertas manifestaciones que acentúan aún más de lo que genéricamente podemos entender como *arte povera*, el aspecto vivo y procesual de la obra”<sup>22</sup>. El artista alemán Ha Schult, es considerado el más destacado de este movimiento.

Así, el proceso como parámetro de lo estético y el empleo de elementos naturales fueron las características principales del arte *povera* y/o *ecológico*, de los cuales, y como una enorme culminación de ellos surgió *land art*, movimiento que lleva a la acción artística a la naturaleza: la montaña, el mar, el desierto, el campo o hasta la ciudad misma; y se aparta del marco del estudio, la galería o el museo. En *land art*, la escultura encuentra su ubicación en estos espacios naturales que son transformados por el pensamiento y la acción de los artistas, desarrollando con ello una nueva creatividad en el mundo del arte; así aparece a finales de los 60 en los Estados Unidos de Norteamérica, *land art*, actividad artística donde la naturaleza ya no es representada sino más bien experimentada. Con lo que la convierte, en una manifestación de las transformaciones operadas por el hombre contemporáneo sobre los conceptos tradicionales de naturaleza y paisaje:

Con este movimiento nace la fusión entre la escultura y la naturaleza “por tanto opera sobre la base de las modificaciones que el desarrollismo impone al concepto de lo natural y la nueva conciencia que despierta respecto a la idea del

---

<sup>19</sup> Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto* (Madrid: AKAL, 2009), 211.

<sup>20</sup> Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, 212.

<sup>21</sup> Marchán, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, 214.

<sup>22</sup> Alfredo Aracil Delfín, *El siglo XX: Entre la Muerte del Arte Moderno y del Arte*, (Madrid: ITSMO, 1998), 437.

entorno humano,”<sup>23</sup> Con esta nueva actitud el artista de *land art* “logra crear un entorno casi mágico en el que tanto las características geográficas como históricas o medioambientales enriquecen estos espacios que adquieren tintes sagrados.”<sup>24</sup> De manera que invitan al espectador a una reflexión acerca de la humanidad y la naturaleza.

Para el surgimiento de este movimiento artístico, según cita la investigadora Tonia Raquejo en su libro *Land Art*, fue significativo el primer viaje a la luna y menciona que uno de los momentos cumbre significativo para el auge de esta corriente artística, fue la campaña política del presidente Richard Nixon en 1968, en la que se presenta como candidato a la presidencia de E.E. U.U, desde una postura liberal y como punto primordial de su candidatura, promete terminar con la Guerra entre Vietnam, así como fomentar una sociedad pacífica, también se comprometió a estimular la vanguardia y a desarrollar los talentos artísticos individuales con el fin de igualar a las artes con el liderazgo mundial que E.E. U.U. presentaba en el campo científico y tecnológico.

Al mismo tiempo, cita Raquejo, la Agencia Espacial Norteamericana NASA (por sus siglas en inglés), se preparaba para hacer realidad el sueño de viajar a la luna, con el objetivo de conquistar los territorios espaciales y de la antigravedad; así como la búsqueda de nuevos universos estelares. Con ello, en el año de 1969 el sueño se convierte en realidad y el hombre logra pisar e imprimir su huella en la luna, momento en que conquista los espacios estelares y experimenta esa relación del ser humano con el universo cósmico. La noticia fue divulgada por los medios informativos de todo el mundo: “¡el hombre había pisado la luna!”<sup>25</sup> gran hazaña que el resto de los seres humanos pudieron vivir y constatar por medio de las imágenes fotográficas publicadas; de esta manera, las imágenes de la huella de los pasos del hombre sobre la luna, afirmaron la presencia humana en un territorio no poseído hasta entonces por el hombre.

---

<sup>23</sup> Amalia Martínez Muñoz, *Arte y Arquitectura del Siglo XX*, (España: Literatura y Ciencia, 2001), 117.

<sup>24</sup> Matía Martín París, *Conceptos Fundamentales del lenguaje Escultórico*, (Madrid: AKAL, 2007), 26.

<sup>25</sup> Tonia Raquejo, *Land Art*, Editorial, (Madrid: NEREA, 2008), 8.

“Su presencia nos ayuda a entender la presencia del americano con el territorio: Pisar es poseer. Dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar. En sí, la huella que dejó detrás el astronauta Neil Amstrong, es una obra del *Moon Art*, o arte de la luna que tiene sus correligionarios en el *land art*.”<sup>26</sup>

Como ejemplo clave de ello la investigadora Raquejo, menciona en su libro citado, la obra de Dennis Oppeheim quien realiza meses más tarde en ese mismo año, la obra “*Mutación Terrestre*, huellas de zapato y hermana de todas las huellas - visibles o invisibles- que los artistas de *Land Art*, han dejado a su paso por la tierra.”<sup>27</sup>

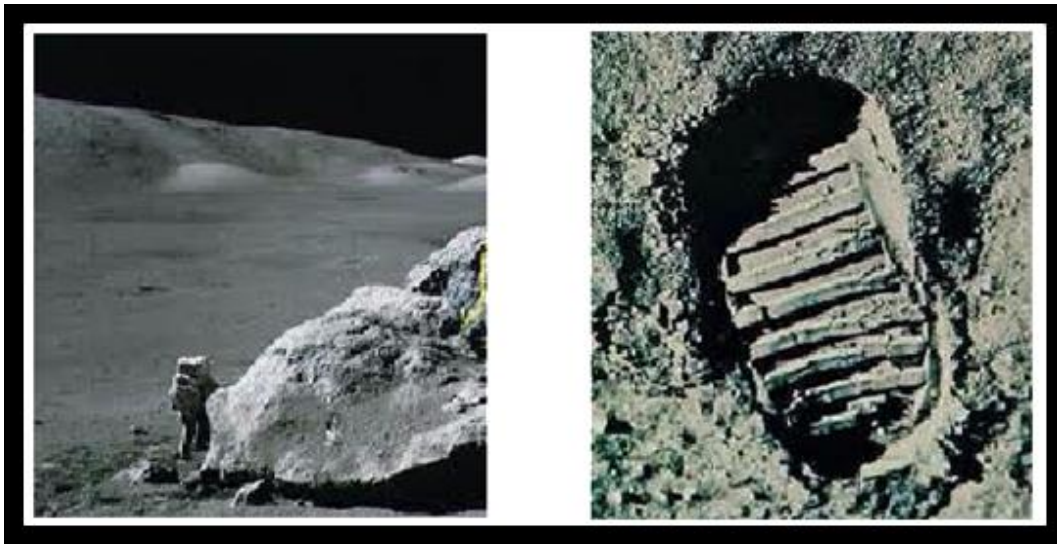


Fig. 1. Astronauta explorando la laguna y huella del mismo. Imágenes disponibles en: burbujainfo y taringanet. Mayo del 2013. Edición de Leticia Arcos.

Con la narración de Raquejo, es posible hilvanar el acontecimiento del viaje lunar con los parámetros que caracterizan al *land art*. La idea de “conquistar espacios”, algunas de las cuales fueron realizadas en tierras desérticas tan parecidas a los espacios lunáticos y apenas habitados, “donde el mínimo objeto, la mínima alteración, cobra una relevancia expresiva inesperada”.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Raquejo, *Land Art*, 8.

<sup>27</sup> Raquejo, *Land Art*, 10.

<sup>28</sup> Raquejo, *Land Art*, 10.

Así se presenta *land art*, arte creado especialmente por artistas americanos y europeos que empezaron a realizar sus obras a partir del medio natural, usando el paisaje como soporte o como material plástico para elaborar la obra, las cuales en su mayoría son de tamaño monumental y se ubican en sitios remotos, lejos de la vista de los espectadores, por lo que sólo un escaso número de personas pueden observar directamente la obra creada por el artista, y por lo general sólo llegan a ser conocidas por el público mediante registros fotográficos, fílmicos, mapas o dibujos expuestos.

Con lo anterior denota que las obras de *land art*, abandonan las galerías, son efímeras y no sobreviven al paso del tiempo, ya sea por las condiciones climatológicas o porque el propio artista la destruye una vez concretado su propósito: el de alterar la superficie terrestre con un sentido artístico.

Estas obras creadas “insitu” y realizadas en el paisaje también presentan una alternativa diferente a la factura de las técnicas tradicionales en el terreno de la escultura; situación por la cual, la crítica de arte Rosalind Krauss, las llamó “La escultura en un campo expandido”<sup>29</sup>; en su artículo titulado con el mismo nombre.

Una muestra de ello es *Espiral Jetty*, de Robert Smithson, pionero de la exploración del espacio exterior y el trabajo con la tierra; quien “desde su muerte en 1973, a los 35 años de edad, mientras supervisaba *amarillo ramp*, Smitshon se ha incorporado a la narración de la historia del arte como el teórico y pionero de los *hearthworks* y el arte medioambiental”<sup>30</sup>. Entre otros exponentes principales de este arte relacionado con la naturaleza se encuentran Walter De María, Michael Heizer, Richard Long y Andy Goldsworthy.

---

<sup>29</sup> Rosalind Krauss, “La escultura-en-el-campo-extendido,” en [www.visionsofart.org/7...7Rosalind-Karuss-La.escultura-en-el-campo-](http://www.visionsofart.org/7...7Rosalind-Karuss-La.escultura-en-el-campo-) (consultado el 11 de noviembre del 2015).

<sup>30</sup> Miguel Ángel Hernández Lavarro, *Heterocronías: tiempo, arte y arqueología del presente* (Murcia: Fundación Casa Murcia, 2008), 95.

De manera que entre las principales características del arte medioambiental está la de que "ha perseguido una apropiación visual de la realidad ecológica"<sup>31</sup>, e invita a una nueva unión con la naturaleza, al presentarnos amplios fragmentos la misma que es convertida en el objeto artístico, en la obra misma de cada autor.

### I.2.1- EL ARTE MEDIOAMBIENTAL Y SUS PRINCIPALES ARTISTAS

En el arte medioambiental, sus exponentes, se acercan a un modo de sensibilización estética de los fenómenos naturales, y evocan a la unión del ser humano con la naturaleza; y a su vez, amplían el horizonte para la creación de prácticas artísticas relacionadas con el entorno natural; Así queda manifiesto en la obra de los artistas que pertenecen a los tres movimientos del arte relacionado con el medioambiente.

#### ARTE POVERA

El *arte povera* abandona la reconstitución del objeto, responde a una cuestión heterogénea de las sustancias o del campo visual. Con frecuencia se asemeja a un montón de desperdicios traídos a las galerías o museos. Y de este modo, el *arte Povera* engloba a una serie de artistas cuyo movimiento "Representa un enfoque de arte básicamente anticomercial, efímero, trivial y antiformal, cuya máxima preocupación son las cualidades físicas del medio y la mutabilidad de los materiales"<sup>32</sup>. En este movimiento los artistas desarrollan una nueva forma de hacer obras plásticas, seleccionando materia propiamente de la naturaleza para convertirla en un nuevo discurso que tomaba presencia en las salas de

---

<sup>31</sup>Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto* (Madrid: AKAL, 2009), 22.

<sup>32</sup> MARIO MERZ. "Conjunto de obras de arte histórico y proyectos especiales de instalaciones para el interior y la fachada de la Fundación Proa," <http://www.proa.org/prensa/archivo.html> (consultado en octubre del 2015).

exposiciones a fin de recordar su existencia a través de su aspecto vivo convertido en obra artística. Entre sus principales exponentes destacan:

Mario Merz, (Milan-1925-2003)

El artista Mario Merz, realizó su primera exposición individual en la Galería La Bussola en Turín Italia, exposición celebrada “en 1954, donde presentó obras cuyas orgánicas imágenes son consideradas, representativas del movimiento ecologista. Fue uno de los fundadores y miembros del movimiento *Arte Povera* en 1967”.<sup>33</sup> Desarrolló su creación plástica a base de materiales recogidos en la basura, y algunas de sus obras, fueron construidas con barro piedras, vidrio y ramas. En su obra se distingue la característica de otros artistas *povera*: interrelacionar diversos materiales creando composiciones de contrastes entre lo natural y lo inorgánico.



Fig. 2. Obra de Mario Merz, imágenes de Iglú, tomadas de la web, artenet.com y flickriver.com, agosto del 2012. Edición de Leticia Arcos.

---

<sup>33</sup> MARIO MERZ, “Conjunto de obras de arte histórico y proyectos especiales de instalaciones para el interior y la fachada de la Fundación Proa”.

Merz destacará muy pronto entre sus contemporáneos por el peculiar carácter de sus obras artísticas, por ejemplo en su obra *Iglú* se distingue el esfuerzo por producir nuevas superficies pictóricas que además estuvieran alejadas de la tradición escultórica:

“Desde 1968, Merz aborda el tema de la habitabilidad escultórica desde el lugar de la guarida <<Hice el Iglú por tres razones que se entrecruzan: La primera el abandono del plano mural; luego la idea de crear un espacio independientemente del hecho de colgar algunas cosas en la pared o bien, de descolgarlas de la pared y colocarlas en la mesa. De ahí la idea de iglú como espacio absoluto en sí mismo: no está modelado es una semiesfera ubicada en la tierra>> Espacio que nos da la sensación de protección y cobijo, un espacio ideado para mirar el interior de uno mismo...Una estructura que densifica el espacio interior con su capacidad habitable. Son unas obras que provocan una reflexión con las formas sencillas y primitivas, huyendo de la uniformidad opulenta que idealiza la actual sociedad globalizada”.<sup>34</sup>

Con la creación de estos espacios absolutos en sí mismos, como su obra *El iglú* logra una forma metafórica con la cual pregona que el arte es transitorio y siempre cambiante. “Al mismo tiempo, Merz iguala al artista con los nómadas, siempre en movimiento: su casa está en todas partes, en contacto con la naturaleza y la cultura.”<sup>35</sup> De este modo, resaltó siempre el carácter ecológico de la obra.

Jannis Kounellis ( Pireo, Grecia, 1936-2017)

Artista griego, que alejó la factura de su obra plástica de las técnicas tradicionales, se unió al *arte povera* en 1969; en sus obras incluye objetos de uso doméstico, para crear su discurso visual, desde barras metálicas, tela, carbón y cualquier objeto de la naturaleza:

---

<sup>34</sup> Matía Martín París, *Conceptos Fundamentales del lenguaje Escultórico*, (Madrid: AKAL, 2007), 25.

<sup>35</sup> Fundación Antonio Tapies, “Mario Merz”, <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique196> (Consultado el 11 de noviembre del 2015).



Fig. 3. Jannis Kounellis, Sin Título, imagen tomada de la web, <http://leticiasideris.blogspot.mx>. Agosto del 2013. Edición de Leticia Arcos.

“La obra de Kounellis constituye una oposición radical al devenir de la cultura occidental, dicho esto con rotundidad dogmática. *Busco dramáticamente la unidad, aunque sea inaprensible, aunque sea utópica, aunque sea imposible y por eso dramática. Estoy contra la estética de la catástrofe, soy partisano de la felicidad, busco el mundo del cual nuestros padres del diecinueve, vigorosos y arrogantes, nos han dejado ejemplos de forma y contenidos revolucionarios...* Los valores naturales tienen en Kounellis una dimensión moral puesto que ejemplifican modelos genuinos. El peso de la materia, el calor del fuego o la energía animal, son lo verdadero y lo real”.<sup>36</sup>

De este modo Kounellis, evoca a la naturaleza a través de su obra donde los objetos propios de los ambientes naturales son los protagonistas de sus piezas; las cuales encuentran composición y armonía a través de la disposición de los elementos que las estructuran, y sobre todo por el contenido conceptual de su obra que alude a la naturaleza.

---

<sup>36</sup> Kounellis Jannis, *Jannis Kounellis en México (México: UNAM, 2000)*, 9.



Giovanni Anselmo (Borgofranco D'lvrea, Italia 1934)

Destacado artista italiano, uno de los principales representantes del *arte povera*, En su obra es frecuente la utilización de materiales como la piedra o elementos vegetales “mostrando la oposición entre la vida orgánica e inorgánica.”<sup>37</sup> En sus piezas contrasta materiales tradicionales de la escultura con la vegetación, así como la escritura que también forma parte los elementos que componen algunas de las partes que utiliza para la factura de su actividad plástica.



Fig. 4. Giovanni Anselmo, Imágenes tomadas de la web, arki-actividad.blogspot.com y es.paperblog.com. Agosto del 2013. Edición de Leticia Arcos.

Para la creación de su obra, utiliza el contraste de la materia, como lo muestra en sus piezas donde presenta piedras planas o irregulares y “La estructura que come la ensalada, esta vez un tumulto de granito con una lechuga real que es repuesta periódicamente”.<sup>38</sup> Y como cita Aurora Fernández en su libro *Arte Povera*, que en

<sup>37</sup> Ana María Preckler, *Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX Vol. 2*, (Madrid: Complutense, 2003), 417.

<sup>38</sup> Preckler, *Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX Vol. 2*, 417.

esta obra presentada por Giovanni Anselmo, el vegetal fue cambiado en algunas ocasiones por un pedazo de carne, y expone como para este artista la obra es un organismo vivo pues, del mismo modo que la lechuga pierde vitalidad y muere, la carne también puede transformarse en putrefacción, y con ello el mundo animal y vegetal se interrogan. Concluyendo, la obra de este artista *povera* hace alusión al tiempo y a la duración de las cosas.

Entre otros materiales o técnicas para la realización de su obra se encuentra la introducción palabras o términos que hace por medio de proyectores lumínicos, “Yo, el mundo, las cosas, la vida, nosotros somos situaciones de energía y no se trata de cristalizar situaciones, si no de que el mantenerlas abiertas y vivas es una función de nuestro vivir”<sup>39</sup>

Hans-Jürgen Schult, (Parchim, Alemania, 1939)

Entre los artistas del arte ecológico encontramos a Ha Schult, quien fue hijo de un ingeniero que laboró para los gobiernos de Hitler y Stalin. Según una entrevista del diario El País realizada el 22 de enero del 2011, Schult, se hizo artista “para ser libre”, y dejó los pinceles “porque hay demasiados pintores y su arte no es una amenaza”. “¡Se puede colgar en el salón!”. Sus acciones artísticas, casi siempre monumentales, le han valido el apodo de Christo Alemán. Por inundar la plaza de San Marcos de papel o llevar sus cientos de esculturas de despojos al Ártico y denunciar así el capitalismo voraz.

---

<sup>39</sup> Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, (Madrid: AKAL, 2009), 22.

Por ello Schult, "es el artista pionero del mensaje medioambiental, el realizar su obra con basura, se trataba de un concepto para criticar a la sociedad de consumo de su tiempo, aquél en el que estaba en auge el pop art."<sup>40</sup>



Fig. 5. Ha Schult, *Hombres hechos de Basura*, disponible en: <http://www.tumblr.com/tagged/ha+schult>, Agosto del 2013. Edición de Leticia Arcos.

Este artista medioambiental causó tal polémica con su obra hecha con basura que como el mismo lo menciona en una entrevista realizada por el diario *El País* donde anuncian que en 1969, Schult fue detenido por llenar de basura una calle de Múnich: "Le dije a la policía que todo lo que había hecho era mostrar el porvenir y me pusieron una multa de 800 marcos [unos 400 euros]... No me parece mucho por ver el futuro". "La basura es el símbolo del consumismo, pero en los sesenta aún no se me entendía" dice, "el Pop art estaba en auge, los artistas convertían en icono la Coca-cola, sin embargo, a mí me interesaba la botella cuando ya estaba

---

<sup>40</sup> Patricia González, "En casa no he recibido lo suficiente como todos," Diario *El País*, [http://elpais.com/diario/2011/01/22/ultima/1295650802\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/01/22/ultima/1295650802_850215.html) (consultado el 20 de mayo del 2013).

muerta”.<sup>41</sup> Su obra realizada con basura, denuncia la degradación a la que el propio ser humano está sometiendo a la tierra y, sus hombres hechos de basura han sido expuestos en destacados lugares del planeta.

## LAND ART

El arte que utiliza el paisaje natural para convertirlo en la obra artística, aquí el tiempo se convierte en una experimentación básica y la naturaleza en una metáfora que entabla una relación con el hombre. Entre los artistas más representativos de este movimiento que ha experimentado con los espacios naturales destacan los siguientes:

Robert Smithson, (Nueva Jersey, 1938-1973)

Pionero de la exploración del espacio exterior y el trabajo con la tierra. Su obra *Spiral Jetty*. Para la creación de esta obra el artista buscó un lago salado poco profundo y de coloración rojiza, y lo encontró a la orilla norte del Gran Lago Salado, en Utah, E.E. U.U, en un lugar remoto y poco visitado:

“Cuando descubrí este sitio, vibraba hasta el horizonte, parecía un ciclón inmóvil y las vibraciones de luz creaban la impresión de que todo el paisaje se agitaba. El espacio empezó a rotar, se encerró en sí mismo en un inmenso círculo. La posibilidad de *Espiral Jetty*, surgió de un espacio en continuo giro”.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> González, “*En casa no he recibido lo suficiente como todos.*”

<sup>42</sup> Michael Lailach, *Land Art* (Bonn: Taschen, 2007), 88.



Fig. 6. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Imagen tomada de archivo escolar de la materia de Arte Medioambiental, Marzo, 2012. Edición de Leticia Arcos.

Es así como nace esta obra de gran sentido paisajístico-espacial, realizada con casi 7.000 toneladas de tierra y basalto, que fueron volcadas en el lago sobre el inestable fondo acuático; la cual, por su ubicación remota y su escasa posibilidad de acceso, se convirtió en un objeto real pero a la vez imaginario, “a un tiempo presente y ausente” como cita Michael Lailach en su libro *Land Art*.

Según Smithson, no quería imponer ninguna imagen estética ajena al paisaje, sino más bien su intención era trabajar desde el propio paisaje, hacerlo visible y, logra este propósito con su imagen enroscada sobre el agua, la cual transmite un efecto más natural que artificial. Al analizar *Spiral Jetty* de Smithson, nos habla de una modificación de la naturaleza, ya que esta intervención en el Gran Lago Salado fue realizada con la enorme cantidad de tierra y rocas de asfalto, situación que afectó el estado natural del lago, con ello resulta claro entender o encontrar la metáfora del discurso ecologista puesto en la obra, discurso que nos habla de una naturaleza herida o torturada.

Walter de Maria (California, 1935-2013)

De Maria es uno de los creadores de land art, que desarrolló su obra de las maneras más singulares, basado en sus reflexiones sobre la importancia de las catástrofes naturales y sobre el aspecto más amenazante de estos elementos de la naturaleza:

“Me gustan las catástrofes naturales, y creo que pueden muy bien ser la más pura expresión artística que nos es dado a conocer...Ojalá toda la gente que visita los museos pudiese experimentar un solo terremoto. Eso por no hablar del cielo y del océano. Pero es en los desastres impredecibles donde se manifiestan las formas más elevadas”<sup>43</sup>



Fig. 7. Walter De Maria, The Lighting Field. Imagen tomada del libro *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*. 20 de enero del, 2013. Edición de Leticia Arcos.

Entre estas grandes intervenciones de la naturaleza se encuentra *Campo de Rayos (The Lighting Field)* creada en 1967 por Walter De María, a quien debe el nombre esta corriente artística. De María cita “El aislamiento es la esencia de Land Art”; bajo este parámetro buscó un terreno llano y solitario, que pudiera servir como escenario de tormentas; y el espacio perfecto para su creación lo encontró en el desierto de Nuevo México ya que al explorar este terreno el artista fue

---

<sup>43</sup> Lailach, *Land Art*, 15.

descubriendo diferentes ángulos y perspectivas que encajaban perfectamente con los planteamientos de la construcción, como la relación del individuo con el espacio, lo cual es fundamental para De Maria.

Para el desarrollo de esta intervención, el artista apostó 400 varas de acero de 6 metros de alto, las cuales fueron dispuestas sobre una superficie desértica y proporcional a un kilómetro de ancho por un kilómetro y medio de largo. Las puntas captan los primeros rayos del sol antes de que este asome por el horizonte, para el medio día visualmente parecieran desvanecerse con los rayos del sol, y después de la puesta de este brillan durante mucho tiempo. Sin embargo; el punto de mayor éxtasis visual es el momento de una tormenta, ya que se da un vínculo entre la tierra y el cielo, y es cuando los rayos alcanzan las barras metálicas logrando un impresionante espectáculo artístico-natural,<sup>44</sup> donde el estruendo del rayo y la luz emitida, son el clímax de la teatralidad que protagoniza la naturaleza, en la obra de Walter.

Para De Maria “la relación entre el individuo y el espacio es fundamental”<sup>45</sup> por tanto; para apreciar la obra *The lightning field*, se tiene que vivir la experiencia directa sobre el terreno de la obra, por lo que el espectador debe permanecer 24 horas como mínimo, ya que como cita su creador “el terreno no es el escenario, es parte de la obra”<sup>46</sup>, y sólo en presencia directa se puede adquirir conciencia de esta enorme experiencia propia de los elementos naturales.

Michael Heizer, (Berkeley, California-1944)

El artista Michael Heizer, Con su obra de grandes extensiones de terreno, creó uno de los íconos más importantes del *land art* estadounidense *Double Negative*, obra para cuya creación utilizó los espacios naturales hasta hacer de ellos toda una composición plástica en la que el arte y la naturaleza se unifican, con ello logró grandes aportaciones como parte de los creadores del arte de la tierra. Con

---

<sup>44</sup> Lailach, *Land Art*, 38.

<sup>45</sup> Lailach, *Land Art*, 38.

<sup>46</sup> Lailach, *Land Art*, 38.

su obra Su obra *Double Negative* creada en 1969 sobre una meseta desértica apenas visitada por el hombre, en Mormon Mesa, Overton, Nevada, E.E. U.U., realizó una “escultura” de grandeza espacial y efecto abrumador, compuesta por dos cortes rectangulares de 230 y 100 metros de largo, los cuales están separados por un barranco pero con una alineación en perspectiva, cada rectángulo tiene 9 metros de ancho y 15 metros de profundidad, según datos referidos en libro *Land Art* de Lailach.

En esta obra el artista realizó las incisiones rectangulares para formar dos signos negativos que se encuentran separados por una fosa, los cuales pueden verse en conjunto sólo desde una vista aérea; aquí el espectador queda inmerso en la superficie excavada ya que no es posible que tenga una visión completa del conjunto.



Fig. 8. Michael Heizer, *Double Negative*, Imagen tomada del libro *Land Art*, de Michael Lailach de mayo, 2011. Edición de Leticia Arcos.

Esta intervención de la naturaleza que fue creada-excavada sobre un bloque de la superficie terrestre, responde a que la obra es el vacío, menciona Pablo de Arriba del Amo en su libro *Procedimientos y Materiales en la obra escultórica*, el



“negativo del material extraído”.<sup>47</sup> Por lo que destaca en esta obra el efecto abrumador de la escultura y el contraste que supone la comparación con el bullicio y el estruendo de las Vegas, como cita Michael Lailach en su libro *Land Art*. En la opinión de La Galerista Virginia Dawn, quien realizó la aportación económica para la obra comparó la escultura “con los amplios y espacios casi interminables de una catedral”<sup>48</sup>. Por su parte el propio Heizer comentó “creo que me gustaría que el arte se convirtiera en religión”.<sup>49</sup>

Actualmente la obra se encuentra erosionada y desgastada por el tiempo, ha perdido su estructura geométrica; la no preservación de la obra responde a la evidencia del proceso natural de erosión.

Andy Goldsworthy (Cheshire, Inglaterra -1956)



Fig. 9. Andy Goldsworthy, Imagen tomada de la página web: <http://www.taringa.net>. Junio 2013. Edición de Leticia Arcos.

<sup>47</sup> Matía Martín París, Elena B., Consuelo C., Pablo de A., José de C. y José Luis Gutiérrez. *Procedimientos y materiales en la obra escultórica* (Madrid: AKAL, 2009), 28.

<sup>48</sup> Michael Lailach, *Land Art* (Bonn: Taschen, 2007), 54.

<sup>49</sup> Lailach, *Land Art*, 54.

El escultor Andy Goldsworthy, forma parte de los artistas de land art, crea su obra al compás de las estaciones del año y a partir de elementos propios de los ambientes naturales, considera que la elección de los materiales refleja la variedad de la naturaleza, con lo que realiza su obra con hojas, ramas, piedras el agua, hielo, la nieve o el polvo, materiales que tienen como escenario los paisajes alejados y deshabitados. Siente predilección e interés por “la esencia de las cosas, por sus colores, su formas y cualidades, por sus sabores y olores, por su lugar en la naturaleza.”<sup>50</sup>

Una de las características fundamentales en su obra es la temporalidad y, muestra principalmente el movimiento y los cambios que se van realizando con el paso del tiempo, como “el color de las hojas, o los carámbanos de hielo, que transforma en esculturas estrelladas o sinuosas como serpientes, efímeras construcciones que pronto se derriten y desaparecen<sup>51</sup>. El mismo Andy define su obras como temporales, en las cuales es evidente su proximidad a la naturaleza, con lo que manifiesta que su creación reside en el trasfondo de su creatividad al trabajar con el viento, la luz y el tiempo, y más que buscar perfección en la creación del objeto busca el “momento que él considera de energía”<sup>52</sup> como un modo de enfatizar la vida en cada uno de estos elementos.

Para Goldsworthy, sus herramientas de trabajo son sus manos; considera su intervención como “una capa más de lo que ya está ahí, y que finalmente esta misma será cubierta por una nueva capa que la naturaleza con su intervención dejará encima de lo que él hizo.”<sup>53</sup> De manera que en las piezas de Andy, se unifica la mano del artista y la naturaleza para concretar la obra escultórica.

---

<sup>50</sup> Lailach, *Land Art*, 48.

<sup>51</sup> Lailach, *Land Art*, 48.

<sup>52</sup> Lailach, *Land Art*, 48.

<sup>53</sup> *Andy Goldsworthy, “un artista que trabaja con levedad,”* <<http://www.elcalamo.com/andy.html> (consultado el 30 de junio del 2013).

Richard Long (Bristol 1945)

La actividad artística de Long, se basa principalmente en recorrer espacios naturales y despoblados, camina entre las montañas logrando un encuentro con la tierra, con ello, su principal acción para la creación de su obra es caminar sobre parajes aislados como ciénagas, cordilleras o desiertos y recolecta materiales que encuentra a su paso principalmente piedras para posteriormente exponerlas en espacios cerrados como galerías o museos, Su obra creada de materiales propios de la naturaleza presentan una composición plástica de carácter sencillo:

“Me gusta la simplicidad de caminar, la simplicidad de las piedras. Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras. Me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras. Me gusta dar una pátina de arte a los materiales más habituales. Me gusta la sensibilidad desprovista de técnica”.<sup>54</sup>



Fig.10. *Richard Long, A line in the Himalayas*. Imagen disponible en libro *Land Art* de Michael Lailach. Mayo del 2012. Edición de Leticia Arcos.

La visión que este escultor tiene de la naturaleza no es la de una imagen estática, sino la experiencia del cambio continuo que proporciona el caminar, de manera

---

<sup>54</sup> Michael Lailach, *Land Art* (Bonn: Taschen, 2007), 17.

que realiza sus obras en cualquier lugar del planeta, principalmente en entornos naturales despoblados y a menudo de difícil acceso, por ello la obra de Long:

“es un arte que consiste en entrar en la naturaleza, recorrerla, experimentarla en sus tres dimensiones, desde los cinco sentidos, conocerla, explorarla, vivirla... Su arte reúne los conocimientos del naturalista, con la sensibilidad estética y artística de quien sabe admirar y mostrar la belleza natural, podríamos decir incluso que el modelo naturalista y el modelo del artista se reconcilian en Richard Long”.<sup>55</sup>

Así pues, el arte del paisaje puede entenderse como un esfuerzo del espacio creativo, que permiten visualizar la relación y armonía hombre-naturaleza, y nos convoca a observar y a profundizar más en los elementos naturales, tierra, agua, aire, en fin, todos esos componentes y ciclos que la naturaleza nos presenta. Con lo cual es posible entender esa realidad diversa y en constante transformación de nuestro entorno natural. Así el arte del paisaje y en especial la obra de Long habla del tiempo y nos invita a situar el tiempo humano dentro del marco de la naturaleza, ya que en el arte de Long inicia a partir de dos puntos principales: Caminar y recolectar.

El elegir a la naturaleza como la obra misma, es una de las principales característica de estos artistas de *land art*, quienes han escapado a los estereotipos del arte tradicional, planteando otra forma de encuentro entre el arte y la sociedad; una manera de acercarse al paisaje y percibirlo; a la vez, retoman el valor simbólico del arte de una manera referencial a la que tenían los pueblos ancestrales en su relación con el medio natural, ese contacto con las fuerzas vitales de la naturaleza. Con ello, estos artistas de *land art*, hacen una invitación para tener un acercamiento y armonía con los ambientes naturales.

Por otra parte, en estas obras de arte medioambiental, la naturaleza nos recuerda que no somos productos acabados sino en constante proceso, pero sobre todo, nos acercan a la naturaleza para recordarnos su existencia y que como seres humanos somos parte de la misma; así como también, evocan a una reflexión

---

<sup>55</sup> Marta Tafalla, “¿nos enseña el arte de Long apreciar estéticamente la naturaleza?,” [ddd.uab.cat/pub/enraonar/0211402Xn45p155.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/enraonar/0211402Xn45p155.pdf) (consultado el 30 de junio del 2015).

sobre el estado actual de los ambientes naturales, es decir la vulnerabilidad que envuelve a la naturaleza como consecuencia del impacto de las necesidades de las sociedades modernas, de ahí la relación de estos movimientos artísticos y este análisis donde el medioambiente, el pensamiento ancestral y la escultura tienen un encuentro para brindar un discurso plástico entorno a la crisis ambiental.

### I.3-EL ARTE MEDIOAMBIENTAL EN MÉXICO

Entre los lenguajes de la escultura en México, los temas y conceptos relacionados con el problema del medio ambiente se advierten con escasa frecuencia en la producción escultórica; sin embargo, y sin dejar de lado el tema que hoy día enfrenta la sociedad, es posible citar algunos artistas con algunos referentes medioambientales que han acuñado a través de su obra escultórica, y han plasmado este discurso relacionado con la ecología para legarnos fundamentos de valoración a la naturaleza, o referentes a la biodiversidad y con el objetivo de tocar la sensibilidad humana a fin de concientizar la importancia de la vida en el planeta.

Por ello, la obra de los tres artistas que integran este apartado plasman a la naturaleza desde su perspectiva creadora, como la obra de Jason deCaires, que invita a concientizar el problema ecológico, haciendo de su escultura una alabanza a la naturaleza a través de sus configuraciones antropomorfas que convierte en habidad de corales, creando una metáfora de la fusión entre el ser humano y la naturaleza y a la vez denuncia el modelo de vida actual que pone en riesgo la vida de los ecosistemas.

Por su parte, las escultoras Ángela Gurría e Yvonne Domenge, desde otra dinámica discursiva, manifiestan su valoración a la naturaleza; su obra no es una denuncia de los problemas medioambientales; no obstante, presentan un himno a la vida a través de sus piezas que involucran a los elementos naturales o al origen de la vida como la serie *Agua en movimiento*, *Semillas* y el *Árbol de la vida* de Domenge; así también, la fauna que incluye Gurría en su obra como *Aguaje* o *Mariposa Nocturna*. Escenario donde los actores naturales se convierten en los

personajes de las esculturas de estas dos artistas que a través de sus configuraciones estéticas nos recuerdan la fuente de vida. Por todo ello, su obra ha sido integrada en este apartado que incluye a la escultura mexicana en el tema del medioambiente; debido a que, el presente estudio relaciona a los elementos naturales y a la fauna con la crisis ambiental, a través de su discurso escultórico.

En este sentido, cada artista refleja su conciencia creadora y contribuyen con variadas propuestas multidisciplinarias, y configuran a través de la metáfora, representaciones que aluden a la fauna, a la flora o a los elementos naturales que propician la vida de la comunidad biótica.

Obras que han sido plasmadas bajo una mirada que nace desde la óptica de cada artista; desde su visión del universo y los seres que lo habitan. Así, estos escultores moldean su objetivo mediante el golpe de su cincel y/o la forma tridimensional de sus piezas, a fin de presentar un discurso estético que invite al espectador a integrarse de un modo más racional con el medioambiente, a fomentar un cambio de conciencia que introduzca al ser humano a entablar una relación equilibrada entre los demás seres vivos y su entorno.

### I.3.1- ARTÍSTAS CON REFERENTES MEDIOAMBIENTALES EN MÉXICO

Ángela Gurría Davó (Ciudad de México 1929)

La escultora Ángela Gurría Davó es una de las grandes artistas de la escultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, entra al arte internacional al formar parte de los artistas que en 1968 realizaron sus obras para el recorrido de la *Ruta de la Amistad* en la Ciudad de México. Autodidacta en sus inicios, Gurría se nutrió de las enseñanzas del escultor mexicano Germán Cueto, quien ejerció gran influencia en su obra. Ángela Gurría nació en “la Ciudad de México el 24 de Marzo

de 1929<sup>56</sup>, se desarrolló en el seno de una familia conservadora, e inicia sus primeros trabajos plásticos sin el conocimiento de su padre, ante lo que “firma sus primeras piezas con el nombre de Ángel Urría”<sup>57</sup>; posteriormente profundiza su quehacer artístico en la fundición del escultor Abraham González de quien adopta una diversidad de técnicas para proporcionar solidez a sus esculturas; por otra parte amplía su actividad de la técnica escultórica en metal, en el taller de forja del artista Manuel Montiel Blancas.

En 1973, Ángela Gurría ingresó a la Academia de las Artes, siendo la primera mujer electa en esta institución; particularidad que junto a su extensa obra la convirtieron en una auténtica pionera de las artes en México. Mediante su trabajo escultórico ha logrado crear un lenguaje estético a través de la forma, el volumen y el espacio, como cita Saúl Juárez, coordinador General del Instituto Nacional de Bellas Artes en el 2003, en el catálogo *ÁNGELA GURRÍA. Naturaleza Exaltada*:

“es una artista que inventa maneras de cambiar el espacio, con la herramienta del constructor y el cirujano, prepara enormes o pequeños objetos que nos revelan el pasado indígena, la mezcla hispánica o la tradición popular...Ángela Gurría encontró en la escultura la manera más eficaz de transformar el entorno”.<sup>58</sup>

Así la obra de la escultora mexicana, manifiesta mediante su discurso plástico el tiempo de nuestros antepasados prehispánicos, los momentos de tradición y misticismo de esta tierra precortesiana, al igual que la tradición del México en que se desarrolla la artista, pero sobre todo se involucra con la naturaleza que toma presencia en su obra, donde deja ver el gran interés que Ángela tiene hacia estos temas de que hacen referencia a la fauna, la flora y los ambientes naturales a los cuales honra a través de su escultura.

---

<sup>56</sup> Miguel Ángel Ruíz Magdonel, *Bajo la Mirada de la Ceiba: Artistas Plásticos de Tabasco* (México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2006), 22.

<sup>57</sup> Miriam Kaiser y Claudia Morales Flores, *Ángela Gurría. Naturaleza Exaltada* (México: CONACULTA/INBA, 2003), 52.

<sup>58</sup> Kaiser y Morales, *Ángela Gurría. Naturaleza Exaltada*, 6.



Fig. 11. Ángela Gurría, *Río Papaloapan*, hierro, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, febrero 2013. Edición de Leticia Arcos.

Entre sus numerosas obras citaremos *Río Papaloapan*, obra realizada a partir de cuatro cintas de hierro dobladas en espiral, con lo cual la artista imita “el continuo fluir de las aguas de un río, coloca por encima de las crestas de las olas un nutrido conjunto de mariposas”<sup>59</sup>, estos elementos también son de factura férrea; y aun cuando su estructura es metálica, estas mariposas que se encuentran posadas sobre las olas acentúan el movimiento de la obra. La forma en espiral termina sobre un panel donde aparecen más mariposas en una posición como si fueran a emprender el vuelo: “No obstante a la pesadez del material *Río Papaloapan* transmite ligereza, ya sea por la suave manera con que penetra en el espacio o por la ductilidad con que las cintas de hierro han sido manejadas”.<sup>60</sup>

De esta manera, el aspecto compositivo de la forma, es el que proporciona la ingravidez visual en la obra de Gurría, la cual proporciona un estado de liviandad y movimiento tanto en su estructura como en su discurso visual.

<sup>59</sup> Kaiser y Morales, *Ángela Gurría. Naturaleza Exaltada*, 53.

<sup>60</sup> Kaiser y Morales *Ángela Gurría. Naturaleza Exaltada*, 53.





Fig. 12. Ángela Gurría, *El Aguaje* 12 x136 x70 cm, Imagen tomada de [www.artehoy.com.mx](http://www.artehoy.com.mx).2016. Edición de Leticia Arcos.

Entre sus obras referentes al hábitat natural destaca *El Aguaje*, en esta pieza, Gurría manifiesta su pasión por la naturaleza, y deja ver su dominio por el movimiento presente en la composición sintética que otorga a la materia labrada con lo cual otorga dinamismo a la forma. En cuanto a los elementos naturales quedan presentes el agua, la tierra el aire y la fauna a través del discurso que plasma mediante su cincel:

“El aguaje es un grupo de reses cruzando el río Usumacinta desde una vista aérea... la propia piedra y el material adquieren autonomía y tienen sus propios tiempos para vivir. Por un tiempo este bloque se guardó hasta el día, en que la artista se percató de que el agua se filtraba por la piedra, y que en su interior el líquido vital se contenía ansioso por fluir. Un buen día Ángela soñó que el líquido intentaba salir y esculpió al ganado atravesando el cuerpo acuático que había estado contenido ahí por mucho tiempo.”<sup>61</sup>

Con ello en la obra de Gurría se entrelazan en la expresividad de la artista, el sueño que anima a plasmar en esta pieza su visión reflejada en la naturaleza, la cual queda de manifiesto no sólo en el tema de la obra sino también mediante la piedra que la hace presente.

---

<sup>61</sup> Luis Martín Lozano, *Catalogo Ángela Gurría* Ángela Gurría (México: Galería Arte Hoy, 2012), 19.



Fig. 13. Ángela Gurría, Mariposa nocturna mármol colección privada, medidas 19 x 86 x 6 cm., 2002. Edición de Leticia Arcos.

Otros de sus temas donde la naturaleza encuentra protagonismo es *Mariposa nocturna*, tallada en un dorado mármol vetado, en esta composición, el universo creativo de Ángela Gurría hace gala de presencia con un delicada expresión que manifiesta a través de la delgadez y la ondulación de la piedra labrada por las manos de Gurría, con lo cual propone la frágil figura del insecto y a su vez el estado de reposo en que se perfila este insecto a la luz del día, este duro material que se convierte en las alas furtivas del lepidóptero a la vez que presenta motivos correspondientes a la figura real a partir del color y las vetas de la propia naturaleza de la piedra; así el propio estado físico del material se convierte en parte de la composición tema de Gurría, sin dejar de insertarlos en su peculiar factura contemporánea.

Con estas obras, la escultura mexicana, muestra su amor por la naturaleza pero que ha hecho presentes en varias de sus obras plásticas que han alcanzado una gran trascendencia internacional. Su trayectoria artística y su aportación a la plástica mexicana es todo un legado para el arte de México, por lo que en el año 2010 recibió un reconocimiento por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Entre los premios que ha recibido por su labor plástica destacan: “el Premio del Instituto de Arte Mexicano (1960), y el Primer lugar en la III Bienal de Escultura. Recibió la Medalla de Oro de la Academia delle Arti del Lavoro de Italia (1980).”<sup>62</sup> Con ello queda plasmado su talento y su elevada creatividad en el terreno de las artes visuales.

Yvonne Domenge (Ciudad de México, 1946)

Descifrar la escultura de Yvonne Domenge es hablar del espíritu del universo, de todas aquellas esencias que componen el cosmos, como ella misma lo expresa:

“especialmente todo lo que está alrededor nuestro especialmente la naturaleza pues es lo que inspira mi trabajo, puede ser el sol o puede ser una flor pequeñita, puede ser una estructura molecular, puede ser hasta la estructura de un virus, puede ser el movimiento del pasto con el viento, puede ser un planeta, puede ser un cielo estrellado, una estrella fugaz, todo eso es parte de mi misma y de todos nosotros pues todos hacemos el cosmos no, somos parte de él”.<sup>63</sup>

Nacida en la Ciudad de México en 1946, Ivonne Domenge realizó sus estudios de artes visuales en diversos talleres de México como en el taller de los maestros Alberto Pérez Soria, Kitzia Hotman y Somsy Smhutart, a nivel internacional realizó estudios plásticos en la escuela de Outremont en Montreal Canadá y en la de arte Corcoran en Washington. Ha sido miembro del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México y es miembro honorario de la Academia de Ciencias Letras y Artes de Francia y Bélgica, representante de México en exposición en el Salón de Bellas Artes en el Museo de Louvre en París, Francia.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Miguel Ángel Ruiz Magdonel, *Bajo la Mirada de la Ceiba: Artistas Plásticos de Tabasco* (México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2006), 22.

<sup>63</sup> Yvonne Domenge, “*Escultora: Visión Antologica*”, video, Museo de Arte Moderno, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes INBA Museo de Arte Moderno, 2005 [consultado el 16 de mayo del 2016])

<sup>64</sup> Yvonne Domenge, “*Curriculum*”, [www.domenge.com/curriculum](http://www.domenge.com/curriculum) (consultado el 9 de mayo del 2016).

Entre sus numerosos premios destacan: El Galardón por la Academia Nacional de Medicina de México por su escultura *Virus H1N*. El premio Sorel Etrog de Escultura, la Medalla Dorada por el Concurso para la escultura del paisaje olímpico, en Beijin, China, con la escultura *Lili*; también la selección y adquisición en la Segunda Bienal Internacional de Arte de Beijin; selección y adquisición de escultura *Ciudad Internacional de Escultura y Año Cultural de Zheng Zhou*, en Henan, China; ganadora de la Bienal Internacional de Escultura Toyamura en Abutagun Hokkairo, Japón; primer lugar en Creatividad con Acero, Cámara Nacional del Hierro y el Acero, primer lugar del Premio Mexinox de Diseño Industrial Latinoamericano, El premio de Adquisición Euroescultura, Bardonecchia Italia; segundo lugar Internacional de Arte en Hielo, Fairbanks, Alaska y el premio de Adquisición Camille Claudel, La Bresse, Francia.<sup>65</sup>



Fig. 14. Yvonne Domenge, *El Árbol de la Vida*, bronce y acero al carbón pintado, medidas 5.00mts., Chicago, Millennium Park 2011, Imágenes tomadas de archivos: <https://www.bing.com/images/search?q=yvonne>, Febrero del 2016. Edición de Leticia Arcos.

---

<sup>65</sup> Yvonne Domenge, "*Curriculum.*"

En la obra de Domenge está presente su pasión por los temas que aluden a la naturaleza y su interés por la vida en el planeta, como parte de ello tenemos la obra escultórica *El árbol de la Vida*, pieza de acero al carbón pintada en rojo que fue presentada con otras dos piezas que se intitulan las *Semillas de la Vida*, la exposición fue realizada en el Millennium Park, de Chicago, siendo Yvonne Domenge la primera mujer que expone su obra en este espacio dedicado al arte al aire libre .

En esta obra, mediante el movimiento y el ritmo aluden al dinamismo y equilibrio de la pieza, la escultora incorpora su visión acerca de la vida como ella describe en la nota del diario Exedra21 “El árbol representa la energía de la vida y las semillas la belleza y fragilidad de la nueva vida”<sup>66</sup>. Con ello la artista mexicana nos habla de la fecundidad, el crecimiento y evolución de la existencia.

Otra obra de Domenge que alude a los ambientes naturales es su escultura monumental *Olas del Viento*, pieza que fue creada para un lugar específico donde el agua y el viento fungen como protagonistas en conjunto con la obra, así creo la pieza en la cual atrapa la armonía entre el mar y el aire que azota las olas y la integración de la escultura en este ambiente natural, como ella misma lo describe:

---

<sup>66</sup> Exdra, *Exdra 21*, 5 de septiembre del 2011.



Fig. 15. Olas del Viento, medidas 14.10 mts. Fotografía del archivo del Estudio Domenge, Febrero del 2016. Edición de Leticia Arcos.

“pensando donde iba a estar y pensando que se necesitaban muchos espacios negativos para que se viera el mar y se vieran las nubes era un espacio que tenía que recordar el agua y el aire.... Lo ideal en una pieza es que este hecha para el lugar y pueda tener esa reciprocidad de contacto entre el lugar y la pieza misma que habla del mar pero que habla del viento, habla del movimiento que hay ahí.”<sup>67</sup>

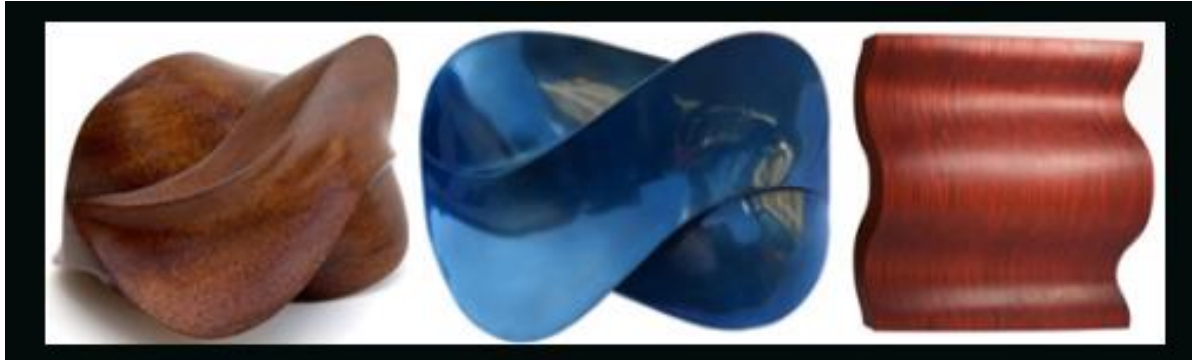
Con ello el discurso de esta obra entra en diálogo con los ambientes naturales y se convierte en una obra lúdica que otorga un campo visual extraordinario hacia el espectador, recordando así el equilibrio y armonía que el ser humano debe entablar con la propia naturaleza.

Entre otras obras donde Yvonne deja subrayada la naturaleza son sus diversas piezas donde el tema del agua toma el papel protagónico en esta serie con el título de *Agua en Movimiento* y *Ola*, en estas esculturas el agua se presenta a partir de los movimientos rítmicos y ondulantes que la artista logra plasmar a través de su talla y modelado de las piezas como si fuese el viento mismo que hace danzar

---

<sup>67</sup> Entrevista con Cristina Pacheco Canal Once TV ( 10 de abril del 2012[consultado el 15 de mayo del 2016]): Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dkd9xtj8VHg>

este líquido vital; logrando así, acentuar el vaivén del agua que metaforiza el acento vivo de este elemento básico para la vida.



1

2

3

Fig. 16. Yvonne Domenge, 1Y 2 *Agua en movimiento*: 1-pieza tallada en madera, 2, piezas en bronce con patina de color azul, 3. Ola, pieza tallada en madera, tomadas de sitio oficial <http://www.domenge.com/portafolio/>, Febrero del 2016.

La esfera siempre ha sido una constante en la obra de Domenge, mediante la cual otorga movimiento, ritmo y sensualidad a su obra, nuevamente toma presencia en sus tallas en madera donde protagoniza al astro rey. En este tema hace un homenaje al sol en una serie escultórica donde manifiesta la calidez, la luz y el movimiento de esta gran estrella que ilumina el cosmos:



1

2

3

Fig. 17. Yvonne Domenge, 1- *Sol Interior*, talla en madera, 2 y 3-*Sol Invictus*, talla en madera, 2.10 x 1.80 mts., tomadas de sitio oficial <http://www.domenge.com/portafolio/>, 2016. Edición de Leticia Arcos.

“Sin abandonar la forma redonda, y continuando en la vertiente cósmica de su obra que es, en sus mejores momentos, prodigioso enlace, puente propiciatorio en el macrocosmos, la serie de soles nos brinda la oportunidad de contemplar a la deidad celeste por excelencia en representaciones escultórica que enfatizan su esplendor, como el *Sol Invictus*, talla directa en madera... entintado con cochinilla, una oquedad que despliega ondulantes rayos; y, de oquedad central Sol primigenio, cuyas emanaciones culminan en un perímetro cuadrado”.<sup>68</sup>

Así, con el tema atribuido al sol, Domenge hace énfasis acerca de los elementos que hacen posible la vida en el planeta; y a su vez, con el uso de la madera para realizar la producción nos recuerda la unión con la tierra y la vegetación; también con el movimiento compositivo que otorga a las piezas nos recuerda la continuidad de la vida al igual que con su obra *Semillas*, donde la madera encuentra un nuevo rostro bajo la gubia de Yvonne, que hace alusión al nacimiento y su obra se vuelve poesía; aquí la mayoría de las semillas aparecen en un estado activo como si ya hubiesen emergido de la tierra la nueva vida que han traído a ella, en otras como *Semilla de Agua* y *Semilla del Cielo y la Tierra* aparecen aletargadas en estado de reposo próximas a germinar en espera del momento oportuno.



1

2

Fig. 18. Yvonne Domenge, 1-Kan II, 2 Kan III, escultura tallada en madera de la serie *Semillas*

<sup>68</sup> Lily Kasner, “Yvonne Domenge,” <http://www.domenge.com/critica-sobre-su-obra/yvonne-domenge-o-las-vicisitudes-de-la-creacion/> (consultado el 16 de mayo del 2016).





Fig. 19. Yvonne Domenge de Izquierda a derecha: *Semilla de Misterio*, *Semillas de Cielo y Tierra*, de la serie *Semillas*, piezas talladas en madera, tomadas de sitio oficial <http://www.domenge.com/portafolio/>, 2016. Edición de Leticia Arcos.

“Y es que la artista busca en sus semillas la mágica ligereza de las líneas y las formas, todas ellas envolventes, protectoras y siempre a punto de germinar, algunas de ellas esculpidas en un trozo de madera, rescatando las vetas del material y acentuando con pigmentos sus propias características de origen y del origen conceptual y creativo de la autora. En contraste con las realizadas en madera soporte en cuyos acabados Yvonne ha demostrado una destreza de manejo, y refinamiento artesanal a lo largo de su desarrollo profesional, otras semillas son de metal patinado tienen un pigmento oscuro en contraste con de una pasta de jabón, logrando con ello una fragilidad efímera producida por la estructura molecular del material, logrando transparencias que se suman al concepto de semilla, es decir, etéreas, frágiles, dejando que en ellas penetre la luz y pueda surgir la vida.”<sup>69</sup>

En esta serie de *Semillas*, al igual que la del *sol*, *Agua en Movimiento*, *La ola del Viento*, *El árbol de la Vida* y otro gran número de obras que competen al repertorio escultórico, Yvonne Domenge crea un universo en el que habla de la naturaleza a través de su espíritu creativo que deja grabado en la escultura, como ella misma lo menciona en una entrevista realizada por la periodista Cristina Pacheco en su programa de TV en canal 11 *Conversando con Cristina Pacheco*:

“La escultura es un pizarrón de emociones...El acto creativo nos redime a todos, de alguna manera hay un contacto con el yo interno. El arte tienen muchísimas

<sup>69</sup> Eduardo Chávez Silva, “*La Escultura de Yvonne Domenge*”, Tierra Adentro, Revista del Consejo Regional de Bellas Artes, Numero-114-116, 2002, 64.

cualidades porque habla con la voz interior, se comunica con la voz interior de nosotros en mi caso yo busco que la gente cuando se encuentre con mis piezas tenga un cambio de conciencia”.<sup>70</sup>

Con ello, y a través de su esencia estética, Domenge extrae las formas de los ambientes naturales y nos acerca a observar la naturaleza a través de su obra buscando crear una reflexión referente a los organismos vivos en la tierra.

JASON DECAIRES (Dover, Reino Unido, 1974)



Fig. 20. Jason deCaires, *The Silent Evolution*, Museo Subacuático, Cancún México, disponible en: el sitio oficial <http://www.underwatersculpture.com/sculptures/>, Febrero del 2016. Edición de Leticia Arcos.

Entre los escultores que plasman su huella, como llamados por el acontecer de su propia época, como si escucharán el grito por el propio tiempo, se encuentra el

---

<sup>70</sup> Entrevista con Cristina Pacheco Canal Once TV (10 de abril del 2012 [consultado el 18 de mayo del 2016]): Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dkd9xtj8VHg>

artista Inglés Jason deCaires con su extraordinaria obra que genera el nacimiento de los corales en la vida marina, de uno de los arrecifes de aguas mexicanas.

Jason deCaires, nació en 1974 en Dover Reino Unido, descendiente de padre inglés y madre Guyanesa, vivió su infancia y juventud en Europa y Asia, y se dedicó a explorar arrecifes de coral en Malasia. Estudió en el sureste de Inglaterra y fue graduado por el Instituto Londinense de arte en 1998 con grado de honor en Escultura. Fue instructor calificado de buceo y naturalista de la profundidad. Recibió el Premio de Fotografía bajo el Agua, al contar con más de 20 años de experiencia en el buceo. Su fama se presentó por sus imágenes dramáticas que capturan el efecto metamórfico en el océano sobre sus esculturas en evolución.<sup>71</sup>

En el 2006 fundó y creó el primer parque de esculturas bajo el agua en el mundo situado en la costa oeste de Grenada al oeste en las Antillas, el cual, ya es considerado una de las 25 maravillas del mundo. En el 2009 es cofundador del Museo Sub Acuático de Arte MUSA en la Costa de Cancún México, que alberga más de 500 esculturas bajo el agua hechas por deCaires; propiciando la interacción entre las personas y la frágil vida marina. En el 2014 Taylor sumergió la obra *Ocean Atlas* en las Bahamas que es actualmente la escultura individual más larga bajo el agua en el mundo, tiene más de cinco metros de altura y pesa más de 60 toneladas, actualmente se encuentra en Lanzarote parte de las Islas Canarias, trabajando en un nuevo museo bajo el agua para el Océano Atlántico.<sup>72</sup>

Diversas cadenas de noticias internacionales han destacado su extraordinario trabajo a través de publicaciones y filmaciones como la BBC, CNN, USA TODAY, y Discovery Chanel.

---

<sup>71</sup> site oficial Jason de Caires Taylor, "Biography"  
[http://www.underwatersculpture.com/about/%20biography/?doing\\_wp\\_cron=1471319979.61000609397888183](http://www.underwatersculpture.com/about/%20biography/?doing_wp_cron=1471319979.61000609397888183) (consultado el 22 de mayo del 2016)

<sup>72</sup> Site oficial Jason de Caires Taylor, "Biography."

La obra de Jason deCaires es única en el mundo, goza de un estilo nunca antes visto, es de una belleza natural impresionante y a su vez cada una de sus piezas se convierte en un himno a la vida marina.

“Estar bajo el agua es una profundidad personal, liberadora, y una experiencia de otro mundo. Con las diversas interacciones con el mundo natural, sumersión es a la vez humillante y afirmación de la vida. En mi trabajo me enfoco en alentar la consciencia humana hacia las relaciones del espacio inexplorado que ocupa cerca de dos terceras partes de nuestro planeta”.<sup>73</sup>

Las piezas figuran humanos intervenidos con fragmentos de corales vivos, con la finalidad de regenerar y mantener los arrecifes de esta zona, con ello la escultura se mezcla con la propia naturaleza y lejos de dañarla la obra en sí, se convierte en generadora de vida, ya que regeneran el ecosistema de los arrecifes.

Esta conciencia ecológica y creadora en la visión estética de Jason, es parte de su elevada valoración hacia los ambientes marinos, cualidad adquirida desde su infancia, como el mismo lo describe en su libro *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*, narra su trayectoria de vida especificando que siempre será un explorador, pues cuando vivía en Malasia con sus padres y hermana, todos los fines de semana se dedicaban a explorar los increíbles arrecifes e islas que rodeaban el este y el oeste de la costa peninsular.

En el libro ya citado, Jason menciona que en la escuela secundaria cambio gises por papel viejo de las fábricas y la deteriorada vía de tren para los arrecifes de coral. Disfrutaba la noción de encontrar diferentes lugares secretos o mundos de fantasía. En la conciencia retrospectiva logró ver dos cosas juntas la soledad y la aventura, “yo siempre estuve fascinado como la naturaleza reclama el ecosistema

---

<sup>73</sup> Jason deCaires Taylor, Carlo McCormic and Helen Scales, *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*. Traducción de textos requeridos para esta investigación por Kevin Arcos Romero. (San Francisco CA: Chronide Books LCC, 2014), 6.

humano. El clima y la naturaleza siempre han ido abriéndose camino lentamente dejando marca e incrustándose a las estructuras.”<sup>74</sup>

Posteriormente, se convirtió en grafitero pintando paredes con spray y mirando en los espacios públicos lugares para comunicar el pensamiento artístico, por lo que llevó su arte hasta la universidad donde pasó cuatro años estudiando el arte y el ecosistema. De ahí consideró trabajar y hacer arte en sus ratos libres.

Su hacer cotidiano y el desarrollo de su creatividad artística, presentó serias dificultades para el artista, realizó diversas ocupaciones como paparazzi, instructor de buceo y diseñador de conciertos y arenas por lo que su afán de producir arte empezó a decaer; pero, como el mismo lo expresa que estos antecedentes le otorgaron las habilidades precisas para realizar proyectos bajo el agua.



Fig. 21. Jason deCaires, *Banker*, Museo Subacuático de Cancún, México, disponible en: el sitio oficial <http://www.underwatersculpture.com/sculptures/>, Febrero del 2016. Edición de Leticia Arcos.

---

<sup>74</sup> deCaires, McCormick and Scales, *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*, 7.

Así se gestaron sus obras con las que generó un arte nuevo que se relaciona con su entorno, con esa realidad medioambiental que se entrelaza con el arte y a su vez toma como protagonista al ser humano y su actual sistema de vida, como lo vemos en la obra *Banker*, donde metafóricamente el capitalismo se inclina ante la naturaleza, sin embargo los cuerpos carecen de cabeza a la vez que portan el portafolio que simboliza el capital económico. Con ello logra todo un discurso que incorpora las dimensiones de las necesidades humanas en el sistema actual.

El ser humano es pieza fundamental en la obra de Jason, aun cuando lo convierte en un ente metamórfico ya que en este caso su apariencia es efímera, al paso de los días es absorbido por la naturaleza y pierde completamente su constitución humana para alcanzar la metáfora que el artista busca y logra con la evolución que sufre la pieza al convertirse en al hábitat de los corales.

“El arte callejero me dio la habilidad para pensar en el arte como un encuentro temporal. Cuando el grafiti era removido de los trenes es como mis esculturas que se van cubriendo de algas. Los detalles y las formas se pierden para siempre, para ser recordados solo en la fotografía impresa. Pero ahora los roles de la desfiguración de superficies han estado revertibles. Instantáneamente dejando mi marca en el ecosistema con mi trabajo, el ecosistema está dejando su marca en mi trabajo”.<sup>75</sup>

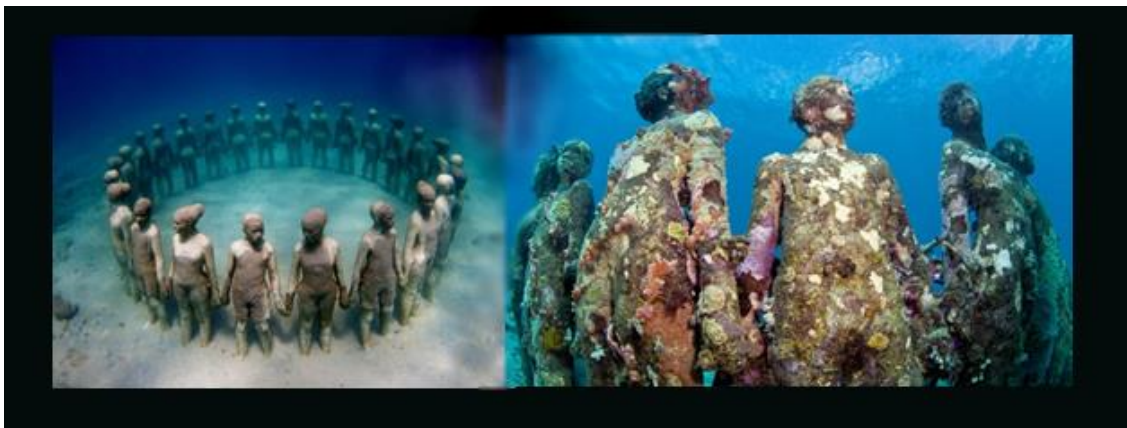


Fig. 22. Jason deCaires *Vicisitudes*, Museo Subacuático, Cancún México, disponible en: el sitio oficial <http://www.underwatersculpture.com/sculptures/>, Febrero del 2016. Edición de Leticia Arcos.

---

<sup>75</sup> deCaires, McCormic and Scales, *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*, 7.

Huella que vuelve a integrarse al arte a partir del registro fotográfico que realiza el propio artista, como documento y testimonio de esta increíble evolución e innovación de generar la vida de algunas especies del ecosistema marino.

“Todo vino junto, mi camino ecléctico en la vida fue ahora culminado en algo real y tangible. Por primera vez sentí que estaba haciendo un trabajo que ofrecía una nueva perspectiva en el mundo. Esto también se convirtió en la mayor importancia para mí porque estaba haciendo cierto beneficio al mundo natural y no necesariamente ocupaba un espacio en ya desordenado planeta”.<sup>76</sup>

Con ello, deCaires logra plasmar un escenario lleno de espectáculo submarino donde crea un mundo fantástico con una teatralidad nutrida de la misma realidad que surge de su obra y devuelve al ecosistema lo que la raza humana le ha arrebatado día a día y, además, crea una integración con la naturaleza: “Parte importante de este trabajo fue además proporcionar una metáfora sobre cómo los humanos podemos vivir con la naturaleza de manera simbiótica y sostenible.”<sup>77</sup>

En la actualidad, la crisis ecológica afecta a toda la humanidad, esta problemática ocasionada por la creciente demografía, el encanto por el consumismo y los avances tecnológicos han generado el deterioro ambiental global; consecuencia visible en la contaminación, la escasez de agua, en la destrucción y extinción de los ecosistemas y el cambio climático; todo ello contribuye a la amenaza de la vida en la tierra. Por lo tanto, el arte al ser un acto creador que emana del espíritu, es un medio discursivo que nace de la percepción y la esencia del artista, percepción que se convierte en análisis, en estética y más aún, en mensaje y es aquí donde los artistas como Gurría, Domenge y deCaires hacen énfasis en la grandeza de la vida a partir de su obra que nos habla de la naturaleza, de esa comunión necesaria que debe entablarse entre el ser humano el paisaje, el agua, el sol, el viento, el fuego, la tierra y sus demás organismos vivos que la pueblan y hacen posible la vida en ella.

---

<sup>76</sup> deCaires, McCormick and Scales, *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*, 9.

<sup>77</sup> Revista Verde No. 10, Diario Reforma. México 2010, 11.

## **CAPÍTULO II**

### **MITO Y FAUNA EN LA COSMOVISIÓN MESOAMERICANA**

La relación de las fuerzas naturales y el hombre mesoamericano estuvo enmarcada en un vínculo de mutua correspondencia, a fin de mantener equilibrado el orden del cosmos, ya que para los habitantes precortesianos la vida estaba determinada por la armonía del ser humano y el universo.

Con ello, la existencia de la humanidad y su esfera biótica estaba asegurada mediante el vínculo establecido a través de las acciones espirituales realizadas por el pueblo de Mesoamérica, ritos nutridos del imaginario colectivo de los pobladores precolombinos; visión de una cultura implicada dentro de un universo intangible que emergió del mito.

De este modo, el mito que tuvo lugar en Mesoamérica devela una profunda contemplación de la naturaleza y a su vez la concibe como la esfera sagrada de la cual emerge y continua la vida, por lo que mito y religiosidad fueron inmanentes para el hombre precolombino, ser que rigió su vida a partir de estos dos parámetros de donde surgen las deidades que hacen posible su entorno.

Así, el universo mítico fue acuñado por el arte precolombino, diversidad de dioses y seres sobrenaturales fueron configurados en la escultura y demás artes del antiguo México, piezas que narran el pensamiento metafísico de estos pueblos, concepto que es punto central de este apartado, por lo que se presenta un esbozo de algunas teorías referentes al mito y su contexto en Mesoamérica, tradición de la que emergió la fauna mítica mesoamericana.

Por todo ello, nace el interés de diseccionar el sentido y simbolismo del misticismo precolombino, con el fin de conocer la ontología del mito y su incidencia en el pensamiento de nuestros pueblos de origen; y de ahí entender su vinculación con la naturaleza y el arte mesoamericano; puntos fundamentales desde donde surge la propuesta escultórica de esta investigación.



## II.1- EL MITO

El mito es producto del pensamiento humano, es una esencia que emerge del espíritu donde habita la fantasía como un procedimiento concebible de creencias basadas en relatos y personajes que escenifican la historia del tiempo, semblanza que nace de lo inexplicable para el ser humano, emanación que se convierte en credo y modelo de vida para otorgar sentido a la existencia humana, entre las sociedades que se gesta:

“El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta una realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser.”<sup>78</sup>

Desde las sociedades primigenias nació el mito y con él la ritualidad; en virtud de que el mito como narración de lo imaginado acerca del origen, describe a seres dotados de poderes sobrehumanos que realizaron acciones para la creación del universo, mostrando sus poderes divinos que los distingue como entes sagrados ante aquellos a quienes dieron vida; y por tanto, son merecedores de veneración por sus acontecimientos de creación y fuerza. Así, nacieron los dioses creadores del hombre y de todo su entorno vital.

Al hablar del mito, el historiador Alfredo López Austin en su libro *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, parte de analizarlo en sus diversas variantes, refiriendo que el mito es un concepto abierto y describe que para muchos autores el mito es un relato o una narración; el cual, predomina en textos orales y anónimos:

“el mito es un relato, pero también se le concibe como un complejo de creencias, como una forma de captar y expresar un tipo específico de realidad, como un sistema lógico o como una forma de discurso... El mito es en todo caso, una obra,

---

<sup>78</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad* (Barcelona: Kairos, 2006), 22.

un producto, la cristalización del pensamiento, un objeto discernible, una unidad analizable y comparable.”<sup>79</sup>

De este modo, el mito nace en el dogma de la sociedad que lo genera, la cual, parte de la óptica que ésta tiene del universo a fin de nutrir su respuesta a lo desconocido, por lo que otorga a la creación un origen fantástico y espiritual, “La historia narrada por el mito, constituye un “conocimiento” de orden esotérico...porque va acompañado de un poder mágico-religioso”.<sup>80</sup>

López Austin, en su texto citado, describe que el mito también es visto como el medio específico de captar, sentir y expresar un tipo de realidad, que parte de una experiencia intuitiva, primordial y religiosa, el pensamiento mítico se dirige, no solamente al entendimiento, sino a la fantasía y a la sensibilidad, expresándose en su originalidad en un lenguaje rico en imágenes y símbolos, que no pueden ser descifrados empíricamente. Además, menciona la perspectiva que tiene referente al mito, el filósofo Ernst Cassirer, quien describe al mito “como una energía unitaria del espíritu; una forma de concepción que se afirma en toda la diversidad del material objetivo de las representaciones”.<sup>81</sup> En este sentido, el mito puede ser entendido como una estructura racional que tiene pertinencia a través del símbolo, pues al hablar de representaciones se define al imaginario colectivo como todo un conglomerado de símbolos.

Lo anterior deriva en la teoría de que el mito es “un sistema lógico simbólico”<sup>82</sup>, como lo define el investigador Levi-Strauss, y en este sentido, Austin indica que para Strauss, existe básicamente un sistema lógico universal que opera por oposiciones binarias y por el método de transformación, expresándose en las estructuras internas de narraciones específicas que se refieren a los enigmas fundamentales del ser humano y del mundo.

---

<sup>79</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (México: UNAM, 1998), 45.

<sup>80</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad* (Barcelona: Kairos, 2006), 22.

<sup>81</sup> López, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, 46.

<sup>82</sup> López, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, 46.

Strauss, por su parte, en su libro *Antropología Estructural: mito, sociedad y humanidades*, expone que un mito debe ser interpretado en relación con otros mitos, pues, es importante relacionarlos porque al ser agrupados constituyen un esquema de transformación, con ello, se alcanzan estructuras sencillas, cuyas transformaciones engendran mitos de diversos tipos que se relacionan entre sí y se envuelven en una narración complementaria, dentro del entorno social en que se desarrolla:

“Un grupo de mitos no debe ser interpretado sólo sino por referencia: a] a otros grupos de mitos; b] a la etnografía de las sociedades de donde proceden. Pues si los mitos se transforman mutuamente, una relación del mismo tipo une, sobre un eje transversal al suyo, los diferentes planos entre los que evoluciona toda vida social, desde las formas de actividad tecnoeconómica hasta los sistemas de representaciones, pasando por los intercambios económicos, las estructuras políticas y familiares, las expresiones estéticas, las prácticas rituales y las creencias religiosas.”<sup>83</sup>

Referente a este punto, el mito, se torna en una necesidad vital que trasciende en la vida social, pues se convierte en eje rector del hacer cotidiano y evoluciona junto con el núcleo social en el que se gesta; estas reflexiones nos permiten diseccionar las distintas variantes del mito y los alcances de éste, al convertirse en un valor espiritual que marca el contexto cultural de una sociedad determinada.

A este anexo se suma la opinión del filósofo Marcel Israel Mauss, de quien Austin menciona que para Mauss el mito es una “una institución social”<sup>84</sup>. Pues, integra a la sociedad dentro del marco de creencias y alcances del mito; ya que en su esfuerzo por comprender el mundo, el ser humano posee un exceso de significados que se relacionan entre sí y los reparte entre todo aquello que forma su estructura social.

A partir de estas concepciones, el mito, puede referirse como una organización social, que parte desde una narración principalmente del origen, relato que se va

---

<sup>83</sup> Levi- Strauss, *Antropología Estructural: mito, sociedad y humanidades* (México: Siglo XXI, 1987), 66.

<sup>84</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (México: UNAM, 1998), 41.

modelando en la visión colectiva que refiere un mundo fantástico y sagrado, el cual, incide en la cohesión del núcleo cultural en que se produce:

“El mito es un hecho histórico de producción de pensamiento, inmerso en decursos de larga duración.

Es un hecho complejo y sus elementos se aglutinan y ordenan principalmente, en torno a dos núcleos que son recíprocamente dependientes:

a)- Una concepción causal y taxonómica, de pretensiones holísticas, que atribuye el origen y naturaleza de los seres individuales, de las clases y de los procesos a conjunciones particulares de fuerzas personalizadas;

concepción que incide en las acciones y pensamiento de los hombres sobre sí mismos y sobre su entorno, y que se manifiesta en expresiones, conductas y obras heterogéneas y dispersas en los diversos campos sociales de acción y,

b)- Una construcción de relatos que se refieren a las conjunciones de fuerzas personalizadas, bajo el aspecto de cursos de acontecimientos de tipo social.”<sup>85</sup>

Por otra parte, en el mito residen acontecimientos que carecen de un tiempo histórico real, al fundamentar el misterio de la creación, los relatos parten del tiempo anterior a la existencia humana; evidentemente en la narración, el mito no es un relato fechado; sin embargo, como expresa el investigador Eleazar Meletinsky en su libro *El Mito*, lo describe como un fenómeno cultural que forma parte de la historia de la humanidad, y las particularidades de éste son las que hacen posible que la realidad se refleje en el mito:

“se puede utilizar el mito como fuente histórica, aunque sea un tipo especial de fuente; de este modo se comprendería como se atribuyeron, siguiendo las leyes del mito, a determinadas figuras históricas, acciones y propiedades de la naturaleza, y cómo sobre una base real, se formaron la geografía y la cosmología míticas”.<sup>86</sup>

Así, desde sus inicios y a lo largo de la historia del hombre, nace el mito, emerge del estado psíquico del ser humano, abarcando todo aquello que esta fuera del espacio y tiempo real y; por lo tanto, su espacio vital reside en lo metafísico y es desde ahí de donde proviene todo lo que es y deja de ser, ya que desde el mito

---

<sup>85</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (México: UNAM, 1998), 452.

<sup>86</sup> Eleazar Meletinski, *El Mito* (Madrid: Akal, 2001), 14.

cobra sentido la realidad dentro de la que se desarrollan determinados sistemas de conducta humana que son regidas por la concepción mítica, la cual, contribuye a entender el valor y la importancia de la existencia en el diario acontecer de las sociedades en que ésta tiene lugar y culto; pues, como generador de la existencia, en el plano mítico existen personajes divinos merecedores de la sumisión y veneración del hombre, a cambio de propiciarles la vida.

De este modo, el mito se convierte en tradición cultural, donde se vierte a través de historias sagradas de dioses y la acción de estos entes divinos sobre los humanos, el universo de las deidades representa a las fuerzas divinas que rigen la existencia humana y todos los aspectos de la vida biológica y espiritual del hombre, así como su destino dentro y fuera de lo tangible. Por lo que el mito alcanza todo un corpus de veracidad por quienes lo integran en su contexto de vida.

Desde la perspectiva propiciatoria de bienestar que brindan los dioses, nace el carácter dogmático y religioso, enmarcado en un pensamiento espiritual que se hace presente a partir de prácticas rituales que vinculan a los hombres con las deidades; con ello, se entrelaza el mundo terrenal con el universo sagrado, a fin de mantener el orden del cosmos; y de todo este entramado metafísico cargado de teorías divinas, se desprende el universo de significados y simbolismos que sirven como vehículos comunicantes entre el ser humano y la esfera sagrada; los cuales, se hacen presentes en las representaciones físicas que emergen de lo imaginado y encuentran su configuración formal en el arte, actividad creadora que hace posible la imagen de los actores divinos que emergieron del mito para crear la tierra y regir la vida de sus habitantes.

## II.1.1- EL MITO EN MESOAMÉRICA: RELACIÓN HOMBRE-ANIMAL UNIVERSO RELIGIOSO



Fig. 23. Disco de la muerte, escultura en piedra, 106 cm. X 120 cm, Teotihuacán, clásico. Museo Nacional de Antropología e Historia, México, fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2018.

Con el mito como marco de referencia de los principios dogmáticos que encausaron la vida espiritual en el pensamiento del pueblo mesoamericano; se estableció una estructura religiosa compuesta por una gama de actores divinos responsables de regir el entorno político, social y cultural de estos habitantes del México antiguo.

Esta afluencia de entes sagrados, conllevó a los pobladores de Mesoamérica a cimentarse en un paradigma dogmático politeísta, donde lo divino recaía desde lo inmaterial hasta lo material, “una muchedumbre de dioses desde los etéreos o invisibles a los de forma material, humana o animal.”<sup>87</sup> Por lo que a través de ellos,

---

<sup>87</sup> Bernardo García Martínez, *Historia General de México* (México: el Colegio de México, 2008), 237.

los habitantes precolombinos se explicaban la existencia del universo y sus variantes.

En este sentido, el mito, es un universo activo y de acciones divinas, circunstancia que desbordó un sinfín de prácticas rituales realizadas por los pobladores del antiguo México para ofrecerlas a sus creadores sobrenaturales, a fin de enlazar un fuerte vínculo entre humanos y deidades, y con ello, favorecer el destino mediante actos de veneración a los dioses.

Bajo este enfoque, el mismo cosmos fue el encargado de nutrir y poblar aquel pensamiento colectivo en el que habitaban todos los actores del mundo mítico, evidentemente, dentro de un horizonte distinto a la realidad; panorama inmaterial que emergió del deseo de irrumpir lo inexplicable, pretensión de donde surge el universo fantástico, aquél que nació de la sensibilidad humana; la cual, fue creadora de los otros habitantes, aquellos seres omnipresentes y provistos de poderes sobrenaturales, que dieron origen y sentido a la vida de la raza humana que pobló Mesoamérica.

Toda esta sensibilidad frente a lo incomprensible, nació desde una perspectiva psíquica de la relación del hombre mesoamericano y su posición ante las fuerzas naturales y las variantes del tiempo; pues, estos dos últimos provocaban un sinfín de cambios en el espacio habitado por estos seres humanos.

Así, al tener contacto con la naturaleza y los fenómenos que de ella derivan, como el sol, la luna, las estrellas, el agua, la lluvia, el aire, el rayo, la noche, el día y la tierra misma, el hombre precolombino se envolvió de interrogantes al estar frente a su contexto vital, ya que carecía de elementos suficientes para eliminar toda incertidumbre brotada de los enigmas provocados por su entorno.

Pese a todo ello, los habitantes precolombinos tuvieron una profunda observación de la naturaleza, y vieron en ella todas estas fuerzas cósmicas extraordinarias y significativas para su existencia; por lo que, a través de la observación y concepción de su esfera cósmica buscaron vincularse equilibradamente a su universo, a fin de mantener la armonía del cosmos.

Por todo este contexto vital, los habitantes precolombinos enmarcaron el universo en una concepción que sobrepasó la realidad de estos pobladores, y a través de su esfera fantástica gestaron todo un contexto mágico rebotante de personajes divinos, aquel entorno inmaterial que no tiene espacio ni fecha, ahí donde habitan las deidades del otro tiempo del cual emergió la fauna mítica mesoamericana, entes en los que la naturaleza adquirió una transfiguración sagrada.

### II.1.2-LA FAUNA EN LA DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL

De la sensibilidad provocada por la naturaleza en los habitantes de Mesoamérica, el mundo animal fue un sector que nutrió la imaginación del hombre precolombino y dentro de ese imaginario de carácter sagrado, la fauna protagonizó gran parte de los de actores divinos; pues, debido a sus particularidades morfológicas, cada especie animal que fue mitificada fungió con poderes y atribuciones distintas; según el contexto sagrado que representaba.

Esta confluencia que vincula las particularidades de cada animal, su hábitat y su comportamiento natural para asociarlo a una fuerza divina, es fundamental para este análisis, con el propósito de diseccionar y conocer esta animalia mítica desde el contexto natural y sobrenatural en que fue situada por la sociedad precolombina, a fin de comprender su estatus como entes divinos y representantes de las fuerzas naturales.

Para ello, esta reflexión que tiene como punto central el estudio de la fauna mítica en Mesoamérica, inicia con la teoría del investigador Alfredo López Austin y su análisis del espacio.-tiempo donde habitan los actores del mito mesoamericano, describiendo su estructura y función como entes sobrenaturales dentro del imaginario precortesiano.

El análisis de la concepción del espacio-tiempo en Mesoamérica, realizado por el especialista López Austin en su artículo *La Fauna Maravillosa de Mesoamérica* del libro *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, editado por el investigador



*Luis Millones y el mismo Alfredo López Austin; es un escrito donde el autor habla de la clasificación de la dimensión espacio-temporal, y la enmarca dentro de dos espacios: Un espacio material y el otro inmaterial que describe como ecúmeno<sup>88</sup> y anecúmeno,<sup>89</sup> dimensiones donde se fundamenta este análisis.*

Austin, en su artículo *La Fauna Maravillosa de Mesoamérica* del libro ya citado, al habar del mundo de las criaturas y de los dioses animales, hace referencia al universo real y al metafísico clasificando el espacio-tiempo inmediato como el ecúmeno referido al mundo de las criaturas y; el espacio-tiempo sobrenatural como el anecúmeno que lo describe como el lugar de los dioses o entes sobrenaturales.

Por consiguiente, al ser estas dos dimensiones las que vinculan tanto el mundo material como el inmaterial o sobrenatural de donde emerge la fauna mítica mesoamericana, se convierten en la base de estudio necesaria para introducirse en el contexto integral de la fauna mítica, por lo que iniciaremos en el análisis realizado por Austin en su artículo mencionado:

## ANIMALES DEL ECÚMENO

En la tradición precolombina, como ya se ha dicho, se distinguen dos dimensiones espacio-temporales del cosmos, en este parte hablaremos del espacio-tiempo del ecúmeno que se trata de la dimensión mundana, hogar propio de todas las criaturas, escenario de criaturas y de dioses, de vivos y de muertos, de sucesos

---

<sup>88</sup> Real Academia Española, “Diccionario de la Real Academia Española, 23° Edición, 2014,”

<http://dle.rae.es/?id=EMu2kmx> (consultado el 20 de octubre del 2018)

La Real Academia Española, en su diccionario de la Lengua Española, expone la definición para ecúmeno:

Ecúmeno- Del gr. [τὸ] οἰκούμενον [tò] oikoúmenon '[lo] habitado'.

1-m- Porción de Tierra apta para la vida humana.

2. m. ecúmene.

<sup>89</sup> Alfredo López Austin, “Cosmovisión y Pensamiento Indígena, Conceptos y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo,” UNAM: Instituto de Investigaciones Sociales,

[http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos\\_final/495trabajo.pdf?PHPSESSID=170e173e6b91bb7b08e92ce9f8ddf4c5](http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/495trabajo.pdf?PHPSESSID=170e173e6b91bb7b08e92ce9f8ddf4c5) (consultado el 23 de octubre del 2018).

López Austin, en su texto citado, proporciona la definición para anecúmeno

Anecúmeno- El espacio tiempo divino que sólo está ocupado por dioses y fuerzas, entes que también transitan por el ecúmeno.

cotidianos y de milagros. De manera que el término ecuménico implica a todos los pobladores de este mundo, aun cuando también es transitado por los seres sobrenaturales.<sup>90</sup> Para comprender esta variante, es necesario centrarse en la especie y la esencia de cada criatura, por lo que a continuación se presenta la clasificación de la fauna que habita el ecúmeno, según el investigador López Austin en su ya citado artículo *La Fauna Maravillosa de Mesoamérica*:

ANIMALES ECUMÉNICOS	
-Animales terroríficos	
2-Animales asombrosos	
3-Animales que son enfermedades	
4-Jefes animales	
5-Cobertura de poder de origen animal	Restos de animales -Íconos de animales -Arreos en forma de animales
6-Animales remanentes	

Fig. 24. Cuadro con las variantes del ecúmeno, de la clasificación de motivos de la Fauna Maravillosa de Mesoamérica, según Alfredo López Austin, del libro *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*.

## DIMENSIÓN DEL ECÚMENO

1-ANIMALES TERRORÍFICOS- es una fauna terrible de oculta naturaleza y de origen desconocido y por lo tanto aterran a los mortales, por ejemplo los mayas peninsulares hablan de un terrorífica bestia, el hunak bóob, que es como un animal que sólo puede verse bajo la luz de la luna, es más grande y poderoso que el jaguar, su horripilante figura semeja a un caballo con cabeza de león, es de pelo oscuro y de piel tan gruesa que no puede ser herido por las balas; y por las

<sup>90</sup> Alfredo López Austin "La Fauna Maravillosa de Mesoamérica" en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, coords. Luis Millones Alfredo López Austin (México: UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2013), 58-59.

noches sale a devorar al ser humano que se encuentra en el camino y puede descubrir a sus víctimas desde dos kilómetros de distancia, y tiene un olor que puede causar la muerte.<sup>91</sup>

2- ANIMALES ASOMBROSOS- Hay especies de animales que por sus características y sus funciones corporales destacan entre los demás, y causan asombro en el sentido extraordinario. Por ejemplo el jaguar, que tiene peculiaridades como el recato, es avisado, no tolera el trabajo, es limpio y se baña, por tanto le provocan repulsión las cosas sucias y hediondas, cuando es atacado por un cazador no huye, ni oculta su cuerpo y entra en combate con el cazador y si lo domina, lo devora.<sup>92</sup>

3- ANIMALES QUE SON ENFERMEDADES- En la cultura mesoamericana hay enfermedades con nombre de animales, estas enfermedades son percibidas como criaturas que viajan de pueblo en pueblo sembrando la enfermedad, y un posible remedio es que las inviten a su hogares y las reciban con agasajos, pues como criaturas nacieron en el tiempo de la creación y muchas desde entonces llevan nombre de animales; los mexicas por ejemplo, nombraban coacihuitli a la gota, lo que ha sido traducido como <<envaramiento de la serpiente>>.<sup>93</sup>

4- JEFES ANIMALES- Hay especies de animales que se organizan en grupo y hay uno que los dirige, por ejemplo el jaguar blanco se dice que es el capitán de todos los jaguares, hay ocasiones que el animal que comanda no es de la misma especie por ejemplo entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla, se dice que el padre de todas las serpientes venenosas es el metlapile pero que la madre es un saurio venenoso.<sup>94</sup>

5- COBERTURAS DE PODER DE ORIGEN ANIMAL- Los restos y las imágenes de los animales pueden emitir el poder de su origen, en este punto Austin define que para el imaginario precolonial, es posible que los restos conserven por

---

<sup>91</sup> López, “La Fauna Maravillosa de Mesoamérica” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 59.

<sup>92</sup> López, “La Fauna Maravillosa de Mesoamérica” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 60.

<sup>93</sup> López, “La Fauna Maravillosa de Mesoamérica” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 61.

<sup>94</sup> López, “La Fauna Maravillosa de Mesoamérica” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 61.

contagio algunos de los poderes que tuvieron en vida, o que las sustancias divinas gusten de penetrar en sus efigies, así como los dioses entran en su imágenes. En este apartado el auto clasifica tres variantes:

- a) Restos de animales- este punto señala como las partes del cuerpo de los animales muertos conservan las virtudes que tuvieron sus cuerpos en vida. Como por ejemplo del jaguar, el poder, su ferocidad y crueldad sigue vigente en sus despojos, por ello, usaban las partes de su cuerpo como reliquias, a fin de absorber esos atributos. La mano del mono por ejemplo, tenía efectos para la venta, que aprovechaban los comerciantes, pero si no vendían colocaban unos chiles en esta reliquia para que los masticara.
- b) Íconos de animales- se ha dicho que el poder de las especies también puede estar en sus representaciones. En la escultura mexicana resaltan las grandes figuras de animales ya que éstos pueden ser manifestación de los dioses y las piezas como objetos litúrgicos de imágenes sagradas, son vasos capaces de contener la sustancia divina.
- c) Arreos en forma de animales-en los pobladores de Mesoamérica hubo un variado uso de atavíos compuestos con partes de animales o con la forma de éstos. Los usaban tanto los dioses como los hombres de poder, fueron atavíos zoomorfos, en algunos casos naturalistas o teratomorfos de los seres mixtos; esto era con el fin de poseer el arrojo y la fuerza de las fieras.

6- ANIMALES REMANENTES- son aquellos que según el mito, existen en la tierra desde soles anteriores, pues a la caída de los cuatro primeros soles, para el inicio del quinto el universo adquirió características que perduran en la actualidad; sin embargo quedan establecidos muchos seres que vivieron en etapas anteriores, como es el caso de los monos, los peces, los guajolotes y las mariposas, entre otros; en otros relatos se dice que estos animales son los hombres que existieron en las eras anteriores, como dioses-personajes del mito que se convirtieron en

especies adelantadas. Un ejemplo actual puede ser los hombres-hormiga y los hombres-codornices en los huicholes.<sup>95</sup>

Con lo anterior finaliza la clasificación de la fauna que puebla la dimensión terrenal o física dentro del contexto mesoamericano, según López Austin; quien con su distribución especializada, nos introduce a la reflexión de que el imaginario mítico del hombre mesoamericano partió de una realidad palpable y racional de su entorno que habitaba, para responder a la necesidad de entender su propio origen. Su capacidad de observación lo llevó a indagar de modo fragmentario diversos componentes de su universo natural, y desde su óptica, los animales fueron asociados e introducidos como entes activos en el orden del cosmos.

Una vez referido lo que Austin señala como los animales del ecúmeno, cabe citar el siguiente grupo del anecúmeno, descrito también por este investigador, dos espacios imprescindibles para entender la construcción del mito mesoamericano y también para complementar el vínculo entre la dimensión mundana y metafísica, umbral de donde emerge la fauna mítica de Mesoamérica.

## ANIMALES DEL ANECUMÉNICO

En el pensamiento mesoamericano hay animales que existen en un espacio-tiempo que no pertenecen al universo tangible, se trata de la dimensión del anecúmeno, morada exclusiva de los seres sobrenaturales; entes que transitan también en el ecúmeno que es la casa de los montes, los valles, los minerales, el mar, los ríos, los lagos, los astros; es decir de toda materia inorgánica y orgánica, incluyendo al hombre; De manera, que en este espacio físico también habitan los seres sobrenaturales del anecuménico, en virtud, de que son dioses y fuerzas que irrumpen e invaden esta dimensión del ecúmeno en forma cíclica o permanente y lo convierten en el sitio donde mora lo perceptible y lo imperceptible con lo que se crea un vínculo perenne entre ambas dimensiones; Así lo define el investigador

---

<sup>95</sup> López, “*La Fauna Maravillosa de Mesoamérica*” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 67-68.

López Austin en su citado artículo; por lo que se introduce la clasificación de la fauna perteneciente al anecúmeno que presenta el autor:

<b>ANIMALES ANECUMÉNICOS</b>	
1-animales míticos	-Animales del mito propio -Animales que son personajes de otros mitos
2- Animales que son elemento del aparato cósmico	Animales que son piezas estructurales -Animales motores -Animales astrales -Padres-madres de los animales -Semillas corazones animales
3- Animales divinos	-Dioses de formas animales -Dioses animales calendáricos -Animales mensajeros y agoreros -Animales ejecutores -Animales obreros
4-Animales hierofánicos	Animales de los milagros -Animales de los sueños

Fig. 25. Cuadro con las variantes del anecúmeno, de la clasificación de motivos de la fauna Maravillosa de Mesoamérica, según Alfredo López Austin del libro *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*.

## DIMENSIÓN DEL ANECÚMENO

1-ANIMALES MÍTICOS- Son los personajes más atractivos de los mitos, estos seres que ya existían antes de que el mundo se formara, se trataba de una multitud de seres divinos que estaban provistos de inteligencia, voluntad, palabras y sentimientos, todos ellos formaban una sociedad en la que se amaban, se odiaban y generaban disputas, pactaban se ironizaban y engañaban entre ambos.

Muchos de ellos tenían cualidades y formas de animales, pero al fin dioses, y por lo tanto tenían las facultades de sus demás hermanos.<sup>96</sup>

Las hazañas de estas deidades frenaron cuando el sol salió por vez primera y el universo iniciaba; entonces todos perdieron su mutabilidad y adquirieron formas definitivas; cada uno se cubría con una capa pero era destructible y al nacer el mundo cada dios se había convertido en un creador-criatura bajo los rayos del sol; era un ser mixto y en su interior conservaba su esencia divina e indestructible, pero su capa no lo era; así fue como quedaron sujetos a una existencia cíclica, a la resistencia de su capa residirían en el mundo vital y al destruirse esta bajarían al mundo de los muertos y ahí esperarían su turno para retornar.<sup>97</sup> En este punto, Austin clasifica a la fauna en dos grupos:

- a) Animales del mito propio- corresponde a los animales que existen en el mundo incluyendo al ser humano, son los que tuvieron sus antecedentes en el tiempo espacio mítico, un proceso que los formara; por eso todos los animales de este mundo tienen <<alma>> como el resto de las criaturas; en este sentido Austin incluye hasta las piedras, definiendo que el alma es el elemento en que reside la esencia de la criatura y cumple el ciclo vida-muerte para conservar sus características a través de generaciones. Por ejemplo el armadillo, fue una tejedora que por desidia no terminó de tejer la camisa que usaría en la gran fiesta del sol, y de última hora se hecho la pieza sobre el cuerpo así como estaba en el telar, y los palos de este le quedaron sobre su dorso como las placas que lo caracterizan.
- b) Animales que son personajes de otros mitos- Existen animales que son figura estelar de su propio mito de origen y también participan en el mito de otros hasta alcanzar la fama por sus aventuras; como los jaguares que acabaron con la era o sol de nombre 4 jaguar.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> López, “La Fauna Maravillosa de Mesoamérica” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 36.

<sup>97</sup> López, “La Fauna Maravillosa de Mesoamérica” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 36-37.

<sup>98</sup> López, “La Fauna Maravillosa de Mesoamérica” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 38.

2- ANIMALES QUE SON ELEMENTO DEL APARATO CÓSMICO- En esta clasificación, Austin refiere a las abundantes figuras zoomorfas en las representaciones del cosmos; algunos animales aparecen como piezas estructuradas de éste, y otros transitan del ecúmeno al anecúmeno, otros mueven al universo, otros surcan los cielos, o crean la esencia de las criaturas, en fin, la fauna ésta proyectada en la imágenes del cosmos. En esta clasificación el autor ya citado, divide a los animales en seis grupos:

a)-Animales que son piezas estructurales- Se refiere a la representación de cada uno de los elementos que integran el cosmos y según Austin, considera que en estas piezas esta oculta una naturaleza animal. Ejemplifica la tierra como ente primario, frío, generador caótico y terrible del que nace el orden del mundo; a la cual, el pensamiento mesoamericano la imaginaba como un cocodrilo que nada en las aguas primordiales, femenino, hambriento y devorador de los astros que caen por el occidente. Pero no son sólo animales, el imaginario precolombino personalizaba toda entidad real o imaginada, por lo que pueden ser seres antropomorfos. fitomorfos o zoomorfos.

b)-Animales motores- Estos se refieren a los poderes que activan al mundo, de modo que su energía y sus flujos son descubiertos en la fuerza y en el movimiento de los animales. La más recurrente es la serpiente, el movimiento se explica por la lucha constante entre las fuerzas opuestas. Por ejemplo, existe la creencia de un gran reptil de cuyas fauces sale el rayo en forma de lengua flamígera para romper las nubes cargadas de lluvia.<sup>99</sup>

c)- Animales Astrales- Los animales también se hicieron presentes en el cielo, ya como cuerpos estelares, emisarios o mensajeros de los dioses, en las constelaciones aparece el alacrán, los mexicas esbozaron la tortuga verde, los pecaríes y el crótalo de la serpiente, en el Códice París maya algunas figuras de animales parecen colgar con las fauces o el pico de un glifo solar; se aprecian a su vez, dos serpientes una tortuga, un ave y con menos nitidez una rana, un pecarí, un murciélago y un zopilote y un alacrán sostenida con la

---

<sup>99</sup> López, "La Fauna Maravillosa de Mesoamérica" en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*,40-41.



punta de la cola. Toda esta animalia prefiguró en los astros, según define Austin en su artículo antes citado.

d)- Padres- madres de los animales- Los progenitores de los animales son paradigma de cada especie que viven en el Monte Sagrado, pues cuando se destruyó la capa de los seres divinos y entraron al ciclo vida-muerte, los primeros animales se fueron al monte, se introdujeron en las cuevas o descendieron bajo la tierra, por lo que éstos fueron los iniciadores de sus especies y son fundamentales para el Dueño del Monte Sagrado, sus figuras son magnificadas por su extraordinario tamaño y su majestuosa presencia, y su Dueño es tan celoso de ellos que si pretenden cazarlo, el cazador debe esforzarse. Los padres-madres delegan al Dueño y su deber es cuidar y reproducir a sus hijos. Así que cada especie animal tiene su propio dueño encargado de protegerlo.<sup>100</sup>

e) Semillas-corazón animales, refiere las almas de las criaturas muertas que habitan el enorme hueco del Monte Sagrado, gran bodega cósmica de la vida tangible, ahí están todas las almas hasta de los objetos artificiales Todas las semillas-corazones son la parte inmortal, divina que espera la oportunidad de retornar dentro de otro individuo a la superficie de la tierra. Y las almas de los animales vuelven a nacer en su misma especie cambiando alternativamente de sexo.<sup>101</sup>

3- ANIMALES DIVINOS- En este apartado el análisis de Austin, incluye tanto a los dioses con cuerpo de formas animales como a los animales que son los servidores más cercanos de los dioses y como ejemplo cita al conejo escriba de la cultura maya. En este punto, el investigador clasifica a los animales divinos en 4 apartados:

---

<sup>100</sup> López, “*La Fauna Maravillosa de Mesoamérica*” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 44.

<sup>101</sup> López, “*La Fauna Maravillosa de Mesoamérica*” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 45.

a)- Dioses de formas animales- refiere abundantes dioses que manifiestan sus atributos en formas o nombres de animales, ejemplifica a las serpientes aladas, serpientes bicéfalas, o pájaros serpientes; otro ejemplo es el dios Quetzalcóatl.

b)-Dioses calendáricos- En este apartado Austin menciona que, el tiempo son los dioses que bajan para modificar al mundo bajo un estricto orden calendárico, algunos de estas deidades tienen figura y nombres de animales. Ejemplifica la mitad de los veinte días del mes: cocodrilo, lagartija, serpiente, venado, conejo, perro, mono, jaguar, águila y zopilote. Y esto era atribuido al destino de la gente; para ello expone el ejemplo de los mexicas, quienes creían que si un niño recibía el agua ritual en el día mono, sería simpático, hábil en la música y las artes manuales, características que también los quichés atribuyeron a los monos.

c)- Animales ejecutores- a este sector de animales, Austin, los describe como servidores de los dioses, y a ellos ordenaban el cumplimiento de sus designios, como ejemplo cita a los dioses del Xibalbá y sus cinco casas de tormento, como la de los murciélagos donde obligaron a entrar Hunahpú e Ixbalanqué, y un enorme murciélago decapitó a Hunahpú.

d) Animales obreros- La mayoría de las tareas divinas o comunes eran realizadas por los servidores de los dioses, el Dueño que es el encargado de la vida latente y en proceso, actuaba delegando funciones a todo un ejército de servidores como a las ranas y los sapos que eran los heraldos de la temporada de agua, la serpiente que vigilaba sus tesoros y los coyotes fungían como policía.<sup>102</sup>

4- ANIMALES HIEROFÁNICOS- En esta clasificación se encuentran los animales que manifiestan los mensajes sagrados, en virtud de que cuando las deidades necesitaban manifestarse en el mundo, recurrían a innumerables mensajes y acciones que incluían figuras de animales como parte del lenguaje divino, teoría que define López Austin en su artículo referido, donde expone cuatro variantes de los animales hierofánicos:

---

<sup>102</sup> López, "La Fauna Maravillosa de Mesoamérica" en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 52.

- a) Animales de los milagros- En el milagro el tiempo intangible surca el presente mundano en instantes de máximo asombro y toda la realidad se ve transformada por el milagro. El ejemplo de ello, es el milagro fundador entre los mexicas, donde aparecería sobre un nopal el águila del dios solar.<sup>103</sup>
- b) Animales de los sueños- En el sueño, una parte del ser humano que duerme se encuentra con el fulgor divino y muchas ocasiones los animales son parte de la expresión de lo sagrado, los sueños son viajes que emprende el alma al salir del cuerpo en reposo, esta recorre el ecúmeno y el anecúmeno y dialoga con deidades y difuntos, en el anecúmeno el alma puede contemplar el futuro: En un sueño el rey Tezozómoc de Azcapotzalco, dos veces soñó que Netzahualcóyotl se convertía en fiera y lo atacaba, la primera vez se hizo águila y le devoró el corazón, la segunda jaguar y le destrozó los pies.<sup>104</sup>

Lo anterior desvela el contexto activo de la fauna dentro del pensamiento mítico mesoamericano, como cabe entender, al haber diseccionado el análisis de López Austin referente al tema, la fauna mítica abarcó cuanto escenario era posible, desde su participación en la vida terrenal hasta sus dominios en la dimensión intangible para proyectarse en su estado deífico y propiciar un sinfín de acontecimientos vitales para todos los que habitaban la tierra.

Este paradigma de la dimensión del espacio-tiempo en Mesoamérica, en que fue clasificada la fauna extraordinaria mesoamericana, como la llama Alfredo López Austin, investigador y autor de la clasificación de estas variantes, ofrece un amplio panorama del contexto físico y psíquico de la relación del hombre mesoamericano y los animales de su tiempo, con lo que abre las fronteras y proyecta todo el acontecer que llevó a la fauna a ocupar un espacio sagrado en la psique de los pobladores precolombinos.

---

<sup>103</sup> López, “*La Fauna Maravillosa de Mesoamérica*” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 53.

<sup>104</sup> López, “*La Fauna Maravillosa de Mesoamérica*” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 54.

De esta manera, con el ecúmeno y el anecúmeno, dimensiones donde fluye la fauna mítica de Mesoamérica, Austin en su ya citado texto, sustenta el significado, las variantes y la importancia de la participación del mundo animal en la cosmovisión mítica de esta cultura precortesiana; por lo que amplía el panorama que enlaza el valor y el alcance del mito, y manifiesta el porqué de los diferentes estratos en que se divide la fauna mítica y su función dinámica dentro su contexto.

Con ello, el tránsito de esta animalia sagrada en las dos dimensiones tiene lugar por su injerencia como entes divinos y rectores en la vida de los mortales; bases integrales para decodificar que la importancia del nacimiento de la fauna mítica, reside en la integración del ser humano con lo sagrado, por aquella relación dogmática establecida entre el hombre y esta animalia mítica con poderes sobrenaturales, que al ser tanto creadores del universo como exterminadores y protectores divinos se convirtieron en procuradores de la existencia; calificativos suficientes para que desde la óptica de los pobladores precolombinos se estableciera la armonía como base de la existencia, y de ahí la importancia de estar en equilibrio con las deidades; mismas, que son las fuerzas y elementos de la naturaleza, por lo que mantenerse en comunión con los dioses, es favorecer la vida de todos los que habitan en la tierra.

## II.2- SIETE DEIDADES FAUNÍSTICAS EN EL PENSAMIENTO MESOAMERICANO

De los abundantes actores divinos de donde emergieron las deidades faunísticas originadas de la cosmovisión mítica de los pueblos de Mesoamérica, los animales fungieron como personajes sagrados poblaron los escenarios religiosos dentro de este contexto mágico.

Cada animal divinizado presentaba dones y poderes distintos, y según su capacidad sobrehumana, era posible realizar cualquier acción que estuviera fuera del alcance de los hombres; cada animal mítico proveía al ser humano de un

beneficio distinto; por lo tanto, cada dios venerado era meritorio de un culto propio, pues, el acto ritual fue la vía que alimentaba y mantenía vivos a los dioses procuradores del universo; ya que la ritualidad fue la contribución del ser humano para enlazar un vínculo entre dioses y hombres, a fin de lograr la armonía entre el ser humano y su esfera biótica, fundamento de su existencia.

Desde esta perspectiva, la animalia sagrada fue el soporte de vida en Mesoamérica, y dentro del escenario religioso, cada animal fue asociado a lo divino en virtud de los poderes sobrenaturales que poseía; facultad que nace de las características naturales de cada animal como habitante del universo tangible. De ahí, el interés de conocer las características morfológicas de los animales seleccionados para este análisis, que comprende siete actores faunísticos que dieron vida al dios del sol, de la luna, del agua, del día, de la noche, de la tierra y del alimento mismo. Fauna mítica que pobló los relatos mesoamericanos y nos conduce a descubrir cómo se desarrolla el vínculo entre la realidad y el relato.

## II.2.1- CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS DE LA FAUNA MÍTICA Y SUS RELATOS FANTÁSTICOS

En este apartado, será explorada la morfología de los animales míticos que fueron seleccionados para el análisis e interpretación escultórica correspondiente a esta investigación referente a la fauna mítica mesoamericana: águila, conejo, jaguar, murciélago, rana, serpiente y tlacuache; a fin de asociar su morfología, particularidades fisiológicas y comportamiento animal; es decir, su estructura conductual que les permite su integración y supervivencia dentro de su entorno, estímulos e impulsos que caracterizan a cada animal y fueron rasgos necesarios para vincularlos con el mundo sobrenatural, sentando su base mítica en sus atributos naturales; elementos trascendentales que dieron vida a su fase como fuerza divina, y los convirtieron en las deidades que representaron los principales elementos cósmicos en los mitos de Mesoamérica.

### II.2.1.1- EL ÁGUILA (Cuauhtli)



Fig. 26. Águila, cuerpo de águila disecado, Museo del Templo Mayor, México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2018.

El águila, es una ave que consta de diversas especies; sin embargo, sólo serán analizadas algunas especies propias de México, en virtud a la gama de connotaciones que giran en torno a ella en el pensamiento mítico de las culturas mesoamericanas.

El águila real (*Aquila chrysaetos*), pertenece a una especie cosmopolita; habita en el hemisferio norte y presenta seis subespecies: *Aquila chrysaetos daphanea*, de Asia Central y es la de mayor tamaño; la *Aquila chrysaetos japónica*, habita en Japón y Corea, es la más pequeña. En México se encuentra la subespecie *Aquila chrysaetos canadensis* cuya distribución se dispersa en Alaska, Canadá y Estados Unidos. Es una ave depredadora se localiza en los ecosistemas áridos y semiáridos de México y norte América. Este singular pájaro llega a medir hasta 2.20 mts., de envergadura y a pesar hasta 6.2 kilogramos. Entre sus características principales es que goza de una visión sorprendente y puede

detectar a su presa como del tamaño de una liebre, desde dos kilómetros de distancia, es territorial y se establece con una sola pareja.<sup>105</sup>

El Águila Arpía (*Arpía harpyja*), es una de las aves más rapaces del planeta, mide de 85 cm. a 109 cm. de largo, sus alas son anchas y cortas a proporción de su cuerpo, su pico es oscuro, grande, fuerte y amenazante en forma de gancho puntiagudo, de garras ásperas, fuertes y con uñas afiladas. Habita en bosques o selvas tropicales desde México hasta América del Sur. Es de actividad diurna, es un ave carnívora por lo que es una gran cazadora que cae de sorpresa sobre sus víctimas, ya que se mantiene oculta por mucho tiempo, puede ser observada en lo alto de los árboles cuando sale a tomar el sol matutino.<sup>106</sup>



Fig. 27. Representación de un águila tirana, Mural de Tetitla, Cultura Teotihuacana, fotografía del archivo de la Revista *Imágenes* (año pascual 01), del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, diciembre del 2016. Edición de Leticia Arcos.

---

<sup>105</sup> Fondo Mexicano para la Conservación de la Naturaleza, Comité de Expertos en Águila Real, *Proyecto de recuperación de las poblaciones del águila real (*Aquila Chrysaetos canadensis*) y su habitat en México* (México: Gala, 2009), <https://fmcn.org/wp-content/uploads/2012/03/Águila-Real-VF-2012.pdf> (consultado en enero del 2016).

<sup>106</sup> CONABIO, Comisión Nacional de Áreas Naturales y Protegidas y Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad, “*Águila Arpía*. Fichas de Especies Prioritarias,” [http://www.biodiversidad.gob.mx/especies/especies\\_priori/fichas/pdf/aguilaArpia.pdf](http://www.biodiversidad.gob.mx/especies/especies_priori/fichas/pdf/aguilaArpia.pdf) (consultado el 3 de enero del 2017).

El águila fue un animal de significado especial dentro de los mitos mesoamericanos, se pensaba que era la intermediaria entre los hombres y las deidades, aparece con frecuencia en las representaciones pictográficas de los códices mexicanos y textos calendáricos. Destaca en las historias de los mitos, como en la narración del nacimiento del quinto sol en Teotihuacán, que describe el tiempo en tinieblas donde reinaba la noche, y entonces la luz fue necesaria para la vida, por lo que los dioses se reunieron para determinar el nacimiento del astro solar, y es el águila quien lo representa: “Pero el príncipe turquesa también era el sol, el que resplandecía, el águila que ascendía, el ocelote, el guerrero y valiente”<sup>107</sup>. Como versa el relato de la estrella solar en la era de Teotihuacán:

“para el nacimiento del quinto sol, los dioses, reunidos en Teotihuacan se sacrificaron para permitir su aparición. Nanahuatzin, “el que está cubierto en llagas”, se precipito en teotexcalli, el horno divino, para convertirse en el sol. Después de él y para darle movimiento los demás dioses se sacrificaron también... ya va el dios llagado y se arroja el fuego, en puras llamas cayó.

Ya va la luna y se hecha al fuego: solo en cenizas cayó.

Hechos fueron ya, pero llegan el águila y el tigre.

El águila se repliega, se reduce y se atreve,

El tigre tiene temores y no se atreve a caer.

Saltó el águila y ardió. Salto el tigre y quedó solo a la vera del fuego.

El **águila** se ennegreció; el tigre solamente se manchó con huellas de fuego...

Encumbra al cielo el dios llagado y los dioses de la vida le dan aposento allí.

Lo ponen en rico solio de plumas de mil colores. Le colocan en la frente una rica manta de plumas y le tatúan el rostro.

Y pasaron cuatro días y el sol en el cielo estaba”.<sup>108</sup>

Y de esta manera fue creado el sol que ilumina la vida en Mesoamérica, y fue en la ciudad de los dioses donde emerge el quinto sol a partir del sacrificio de Nanahuatzin y de las otras deidades que murieron para otorgar vida y luz a la

---

<sup>107</sup> Doris Hyden, *Origen de un símbolo: Mito y simbolismo en la fundación de México Tenochtitlan* (México: Ediciones Gubernamentales, 1998), 47.

<sup>108</sup> Georges Baudot, *Las Letras Precolombinas* (México: Siglo XXI, 1979), 71.



humanidad. Partiendo del mismo relato el águila fue emblemática en las actividades de guerra mesoamericanas:

“Y es fama que entró también el Águila al fuego, se fue en pos de ellos, se abalanzó al fuego, en el fuego se metió, y se quemó enteramente: por eso tiene el plumaje todo oscuro y quemado. Y también se metió el tigre, pero no se quemó mucho cuando en el fuego cayó: solamente se chamuscó, se pintó con el fuego, no del todo se quemó, a medias sintió los efectos del fuego: por eso solamente tiene la piel manchada, como teñida de tinta, manchada en parte y salpicada de color negro. Y dicen que desde entonces se tomó de ahí la ley de llamar y dar nombre a los valientes de guerra: Águila-tigre”.<sup>109</sup>

El águila en los mitos de Mesoamérica, es asociada con el sol, el día, el sacrificio de sangre y también es símbolo de valentía, y sus plumas eran características en la imagen de un notable guerrero.

En otro relato mesoamericano, habla de los provenientes de Aztlán, aquellos que peregrinaron de un lado a otro buscando la divina señal que era el emblema de la tierra que sería su morada, ahí el águila es la clave para encontrar el lugar de asentamiento de los mexicas, con lo que se daría el origen de un pueblo.

“Lo primero que se hallaron en aquél manantial fue una sabina blanca muy hermosa, al pie de la cual manaba aquella fuente; luego vieron que todos los sauces que alrededor de sí tenía aquella fuente, eran todos blancos sin tener ni una sola hoja verde, y todas las cañas y espadañas de aquél lugar eran blancas, y estando mirando esto con grande atención comenzaron a salir del agua ranas todas blancas y muy vistosas: salía esta agua de entre dos peñas tan clara y tan linda que daba gran contento...

... [al día siguiente] tornaron a encontrar con la fuente que el día anterior habían visto, y vieron que el agua que antes salía muy clara y linda, aquél día manaba muy bermeja casi como sangre, la cual se dividía en dos arroyos, y en la división del segundo arroyo salía el agua tan azul y espesa, que era cosa de espanto, y aunque ellos repararon en que aquello no carecía de misterio, no dejaron de pasar adelante a buscar el pronóstico del tunal y el águila, y andando en su demanda, al fin dieron con el lugar del tunal, encima del cual estaba el águila con las alas extendidas hacia los rayos del Sol, tomando el calor de él, y en las uñas tenía un pájaro muy galano de plumas muy preciadas y resplandecientes. Ellos como la vieron, humilláronsele, haciéndole reverencia como a cosa divina, y el águila como los vio, se les humilló bajando la cabeza a todas partes donde ellos estaban...”<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Jesús Morales Bermúdez, *Antigua palabra narrativa indígena ch'ol* (México: Plaza y Valdés, 1998), 139.

<sup>110</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: Caminos de la mitología mesoamericana* (México: UNAM, 1998), 401.



Fig. 28. *Teocalli de la guerra sagrada*, escultura en piedra, Museo Nacional de Antropología, México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2018.

Así queda fundamentado el mito de que determina que el lugar donde estuviera un águila parada en un nopal devorando una serpiente, sería el indicador del sitio sobre el que sería fundada la gran Tenochtitlan.

Las imágenes naturalistas del águila son frecuentes en toda América, “especialmente la especie conocida como águila arpía. Aún hoy día, se tiene como uno de los principales espíritus auxiliares de los shamanes amazónicos. Se relaciona con el sexo masculino y mundo viril.”<sup>111</sup>

Estos relatos que forman parte de algunos mitos mesoamericanos, referentes a esta ave depredadora, manifiestan que la figura del águila ha sido emblema en el pensamiento mítico de nuestras culturas primigenias, y mantiene su vigencia en las prácticas rituales de algunos pueblos de América.

---

<sup>111</sup> Andrés Gutiérrez Usillos, *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes* (Ecuador: Abya-Yala, 2002), 314.

### II.2.1.2 -CONEJO (Tochtli)



Fig. 29. Imagen de conejo. Fotografía de Leticia Arcos. Febrero del 2018.

El conejo es un mamífero herbívoro y con variedad de color, pertenece a la familia de los leporidae, esta familia se caracteriza por su constitución atlética y por el desarrollo de sus patas posteriores, lo que pueden saltar y tener gran velocidad. Son de orejas muy largas, ojos grandes y de pelo sedoso.<sup>112</sup>

El conejo puede tener un periodo de vida entre 4 a 10 años, vive a nivel de suelo y necesitan escondrijos o madrigueras en los que puedan sentirse seguros. Son animales muy prolíficos y pueden reproducirse desde muy jóvenes. La camada puede ser hasta de 6 crías y puede reproducirse en un promedio de 7 veces al año. Las parejas suelen llevarse muy bien, son gregarios, les gusta vivir en colonias por lo que son animales sociales y relacionan entre sí.<sup>113</sup>

El conejo también adquirió protagonismo en la gama de actores divinos que poblaron el complejo mítico de Mesoamérica y fue acreedor de todo un carácter simbólico de acuerdo a sus particularidades morfológicas; dentro de este pensamiento mítico se veía al conejo hasta en la mancha oscura de la luna; éstos gracias al mito de la creación del quinto sol en Teotihuacán (descrito en el

---

<sup>112</sup> Laura Rodríguez Peinado, "Los conejos y las liebres," Universidad Complutense de Madrid, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Conejos%20y%20liebres.pdf> (consultado en noviembre del 2016)

<sup>113</sup> Monika Wegler, *Manual de Mascotas en casa, Conejos*, <https://books.google.com/books?isbn=8425517818> (consultado en noviembre del 2016)

apartado del águila), del cual, citaremos algunos fragmentos donde dice que Nanahuatzin se convirtió en el sol brillante y después Tecuciztecatl en la luna, y los dos astros tenían la misma intensidad de luz, esto no era conveniente, por lo que los dioses creadores pensaron en opacar el brillo de la luna y uno de ellos realizó dicha acción:

“A continuación los dioses creadores esperaron el nacimiento del Sol. Primero salió Nanahuatzin, convertido en sol brillante, y después Tecuciztecatl como la Luna. El problema que surgió por el sacrificio modificado fue que ahora la Luna tenía la misma intensidad de luz como el Sol. Eso no fue conveniente y así los dioses tenían que pensar en una solución. Eso consistía en que uno de los dioses creadores golpeará a la Luna en la cara con un conejo para disminuir la fuerza de su brillo. Por esta razón se quedó la mancha del conejo que se puede ver en la superficie de la luna.”<sup>114</sup>



Fig. 30. Escultura representando un conejo, lapidarios del Tajín, disponible en: <https://arkeopatias.wordpress.com/2011/04/page/3/>, enero del 2017. Edición de Leticia Arcos.

Así, queda descrita la conexión entre la luna con el conejo por ser emplazado en el astro que resplandece en la oscuridad; pues, al salir el sol de día, ella, la luna, se encuentra detenida hasta que se postra la estrella solar, “todo el día dura el sol y la luna por la noche. De noche ejerce su oficio, por la noche es su trabajo”<sup>115</sup>.

<sup>114</sup> Laura Corkovic M., *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* (España: Universidad de Salamanca, 2012), 255.

<sup>115</sup> Ernesto de la Torre, *Leyenda de los Soles*, publicaciones históricas de la UNAM, Libros lectura PDF, 114,

En otro relato, se describe como asciende la luna por el firmamento y su luz brillante, es opacada por el lanzamiento del conejo al quedarse postrado dentro de ella:

“Encumbra al cielo el dios llagado y los **dioses** de la vida le dan aposento allí. En cuanto a la Luna, sube y va por el firmamento. Ella que solamente en la ceniza había caído. Iba llegando al borde del cielo cuando el dios de las espumas Papáztac, le rompió la cara con un **conejo**, que le dejó allí incrustado. Cuando ella iba bajando al hondo abizmo la vinieron a encontrar los dioses de la funesta fortuna, todos ellos alargados [tzitzimime], y los que giran en rápido vuelo en del torbellino [Koleletin].”<sup>116</sup>

La cultura mixteca, también simbolizaba a la luna con un conejo “que a su vez era símbolo de la abundancia”<sup>117</sup>. En el Códice Borgia, aparece un signo ideográfico que representa a la luna; en este símbolo aparece un conejo.



Fig. 31. Imagen de Ooctecomatl, la olla del pulque y tochtli, el conejo, Códice Borgia 23, y El pecador(tlaelquani) y la luna (meztli), Códice Borgia 10 tomada de la web: <https://www.google.com.mx/search?q=codice+borgia+23> [http://ancientmysteries.gayla-groom.com/wp-content/uploads/Codex\\_Borgia\\_page\\_10.jpg](http://ancientmysteries.gayla-groom.com/wp-content/uploads/Codex_Borgia_page_10.jpg), enero 2017. Edición de Leticia Arcos.

En un mito náhuatl llamado Tochtécomatl “Tazón de conejo”, cita Miguel León Portilla, en su libro *Toltecatyótl: Aspectos de la cultura náhuatl*, que este relato fue

---

[http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T1/LHMT1\\_004.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T1/LHMT1_004.pdf)  
(consultado en diciembre del 2016)

<sup>116</sup> Georges Baudot, *Las Letras Precolombinas* (México: Siglo XXI, 1979), 71.

<sup>117</sup> Adela Fernández, *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl* (México: PANORAMA, 2006), 51.

narrado a Bernardino de Sahagún por sus informantes indígenas, es un buen ejemplo de cómo vinculaban el mito, el rito, la leyenda y la diversión.<sup>118</sup>

Este mito de Tochtécomatl termina con la embriaguez del conejo, que significa el triunfo para el conejo que logra descubrir la caña perforada. Este juego, cita el investigador León Portilla era realizado por los sacerdotes que tenían a cargo templos de las deidades del pulque, el acto ritual era presidido por un sacerdote dedicado al culto del dios Patécatl, el ritual tiene lugar en la noche y a la luz del resplandor la luna, en virtud de que ésta tiene dibujado un conejo. Este relato además de asociar al conejo con el pulque, lo vincula con la luna y la deidad que lo emplazó en ella.

Pueden encontrarse distintas asociaciones para el conejo, según Eduard Seler en su libro *Las Imágenes de los Animales en los Manuscritos Mexicanos y Mayas*, determina, que el conejo es una representación de la luna y del mes, es representación de una clase especial de dioses de la luna, de la cosecha y de la vegetación, los dioses de la bebida embriagante, el pulque y se les denominaba centzin totochtin (cien conejos). También representa el octavo día en los veinte signos de los días de los mexicanos, y a la diosa del maguey la planta del pulque. Y además es regente de la octava sección del libro del tiempo Tonalamatl.

Estos son algunos relatos que destacan la figura del conejo en los mitos cosmogónicos mesoamericanos y en las representaciones divinas y calendáricas.

---

<sup>118</sup> Miguel León Portilla, *Toltecatl: Aspectos de la cultura náhuatl* (México: Fondo de Cultura Económica, impresión electrónica, 2016), <https://es.scribd.com/document/363658308/Miguel-Leon-Portilla-Toltecatl-Aspectos-de-la-cultura-nahuatl-pdf> ( Consultado en septiembre del 2018).

En este texto, León Portilla expone el mito "Tazón de Conejo": "El Tochtécomatl "Tazón de conejo" El oficio del sacerdote dios dos conejo era reunir a los cuatrocientos conejos y eran presididos por Su jefe Patécatl, su imagen colocaban el tazón del conejo para poner el pulque divino y colocaban 3 tubos de caña y solo perforaban uno, luego sacaban la imagen de Patécatl y, procedían al baile dando vueltas alrededor del tazón para descubrir la caña agujerada y quien la descubre se queda bebiendo el pulque sagrado y cuando llega a la embriaguez todos se van.

### I.2.1.3- JAGUAR (OCELOTL)

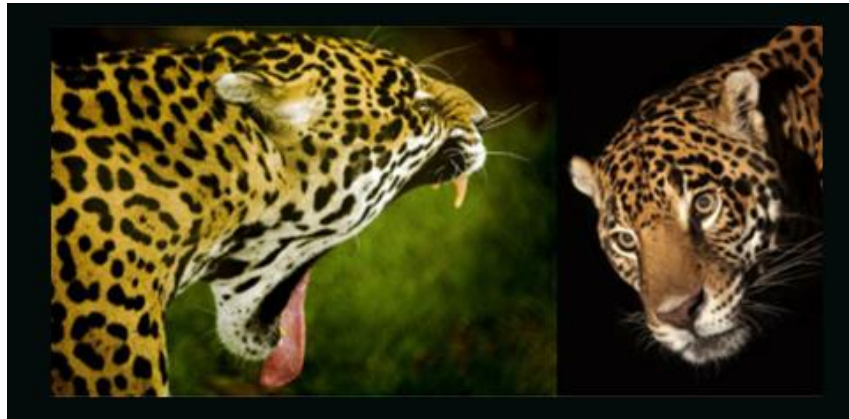


Fig. 32. Imagen de jaguar, tomada de la web <http://www.ecologia-unam.com.mx/wp-content/uploads/2016/02/2011-folleto-jaguar.pdf>, enero del 2017. Edición de Leticia Arcos.

El Jaguar (*panthera onca*) es uno de los más grandes mamíferos terrestres de América, habita en una gran variedad de zonas desérticas al sur de los Estados Unidos de América y hasta los bosques tropicales de Argentina. En México habita en las regiones tropicales y subtropicales desde Sonora y Tamaulipas en la parte norte, las planicies costeras de la parte del Golfo de México y del Océano Pacífico, hasta Chiapas y la Península de Yucatán. Es de pelaje liso y corto no muy espeso, su color es pardo oscuro en el cuerpo y más claro en las mejillas; el patrón de motas de cada jaguar permite individualizarlos ya que sus manchas son únicas en cada felino.<sup>119</sup>

Es un animal que se encuentra activo de día y por la noche, puede estar solitario o en pareja. Es un poderoso carnívoro, la mordida del jaguar es muy potente, lo que permite atacar directamente a la cabeza de su presa; es el depredador más poderoso del trópico americano su alimento son innumerables vertebrados. Su dieta comprende más de 22 especies de mamíferos, aves, reptiles y peces; estos dependen del ambiente y la situación geográfica.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Gerardo Caballos, Cuauhtémoc Chávez y Heliot Zarza, *El jaguar en México* (México: UNAM, 2011), 17.

<sup>120</sup> Caballos, Chávez y Zarza, *El jaguar en México*, 21.

El jaguar es un símbolo esencial en el mundo mítico mesoamericano representó el poder y la fuerza. Pues, para las antiguas culturas de América, el jaguar se simbolizaba como “el poblador del mundo en un tiempo pasado...Estos felinos se convirtieron por méritos propios en símbolos de valor y poder y en muchos casos, en símbolo de uso exclusivo para gobernantes o sacerdotes y los shamanes”<sup>121</sup>.

Por ello, el jaguar fue otro de los animales con una gran carga de atributos sagrados por los habitantes de Mesoamérica, tales fueron sus alcances míticos que se encuentra en todo el arte de las culturas precolombinas; donde según su cosmogonía, el jaguar es símbolo de la noche y el poder nocturno, por lo que se le atribuía como nahual de los chamanes y de los hombres de poder, como describe Yolotl Gonzáles Torres en el libro *Animales y Plantas en la Cosmovisión Mesoamericana*, menciona que el jaguar fue llamado tlatlahuqui ocelotl por los nahuas, quienes por sus características morfológicas como su protuberante hocico de grandes colmillos, sus poderosas garras, y larga cola de punta oscura y su piel con manchas en forma de flor, lo consideraron un animal con poderes sobrenaturales y asociado a la realeza, por lo que sus características mencionadas fueron aplicadas a la configuración de las deidades con atributos de fuerza, realeza, valor, poder sobrenatural, oscuridad, poder terrestre y acuático.

En la cultura Olmeca se remontan los orígenes del culto al jaguar, y ello fue una gran influencia para los demás pueblos de Mesoamérica que implantaron la imagen del felino en su universo sagrado.<sup>122</sup> El jaguar mantiene, una relación simbólica con la oscuridad, y el mundo nocturno asociado con el interior de la tierra y las cuevas, escenario de experiencias extraordinarias y fuente potencial de peligro, tanto como de encantos o <<sustos>>. Y a su vez, las cuevas eran las entradas al interior de la montaña o volcán sagrado y significaban el lugar mismo

---

<sup>121</sup> Andrés Gutiérrez Usillos, *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes* (Ecuador: Abya-Yala, 2002), 317.

<sup>122</sup> Luz Elena Ballestas Rincón, *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005), 152.



del origen de la vida... La cueva imaginada al modo de un útero inmenso y secreto, gesta a los propios antepasados de la tribu.”<sup>123</sup>

Existen también algunas representaciones del jaguar bebé; ante ello, cabe la probabilidad que “los olmecas establecieron una relación entre el jaguar y las lluvias. Uno y otro asociado a su vez a las lágrimas.”<sup>124</sup> Por tal motivo, en esta cultura existían ofrendas a Tláloc, hechas por los niños:

“las ofrendas de niños a Tláloc el único dios que exige sacrificios semejantes, eran transportadas a las cumbres de las montañas, alrededor del lago de México, <<si iban llorando y echaban muchas lágrimas, alegrábanse los que veían llorar porque decían que era señal que llovería presto>>.”<sup>125</sup>

Por otra parte, el jaguar, dadas sus características fue asociado a las sombras y a la guerra en la cosmovisión del pueblo azteca, y era utilizado en los rituales de sacrificios humanos ofrecidos al sol:

“El jaguar era, en primer lugar el animal fuerte, el animal valiente, el compañero del águila. Quatli-Ocelotl, “águila y Jaguar”, es el nombre convencional que se aplicaba a los guerreros valientes pero en especial para los mexicanos era el representante de la oscuridad y la tierra, el animal que durante un eclipse solar devora al sol.

Es el decimocuarto de los veinte signos de los días y su imagen es *Tlacolteotl*, la diosa de la luna. Prosiguiendo en el mismo orden de ideas *Tepelloyotli*, el dios de las cuevas, el representante del oeste, el sol poniente aparece con la figura de un jaguar. Así mismo Tezcatlipoca el nocturno, el hechicero.”<sup>126</sup>

También era considerado “símbolo del cielo nocturno”<sup>127</sup>, las manchas de su cuerpo representaban las estrellas. Para los aztecas era el mediador entre su pueblo y las deidades. “debido a que posee un espacio en el lomo en donde se depositaban los corazones de las víctimas que se ofrecían al sol en sacrificio”<sup>128</sup>.

---

<sup>123</sup> Ballestas, *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS*, 171.

<sup>124</sup> Ballestas, *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS*, 172.

<sup>125</sup> Ballestas, *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS*, 172.

<sup>126</sup> Eduard Seler, *Las Imágenes de Animales en los Manuscritos Mexicanos y Mayas* (México: Juan Pablo, 2008), 33.

<sup>127</sup> Luz Elena Ballestas Rincón, *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS*, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005), 23.

<sup>128</sup> Ballestas, *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS*, 23.

En el pensamiento nahua, el curso del sol también estaba ligado con el águila, metáfora del sol diurno, pero asociado al jaguar alude a las tinieblas y es depredador. Con ello, la naturaleza del sol se encontraba vinculada con estos depredadores del mundo animal, sus poderes lumínicos y avasallantes eran simbolizados de un modo polar: por un lado el águila (durante el día); por otro, el jaguar que representa la carrera nocturna del sol, es decir, su trayecto oeste -este en el interior de la Tierra. El antagonismo y la complementariedad entre el águila y el jaguar, plasma la dinámica cíclica de la naturaleza, donde cueva y montaña, son a la vez, morada del felino y nicho de engendramiento del sol renacido al amanecer, en muchos casos, éste desempeña el papel del Gran Señor de los animales, Gran cazador, así como Protector de los montes.<sup>129</sup>

Para los mayas el jaguar estaba asociado al mundo inferior, sus atribuciones están asociadas a la noche y a la oscuridad, al mundo de los muertos y de las criaturas inframundas, y al poder de los gobernantes; por esta vinculación a la noche, a la luna como sol nocturno, al inframundo y a los eclipses, lo determinan señor de la oscuridad y guarda relación con los dioses del inframundo<sup>130</sup>.

Entre otras asociaciones, según refiere la investigadora Blanca Solares en su libro *Madre terrible: La Diosa en la religión del México Antiguo*, que el jaguar se vincula con el fuego, como el fuego cósmico portador del movimiento y la energía, fuego telúrico como el de los volcanes o quizá fuego sexual; esta postura encuentra lugar en los olmecas, que en las representaciones del felino lo asociaron con la antorcha que aparece a menudo en las manos del jaguar, o de las llamas que remarcan los ojos del felino a manera de extrañas cejas.

Estas son las principales atribuciones de las innumerables que tuvo el jaguar en el pensamiento mítico mesoamericano, posicionando al felino dentro de un contexto que nos remite a descubrir diversos simbolismos otorgados al mamífero; los cuales, tienen sus antecedentes desde la cultura olmeca que valoró al jaguar

---

<sup>129</sup> Ballestas, *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS*, 172.

<sup>130</sup> María del Carmen Valverde Valdés y Victoria Solanilla Demestre, *Las Imágenes Precolombinas. Reflejo de Saberes* (México: UNAM, 2011) 423-430.

como un ser mítico cargado de poderes sobrenaturales y heterogéneos, y fue considerado una divinidad tan elemental para el universo prehispánico que figuró con elevada presencia y fue venerado por los pueblos de Mesoamérica; dejando huella en algunos habitantes del México actual que persisten en la praxis de algunos actos rituales en honor al jaguar, a fin de atraer los favores de este en su carácter deífico, como por ejemplo, la lluvia.

Esta relación mítico-religiosa que surgió del imaginario olmeca y se desarrolló en el escenario mágico ritual entre los gobernantes, chamanes, el resto de los habitantes y sus deidades (en este caso el jaguar); al parecer, fue el punto de partida para que en Mesoamérica se diera el vínculo hombre-animal y panorama religioso en el resto de las civilizaciones precolombinas en las que el jaguar participó en múltiples variantes y advocaciones que siguen vigentes en algunos pueblos de México.

#### II.2.1.4- MURCIÉLAGO (Tzinacantli)



Fig. 33. Imagen de murciélago, disponible en: <http://keywordteam.net/393728-el-murcielago.html>, Enero 2017. Edición de Leticia Arcos.

El murciélago es un mamífero alado y el único que puede volar, sus alas están compuestas de cartílago y su estructura ósea es parecida a los dedos humanos

pero con mayor flexibilidad, si un ala sufre un desgaste se repara por su propia naturaleza. Existen más de 1.100 especies de murciélagos en el planeta y se adaptan a cualquier ambiente, comúnmente se reproducen en primavera, los más pequeños son los llamados nariz de cerdo y su peso es menor a una onza, midiendo alrededor de una pulgada y media, los más grandes son los llamados gigantes de oro coronado o zorros voladores su peso oscila entre las tres libras y puede llegar a medir hasta cinco pies, su periodo vital es alrededor de 20 años.<sup>131</sup>

Entre sus características, destaca que algunos murciélagos no ven bien, y otros tienen la capacidad de ver a grandes distancias y detectar la luz ultravioleta; para escuchar usan la ecolocalización y de esta manera se comunican a través de unos sonidos agudos imposibles para el oído humano; Este sistema es eficaz para encontrar a su presa en la oscuridad sin ningún problema. Este mamífero volador posee una larga lengua que alberga alrededor de su caja torácica; y la utiliza para la alimentación y polinización de flores y semillas de frutos ya que es un agente del proceso polinizador. Se alimentan de insectos, bichos pequeños o frutas, sólo el murciélago vampiro se alimenta de sangre de ganado.<sup>132</sup>



Fig. 34. Imagen de escultura del murciélago sagrado, copan, disponible en: <https://www.taringa.net/post/info/8066261/El-culto-al-dios-murcielago-en-mesoamerica.html>, enero del 2017.

<sup>131</sup> Enciclopedia de la Vida en la Tierra, *Animales salvajes*, <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbXhcmNoaXZvc2Jpb3BIZGlhfGd4OjY3MTBIYTUwMjYxMGQzYTk> (consultado el 15 de diciembre del 2016).

<sup>132</sup> Enciclopedia de la Vida en la Tierra, *Animales salvajes*.

En el dogma mesoamericano, el murciélago fue uno de los animales míticos deificados por el pueblo precolombino, existen numerosas representaciones de este quiróptero relacionado con el inframundo, animal que según el investigador Eduardo Seler en su libro *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, refiere tres nombres del dios murciélago, tzinacantli para los mexicas, piquite ziña o cuiti piciña para los zapotecas y Zo' tz para los mayas; así mismo, Seler describe que en el sentido mítico, el murciélago tiene un significado muy peculiar, ya que esta deidad es “el murciélago que arranca cabezas”<sup>133</sup> y hace referencia a que esta interpretación viene tanto por la asociación del murciélago vampiro que chupa sangre y porque representa las tinieblas.

En un relato mítico nahua, Tzinacan nace del semen y la sangre derramados por Quetzalcóatl en uno de sus autosacrificios, y una vez nacido, es enviado a morder el órgano genital de la diosa Xochiquétzal, se lo arranca y lo entrega a los dioses quienes lo lavan y de esa agua nacen las flores olorosas. Posteriormente llevan el órgano genital de la diosa hasta el inframundo, donde el señor del Mictlán vuelve a lavarlo y de esa agua nace la flor de cempoalxóchitl, la flor de los muertos.<sup>134</sup> Así, en el inframundo existen los tzinacantli “murciélagos que habitan en el inframundo, deidades que prestan ayuda como mensajeros a los dioses de la muerte”.<sup>135</sup>

El murciélago es el animal nocturno que sale de las cuevas al ocultarse el sol, es uno de los demonios del panteón mexica, como cita el investigador Paul Westheim en su libro *Obras Maestras del México Antiguo*, donde puntualiza que en el Códice Vaticano B, el murciélago se encuentra representando con sendas cabezas arrancadas que porta entre sus manos, y los códices mayas lo representan sosteniendo en la mano el cuchillo de los sacrificios mientras que con la otra tiene sostenida a la víctima.

---

<sup>133</sup> Eduardo Seler *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas* (México: Juan Pablo II, México, 2008), 28.

<sup>134</sup> Arqueología Mexicana, “El Dios Murciélago en Mesoamérica,” <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-dios-murcielago-en-mesoamerica> (Consultado el 3 de enero del 2017).

<sup>135</sup> Adela Fernández, *Diccionario ritual de voces nahuas: definiciones de palabras que expresan el pensamiento mítico religioso de los nahuas prehispánicos* (México: Panorama, 2004), 164.

El cuarto mes del calendario maya lleva su nombre Zotz, y en este tiempo los pueblos mayas zotziles, celebran una fiesta llamada zotz en honor a este numen alado, pues, los mayas lo consideraban como pájaro que bajaba del cielo y clavaba su garras en la tierra; así, este animal o su signo está representado en el dintel de Tikal en el friso de Acancé entre las deidades que descienden del cielo. Por tanto, desde los cakchiqueles ascendentes de los tzotziles, tenían como dios principal a un murciélago llamado Ahpuh- Zotzil que significa el rey o señor murciélago.<sup>136</sup>

Con ello, su valor simbólico y mítico en las culturas precolombinas está presente en el libro sagrado de los mayas *El Popol Vuh*, donde menciona la “casa de los murciélagos” como lugar de tormento, ya que había que pasar por ésta para llegar al Xibalbá o inframundo, este Xibalbá estaba vinculado a las cuevas por ser consideradas lugares de oscuridad y entrada al mundo subterráneo. En este relato de la casa de los murciélagos y la decapitación de Junajpu, el murciélago queda relacionado con la oscuridad y la muerte; con ello, aparece vinculado a estas dos asociaciones.<sup>137</sup>

Otra deidad murciélago es Zotzilha Chimalmam- Dios de la luz y de la oscuridad entre los mayas, habitantes de las cavernas, permanente antagonismo con Kinich Ahau, en evidente analogía con el día y la noche, se la presenta en figura de murciélago.<sup>138</sup>

“En algunas representación mayas la naturaleza nocturna de este animal se expresa en el signo Akbal, “noche”, el cual se dibuja sobre el pequeño ojo como una especie de párpado o ceja. Otros llevan sobre la frente y los miembros, los elementos del

---

<sup>136</sup> Paul Westwim, *Obras Maestras del México Antiguo* (México: Siglo XXI, 2000) 88.

<sup>137</sup> Laura Elena Sotelo, coord., *Anónimo, Popol Vuh*, (México: UNAM) Libro digital, <https://books.google.com.mx/books?id=TWtODwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=popol+vuh+la+casa+de+los+murci%C3%A9lagos+murcielago-muerte> (consultado en marzo del 2018).

La investigadora Sotelo en el texto menciona un relato referente a la decapitación de Junajpu en la casa de los murciélagos, donde describe que en esa casa sólo habitan los murciélagos de la muerte y morían todos los que llegaban frente a ellos; ahí fueron metidos Xb'alanké y Junajpu, era de noche y Junajpu quería mirar fuera, a través de la boca de la Cerbatana, quería ver el amanecer y entonces así fue cortada su cabeza por el murciélago-muerte.

<sup>138</sup> Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos* (España: SWING, 2008), 497.

signo maya del día, *cauac*, que en realidad significa tormenta, pero posiblemente esté pensando como una imagen de la oscura nube de una tormenta”.<sup>139</sup>

El culto al Dios-Murciélago fue difundido de una manera extensa entre los mayas, según cita el investigador Paul Westheim en su libro *Obras Maestras del México Antiguo*, que el cuarto mes del calendario maya, llevaba el nombre de Zotz y, era la fecha en que celebraban una fiesta en honor a éste. Así, el murciélago es el animal totémico de los tzotziles mayas, de donde deriva el nombre de la tribu.

En el área de Monte Albán se registra un dios murciélago con atribuciones relacionadas con la fertilidad y el maíz llegando a ser uno de los dioses más importantes para la cultura zapoteca.<sup>140</sup> Así como también, urnas funerarias por lo que determina asociaciones con la muerte.

Entre la cultura zapoteca fue muy relevante el culto al dios murciélago, y entre otras advocaciones lo relacionaban con el dios del maíz, como señala Westheim en su libro antes citado, que existen numerosas urnas con la efigie del dios murciélago en las que presenta elementos con figura de mazorca, como en las urnas que representan al dios Cosijo, deidad de la lluvia y fecundador de las milpas, aparece con mazorcas como símbolo de las cosechas, el cual presenta atributos del dios murciélago; el cual, tuvo cierta importancia en el culto del maíz.

Por lo que el dios murciélago queda relacionado con el inframundo, la muerte, la oscuridad y la fertilidad, en este sentido es como un símbolo de renacimiento. Con estos relatos concluimos las asociaciones atribuidas al murciélago, animal mítico en Mesoamérica

---

<sup>139</sup> Eduard Seler, *Las Imágenes de Animales en los Manuscritos Mexicanos y Mayas* (México: Juan Pablo, 2008), 32.

<sup>140</sup> Asociación Flar Mesoamérica, Antonieta Cajas, “*Los Murciélagos en el Arte Maya*,” [http://www.wide-format-printers.org/FLAAR\\_report\\_covers/705572\\_murcielagos\\_en\\_arte\\_maya.pdf](http://www.wide-format-printers.org/FLAAR_report_covers/705572_murcielagos_en_arte_maya.pdf). (consultado en diciembre del 2016)

### II.2.1.5 - RANA (cueyatli)



Fig. 35. Imagen de Rana, Fotografía de Leticia Arcos. Agosto del 2017.

La rana es un anfibio que pertenece al orden *Anura*, existe diversidad de especies y su hábitat se encuentra en lugares acuáticos, terrestres y arborícolas. Presentan una longitud de uno a más de 30 cm., sus extremidades posteriores son largas, el tronco corto y no presentan cola. Se caracterizan por su capacidad para saltar. La mayoría se reproducen por fecundación externa, ovopositan en charcas, sobre la vegetación, el suelo o excavaciones.<sup>141</sup> Es un predador generalista, sólo en algunos casos se habla de predación selectiva sobre determinados grupos taxonómicos en especial termitas y hormigas.<sup>142</sup>

Los anuros pueden presentar diferencias morfológicas. En México tienen la cabeza puntiaguda, cuerpo hidrodinámico y extremidades posteriores muy largas con dígitos largos y palmeados, de cuerpo plano y extremidades posteriores más largas con punta en los dígitos extendidos y pasan el mayor tiempo fuera del agua.

---

<sup>141</sup> Gabriela Parra Olea, “*Diversidad de anfibios en México*,” *Revisita Mexicana de biodiversidad*, [http://www.ib.unam.mx/m/revista/pdfs/54.\\_1183.pdf](http://www.ib.unam.mx/m/revista/pdfs/54._1183.pdf) (consultado el 3 de enero del 2017).

<sup>142</sup> J. A. Rodar y I. Ruiz, “*Alimentación de la Rana común (rana perezii, soeane, 1885) en el suroeste de la península Ibérica*,” <http://www.raco.cat/index.php/Mzoologica/article/viewFile/90> (Consultado el 4 de enero del 2017).



Existen también los anuros que viven en climas áridos, son cavadores pequeños y presentan hocicos curvos, cabezas anchas, cuerpos globulares y extremidades cortas y robustas.<sup>143</sup>

La rana es otro miembro que forma parte del complejo faunístico en la mítica prehispánica: “a la tierra tenían por diosa, y la pintaban como rana fiera con boca en todas las coyunturas llenas de sangre, diciendo que todo lo comía y lo tragaba”.<sup>144</sup> Con estas características fue presentada la imagen de la rana en su carácter como deidad de la tierra, considerada un ente divino a partir del escenario mágico ritual de estos pueblos, donde este anfibio alcanzó un alto grado de veneración al ser la imagen del Tlaltecuhltli, el señor o señora de la tierra entre los mexicas, como la describe Eduardo Matos Moctezuma en su libro *Estudios Mexicas*, que Tlaltecuhltli la deidad de la tierra mantiene un carácter dual femenino y masculino.



Fig. 36. Escultura tallada en piedra, figura de rana, Museo del Templo Mayor. México. Fotografía de Leticia Arcos. Noviembre del 2017.

<sup>143</sup> Gabriela Parra Olea, “Diversidad de anfibios en México,” *Revisita Mexicana de biodiversidad*, [http://www.ib.unam.mx/m/revista/pdfs/54.\\_1183.pdf](http://www.ib.unam.mx/m/revista/pdfs/54._1183.pdf) (citado el 3 de enero del 2017).

<sup>144</sup> Jerónimo De Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana* (Barcelona: Ediciones Red, 2018), 81.

Las atribuciones a la rana fueron distintas, representaba a la deidad de la tierra, a las deidades del agua como el Dios Tláloc, connotación descrita por Matos Moctezuma en su artículo *Tlaltecuhтли Señor de la Tierra, de la revista Estudios de Cultura Náhuatl*, donde asocia a Tlaltecuhтли con el dios de la lluvia, al referirse a “Tlaltecuhтли con el rostro de Tláloc”, donde explica que en algunas de las piezas escultóricas, esta deidad de la tierra representa con claridad, el rostro del dios de la lluvia, y hace referencia al mito de la creación en que agua y tierra se van a unir para crear vida. Así que tierra y agua se vinculan para otorgar divinidad a la rana, como citan los mitos en torno a la deidad de la tierra.

Con ello, Tlaltecuhтли, como describe el investigador Karl Taube en su libro *Mitos Aztecas y Mayas*, surge como diosa de la tierra cuando los dioses Quetzalcóatl y Tezcatlipoca para formar los cielos y la tierra, tuvieron que desmembrar al monstruo de la tierra para la restauración de un nuevo ciclo de vida;<sup>145</sup> sin embargo, como consecuencia del sacrificio y mutilación, la diosa de la tierra, es también la gran devoradora que necesita alimentarse y regarse con la sangre, a fin de nutrirse para producir alimento y vida; de este modo, es una deidad cíclica de vida, muerte y renacimiento.

En la serie de los dioses del relámpago y figuras de la lluvia del Manuscrito Desdre, aparece un hombre con cabeza animal, al que según Seler en su libro ya citado, también se le puede identificar como rana. En el Códice Cortés 17c aparece una tortuga y rana descendiendo con la lluvia, y en el Códice Madrid 12 c

---

<sup>145</sup> En su libro ya citado, el investigador Karl Taube, presenta el mito de Tlaltecuhтли que narra la destrucción de la deidad de la tierra: Quetzalcóatl y Tezcatlipoca descienden del cielo para observar como Tlaltecuhтли que con enormes fauces llenas de dientes que se esparcen en sus hombros, rodillas y otras articulaciones cruza de un salto el mar, con violento deseo de carne. Por lo que Quetzalcóatl y Tezcatlipoca deciden que la creación no puede considerarse terminada mientras entre ellos exista una bestia tan horrenda. Por lo tanto, para crear la tierra, se transforman en dos grandes serpientes y agarran las extremidades de Tlaltecuhтли, y entre ambas despedazan al monstruo. La parte superior de su cuerpo se convierte entonces en la tierra, mientras la otra mitad es lanzada al espacio para crear el cielo.

El asesinato de Tlaltecuhтли enfurece a los demás dioses y para consolar a la mutilada tierra, deciden que todas las plantas necesarias para la vida humana nacerán de su cuerpo. De sus cabellos surgen los árboles, las flores y las hierbas, y de su piel los pastos y las flores más pequeñas. Sus ojos son el origen de los pozos, manantiales y pequeñas cuevas; su boca, de grandes ríos y cavernas; y su nariz, de cadenas montañosas y valles. De pronto se escucha gritar por la noche a la diosa de la tierra exigiendo sangre y corazones humanos. Pues, sólo la sangre y los sacrificios puede tranquilizar y aliviar suficientemente a Tlaltecuhтли para que continúe produciendo los frutos necesarios para la vida humana.<sup>145</sup>

aparece una rana viva y una muerta; así mismo, el Códice Borbónico presenta la figura de Tlaltecuhltli la diosa de la tierra en forma de sapo, el segundo de los trece cielos y de los señores de las trece horas del día. Su representación como deidad de la tierra es mediante la imagen de una rana.

En la religión maya, la rana está relacionada con los chaacs, deidades de la lluvia, en el Códice Madrid, 31 aparece el dios Chaac, situado entre cuatro figuras más pequeñas que son una especie de ranas, con los glifos que corresponden a los cuatro rumbos cósmicos.<sup>146</sup>

En un mito de los mayas bopanes del sur de Belice, cuenta las aventuras de un joven que trabaja para los chacas, maliciosamente invierte la calabaza de la lluvia de los chacas; y casi inunda a todo el mundo. Abre la bolsa de los vientos y estos se precipitan aullando por todas partes, y barre las ranas de la casa de los chaacs sin darse cuenta que estos son sus músicos y sus invitados. Según cita Erick S. Thompson, en su libro *Historia y religión de los mayas*.

“Los favoritos de los Chacs eran las ranitas negras que tienen una rayita anaranjada en el dorso, llamada *uo*, que también dieron su nombre al segundo mes de veintidós días del calendario yucateco. Se meten bajo la tierra y supongo que ahí pasan en hibernación la estación seca y, como todo maya sabe su cuerpo está lleno de atole y maíz nuevo”.<sup>147</sup>

Actualmente, los mayas de Yucatán todavía hacen actos rituales para traer a la lluvia, según describe Thompson en su libro citado, que en las aldeas de Yucatán amarran a un chiquillo a cada una de las cuatro patas de un altar temporal. Los pequeños imitan a las ranas con su croar para atraer a la lluvia por un proceso de magia simpática.

Otro de los mitos vigentes tiene lugar en el estado de Guerrero, donde en el pensamiento colectivo existe la idea de que si la tierra otorga maíz al hombre

---

<sup>146</sup> Miguel León Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya: Ensayo de acercamiento* (México: UNAM, 2003), 77.

<sup>147</sup> Erick S. Thompson, *Historia y religión de los mayas*, (México: Siglo XXI, 2004), 135.

para alimentarlo. La tierra se come a los hombres.<sup>148</sup> En este sentido, existe esa idea de retroalimentación, de que la tierra alimenta a los hombres y por tanto los hombres deben a alimentar a la tierra. Con lo que se concreta el mito del señor o señora de la tierra en su carácter como devoradora y paridora.

De esta manera, los seres humanos precolombinos comunicaban sus mensajes míticos y se enlazaban con los seres sobrenaturales a través de los animales que por sus características presentadas se convertían en actores divinos; todo ello, a través de rituales que en algunos casos continúan en práctica hoy día. .

#### II.2.1.6 - SERPIENTE (Couatl)



Fig. 37. Serpiente Pitón, Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2018.

La serpiente es un animal vertebrado que pertenece a la especie de los reptiles ápodos, es decir sin extremidades, su cuerpo es alargado flexible, queratinizado y cubierto de escamas; carecen de párpados y de un conducto auditivo, son

---

<sup>148</sup> Eduardo Matos Moctezuma, *Tlaltecuhltli Señor de la tierra, Estudios de Cultura náhuatl No. 27* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas), 488.

bicéfalas y su piel pasa por un proceso llamado ecdisis que consiste en mudar la piel. Tienen la capacidad para desplazarse rápidamente sin tener patas.<sup>149</sup>

Son animales ecototermos, no pueden regular su temperatura corporal y por eso se denominan de sangre fría. Sus dientes están diseñados para la alimentación, son puntiagudos afilados y presentan curvatura hacia adentro, la mayoría presentan un par de dientes anteriores largos ligeramente curvos y poseen un conducto central que se comunica a las glándulas productoras de veneno. Su esqueleto es fuerte y está compuesto por cráneo, columna vertebral y costillas. Su sistema óseo puede estar formado hasta por 400 vertebras que permiten fijar sus poderosos músculos causantes de la locomoción, la captura y la ingestión de las presas.<sup>150</sup>

La serpiente fue uno de los animales míticos más alegóricos en el pensamiento mesoamericano, su nombre en mexicano es couatl. *Según el investigador Eduard Seler en su libro *Imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, refiere a la serpiente como un ser dotado de fuerzas extraordinarias, un ente sobrenatural, divino y por lo general inquietante; su particular figura y su manera de moverse dio lugar a que su imagen se viera en diferentes configuraciones y manifestaciones de la naturaleza como el agua y el relámpago.*

Dadas sus manifestaciones otorgadas por la mítica colectiva de Mesoamérica, la serpiente aparece en distintas advocaciones y se conjuga con otros animales según la deidad representada, se asocia con lo femenino y lo masculino y de ahí su vinculación con otros animales como aves, felinos, insectos u otros elementos de la naturaleza que fueron consagrados en el universo mágico religioso mesoamericano:

---

<sup>149</sup> Andrés Mata Cruz, "*Manual de procedimientos para el manejo de las serpientes en cautiverio en el herpetario Patrulla Animal*" (Tesis de Licenciatura, Universidad Veracruzana, Facultad de medicina Veterinaria y Zootecnia, 2012), 26.

<sup>150</sup> Mata, "*Manual de procedimientos para el manejo de las serpientes en cautiverio en el herpetario Patrulla Animal*," 23.



Fig. 38. Representaciones pictográficas mesoamericanas de serpientes, según Códice Nutall 75 y Códice Borgia 67, imágenes disponibles en: [http://www.wikiwand.com/es/Escritura\\_mixteca\\_codice\\_nutall\\_75](http://www.wikiwand.com/es/Escritura_mixteca_codice_nutall_75) <http://apoyoalnahuatl.blogspot.mx/2011/09/codice-borgia.html>, Diciembre del 2016. Edición de Leticia Arcos.

“La serpiente es un ejemplo emblemático en Mesoamérica, que se conjuga con el ave (quetzal), el insecto (mariposa), las conchas marinas y, a veces, con el jaguar, pero igualmente se conjuga con el agua dulce, las plantas acuáticas, el árbol y el maíz (hoja como plumas) o el cacao. Del mismo modo así combinada o conjugada, se le asocia con el viento, la lluvia, el rayo (Códice Madrid), el jade, el pedernal o la obsidiana; finalmente hasta con astros como Venus o con la propia Vía Láctea. Las distintas Variedades de serpientes tienen también representación y ritos particulares”.<sup>151</sup>

La deidad serpiente encuentra singular trascendencia con los habitantes de la ciudad de los dioses Teotihuacán, población de Mesoamérica donde según el imaginario mítico-religioso era el lugar donde se alcanzaba la dignidad sagrada; aquí la serpiente fue vinculada al ave de quetzal, tomó la imagen de pájaro serpiente y mediante esta configuración se hizo presente Quetzalcóatl, dios principal de los teotihuacanos y de otras culturas mesoamericanas, ya que a esta deidad pájaro serpiente, se debe el origen del hombre.

<sup>151</sup> Luis Millones y Alfredo López Austin, *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes* (México: UNAM, 2013), 329.

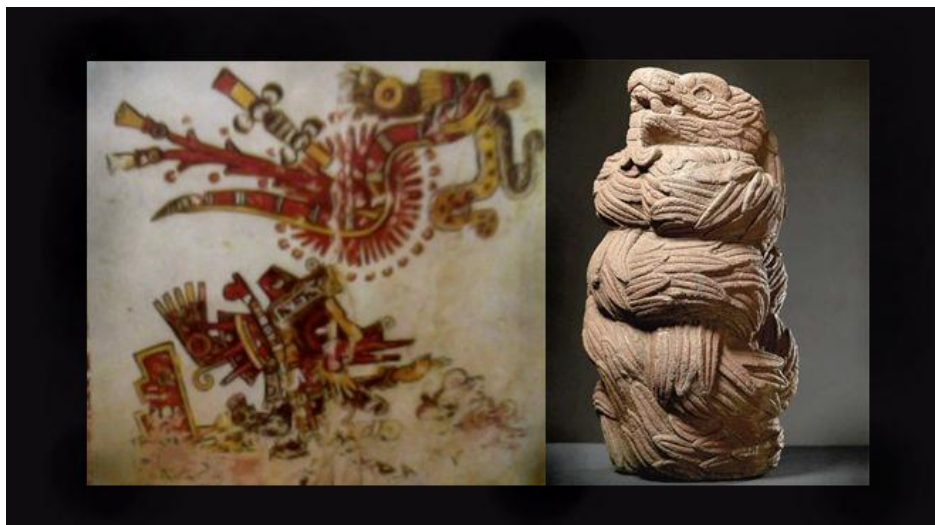


Fig. 39. Quetzalcóatl, representación pictográfica en Códice Borgia, y estatua de Quetzalcoátl (1325-1521), Museos Vaticanos, sector etnográfico. Disponibles en: <https://serunserdeluz.files.wordpress.com> y en <http://www.elhorizonte.mx/seccion/quetzalcoatl-engalana-los-museos-vaticanos/1658025>, Diciembre 2016. Edición de Leticia Arcos.

Uno de los mitos relevantes de la serpiente es el de la creación del hombre, donde el pájaro serpiente aparece como el héroe de la creación humana y protagoniza una lucha entre la vida y la muerte; de la cual, sale victorioso y se convierte en el dador de vida para los hombres:

“Quetzalcóatl bajo hasta el inframundo y dijo a Mictlantecuhtli: <<he venido por los huesos preciosos que tu guardas>>. <<Quieren hacer los dioses con ellos quien habite sobre la tierra. Mictlantecuhtli entregó los huesos sagrados a Quetzalcóatl y lo dejó irse. Pero luego cambió de opinión y ordenó a sus mensajeros que lo alcanzaran y le quitaran los huesos.

Quetzalcóatl tomó apresuradamente los huesos de mujer y de varón revolviéndolos con la prisa haciendo de ellos un lío. De manera que tropezó en un hoyo y quedó muerto. Luego llegaron las codornices que mordieron los huesos esparcidos por el suelo como si fueran granos de maíz.

Cuando Quetzalcóatl resucitó, juntó los huesos revueltos y los llevó al Tamoanchan, donde la diosa Quilaztli-Cihuacóatl, <<aumentadora de las legumbres, mujer serpiente>> los puso en una vasija, sobre la que sangró Quetzalcóatl su órgano viril, y en seguida hicieron penitencia todos los demás dioses diciendo: han nacido los vasallos de los dioses”.<sup>152</sup>

<sup>152</sup> Blanca Solares, *Madre Terrible: La Diosa en la Religión del México Antiguo* (Barcelona: Anthropos, 2007), 252.

Con ello esta deidad alcanza alto grado de veneración de entre los demás actores divinos del universo religioso precortesiano. Así el pájaro-serpiente o serpiente quetzal gozó de elevada jerarquía espiritual en Teotihuacán:

“Quetzalcóatl consagrada en templos, rodeada de conchas y caracolas marinas, cocodrilos plantas y animales, jaguares o insectos aves. La ciudad de la metamorfosis donde el ser humano se hace sagrado y donde el ámbito celeste se hace terrestre.”<sup>153</sup>

Con ello la fusión entre ave-reptil, conjuga al animal terrestre serpiente con el animal de alas que encuentra su espacio en las alturas o cielo, entendido así, la imagen de Quetzalcóatl como pájaro-serpiente es una imagen híbrida que metaforiza la vinculación de la vida en el plano terrestre y celeste, ambos componentes del cosmos; por lo tanto, ésta deidad también estaba relacionada con el origen y la renovación de la vida.

Otro de los mitos cosmogónico náhuatl, refiere que una vez que Quetzalcóatl hubo sangrado su miembro sobre unos huesos en el mundo de los muertos, Mictlantecutli, señor del inframundo, lo instó a soplar en su caracol:

“Está bien, ¡sopla en tu caracol! Pero su caracol no tiene agujeros; luego llama a los gusanos para que le hagan agujeros, luego los abejorros y las abejas entran en su caracol, luego sopla y el señor de los muertos oye.

Si las penitencias de Quetzalcóatl crean al hombre en su aspecto fisiológico, al soplar en su caracol fecunda musicalmente su espíritu. Mientras el soplo del dios cristiano es viento, el del demiurgo indígena es música.”<sup>154</sup>

Referente a otras culturas de Mesoamérica como la maya, el investigador José Ignacio Úzquiza en su artículo *Animalía Sagrada* del libro *Fauna Fantástica de América y los Andes*, coordinado por Luis Millones Alfredo López Austin, describe que en la cosmogonía maya aparece una deidad asociada con Quetzalcóatl, se trata de Gutumatz serpiente-quetzal, la materia viviente, que junto con Tepeu, la

---

<sup>153</sup> Luis Millones y Alfredo López Austin, *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes* (México: UNAM, 2013), 328.

<sup>154</sup> Patrick Johansson K., *La Palabra, la Imagen y el Manuscrito: Lecturas Indígenas en un Texto Pictórico del Siglo XVI* (México: UNAM, 2007), 91.



energía, el potencial, fueron los formadores, los progenitores del mundo cuando todo estaba en suspenso y no existía vida en la tierra:

“En medio de esta vacuidad, concibiéndose de sensibilidad y semillas, tendrá lugar, pues, el inicio de los espacios y de los tiempos, gracias a Tepeu, el soberano, el fuerte y Gutumatx Quetzalcóatl o Kukulcan, la serpiente-ave quetzal resplandeciente y preciosa, desde su halo o corazón de luz. Y allí reuniéndose o dialogando entre ellos, como un rayo-serpiente, esplendoroso, bajo la presencia del Corazón del Cielo, Huracán, acostado en este mar primordial, rayo niño, rayo verde, rayo maduro, rayo súbito, surge la Palabra engendradora de la claridad y luz que dará origen a la tierra, la cual estaba gestándose en el vientre del cosmos.”<sup>155</sup>

En otro mito, la serpiente aparece en el relato del nacimiento del dios Huitzilopochtli, como cita la investigadora Adela Fernández en su libro *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl*, donde describe que al nacer Huitzilopochtli surge la vida, el dios con el rostro, brazos y muslos pintados de azul, se encuentra armado con una rodela y empuña un dardo, su arma principal es Xiuhcóatl, “serpiente de fuego” que fue formada por ocoltcoatl “serpiente de ocote”, madera que se incendia con facilidad; y con esta arma venció a Coyolxauhqui y sus hermanos.

En el mismo relato, la investigadora Fernández narra que el sol, día con día descende al inframundo y cae en tinieblas debatiéndose contra la noche, se debilita y pierde energía, para restablecerse necesita sangre y corazones humanos; y cuando surge a la hora del alba, lo primero que emerge del inframundo es la Xiuhcóatl. En este relato la serpiente aparece como un ser mítico de fuego.

La serpiente en el mito prehispánico es la matriz del universo, también aparece en su advocación femenina y es conjugada con el jaguar, con la vida, la muerte y la regeneración, por ejemplo la diosa Cuatlicue, Chicomecóatl, Ixchel o Huichana,<sup>156</sup> son algunas deidades donde se conjuga este reptil, que por sus características

---

<sup>155</sup> Patrick Johansson, *La Palabra, la Imagen y el Manuscrito: Lecturas Indígenas en un Texto Pictórico del Siglo XVI* (México: UNAM, 2004), 336.

<sup>156</sup> José Ignacio Úzquiza, “Animalia sagrada: la serpiente y sus combinados compañeros en la Mesoamérica maya” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, coords. Luis Millones Alfredo López Austin (México: UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2013), 322.

biológicas y comportamiento animal, fue la metáfora que representó a las principales fuerzas divinas: “la serpiente en sí misma es la Formadora, la Fecundadora, es terrestre-acuática y también celeste, comprende la vida, la muerte, la regeneración y es maestra de sabiduría, sanación y poder.”<sup>157</sup> Todos estos atributos fueron trascendentales para hacer de la serpiente la imagen con un alto grado de sacralidad en el credo de Mesoamérica.

#### II.2.1.7- TLACUACHE (tlacuatzin)



Fig. 40. Tlacuache. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2018.

El tlacuache es el único marsupial mexicano; es un mamífero arborícola, su hábitat se encuentra en las áreas geográficas de climas templados y tropicales de México, el color va del pardo al rojizo y blanco agrisado, su tamaño varía según su especie hay desde los 15 cm. a los 45 cm. de longitud; una de sus particularidades es la bolsa dilatada bajo el vientre llamada marsupio, que es considerada una segunda

---

<sup>157</sup> Úzquiza, “Animalia sagrada: la serpiente y sus combinados compañeros en la Mesoamérica maya” en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, 337.

placenta y sirve para proteger a sus crías cuando nacen, las cuales, se separan a los cuatro meses de nacidos.<sup>158</sup>

Cuenta con hocico alargado y puntiagudo que alberga dientes afilados y fuertes colmillos, de nariz lampiña y largos bigotes, orejas cortas y sin pelo, su larga cola es escamosa y le sirve para colgarse. Su patas son cortas y de garras semejantes a una mano. Es un animal omnívoro que se alimenta de cualquier cosa, como frutos o insectos, anfibios gallinas o cualquier desperdicio. Construye sus madrigueras en los huecos de los árboles, o en las que abandonan otros animales. Tiene mecanismos de defensas contra sus depredadores como el simular estar muertos, con lo que distraen al enemigo y suelen escapar. Pero también entran en combate cuando sus crías están en peligro.<sup>159</sup>

El nombre del tlacuache en náhuatl “tlacuatzin o tlacuatl, deriva del verbo *cua*, “comer”. Lo que come es el maíz con el que comparte naturaleza. Entre los mayas esto es más claro, puesto que la palabra *och*, significa “tlacuache”, pero también quiere decir “sustento o comida”,<sup>160</sup> y en otras lenguas mayas la referencia al maíz se hace con más precisión: “Kekchi, por ejemplo, *och* significa “jilote tierno”. *Och*, por tanto, es una calidad, de la que participan el tlacuache, el maíz, y esa luz roja, que según dicen los tzotziles precede del alba.”<sup>161</sup> Por lo que desde las raíces gramaticales que componen su nombre lo describen como un personaje glotón, o que gusta de comer maíz; lo que enlaza su asociación atribuida como el ladrón del maíz.

Todas estas particularidades llevaron al tlacuache a ser un personaje de singular importancia para los pueblos mesoamericanos que lo hicieron parte de sus actores sagrados; pues según los relatos, desde antes del origen humano, este marsupial

---

<sup>158</sup> Revista México desconocido, “*El Tlacuache: único marsupial mexicano,*” <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-tlacuache.-unico-marsupial-mexicano.html>(consultado el 10 de diciembre del 2016)

<sup>159</sup> Revista México desconocido, “*El Tlacuache: único marsupial mexicano.*”

<sup>160</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (México: UNAM, 1998), 304.

<sup>161</sup> López, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, 304.

fungía como autoridad suprema de todos los animales, cómo narra el siguiente mito:

“Y Dicen los mazahuas que cuando el tlacuache tenía peluda la cola, mandaba a los demás animales y aseguran que cuando se formó la tierra, cuando todavía no era dura, el tlacuache era el rey del mundo. Es que hubo un tiempo -otro tiempo- en que los animales hablaban y las cosas estaban adquiriendo la forma que ahora tienen”.<sup>162</sup>

En otros mitos del origen de la tierra, el tlacuache aparece en calidad de héroe y dese aquí ya se encuentra asociado con el fuego, es quien logró hacer el humo para que la tierra endureciera, como lo describe un relato mazateca, donde también aparece como rey del universo:

“Cuando se formó el mundo la tierra no era dura. El tlacuache era el rey del mundo. La tierra aceptó ponerse dura pero no se le veía el corazón. La tierra aceptó que la maltraten, pero hay que regresar a ella en forma de pago. Las piedras tampoco eran duras. Así buscaron un árbol especial para echarle humo a la tierra para que se pusiera dura. Todos los animales buscaron el árbol, pero el tlacuache, que era el más abuzado fue el que encontró el copal. No sabían hacer lumbre, no había cerillos y sufrían mucho. Para hacer lumbre usaron el capulín como malacate. Frotaron duro, duro y salió la lumbre; le pegó al algodón y pegó la lumbre. Con el humo se endureció la tierra.”<sup>163</sup>

En el relato anterior, ya se encuentra una asociación del tlacuache con el fuego, desde el origen de la tierra, de modo que no es extraño que en los mitos que narran hechos de la era de los hombres, este marsupial tuviera todas las agallas para robar el fuego, por lo que perdió los pelos que poblaban su cola. En los siguientes relatos el marsupial figura como ladrón del fuego, en el primero, como servidor de los astros, y también lo roba para entregárselo a la humanidad; como describe uno de los mitos del pensamiento nahua que cuenta el origen del fuego para servicio de los astros que alumbran el día y la noche:

“El Sol y la Luna tanto anhelaban.  
Y el tlacuache se metió al río de inmediato,  
todavía mojado se presentó con la hechicera.

---

<sup>162</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana* (México: UNAM, 1998), 53.

<sup>163</sup> María Ana Portal, *Cuentos y mitos en una mona mazateca, Vol. 153* (México: INAH, 1986) 45.

Humildemente, titiritando, le dijo:  
-Madrecita, tengo frío. hazme un lugarcito  
frente a tu lumbre para calentarme.  
Y la hechicera le creyó, y el tlacuache  
aprovechó un descuido y metió le cola en  
la lumbre.  
Así obtuvo el fuego para que el sol y la  
luna pudieran hornear el venado y comérselo  
en barbacoa.  
Desde entonces el tlacuache no tiene  
pelos en la punta de su cola”.<sup>164</sup>

En este relato, el tlacuache aparece como servidor de los dos astros, para llevar el fuego a través de artimañas, y tuvo que sacrificar su cola para llevar el fuego al sol y a la luna. En la siguiente narración referente al fuego, presentada en libro *Relatos del Mundo Mágico Mazateco* del investigador Carlos Incháustegui, narra que una mujer tomó la lumbre cuando se desprendió una estrella, mantuvo el fuego mucho tiempo y se negó a compartirlo con la gente; entonces el tlacuache prometió llevar la lumbre desde la casa de la mujer a quien le dijo:

“Buenas tardes, señora lumbre, ¡que frío hace! Yo quisiera estar un rato frente a la lumbre y calentarme porque me muero de frío.

La vieja creyó que era cierto que tenía frío el Tlacuache y le admitió acercarse a la lumbre al Tlacuache; pero este, muy astuto, se fue arrimando más y más hasta poder meterse en la lumbre, metiendo su cola y así poder llevar. Pues una vez ardiendo su cola se fue corriendo y así repartir la lumbre hasta donde pudo alcanzar.

Y fue por eso que ahora el tlacuache tiene la cola pelada”.<sup>165</sup>

Y es así, que mediante sus artimañas, el marsupial se apropió de la llama para que todos tuvieran fuego, por lo que aparece como una figura heroica.

Entre otras atribuciones al tlacuache, es relacionado con el maíz y del mismo modo que hurtó el fuego también se convirtió en ladrón del maíz, ya que este marsupial tiene fama de ladrón de las trojes y las milpas, en los relatos precolombinos, como lo refiere el investigador Alfredo López Austin en su libro *Los mitos del Tlacuache: Caminos de la mitología mesoamericana*, describe un mito

---

<sup>164</sup> José Antonio Flores Farfán, *EL TALACUACHE TLAKWATZIN* (Madrid: ECO, 1995), 19.

<sup>165</sup> Carlos Incháustegui, *Relatos del Mundo Mágico Mazateco* (México: INAH, 1997) 68.

que narra que fue el tlacuache quien tramó el plan para que los animales robaran el maíz a Lisibé y Lisiyá sus dueños, y concluido el robo, este aconsejó que se pintara el maíz robado con colores amarillo y negro, para que los granos no fueran reconocidos por la también dueña del fuego, la señora Lisibé; y así el maíz tomó los colores del día y de la noche; por ello, y por repartir el fuego en cuatro montones de leña en la morada de los hombres, es el ordenador del tiempo.

El tlacuache es el hábil ladrón del maíz y azote de los gallineros, del aguamiel de los tlachiqueros (personas que raspan los magueyes para extraer el aguamiel con el que se produce el pulque, extraído de un tipo de maguey), sabio, apestoso, gran trepador, y como Juan Charrasqueado, embustero y jugador, capaz de hacerse el muertito para engañar a sus cazadores o enemigos, de apestarlos oliendo como a ajo y así también poder defenderse; duerme de día, ronda de noche. Y así aparece el tlacuache.<sup>166</sup>

Y con esta narración de las tretas y artimañas del tlacuache descrito por Austin terminan, los relatos míticos referentes al marsupial que provienen del pensamiento mesoamericano, estas narraciones ofrecen un amplio contenido simbólico para conocer y entender la incursión del tlacuache como animal deífico en la religión de Mesoamérica.

Las páginas anteriores, que describen a los siete animales míticos estudiados, manifiestan la relación de la comunidad mesoamericana con el mundo animal, unión que surge de esa necesidad humana por acercarse a la comprensión de las cosas y del mundo que habitaban; entendido así, para los antiguos pobladores de México, el mito nace como un producto que surge de la necesidad del hombre por comprender lo desconocido. Con ello, su imaginario fue nutrido por su propio entorno y fue articulando la interpretación del mundo a través del mito que se convirtió en un eje rector de su realidad, por lo que no era posible la vida sin el mito como base de la existencia; por lo tanto, esta gama de creencias desembocó en un panorama dogmático, que vinculó fuertemente la relación hombre-animal-universo religioso como fundamento de vida.

---

<sup>166</sup> José Antonio Flores Farfán, *EL TLACUACHE TLAKWATZIN* (Madrid: ECO, 1995), 23.

## **CAPÍTULO III**

### **III- LA FAUNA MÍTICA, NUMEN EN LA ESCULTURA DEL MÉXICO ANTIGUO.**

Del panorama mítico religioso mesoamericano emergió una cosmovisión que enlazó armónicamente a los habitantes del México Antiguo con las fuerzas cósmicas como entes sagrados y creadores del universo, enfoque que gestó una gama de personajes divinos que fueron representados por medio del arte; y a partir del objeto artístico, las deidades adquirieron una imagen a través de la forma.

Así quedó plasmada la fauna mítica de los pobladores de Mesoamérica, mediante configuraciones zoomorfas, antropro-zoomorfas y mixtas compuestas a partir de la morfología de los animales que habitaban su entorno natural, y que por tener antecedentes en el espacio tiempo mítico, dieron imagen a los diversos actores divinos. Así nació la temática en el arte de Mesoamérica, partiendo de distintas formas acompañadas de signos y glifos que fueron asociados a las imágenes de los dioses, según las características y advocaciones de cada deidad; logrando con ello, la creación de un arte cargado de elementos simbólicos que representan la relación del hombre precolombino y su esfera sagrada.

Esta carga semántica quedó presente en la escultura, frescos y códices de la sociedad precolonial; y en este estudio, la escultura es el punto referencial de análisis debido al sentido conceptual que emerge de la piedra y la arcilla y que juntos fundamentan la relación hombre-naturaleza en un sentido armónico con el cosmos.

De ahí, el interés de analizar la simbología y significado de las representaciones escultóricas seleccionadas que dan vida a los personajes faunísticos estudiados en esta investigación.

### III.1.- ICONOGRAFÍA Y CONCEPTO EN LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA MESOAMERICANA REFERENTE A LA FAUNA MÍTICA SELECCIONADA

Las Esculturas descritas a continuación, presentan un análisis tanto de su estructura formal como iconográfica, a fin de diseccionar el contenido simbólico y formal de estas piezas que son testimonio de la óptica del hombre precolonial hacia la naturaleza que enalteció a través de su esfera religiosa; cosmovisión que los canteros precolombinos dejaron presente en las representaciones de sus dioses plasmados sobre piezas labradas con perfección técnica en bajo relieve o escultura exenta, creando configuraciones de alto contenido religioso a través de formas plásticas sintetizadas.

Con ello, cada elemento tallado en la escultura nutrió de significado a las configuraciones que representan a los animales míticos: Serpiente, Águila, jaguar, rana, tlacuache, conejo y murciélago; piezas que han sido seleccionadas en esta investigación, a fin de interpretarlas desde una perspectiva propia y actualizada, de ahí la necesidad de analizarlas desde de la iconografía y discurso estético que las enmarca.



### III.1.1- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMAGEN DEL ÁGUILA



Fig. 41. Cabeza de Guerrero Águila, escultura en basalto, Cultura Azteca, posclásico tardío, Museo Nacional de Antropología e Historia, México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2018.

El águila fue una de las aves más representadas en la escultura mesoamericana, debido a su relevancia en el pensamiento religioso de los pobladores de Mesoamérica, sus múltiples simbolismos quedaron labrados en las representaciones del arte precolombino.

En las piezas escultóricas precortesianas, el águila fue tallada en su representación al dios del sol, su alto vuelo fue característico para ser identificada con el astro rey, como exponen la Dra. Silvia Limón Olvera y Clementina Battcock, en el libro *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, que los mexicas llamaban al sol Cuauhtlehuani <águila que asciende>, este nombre le otorgaban desde que salía hasta el cenit; y Cuauhtémoc <águila que desciende>, cuando el sol bajaba en el oeste.

La relación del águila y el sol, también queda presente en la representación de Tonatiuh el dios solar que porta plumas de águila en su tocado y en el borde de su

maxtlatl o braguero, y carga un sahumador en forma de pata de águila. Entre los mexicas se vincula el águila con el mito de la creación del sol, y con ello se relaciona con el sacrificio, y al ser asociada con el dios Hutzilopochtli también estuvo relacionada con la guerra. “Mayas y mexicanos vincularon, la guerra, el sacrificio, el Sol y la Luna con el águila, tal vez la ferocidad del ave dio pauta para ello”.<sup>167</sup>

Para profundizar los antecedentes de que distinguen al águila como numen en el arte precolombino, analizaremos algunas esculturas donde aparece representada.

## PIEDRA DE SOL



Fig. 42. Escultura *Piedra de Sol* (calendario Azteca), Basalto de olivino, 3.60 mts., de diámetro. Museo Nacional de Antropología, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2018.

El monolito *Piedra de Sol*, es una de las obras escultóricas más importantes del pueblo azteca, es un relieve de forma circular y tallado en basalto de olivino<sup>168</sup>; cuenta con un diámetro de 3.60mts., fue labrada en 1469 en el reinado de

<sup>167</sup> María Montolú Villar, *El dios solar en la religión y mitologías mayas*, en *Anales de Antropología*, Vol. 18 N. 2 (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981), 35.

<sup>168</sup> Rubén García, *Biografía razonada del Calendario Azteca*, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* (México: El Museo, 1934), 113.

Axayácatl, según cita el investigador Fernando Arellano en su libro *La Cultura y el Arte del México Prehispánico*, en donde describe que iconográficamente, esta obra está compuesta por anillos concéntricos y en su parte central está representado el símbolo de Tonatiuh el Dios del Sol, con figura de un rostro humano y una gran cabeza con sus ojos bien enmarcados, boca entreabierta y dentadura, su lengua sale cubriendo la barbilla y adornos de sus orejas, en el siguiente círculo que rodea la cabeza se aprecian sendos rectángulos que representan a los cuatro soles anteriores: viento, tigre, lluvia, agua. Y en ambos lados del disco central y, entre los símbolos de los otros soles, aparecen las garras de águila devorando corazones, aludiendo a la necesidad de los sacrificios humanos para mantener la vida del sol y de la humanidad. Es una representación del águila asociada al sol y también como símbolo de sacrificio.

Los siguientes círculos que conforman el relieve aluden a las estrellas, las constelaciones o rayos solares y a símbolos y glifos del año y el tiempo, según describe Arellano, se trata de una cosmovisión de carácter mítico expresada de manera plástica en un perfecto orden geométrico.

En otro análisis de *Piedra de Sol*, realizada por el investigador Carlos Alvear Acevedo en su libro *Historia de México*, describe que la pieza muestra al centro el rostro de Tonatiuh, el sol, a ambos lados se ven sus manos con garras de águila con las cuales estruja unos corazones:

“En las mañanas se imaginaba al Sol como un águila descendente, que descendía por la tarde. Alrededor del disco del Sol aparecen cuatro rectángulos que simbolizan los cuatro soles anteriores. En el anillo que sigue aparecen los signos de los días, comenzando con la cabeza de lagarto, o “cipactli”, y concluyendo con la flor o Xóchitl. Las bandas siguientes muestran relieves que representan joyas de turquesa o jade. Las dos bandas finales, o exteriores, son serpientes de fuego o “xiuhcōatls”, semejantes a las que se encuentran en la base de la pirámide de Tenayuca, o a las que formaban el “coatepantli” o muro de serpientes en torno al Templo Mayor de Tenochtitlán”.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Carlos Alvear Acevedo, *Historia de México*, Segunda Edición (México: Limusa, 2004), 85.

Lo descrito expone los avances que el pueblo mexica tenía en astronomía, respecto al movimiento del sol, en esta pieza, hablan del tiempo, del día de la noche y el sacrificio; por lo que su observación de la naturaleza y devoción al astro solar, quedó labrada por los canteros en esta composición geométrica cuyos planos están compuestos por círculos, triángulos y algunas figuras orgánicas.

## GUERRERO ÁGUILA



Fig. 43. Guerrero Águila, escultura exenta en arcilla, tamaño natural, Museo del Templo Mayor, México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, noviembre del 2017.

El Guerrero Águila, es una escultura exenta en arcilla; iconográficamente presenta un ser antro-po-zoomorfo, con vista de frente, en postura de pie, con las piernas semiabiertas y los brazos flexionados hacia el frente; su cuerpo está cubierto por una indumentaria, al parecer, de plumas de color blanco y un casco con figura de ave que deja ver el rostro del personaje; el traje termina a la altura de las rodillas de la figura, finaliza con tres puntas en cada rótula que semejan garras; la manga

del traje cubre la totalidad de los brazos y termina con nueve elementos en forma de ganchos en cada una de éstas.

Entre el pueblo mexica, el águila fue una de las principales órdenes militares por ser relacionada con la guerra la valentía y la audacia, y la cabeza del águila fungió como emblema de los guerreros, en virtud de que los soldados eran los encargados de buscarle el alimento al sol, tomando prisioneros a los enemigos en batalla para después extraer su corazón en ofrecimiento al astro solar; como menciona Olvera y Battcock en su libro ya citado, describiendo que si el guerrero salía victorioso con el logro de vencer y hacer prisionero al enemigo, se premiaba condecorando su cabello con un plumón de águila llamado cuauhtlachcayotl; por haber proporcionado un alimento más al sol.

“La naturaleza depredadora del águila la vincula con la guerra y con el sacrificio. El alimento del águila son las tunas duras encarnadas, simbólicamente identificadas con los corazones de los sacrificados, que dada la ocasión eran depositados en recipientes de piedra llamados cuauhxicalli, es decir, jícara de las águilas.”<sup>170</sup>

El Guerrero Águila, fue un personaje tanto de los mexicas como de la cultura tarasca, y tlaxcalteca, quienes también relacionaban a los guerreros con las águilas y con las órdenes militares, por ejemplo, como describió la antropóloga Silvia Limón en su conferencia *Las Aves y el Cosmos Mesoamericano: el águila, el colibrí y el zopilote*, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM 2013, los guerreros tarascos llevaban plumas de águila en la espalda cuando iban a la guerra y los tlaxcaltecas tenían como emblema la figura de un águila con las alas extendidas y Xicontecatli portaba un estandarte con esta imagen, cuando el emblema estaba adelante, iban en son de paz y, si se encontraba atrás era en son de guerra. Por otra parte, tenían el hábito de que si alguien se iniciaba como guerrero, agujeraban la nariz de éste con una garra de águila para ponerle una nariguera que lo distinguía como guerrero.

Los análisis anteriores, quedan fundamentados en esta pieza escultórica *Guerrero Águila*, pues, se aprecia la indumentaria que usaban los guerreros de la Gran

---

<sup>170</sup> Cesar Macazaga Ordoño, *Símbolos Prehispánicos: Sustento Filosófico* (México: Trillas, 2015), 30.

Tenochtitlán, ya portaban un traje completo para simbolizar a las águilas, la indumentaria se compone de alas, plumas de ave y porta garras en las rodilleras, y su cabeza está cubierta por una especie de casco o máscara zoomórfica que figura la cabeza de águila, con pronunciados picos de donde se deja ver el rostro del caballero que lo porta. En la parte técnica, la pieza, fundamenta el conocimiento y dominio del trabajo en arcilla que tenían los escultores precolombinos.

## CUAUHXICALLI



Fig. 44. *Cuauhxicalli*, Escultura de águila real, Museo del Templo Mayor México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, Noviembre del 2017.

Esta pieza escultórica tallada en piedra llamada *Cuauhxicalli*, es una escultura exenta que semeja un ave en posición de reposo y la cara vista de frente, la configuración de esta escultura presenta la figura de un águila de cuerpo completo con las alas cerradas. En los detalles de la estructura, se aprecia una labra bien detallada en forma de puntas ovoides que semejan plumas que cubren casi la totalidad de su cuerpo, en la periferia de sus ojos resaltan varias líneas en movimiento formando un óvalo, al parecer semeja al sol, consta de un pico grande y un agujero en la parte superior del cuerpo.

Esta escultura fue realizada para uso ritual, en la que se encuentra configurada un águila real en forma de vasija con una cavidad en la parte superior, en tiempos prehispánicos fungía como un recipiente para ofrendas dedicadas al sol, en esta vasija se llevaba a cabo el acto de inmolación hacia los cautivos por los guerreros de la Gran Tenochtitlán, como narra el investigador Fernando Alvarado Tezozómoc en su libro *Crónica Mexicana*, donde describe que al sacrificado le estiraban las manos y los pies para descoyuntarlo, y de imprevisto le abrían el pecho con una navaja de ancha hoja, sacándole muy de prisa el corazón que depositan en el agujero de la vasija, y con la sangre rocían al dios Huitzilopochtli; por lo que el vaso del águila se relaciona con el culto solar:

“El cuauhxicalli tenía este nombre por el sentido del sacrificio que se efectuaba en él, que era puramente solar; pues los mexicanos, al igual que otros pueblos, relacionaban a las águilas con el Sol, y suponían que aquellas, en función del astro diurno, bebían de la jícara del águila -o cuauhxicalli-, la sangre vertida durante el sacrificio humano para alimentar a la divinidad principal de su culto con aquel líquido precioso llamado Chalchíuhatl”.<sup>171</sup>

Con ello, esta obra es un documento más de la ritualidad de los habitantes de Mesoamérica, testimonio de los sacrificios dedicados al sol y la atribución al águila como deidad solar, por lo que mito y rito se hacen presentes en esta obra escultórica.

---

<sup>171</sup> Fernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana* (México: UNAM, 1994), 55.

### III.1.2- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMAGEN DEL CONEJO- Tochtli



Fig. 45. Ornamento en forma de conejo corriendo, cerámica, 600 a 900, Museo Regional de Yucatán, INAH, México. Disponible en archivo fotográfico del INAH. Mayo del 2017. Edición de Leticia Arcos.

En el pensamiento mítico mesoamericano el conejo fue un animal de advocaciones múltiples como quedaron descritas en el apartado de los relatos míticos; entre ellas, como describe Gutiérrez Tibón en su libro *Historia del Nombre y de la Fundación de México*, tiene asociación con la luna, ya que la luna representa la fertilidad femenina, es la dispensadora del agua que fecunda los campos, por ello se relaciona con lo líquido y la fertilidad con lo que queda vinculada al conejo quien en otros atributos aparece como: “deidad del maguey, del pulque, de la luna, de la agricultura; figura básica en la astrología, en el mito y en el cómputo del tiempo, animal mágico equiparado con el guerrero.”<sup>172</sup>

Lo anterior asocia al conejo con la abundancia, la fecundidad, la tierra, el agua, el astro que ilumina la noche y el pulque, atribuciones plasmadas en las piezas escultóricas donde representan al conejo los escultores del México antiguo.

---

<sup>172</sup> Gutiérrez Tibón, *Historia del nombre y de la fundación de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), impresión electrónica, <https://books.google.com.mx/books?id=MDYqDwAAQBAJ&pg=PT639&dq=conejo+tochtli++mesoamerica.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjf7MLS1rDVAhVG5yYKHUHZAfYQ6AEIjAA#v=onepage&q=conejo%20tochtli%20%20mesoamerica.&f=false> (consultado en febrero del 2017).



## DIOSA DE LA LUNA IXCHEL CON CONEJO



Fig. 46. Figurilla de Ixchel diosa maya con conejo, pequeña escultura en cerámica, Isla de Jaina, 600 a 900 Clásico tardío, Museo Regional de Yucatán, Palacio Cantón. Disponible en Archivo fotográfico del INAH, Mayo del 2017. Edición de Leticia Arcos.

La vinculación de la luna y el conejo es característica en los mitos mesoamericanos y en la cultura maya fue de primer orden, como se aprecia en esta pequeña escultura en cerámica proveniente de la isla de Jaina, Yucatán. La pieza está compuesta por dos personajes que representan a la diosa lunar Ixchel abrazada con un conejo: “Entre los pueblos mayas, el conejo acompañaba a Ixchel, la diosa de la luna, patrona de la fertilidad, de la medicina e inventora del tejido”<sup>173</sup>.

La escultura *Ixchel diosa maya con conejo*, en su configuración formal presenta una pieza escultórica exenta, compuesta de dos personajes en posición sedente, vista de frente, a la izquierda se encuentra un personaje, al parecer, femenino, sentado con las piernas cruzadas, de frente y con los pechos desnudos, porta un tocado en la cabeza y accesorios en el cuello, orejas y el brazo que descansa

<sup>173</sup> Rosa Brambila Paz, *El animal en la vida prehispánica* (México: INAH, 1980), 21.

sobre su pierna, mientras con el otro abraza una figura zoomorfa, al parecer, un conejo en posición sedente y con el cuerpo de frente, con un brazo postrado sobre la parte abdominal de su cuerpo y con el otro abraza la parte posterior de la figura femenina, sobre su cuello porta un accesorio semejante a un collar, su rostro esta de frente, sus ojos son redondos, grandes y abiertos, y en la parte superior de la cabeza destacan dos orejas ovaladas hacia arriba.

El conejo Tochtli está considerado como “el octavo símbolo: Significa la fertilidad, el embrión en la luna y el útero. Es el nacimiento en las fases lunares y está relacionado con Venus”.<sup>174</sup>

Para introducirnos, en el discurso de esta figura en cerámica que representa al conejo y la luna, citaremos al investigador Stanislaw Iwaniszewski con su artículo *El tiempo y la Luna en la cultura maya: el Caso de Cozumel*, en el libro *El papel de la Arqueoastronomía en el mundo maya: el caso de la Isla de Cozumel*, donde describe que el pensamiento maya imaginó a la luna como un ser femenino, fuertemente vinculado a la cueva y al agua, a la tierra y al inframundo. Esta diosa lunar fue vinculada con el maíz, encargada de propiciar el crecimiento de diferentes plantas, enviando lluvias y suministrando la humedad necesaria para el desarrollo. También simbolizaba la fertilidad y la parte femenina de la tierra ya que cada noche la luna aparece en distinto lugar en el cielo y a diferente hora, sus saltos en el firmamento fueron simbolizados por la figura del conejo, con la que también denotaron sus vínculos con la fertilidad.

---

<sup>174</sup> María Elena Romero Murguía, *Nepoualtzitzin: la sabiduría de contar en el mundo mesoamericano. Elementos teóricos y prácticos de la matemática prehispánica* (Bloomington: Palibrio, 2016), 92.

## ESCULTURA LÁPIDA LUNAR

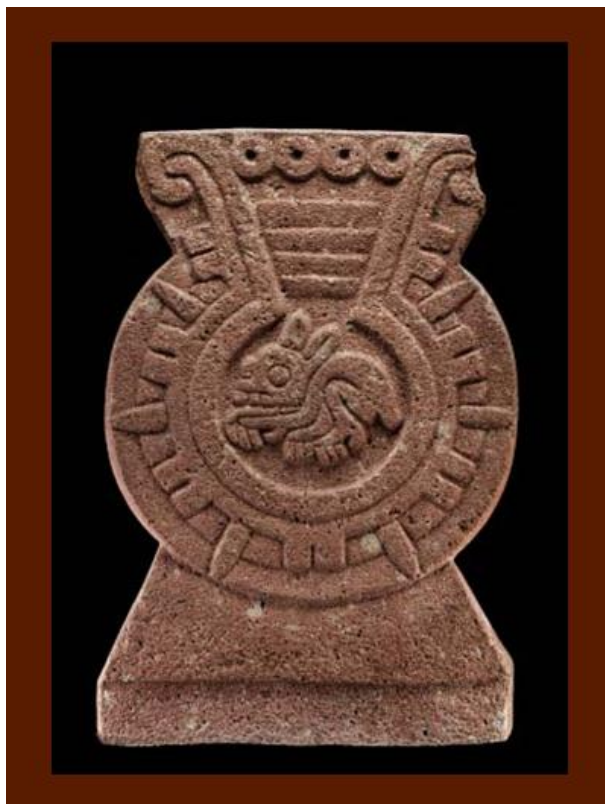


Fig. 47. Escultura *Lápida Lunar*, Talla en piedra medidas: 76 x 48 x 17cm., Procedencia: Tlaxiaco Oaxaca, Museo Nacional de Antropología e Historia, México, Disponible en archivo fotográfico del INAH, Mayo del 2017. Edición de Leticia Arcos.

Lápida Lunar, es un relieve tallado en piedra, en forma vertical, se compone de dos planos el primero, una base en forma casi triangular en la parte inferior de la pieza, en el segundo plano que forma la parte superior de la pieza, destaca una forma circular con figura de olla, la cual contiene tres anillos circulares y al centro de ellos una figura zoomorfa de perfil, al parecer, un conejo; en la parte superior de la figura se encuentran 4 círculos concéntricos seguidos por 4 líneas horizontales en el área inferior de éstos:

“La olla ha sido esculpida con el clásico corte vertical que permite ver a su interior, donde un conejo en gestación se presenta como sinónimo de fecundidad, tal vez por ser tan prolífera especie; pero es interesante notar además el numeral 4 que se puso como reborde de la vasija, y el nivel de agua que cierra la eminencia mayor de la misma y que se expresa con cuatro líneas horizontales. Otros elementos adosados al perfil de la olla, en el exterior expresan la cifra 13. Como Muy

semejante a esta lápida es un dibujo en el Códice Borgia en el que aparece Xochipilli como dios de la procreación con una olla luna, un conejo, la figuración de la placenta como agua y en el borde exterior de la olla luna, volutas como nubes o como la adiposidad de la matriz en número de 13. Esos números son rituales y refieren inicialmente a los días de duración de la regla femenina indígena -el 4-, y al día preciso en que el óvulo esta con seguridad presente con todas las posibilidades de ser fecundado en el 13o. Después de la suspensión de la Regla”<sup>175</sup>

Esta escultura de *Lápida Lunar*, es una manifestación plástica de estructura formal geométrica, que plasma de una manera integral los mitos referentes al conejo y su múltiple asociación con diversos relatos mesoamericanos, especialmente su vinculación con la luna, el nacimiento y el pulque.

### III.1.3- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMAGEN DEL JAGUAR



Fig. 48. Escultura de Felino, jaguar, tallada en piedra basalto, cultura olmeca, Palacio Rojo, disponible en: [http://noticiasdelaciencia.com/not/8943/descubren\\_dos\\_piezas\\_olmecas\\_de\\_3\\_000\\_anos\\_de\\_antiguedad/](http://noticiasdelaciencia.com/not/8943/descubren_dos_piezas_olmecas_de_3_000_anos_de_antiguedad/), abril del 2017. Edición de Leticia Arcos.

<sup>175</sup> Sociedad Mexicana de Geografía y Estadísticas, *Estudios Indigenista Vol. 1*, 1972 del primer Congreso Mexicano- Centroamericano de Historia, 46.

La escultura precolombina, al ser intérprete de los personajes sagrados del escenario mágico mesoamericano, no dejó sin plasmar a uno de los actores deíficos más relevantes de la civilización precolombina: el jaguar, llamado ocelotl en lengua náhuatl, felino que destacó en el contexto mítico de estos pobladores ancestrales, quienes dotaron al jaguar de múltiples atributos de poder, por ser un animal con características tan peculiares como la fuerza. Con ello, tenía vinculaciones asociadas con el trueno, el sol, la luna, las cavernas, las montañas y el fuego, y en ocasiones dueño otros animales; advocaciones presentes en la escultura donde aparece este personaje.

#### ESCULTURA MONUMENTO I



Fig. 49. *Monumento I*, Escultura tallada en piedra, Jaguar copulando con una mujer (interpretación de Mathew W. Stirling) cultura Olmeca, Río Chiquito Veracruz, imagen tomada del libro *Los hombres jaguar: Los olmecas teocelome*, Abril del 2017.

La escultura intitulada *Monumento I*, se trata de una escultura exenta tallada en piedra que se compone de dos planos, al parecer dos personajes, uno se encuentra en posición sedente, con las piernas y espalda flexionada hacia adelante y la cara vuelta hacia arriba en posición de tres cuartos; los brazos están flexionados hacia adelante y entrelazados con la segunda figura que se encuentra recostada boca arriba y con las piernas abraza el cuerpo de la figura sedente, los brazos de este segundo personaje descansan sobre sus piernas y quedan vueltos

hacia arriba; por otra parte, le hace falta la cabeza; al parecer, la pieza presenta detalles de que fue fracturada.

Respecto al Monumento I, refiere el investigador Rubén Bonifaz Nuño en su libro *Hombres y Serpientes: Iconografía Olmeca*, que aparentemente representa la copulación entre un jaguar y una mujer, la figura de la mujer se presenta yacente, con las rodillas atraídas hacia arriba a lo largo del abdomen, y con los codos doblados y las manos extendidas hacia arriba; especificando que varias partes de la pieza ya se perdieron.

La escultura *Monumento I*, relaciona al jaguar con la fertilidad y las deidades de la tierra, según Cristina García Sáinz, en su artículo *El Jaguar, Dios y Origen de Nuestra Raza Indígena*, de la *Revista Arqueología Mexicana No 12*, el felino es el padre que da origen por cruzarse con una mujer de raza mesoamericana. Al relacionarse a las cuevas, es símbolo de la vida subterránea, se asocia al espacio de la reproducción femenina, y la cueva simboliza esta parte donde se propicia y surge la existencia; por lo tanto, el jaguar está vinculado de manera muy íntima a la vida que surge de las entrañas de la tierra que es el lugar donde mora el felino.

#### HACHA, BEBE OLMECA

*Hacha, Bebe Olmeca* o “figurillas llamadas baby face”<sup>176</sup>, es una escultura exenta, tallada en piedra verde, con una técnica que apenas sugiere los demás elementos que la componen; de estructura rectangular y a la vez un tanto cilíndrica, presenta un personaje híbrido que se encuentra de pie, con los brazos flexionados hacia el pecho, porta un elemento puntiagudo; presenta un rostro de frente que abarca una tercera parte del tamaño de la pieza, destaca una boca grande de labios gruesos y nariz ancha, un par de orejas grandes a los costados; ojos sugeridos mediante líneas, y una raya al centro de la cabeza que pareciera dividirla en dos mitades.

---

<sup>176</sup> Francisco Beberido Perea, *Estética Olmeca* (México: Universidad Veracruzana, 1996), 51.



Fig. 50. Hacha tallada en piedra verde, representa un bebe olmeca, que sostiene con ambas manos un hacha. Presenta boca y labios de jaguar, uno de los elementos icnográficos característicos de este grupo cultural. Disponible en archivo fotográfico del INAH, abril 2017. Edición de Leticia Arcos.

Para fundamentar el sentido de esta figurilla *Hacha, Bebe Olmeca*, es importante citar que los canteros olmecas realizaron obras monumentales en piedra y también pequeñas piezas en piedra verde, como describe el investigador Nicholas J. Saunder en su artículo *El Ícono Felino en México, de la Revista Arqueología Mexicana No.12*, donde determina que la escultura olmeca que representa al jaguar se caracteriza por la representación de una extraña criatura parte felina y parte humana, que representan hombres-jaguar, Y describe que estas “criaturas imposibles” hombres-jaguar, son determinadas como seres sobrenaturales que nacen como producto de gobernantes olmecas y la unión de jaguares deíficos; pues, en esta cosmovisión el jaguar era el único animal que podía homologarse con el ser humano, por lo que se consideraba que cada hombre llevaba en su interior un jaguar y que cada jaguar podría ser a la vez un hombre. Estas configuraciones atípicas se fundamentan con el relato olmeca que narra:

“Un mítico niño-jaguar, producto de un matrimonio sagrado entre mujer y un jaguar, suposición que se basa en la escultura de un jaguar vestido ceremonialmente que tiene relaciones sexuales con una mujer, el niño producto de esta unión resultaría un hierógamo, el cual pudo haber sido considerado el antepasado mítico de los gobernantes olmecas.”<sup>177</sup>

Con ello, los escultores del México antiguo, a través de su creatividad participaron como intérpretes del mito, mediante la configuración de personajes divinizados que cobraron presencia a partir de las imágenes que fueron parte de su sistema de creencias religiosas, con lo que la escultura fungió como vehículo trascendente para impulsar la integración religiosa y espiritual de la sociedad olmeca.

#### ESCULTURA MONUMENTO SL-107



Fig. 51. A los costados, Jaguar, Monumento SL-107, escultura múltiple (vista frontal y posterior), San Lorenzo, Preclásico Medio. Medidas: 95 cm de alto, 60 cm de ancho; el espesor es variable, piedra de basalto Museo Comunitario. Tenochtitlán, Municipio de Texistepec Veracruz. Disponible en: [http://espaciolumeca.blogspot.mx/2007\\_11\\_30\\_archive.html](http://espaciolumeca.blogspot.mx/2007_11_30_archive.html) y en el libro *Escultura Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*, mayo del 2017. Monumento SL-107, dibujo que permite apreciar claramente los detalles de las figuras

La escultura monumento SL-107, es una escultura exenta tallada en piedra de basalto, muestra un felino que domina la obra, entre sus patas delanteras cae una

<sup>177</sup> Yolotl González Torres, *Animales y Plantas en la Cosmovisión Mesoamericana* (México: Plaza y Valdez, 2001), 128.



figura humana descendiendo en volutas. El animal se encuentra en posición sedente y erguida, la pierna trasera está pegada al muslo, y la cola descansa junto a la base; presenta enormes ojos redondos y observa hacia atrás, la boca abierta deja al descubierto dos largos colmillos curvos y un enorme diente en forma de punta al centro, su nariz descansa sobre el labio superior y tiene un ligero aspecto humano lo que lo relaciona con el monstruo de la tierra, según describe la investigadora Ann Cyphers en su libro *Escultura Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*, y continúa describiendo la figura del hombre que descende con el brazo izquierdo levantado y la pierna izquierda flexionada, muestra una postura forzada ya que su cadera se encuentra virada. Su rostro presenta labios carnosos y con la comisura hacia abajo, usa cinturón ancho delantal y yelmo de ave.

Esta escultura que representa al jaguar olmeca es una combinación de escultura exenta y relieve, la figura principal que domina la escena es el jaguar, y en segundo plano se encuentra la figura del humano que descende envuelta en volutas, su riqueza simbólica le confiere varios significados:

“Puede simbolizar: la luz y la oscuridad, el juego de pelota y el movimiento de los cuerpos celestes, el guerrero y el poder sobrenatural divino, y el humano y el inframundo comunicándose mediante el trance chamánico. El gran Jaguar, la fuerza que guía a los humanos, es símbolo de la tierra y el inframundo así como puente entre ellos, se asocia con el origen de la lluvia y la neblina en las cuevas que son los portales del inframundo y con la guerra. El jaguar mirando hacia atrás al igual que sus enormes ojos en forma de espejos y su diente triangular quizá indican un estado alterado. El hombre vestido como un jugador de pelota o un guerrero puede ser una metáfora del sol que descende hacia el inframundo envuelto en volutas que pueden significar a la vez, un estado alterado o alucinógeno, la neblina de las cuevas y del inframundo. La simbología celeste de la escultura pudiera referirse al punto crítico del tránsito del sol al inframundo, interpretado como un momento crucial para el ciclo agrícola.”<sup>178</sup>

Así esta escultura del jaguar SL-107, es un testimonio de las múltiples advocaciones que fueron otorgadas al felino por el pensamiento mítico de los pueblos de Mesoamérica, y permite apreciar el avance escultórico que manejaba el artista olmeca, con distintas variantes como escultura exenta, relieve, alto relieve y bajo relieve.

---

<sup>178</sup> Ann Cyphers, *Escultura Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán* (UNAM, México, 2004), 186.

## ALTAR 4



Fig. 52. *Altar 4*, escultura tallada en piedra andesita, medidas 160 cm x 319 x 190 cm., zona arqueológica La Venta, cultura olmeca, disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/research/pohl/sites/laventa.html> <https://www.bibliotecaopleyades.net/sitchin/reinosperdidos/reinosperdidos05.htm>, mayo del 2017. Editada por Leticia Arcos.

Esta obra escultórica registrada con el nombre de *Altar 4* de la zona arqueológica La Venta, presenta una composición en bajo y alto relieve, consta de tres planos distintos que conforman una sola pieza:

La parte superior es rectangular, su vista frontal es un bajo relieve que denota la parte superior de la cara de un felino con un par de colmillos en el interior de los labios superiores y unas líneas cruzadas en su parte central, ojos ovalados y al centro de ellos aparece una figura en forma de V; en los costados presenta barras horizontales y líneas inclinadas en la parte superior de la base.

El plano inferior presenta en su parte central una oquedad semiesférica, semeja la boca abierta del felino; la cual se encuentra rodeada de dos bandas y alrededor de estas salen cuatro figuras onduladas hacia las esquinas del plano y se aprecia otra banda horizontal en la parte baja de la pieza. De la oquedad emerge una figura humana de frente y en posición sedente con las piernas cruzadas y los brazos de frente y hacia abajo, sobre su cabeza lleva un tocado, al parecer en forma de rostro con ojos ovalados y de su cuello pende un ornamento.

Referente al sentido mítico de la obra, el investigador Román Piña Chan, en su libro *Los Olmecas*, describe los elementos del *Altar 4*, inicia con el jaguar y su boca en forma de nicho de donde surge un humano que agarra con las manos una

cuerda que rodea el nicho, alrededor de éste, se encuentran cuatro antorchas o elementos vegetales que simbolizan los puntos cardinales, al igual que el calor solar, la luz y la vegetación; enfatiza que el altar representa a la deidad de la tierra y el nicho es la caverna, símbolo de sus entrañas o matriz de donde nace la raza humana, el personaje saliente simboliza el mediador de la deidad, y la cuerda, tal vez, representa la unión entre la tierra y el cielo, y del hombre con la deidad.

“En la iconografía olmeca, el jaguar mantiene, pues, una relación simbólica decisiva con la oscuridad y el mundo nocturno asociado con el interior de la tierra y las cuevas, escenario de experiencias extraordinarias y fuente potencial de peligro tanto de encantos o <<sustos>>Las cuevas como acceso al interior de una montaña o volcán sagrado significan el *loci* o lugar mismo del origen de la vida; la cueva imaginada al modo de un útero inmenso y secreto gesta a los propios antepasados de la tribu.”<sup>179</sup>

Lo anterior deduce, la vinculación con el inframundo, lugar mítico que los olmecas relacionaban con las cuevas, sitio donde moraba la divinidad jaguar, deidad importante en sus ceremonias rituales.

Esta cosmovisión mágica de los olmecas fue ambientada por el mismo contexto natural de su entorno y se convirtió en el legado cultural de esta civilización hacia las demás culturas precortesianas, pensamiento religioso que fue albergado en el arte mediante la representación de su universo sagrado plasmado en la escultura.

Al ser los olmecas un pueblo de canteros explotaron su creatividad a través de su técnica lapidaria otorgando presencia a un vasto número de actores divinos simbolizados a partir de sus configuraciones talladas en piedra, e hicieron posible la imagen de sus dioses y demás personajes de su entorno dogmático.

Así, la escultura fue el vehículo discursivo para representar el universo del jaguar olmeca, y esta disciplina artística fungió como paradigma de expresión que pregonó la existencia del felino como el principal ser divinizado por los olmecas, hacia las demás civilizaciones de Mesoamérica.

---

<sup>179</sup> Blanca Solares, *Madre terrible: la diosa en la religión del México Antiguo* (Barcelona: Anthropos, 2007), 171.

### III.1.4- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMGEN DEL MURCIÉLAGO



Fig. 53. Figurilla en cerámica que representa una urna funeraria del dios murciélago, sala Oaxaca, Museo Nacional de Antropología, México, fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2018.

El murciélago es un habitante de cavernas, de vida nocturna y personaje mítico en el pensamiento mesoamericano; en la cultura maya fue relacionado con el Xibalbá y Zotzi-Há es la casa de los murciélagos y es el cuarto lugar de tormento en el inframundo, asociado con la oscuridad y la muerte; además, en la cultura zapoteca representaba la fertilidad al estar relacionado con la deidad del maíz. El murciélago “constituye un vínculo entre la oscuridad del Inframundo y la corteza de la Tierra con los estratos del cielo. Debido a su naturaleza de mamífero volador.”<sup>180</sup> Por lo que este animal alado alcanzó importancia y veneración en las culturas precortesianas y fue protagonista en las representaciones escultóricas precolombinas.

---

<sup>180</sup> Cesar Macazaga Ordoño, *Símbolos Prehispánicos* (México: Trillas), 38.

## MÁSCARA DEL DIOS HOMBRE- MURCIÉLAGO



Fig. 54. Escultura, de *Máscara del Dios-Murciélago*, piedra, medidas 24 cm de alto, procedente de Monte Albán, Cultura Zapoteca, Museo Nacional de Antropología, México. Marzo del 2018. Fotografía y edición de Leticia Arcos.

La Máscara pectoral del dios hombre-murciélago, es una pieza configurada por varios fragmentos de piedra verde tallada, presenta una cara alargada y semiesférica, con dos elementos ovalados en la parte posterior de la cabeza, al parecer unas orejas, y en los costados de la parte media otros dos elementos alargados en forma de orejeras y con un orificio al centro. En el área central del rostro aparecen dos piezas en forma de semilla de color claro con pequeño orificio central que configuran los ojos del personaje; en medio de los ojos apunta hacia arriba un elemento levantado, y en la parte inferior de éste, sale la nariz del personaje; bajo el labio superior de su boca asoman piedras blancas en forma de dientes y colmillos; en el área inferior de la mandíbula, penden cuatro piedras

alargadas, una sujeta al rostro colocada en forma horizontal de la que cuelgan las tres restantes en forma vertical.

Esta pieza representa la cabeza del *Dios-Murciélago*, de la época II de Monte Albán y es una de las primeras representaciones de esta deidad, según expone Paul Westheim en su libro ya citado, donde describe una pieza de jade pulido de color verde oscuro que fue labrada por partes. La pieza está compuesta por 25 piezas unidas con tanta exactitud que las juntas pasan casi desapercibidas, lo que revela una alta perfección artística y técnica de los escultores precolombinos. También aparecen tres piedras oblongas por debajo del mentón, son de pizarra y cuelgan de la máscara como una especie de móviles precortesianos, mismos que figuran los mechones de una barba. Los ojos y los dientes son incrustaciones de nácar, el extremo levantado de la nariz en forma de alcayata, constituye junto con la nariz un eje de simetría muy marcado. La cara es un rostro de hombre anciano, a la cual, se incorporaron los rasgos característicos del murciélagos:

“El animal vuelto signo, forma simbólica, un ejemplo entre tantos del realismo mítico de las culturas clásicas, que, partiendo de la aguda observación del fenómeno real, expresa lo que para el mundo y el crear del México antiguo, es la realidad: el sentido mítico del fenómeno”.<sup>181</sup>

Respecto al simbolismo de la pieza, es importante citar que la piedra verde era asociada con la vegetación “el color verde translúcido de estas piedras duras les confería un enorme valor porque simbolizaba el agua, la fertilidad, el cielo, la vegetación. En todo Mesoamérica ningún otro material era tanpreciado.”<sup>182</sup> Por lo que es posible, que el color verde de la máscara se deba a la vinculación del murciélagos con el dios del maíz por los pobladores de Monte Albán.

Con ello, la creación plástica precolombina se nutre de su contexto real vinculado con su imaginario mágico religioso, y configura a sus personajes míticos a través de la escultura.

---

<sup>181</sup> Westheim Paul, *Obras maestras del México antiguo* (México, Siglo XXI Editores, 2000), 92.

<sup>182</sup> María Longhena, *México Antiguo* (Barcelona: Folio, 2005), 96.

## URNA FUNERARIA DEL DIOS MURCIÉLAGO



Fig. 55. *Urna funeraria del Dios Murciélago*, escultura exenta en cerámica, Museo de Historia Natural de Viena, tomada del libro *Obras del México Antiguo* de Paul Westheim. Diciembre 2017. Editada por Leticia Arcos.

La escultura de *Urna funeraria del Dios Murciélago*, es una pieza exenta modelada en cerámica, presenta a un ser híbrido en posición sedente, con las piernas flexionadas hacia el frente y las patas con terminaciones en puntas, al parecer, garras, porta una banda en la cintura con un elemento trapezoidal al frente que semeja un taparrabo: tiene los brazos flexionados hacia el frente y de su cuello pende un elemento que figura un collar; presenta el rostro de frente con el hocico semiabierto, del cual, se dejan ver unos elementos que semejan dientes y un par de colmillos; nariz pequeña y ojos chicos que se encuentran envueltos por dos bandas; presenta orejas redondeadas en la parte superior de la cabeza de las cuales, penden un par de orejeras con un elemento con punta hacia abajo, al

parecer, un par de mazorcas; Tanto la cabeza como los hombros quedan envueltos por un elemento en forma de herradura, al parecer, un tocado.

Según el investigador Paul Westheim, en su libro *Obras del México Antiguo*, menciona que esta obra escultórica, lleva antepuesta en su pared la efigie del Dios Murciélago, y la distinción de esta pieza son las orejas del numen, formadas por dos mazorcas. Ante estos elementos, el autor explica que sin duda las orejas insinúan que el dios murciélago tuvo cierta importancia en el culto al maíz.

## DIOS MURCIÉLAGO

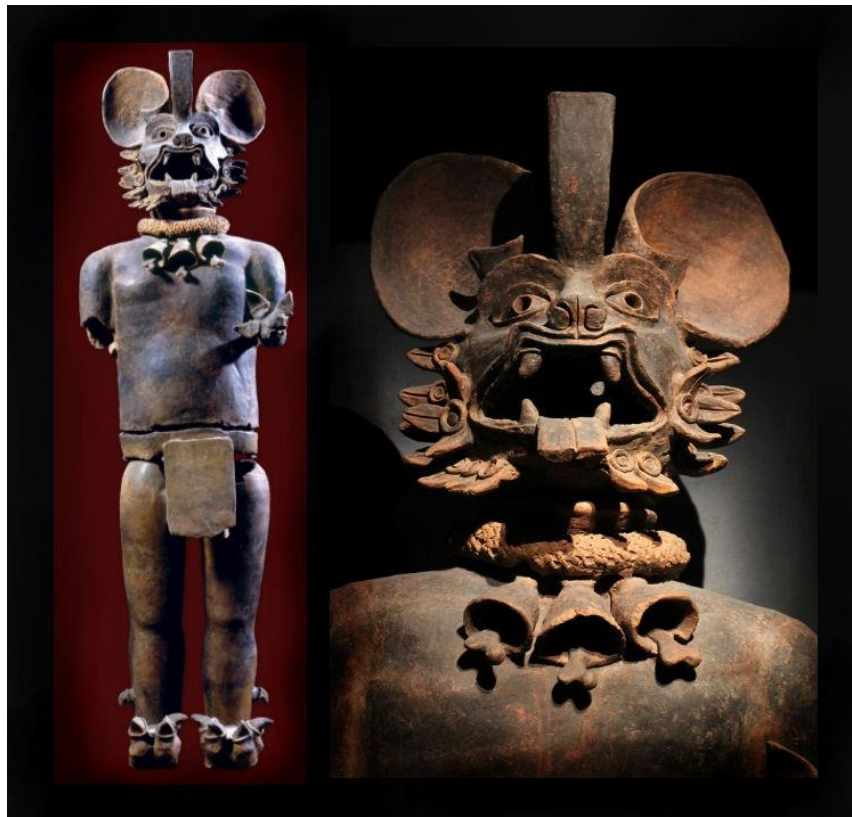


Fig. 56. *Dios Murciélago*, escultura en cerámica, cultura mexicana, Museo del Templo Mayor, México. Fotografía del archivo de Revista Arqueología Mexicana (No. 139), mayo del 2017. Edición de Leticia Arcos.

La escultura en cerámica *Dios Murciélago* presenta un personaje híbrido antropozoomorfo en posición recta, de pie y con las piernas semiabiertas, su



estructura formal está constituida por una figura corporal parecida a un humano con cara zoomorfa. La figura está con los pies en paralelo de los que emergen una especie de puntas en los costados inferiores y en la punta de la región plantar, al parecer, son unas garras. La parte media del cuerpo circundada por una banda con un rectángulo al centro, semejante a un taparrabo y el vientre un poco abultado al igual que los pechos; presenta un brazo incompleto y el otro es pequeño y con terminación en puntas semejante a las garras. En la parte superior de la cabeza resaltan elementos circulares y semiesféricos, al parecer, orejas y, un elemento rectangular se levanta al centro, los ojos están abiertos y bajo protuberantes cejas; la nariz con aspecto humanoide y las fauces abiertas de las cuales se distinguen cuatro colmillos y lengua saliente. De la mandíbula y el contorno del rostro salen elementos en forma de hojas puntiagudas; el cuello lo circunda una especie de anillo del que penden tres figuras cónicas de las que sale un elemento alargado a la parecer lenguas.

En esta pieza de barro del *Dios Murciélago* mexicana, se puede apreciar su cuerpo antropozoomorfo pintado en color negro, las manos al igual que los pies corresponden a las garras del animal; según cita el investigador Eduardo Matos Moctezuma en su artículo *¿Personajes híbridos en Mesoamérica?* de la revista *Arqueología Mexicana*, donde expone que la cabeza del personaje corresponde a las características del murciélago; por tanto, la configuración del personaje *Dios Murciélago* tiene coherencia con las asociaciones atribuidas a este animal mítico:

“La relevancia del animal es determinante y así lo señala un mito que dice que era el hijo de Quetzalcóatl y que al morder el clítoris de la diosa Xochiquetzal provoca el sangrado que da paso a la menstruación y, por lo tanto, a los periodos de fertilidad. Tiene relación con el inframundo, la noche y la cueva, en la que por lo general habita”.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Eduardo Matos Moctezuma, “*¿Personajes híbridos en Mesoamérica?*,” *Revista Arqueología Mexicana*, <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/personajes-hibridos-en-mesoamerica> (consultado el 10 de julio del 2017).

Esta pieza manifiesta la manera en que los pueblos mesoamericanos consideraban a sus dioses con atributos tanto humanos como animales, esto se presentaba según la función que desempeñara de la deidad.

Sumado al simbolismo del *Dios Murciélago* la investigadora María Teresa Muñoz Espinosa en su artículo *El culto al dios Murciélago en Mesoamérica* de la Revista Arqueología Mexicana, describe con respecto a esta la deidad, que por oposición a las ideas de luz, cielo y vida, hay dioses del mundo subterráneo asociados con la noche, la tierra y la muerte. En este inframundo los aztecas colocaban la morada de los desaparecidos, el Mictlán el lugar en el que reinaba Mictlantecuhtli, señor de los muertos. Por ello el murciélago, la araña el búho y el alacrán, se asociaban a la oscuridad, la tierra y la muerte. Así pues el murciélago tiene una connotación cíclica de vida, muerte y renacimiento. El culto al *Dios Murciélago* precolombino data desde el 500 a.C. y sus representaciones fueron numerosas en el arte de Mesoamérica.

### III.1.5- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMAGEN DE LA RANA



Fig. 57. *Tlaltecuhltli*, deidad de la tierra, (Relieve tallado sobre piedra), Museo del Templo Mayor, México. Fotografía de Leticia Arcos. Noviembre del 2017.

Las esculturas donde tuvo participación la rana como deidad de la tierra fueron en las que representa a Tlaltecuhltli, en su carácter dual como señor o señora de la tierra, como describe el historiador Jerónimo Mendieta en su libro *Historia Eclesiástica Indiana*, que tenían a la tierra por diosa y la pintaban como rana fiera; así, el anfibio queda plasmado como representación de esta deidad, en su mayoría aparece en configuraciones híbridas, en las que destaca la imagen de este anuro que personifica a Tlaltecuhltli:

“La imagen de Tlaltecuhltli, corresponde a variantes del tipo del Monstruo de la Tierra, representado como un sapo en perspectiva dorsal y con las fauces entreabiertas, con ojos a ambos lados y grandes colmillos.”<sup>184</sup>

En otras connotaciones también aparece como deidad de la lluvia, aquí se da la interrelación de Tlaloc –Tlaltecuhutli, que es la asociación de la formación de la tierra que alude a la creación de las aguas:

“para criar al dios y a la diosa del agua se juntaron todos los cuatro dioses e hicieron a Tlatecuhltli y a su mujer Chalchiuhtlicue, a los cuales criaron como dioses del agua, y a estos se pedía cuando se tenía de ella necesidad”.<sup>185</sup>

El relato concluye los atributos a la rana como deidad de la tierra y del agua. Asociaciones simbolizadas en las esculturas que serán presentadas a continuación; las cuales, fueron talladas sobre piedra en bulto redondo y en relieve.

Para concluir, cabe destacar la observación del investigador Eduardo Matos Moctezuma en su libro *Estudios Mexicanos*, que Tlaltecuhltli como deidad tiene su aspecto tanto masculino como femenino, y en sus múltiples representaciones predomina la posición de parto.

---

<sup>184</sup> Julio Calvo Pérez, *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano*, Vol. 2 (Valencia: Universidad de Valencia, 2001), 670.

<sup>185</sup> Joaquín García Icazbalceta, *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* (Anónimo del siglo XVI), *Anales del Museo Nacional de México*. Num. 2 Tomo II (1882), Primera Época (1877-1903) (México: INAH), 86.

## DISCO DE TLALTECUHTLI



Fig. 58. *Disco de Tlaltecuhтли*, Relieve tallado en Basalto, mexicana, posclásico tardío 1325-1521 d.C., Museo Nacional de Antropología e Historia, México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2018.

*Disco de Tlaltecuhтли*, es una escultura en relieve tallada sobre una piedra de basalto y circular, representa a la deidad de la tierra; la imagen presenta un ser en posición frontal y simétrico, compuesto de un cuerpo con piernas, brazos y rostro, se encuentra con las rodillas flexionadas y elementos rectangulares en medio de las piernas, muestra los brazos doblados hacia arriba, de las manos emergen elementos en forma de garras; el rostro presenta ojos, nariz, boca con cuatro elementos puntiagudos que semejan colmillos y dos círculos en los costados del rostro, al parecer, orejeras; en la parte inferior de la cara se observan siete elementos que sugieren un collar. En la parte central de la imagen aparece una figura cuadrangular con énfasis en las cuatro esquinas y una oquedad al centro, sobre la que aparece una estructura en forma de cuadrado; a estas dos formas cuadrangulares las envuelven dos anillos que semejan el cuerpo del personaje.

Según la investigadora Iliana Godoy Patiño en su libro *Pensamiento en Piedra*, cita que los relieves de Tlaltecuhтли, presentan elementos comunes de

configuración, y la articulación constructiva más evidente se da a partir de los ejes que cruzan por el centro del círculo o del cuadrado perimetral o envolvente, pues al trazar una serie progresiva de círculos y cuadrados, estas figuras básicas en la geometría señalan puntos clave de la composición ya que el cuadrado simboliza la tierra y el círculo el cielo, y la conjugación de éstos, sintetiza ambos universos; a su vez, al conjugar estos dos ejes se obtiene la división en cuatro cuadrantes, que representan los cuatro rumbos del universo.

En las esculturas de esta deidad de la tierra, describe la investigadora Godoy, que la postura de las representaciones de Tlaltecuhтли se ha denominado posición de parto, por la flexión y separación de las piernas y además conlleva a una simetría entre brazos y piernas; a su vez, al centro del relieve aparece un chimalli o escudo y en la parte inferior de éste destaca una figura trapezoidal que se interpreta como maxtlal o prenda masculina, y su rostro presenta atributos tlalocoides, característica que puede estar asociada con la lluvia.

#### MONOLITO DE TLALTECUHTLI



Fig. 59. *Tlaltecuhтли*, Relieve labrado en Andesita, 4.17mts. x 3.62 mts. X 38 cm., de espesor; Museo del Templo Mayor, México. Noviembre del 2017. Fotografía y edición de Leticia Arcos.

*Tlaltecuhlli*, este monolito es una escultura monumental en relieve y tallada en piedra andesita de forma cuadrangular, se encuentra dividida en cuatro partes y presenta oquedad en su centro, expone una figura antro-po-zoomorfa en posición frontal y de composición simétrica, se trata de un ser en cuclillas, con piernas y brazos flexionados y cinco elementos puntiagudos en cada una de las extremidades, al parecer, garras; en la parte central de las piernas sobresale una figura en forma de trapecio con siete bandas verticales, en rodillas y codos destaca la figura de 4 rostros que semejan unos cráneos; se caracteriza por su rostro humanoide, con un par de orejas de las que penden unos elementos colgantes; de su boca semi-abierta emerge una banda que cuelga hacia abajo y sobrepasa la altura del cuello, sobre la cabeza porta una especie de tocado o pelo con elementos en espiral y figuras rectangulares en la parte perimetral de la cabeza.

En análisis de la investigadora Iliana Godoy Patiño en su artículo *Tlaltecuhlli deidad de la tierra*, describe esta pieza monumental, como la deidad de la tierra en su representación femenina, y postura frontal, se encuentra en posición de parto, con rodillas flexionadas y codos apoyados sobre éstas; sus extremidades rematadas por cuatro garras de águila en posición simétrica; destaca un rostro femenino semidescarnado que es un atributo de las deidades de la muerte, y en su boca penetra un chorro de sangre. Carece de chimalli y en el faldellín se advierten pequeños cráneos y huesos de menor relevancia.

Así, la imagen de Tlaltecuhlli, representa el ciclo vida-muerte, pues en este sentido, como expone el investigador Eduardo Matos Moctezuma en su libro ya citado, donde describe a esta deidad en asociaciones como la fertilidad de la tierra, en su acción devoradora-paridora y como puerta de entrada al inframundo. Por tanto, Matos Moctezuma considera las diversas representaciones escultóricas de Tlaltecuhlli como imágenes que corresponden a diversos momentos y funciones atribuidas a esta deidad de la tierra:

- a)-La tierra fecundada que da vida, de ella nacen todas las plantas que son el alimento del hombre; b) la tierra en su carácter de vagina dentada devoradora de

cadáveres; c- la tierra transformadora que va a parir a los muertos para que puedan ir al destino que les corresponde según su género de muerte; d)- la tierra como primer nivel de paso al inframundo; e) la tierra como centro entre los niveles celestes y el inframundo; f) la tierra que descansa sobre las aguas primordiales.<sup>186</sup>

Lo anterior sugiere el concepto que determinan estas piezas escultóricas de estructura circular o en forma de cuadrada que representan a la deidad de la tierra, y es aquí donde el plano, el espacio y volumen de estas obras de Tlaltecuhltli, se convierten en símbolos que manifiestan el pensamiento religioso de los pueblos mesoamericanos con respecto a los atributos de la rana como animal mítico.

### III.1.6- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMAGEN DE LA SERPIENTE-



Fig. 60. Relieve de serpiente, (cultura mexicana), patio exterior del Museo del templo Mayor, México. Noviembre del 2017. Fotografía y edición de Leticia Arcos.

La serpiente fue uno de los animales más recurrentes para la representación de los personajes sagrados en la escultura mesoamericana; según el ideario colectivo

<sup>186</sup> Eduardo Matos Moctezuma, *Estudios Mexicanos*, Vol. 1 (México: El Colegio Nacional, 1999), 52.

de los antiguos mexicanos, la serpiente era un animal con dotes de fuerzas extraordinarias, por lo que al ser un ente sobrenatural y divino fue representada en la escultura.

Como cita el investigador Miguel León Portilla en su libro *En torno a la historia de Mesoamérica*, que la serpiente aparecía ya desde los olmecas tallada en varias esculturas a lado de otras figuras de probable sentido religioso; en la cultura maya también se encuentran desde el periodo clásico, bajorrelieves y esculturas con varias formas de serpientes que connotan diversas deidades y elementos cósmicos; así también, aparecen en Teotihuacán donde se encuentran los más destacados ejemplos, al igual que en otros lugares del Altiplano Central como Cholula, Xochicalco y Tula.

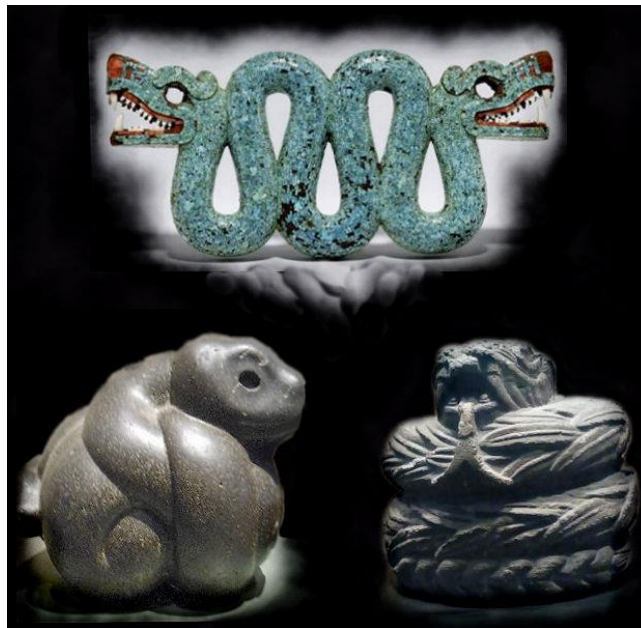


Fig. 61. Serpiente ondulada (arriba), Pectoral de serpiente de dos cabezas, cultura mexicana, 1400-1500 d.C., maderas turquesa y concha, medidas 20.5 x 43.3 cm., Museo Británico de Londres. Disponible en <https://www.scoopnest.com/es>, Marzo del 2018. Edición Leticia Arcos-

Serpiente anudada (izquierda) piedra, Museo Nacional de Antropología, México, Marzo del 2018. Fotografía y edición de Leticia Arcos

Serpiente enrollada (derecha), Serpiente emplumada, cultura mexicana posclásico tardío, Museo Nacional de Antropología, México, Marzo del 2018. Fotografía y edición de Leticia Arcos.

En esta cosmovisión artística de Mesoamérica, la serpiente fue el animal mítico más representado en el arte; según cita la investigadora Iliana Godoy Patiño en su



libro *Pensamiento en Piedra*, donde describe tres posiciones de la serpiente encontradas en la escultura exenta, como las serpientes ondulantes que pueden desarrollar su movimiento según el plano vertical u horizontal; se encuentran las serpientes anudadas con las cuales se imitan figuras humanas o de otros animales como la paloma, y las serpientes enrolladas con la forma de espiral y con la cabeza en la parte superior.

El cuerpo característico de la serpiente y sus movimientos fueron motivo de diversas configuraciones y manifestaciones míticas plasmadas en el arte, para representar a las deidades que simbolizaban a la naturaleza o fuerzas cósmicas.

Las esculturas seleccionadas muestran algunas configuraciones talladas en piedra que representan a la serpiente y algunas de sus advocaciones.

#### RELIEVE DE SERPIENTE, TEMPLO DE QUETZALCÓATL, TEOTIHUACÁN

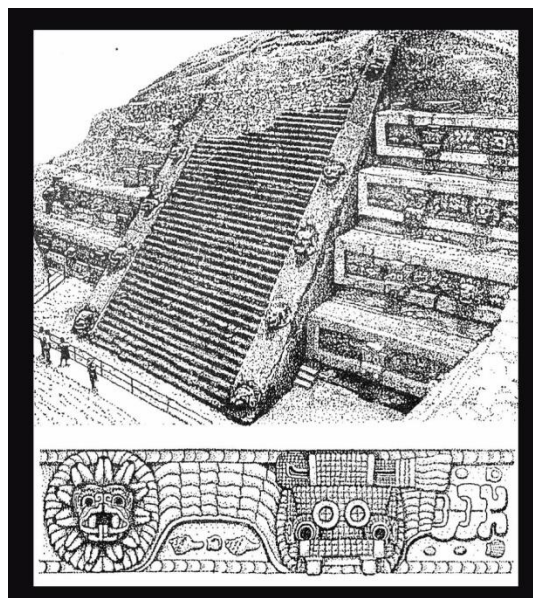


Fig. 62. Basamento piramidal Templo de Quetzalcóatl, Teotihuacán, 150, d.C. disponible en pinteres.com y en [http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/62\\_35-52.pdf](http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/62_35-52.pdf), junio 19, 2017. Edición de Leticia Arcos.

La representación de la serpiente en la escultura del templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán, se encuentra en el basamento piramidal erigido en 150 d.C., goza de

una riqueza escultórica, presente en su escalinata cubierta con relieves tallados en piedra representando a la serpiente, según citan los investigadores Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, en su artículo *El templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán, su posible significado ideológico*, en la *Revista Anales volumen XVI del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM*; así mismo, describen que en las alfardas, taludes y tableros se encuentran esculpidos en bajorrelieves los cuerpos multicolores de las serpientes emplumadas que aparecen entre conchas y caracoles marinos.



Fig. 63. Detalle en color de tablero con escultura de cabeza de serpiente del basamento piramidal Templo de Quetzalcóatl, Teotihuacán. Representación en Museo Nacional de Antropología, México. Marzo del 2018. Fotografía y edición de Leticia Arcos.

A lo largo de estos cuerpos ondulantes de los ofidios, alternan empotradas en los tableros y las alfardas, esculturas de gran tamaño en bulto redondo, se trata de cabeza serpentina que emerge entre los pétalos de una flor y un ser de enormes colmillos en cuya frente aparecen dos anillos, como se puede apreciar en la figura 63. Las cabezas de serpientes pertenecen a los cuerpos de éstas, que destacan en los relieves y representan a la deidad Quetzalcóatl, serpiente emplumada, dios del amanecer y del viento, estrella matutina. Bajo estas advocaciones la serpiente

en el Templo de Quetzalcóatl, es entendida como “símbolo de la fertilidad y del agua”.<sup>187</sup>

## RELIEVE DE SERPIENTE EMPLUMADA DE XOCHICALCO



Fig. 64. Relieve de serpiente emplumada en basamento piramidal de Xochicalco, disponible en: <https://www.google.com.mx/search?q=pensamiento+en+piedra+Iliana+Godoy+Pati%C3%B1o&source>, mayo del 20 17. Edición de Leticia Arcos.

En el basamento piramidal de Xochicalco, los relieves de la serpiente emplumada que forman parte del basamento son las configuraciones principales de este complejo arquitectónico, según Paul Westheim en su libro *Obras del México Antiguo*, las medidas del friso serpentino compuesto de relieves de estuco de 7 a 9 cm. de profundidad, antaño pintado de verdes y rojos brillantes, tiene la notable altura de 1.16 metros. El meandro serpentino es el motivo dominante de la pirámide y el que la determina artísticamente; para Westheim, es la clave de su simbolismo mítico, aludiendo que la serpiente emplumada deriva del culto de la vegetación y determina que es símbolo de fecundidad.

---

<sup>187</sup> Hasso Von Winning, *La Iconografía de Teotihuacán, Tomo I* (México: UNAM, 1987), 126.

Lo que hace del monumento de Xochicalco una grandiosa obra de arte son los relieves sobre todo el meandro de las serpientes emplumadas- que cubren de arriba abajo, y en los cuatro costados, los muros de la pirámide. Las serpientes, que ostentan rico y abundante plumaje, ocupan todo el alto y el ancho del friso. Son dos en cada lado de la pirámide. En los tres lados que no corta la escalera despliegan sus vueltas en un ritmo unitario. Los extremos de sus colas, vuelto uno hacia el otro, se encuentran en el centro del muro; las cabezas con las fauces amenazadoramente abiertas y la lengua bífida muy salida están dirigidas a las esquinas. Atalayas del santuario su misión es dominar los cuatro puntos cardinales. Puesto que el muro dividido por la ancha escalinata, no era posible tan amplio desarrollo de las vueltas serpentinadas, los artífices tuvieron que contentarse con una sola. Allí las cabezas de los animales, dobladas hacia atrás, miran hacia la escalera, es decir, vigilan el acceso al templo.<sup>188</sup>



Fig. 65. Relieve de serpiente emplumada en basamento piramidal de Xochicalco, Estela, alusiva a la creación del Dios Quetzalcóatl, disponible en: <http://www.samaelgnosis.net/revista/pdf/ser71.pdf>, mayo 15, 2017. Edición de Leticia Arcos.

En estos relieves de la serpiente, también alternan dos representaciones que se repiten en la estructura que Westheim describe que se trata de un guerrero sentado a la oriental con sus armas y su soberbio tocado de plumas, y además, el

---

<sup>188</sup> Paul Westheim, *Obras del México Antiguo*, (México: Siglo XXI, 2000), 25-28.

signo ácatl (caña), que simboliza la temporada de lluvias. (La palabra ácatl significa: “la caña está en el agua”. El nombre de Xochiquétzal se compone de xochitl, flor, y quetzalli la pluma de la cola de quetzalcoxcxli, es un símbolo de la abundancia del agua y de vegetación exuberante). La siguiente representación define que se encuentra dentro de una faja dividida en rectángulos, dentro de los cuales aparecen sendos sacerdotes con la voluta del habla delante de la boca, lo que significa que están cantando o hablando solemnemente.

A esta composición formal de los diversos elementos que estructuran el relieve de la serpiente emplumada y su discurso, Westheim la caracteriza como una repetición, no sólo de un mismo elemento formal, sino de toda una imagen o un grupo, forma expresiva característica del México antiguo. El arte precolonial de México expresa la total y mística entrega del hombre a sus dioses.

#### SERPIENTE DE FUEGO O XIUHCÓATL



Fig. 66. La serpiente de fuego Xiuhcóatl, Tenochtitlán, Museo Británico. Disponible en: <https://reydekish.com/2013/10/09/la-serpiente-en-las-culturas-ancestrales/>, junio 2017. Edición de Leticia Arcos.

Entre otras connotaciones atribuidas a la *Serpiente de Fuego* o Xiuhcóatl (en náhuatl) deidad del pueblo mesoamericano del Altiplano Central del Posclásico, la *Serpiente de Fuego* gozó de una amplia distribución simbólica; por ejemplo aparece también, en la cultura mixteca con el nombre de Yahui. Con lo que Xiuhcóatl o Yahui gozan de diversas representaciones tanto en escultura como en otros documentos artísticos; sin embargo, en este apartado tocaremos la escultura de *La Serpiente de Fuego Xiuhcóatl*.

Esta obra de Xiuhcóatl fue labrada sobre un bloque de piedra. La cabeza y las garras se apoyan en forma adyacente sobre un bloque de piedra plano; la mitad del cuerpo y la cola se liberan del bloque en forma exenta, con lo que la pieza presenta una composición de escultura exenta y al mismo tiempo altorrelieve; según cita la investigadora Iliana Godoy Patiño en su libro antes citado; la escultura está dividida en tres partes: la cabeza, el cuerpo y la cola elementos de mayor jerarquía formal, La cabeza en forma perpendicular al bloque presenta las fauces superiores vueltas hacia atrás, descansando sobre la primera ondulación del cuerpo; el cuerpo de sección cuadrangular hace una doble ondulación que consta de dos cimas y un valle y recuerda el signo olin (movimiento); la cresta que se proyecta desde la cabeza descansa sobre la primer cima, haciendo que predomine el movimiento ascendente y a partir de la segunda cima articula la cola en forma descendente, y la cola continúa hacia abajo en forma de punta de flecha:

“Recordemos que Xiuhcóatl representa el dardo solar que lanzó Huitzilopochtli contra Coyolxauhqui en la batalla cósmica”.<sup>189</sup>

La composición formal de esta escultura de Xiuhcóatl, sintetiza el mito de la serpiente de fuego.

---

<sup>189</sup> Iliana Godoy Patiño, *Pensamiento en piedra: forma y expresión de lo sagrado en la cultura mexicana*, (México: UNAM, 2004), 86.

### III.1.7- REPRESENTACIONES ESCULTÓRICAS CON LA IMAGEN DEL TLACUACHE



Fig. 67. Urna funeraria del dios Tlacuache, Museo Nacional de Antropología e Historia, México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2018.

El tlacuache fue otro animal deífico representado en el arte mesoamericano, los canteros precolombinos y ceramistas dieron presencia a este marsupial a través de sus piezas escultóricas; gracias a las atribuciones que lo relacionaron con el maíz, la fertilidad, la tierra, el fuego y el pulque, mismas que fueron plasmadas en la escultura de Mesoamérica, pues según el mito, este tlacuatzin existió desde el origen de tierra.

## URNA DEL DIOS TLACUACHE



Fig. 68. Urna del Dios Tlacuache, escultura en cerámica, medidas: 28 x 19.5cm., periodo clásico, Oaxaca, Museo Nacional de Antropología e Historia, México. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2018.

La escultura en cerámica *Urna del Dios Tlacuache*, es una pieza exenta en formato pequeño, presenta una figura zoomorfa en posición sedente, vista de frente sus brazos descansan sobre dos elementos que semejan sus pies, en la parte central de su cuerpo, presenta un relieve compuesto de 19 elementos; en la parte del cuello penden dos elementos cilíndricos al parecer mazorcas. El rostro es puntiagudo en la parte bucal que muestra la dentadura; el elemento que figura la nariz es muy alargado y está estructurado por segmentos, y dos espirales a los costados de la nariz semejan los ojos, arriba de las espirales se encuentran dos elementos semicirculares, al parecer, las orejas de las cuales penden dos elementos alargados con 13 líneas marcadas en huecorrelieve y en la parte superior y al centro de la cabeza, emerge un elemento cilíndrico marcado con líneas en relieve. La estructura en su totalidad es triangulada.



Esta escultura es una urna en cerámica que según López Austin en su libro *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, menciona que el escritor Henry Munn, identifica en esta escultura, el concepto del tlacuache como el ladrón de las milpas, ya que en su argumento define que en el cuello de esta figura cuelgan las mazorcas del maíz, elementos que hacen referencia a la narración de los mitos citados que describen al tlacuache como el ladrón del maíz. Sin embargo, el hecho de que esta pieza sea una urna, asocia al personaje representado con una deidad, pues, como citamos antes a Paul Westheim, donde dice que los zapotecas representaban a sus dioses guardianes en las urnas hechas en cerámica.

#### ESCULTURA DE SACERDOTE TLACUACHE



Fig. 69. Escultura de sacerdote tlacuache y detalle de máscara, Clásico, Monte Albán, 500-800 d. C, medidas: 69.3 cm x 32.6 cm x 6 cm, Museo Nacional de Antropología e Historia, México, disponible en: <https://deliciasprehispanicas.com/2017/04/29/yaushu-una-deidad-cora-es-nuestro-tlacuache/> [http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com\\_sppagebuilder&view=page&id=5430](http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=5430), enero del 2017. Edición de Leticia Arcos.

La escultura en cerámica del *Sacerdote Tlacuache*, es una escultura exenta, presenta una figura antropozoomorfa incompleta, al parecer, se trata de un personaje de pie y con las piernas semiabiertas, porta unos elementos que figuran

granos alrededor de las rodillas; la cintura queda envuelta por dos bandas, una cubriente parecida a un taparrabo y la otra con elementos colgantes, consta de dos brazos, uno semiflexionado y con la mano cerrada, el otro se encuentra incompleto; porta un cuello sobre los hombros y una cinta en forma de torzal de la que pende un elemento; en la parte superior trasera de los hombros emergen un par de elementos rectangulares adornados con un círculo concéntrico. La máscara es redondeada y con un hocico grande y abierto que deja ver la dentadura superior, el elemento que figura la nariz es en forma de torzal y barca desde la parte media hasta la cabeza; presenta ojos grandes en forma de discos y un par de orejas en forma semicirculares. Al parecer la pieza esta hueca.

Esta obra muestra un personaje que manifiesta ser parte del momento de un acto ritual, donde queda incluido el tlacuache como actor venerado, como describe la investigadora Martha Carmona Macías curadora del Museo Nacional de Antropología e Historia, en un texto publicado en la mediateca digital del INAH, donde menciona que esta pieza en cerámica es de carácter trascendental porque nos muestra a un sacerdote ataviado como tlacuache, personaje que en los códices están relacionados con el acto de sacrificio, y también está relacionado con el dios Pitao-Cozobi, deidad del maíz de la cultura zapoteca, civilización a la que pertenece la pieza. Además describe que la indumentaria del sacerdote se complementa con un cinturón de ojivas que evocan la fertilidad, granos de cacao en las rodillas y un torzal del que cuelga una floración; y describe que al interior de la escultura se ve la cara modelada de un rostro humano.

Este personaje está asociado con los actos rituales, por ejemplo, los mayas realizaban ceremonias del año nuevo y celebraban a los bacabes, deidades asociadas a zarigüeyas o tlacuaches; los cuales estaban vinculados a los puntos cardinales, según expone la investigadora Mercedes de la Garza en su libro *Rostros sagrados en el mundo maya*; donde comenta que en el Códice Dresde aparecen representados “como figuras con forma humana que llevan una máscara y una cola de tlacuache”<sup>190</sup>. A su vez, de la Garza alude que en estas ceremonias

---

<sup>190</sup> Mercedes de la Garza, *El Universo Sagrado de la serpiente entre los mayas* (México: UNAM, 1984), 52.

los bacabes, eran los dioses principales ya que se rendía culto a otros dioses como el sol kinich Ahau y Bolom Dz'acab, la sangre, el semen y el maíz, con lo que se asocian nuevamente los atributos asociados al tlacuache.

Estos actos rituales fueron trascendentales para los mayas, porque para ellos la fertilidad fue vital, entre sus símbolos sagrados más preponderantes estaban los que propiciaban la fertilidad; como describe el investigador Antonio Benavides en su libro *Los Últimos Reinos Mayas*, donde expresa que esta cultura, realizaba ritos de fertilidad, pues la fertilidad es vida, potencialidad y realización de la vida, y la vida fue el bien por excelencia para los mayas antiguos; por lo que la fertilidad, tanto de la naturaleza como la de los hombres, fue entendida como energía sagrada y por ello adquirió un alto grado de veneración, a través de sus actos rituales donde figuraba el tlacuache.

Con esta pieza escultórica finaliza el análisis iconográfico y conceptual de las esculturas referentes a la fauna mítica seleccionada que representa a la naturaleza.

Las esculturas analizadas descifran ese aire mítico y ritual celebrado por las sociedades de Mesoamérica; pasión de la cual, se desprende su concepción sagrada hacia la naturaleza; misma que al ser sacralizada desde la facultad del pensamiento mesoamericano, se convirtió en un medioambiente divino, de donde emergió un universo de fantasía que otorgó vida e imagen a toda una gama de dioses que poblaron esa otra parte de la vida; aquella que dio lugar al origen, a todo el universo cósmico y a los seres humanos que habitan en él.

De ese modo, en el espacio intangible, aquél que sólo tiene lugar en el imaginario colectivo de quienes lo conciben; se gestó a todo un mundo de personajes sobrehumanos que se hicieron presentes a partir de imágenes antropomorfas, zoomorfas e híbridas, mismas que surgieron del subconsciente y fueron materializadas a través del arte. Con ello, el mundo animal determinó un papel importante en la construcción de estos personajes que formaron parte del

escenario mágico religioso que dio lugar al nacimiento de la fauna mítica mesoamericana, labrada sobre la piedra.

### III.2- CLASIFICACIÓN MINERALÓGICA DEL MATERIAL LÍTICO PARA LA ESCULTURA EN MESOAMÉRICA.

La materia lítica de las tierras de Mesoamérica, adquirió protagonismo en el arte escultórico, al ser material exclusivo para el desarrollo de la escultura precolombina, arte que desde la civilización olmeca tuvo su desarrollo con la talla en piedra; con ello, los antiguos canteros dejaron huella de su quehacer lapidario presente en los bloques labrados en basalto, pizarra y piedra verde, entre otras piedras que fueron talladas para la creación escultórica de bulto redondo o relieve, en tamaño monumental o pequeñas figurillas.

“Los olmecas trabajaron la andesita, el basalto, el jade, el cuarzo, la diorita, la nefrita y oras piedras obtenidas, mediante el comercio; tallaban también piedras duras y semipreciosas de color verde azulado que transformaban en hermosos ornamentos y delicadas figurillas...se especializaron en la escultura y bajorrelieve principalmente en basalto, serpentina y jade”.<sup>191</sup>

Desde esos inicios, el arte escultórico se presenta con una extraordinaria factura técnica y con un discurso plástico que deja latente la relación del arte con la sociedad a través de un alto contenido ideológico con fines de carácter religioso, sentido estético que plasmó una manera de ver y de vivir la vida de estos pobladores y su equilibrio con la naturaleza; de ahí, la importancia de este oficio lapidario extendido y desarrollado en las demás culturas mesoamericanas.; a fin de otorgar imagen a su ideario mítico a través de las piedras talladas que son documento del panorama cultural mesoamericano.

De este modo, ahí donde el orden del cosmos estuvo regido por las fuerzas naturales, la escultura fungió como un vehículo comunicante entre los hombres y

---

<sup>191</sup> Demetrio Sodi M., *Las Grandes Culturas de Mesoamérica, desde la llegada del hombre al Continente Americano hasta la última de las Culturas Prehispánicas*, (México: Panorama, 2006), 84.

las deidades que tuvieron lugar en el mundo fantástico, mismo que fue establecido por la relación hombre-universo religioso, imbricación de donde emergió un complejo ritual para vincular al ser humano con las fuerzas cósmicas que adquirieron presencia en la iconografía plasmada en el arte que representó este universo sagrado; y fue ahí donde la escultura sirvió como la materia estética que simbolizó el mundo de las deidades.

Con ello, el material lítico presente en los suelos de Mesoamérica sirvió de materia prima para la estatuaria que dio imagen a los actores deíficos del mundo mágico mesoamericano, sin dejar de mencionar el trabajo en cerámica para modelar esculturas, vasijas y otros objetos para uso ritual. Con lo que la arcilla y las rocas de los suelos del antiguo México fungieron como medio para generar una rica tradición escultórica en Mesoamérica, de ahí la importancia de conocer la variedad de los tipos de rocas talladas y sus técnicas de reducción que hicieron posible la escultura lapidaria precolonial.

#### CLASIFICACIÓN DEL TIPO DE PIEDRAS UTILIZADAS EN LA LAPIDARIA DE LOS ANTIGUOS POBLADORES DE MESOAMÉRICA

La clasificación de las diferentes rocas que sirvieron para la talla de la escultura mesoamericana describe su composición y características petrográficas de cada piedra como producto final de un proceso evolutivo de las condiciones espacio temporales; así mismo, permite conocer las diversas propiedades de las rocas a través de su proceso de formación vinculado a las condiciones de la composición de la superficie de la tierra, las propiedades líticas, su tipología y demás características que las distinguieron como material exclusivo para la talla escultórica mesoamericana.

## CLASIFICACIÓN DEL TIPO DE ROCAS TALLADAS EN MESOAMÉRICA SEGÚN SU ORIGEN

### TIPOS DE ROCAS

ÍGNEAS	INTRUSIVA O PLUTÓNICAS	SERPENTINA ANDESITA DIORITA
	EXTRUSIVA O VOLCÁNICA	BASALTO RIOLITA OBSIDIANA
SEDIMENTARIAS		CALIZA DIORITA PEDERNAL
METAMÓRFICAS		ANDESITA JADEITA PIZARRA

Fig. 70. Clasificación del tipo de rocas talladas en Mesoamérica según su origen

### TIPOLOGÍA DE LAS PIEDRAS

Se considera tipología a la clasificación de “tipos” de rocas que las identifica como rocas sedimentarias, rocas ígneas y rocas metamórficas. Tipos y grados de metamorfismo y tipos de magmas serían otras construcciones tipológicas de importancia trascendental. También existe la clasificación de rocas que derivan de los diversos tipos de manifestaciones volcánicas, a partir de las cuales se construyen configuraciones objetivas y contextos determinantes en este tipo de rocas como la composición del material volcánico, emplazamiento & c. y que confluyen con otros cursos operatorios en el teorema gnoseológico de la tectónica

de placas. Según el libro de *Filosofía de las ciencias de la tierra del investigador Evaristo Álvarez Muñoz*.

La tipología de las rocas ígneas resulta de un cruzamiento de sus propiedades, concretamente entre el tamaño del grano y la composición de las mismas; las ácidas o félsicas tienen colores claros, pues son ricas en cuarzo y feldespato, las intermedias en anfíboles y plagioclasas; las máficas o básicas tienen sobre todo plagioclasa, cálcica y piroxeno, lo que les da su color gris o negro; las rocas ultramáficas abundan en olivino y piroxeno, lo que les da tonalidades verdes oscuras a negras; como describe el investigador Álvarez Muñoz en su libro ya citado, donde indica que lo importante de esta tipología (ascendente y distributiva) es que los tipos obtenidos a través de las propiedades consideradas (composición y tamaño de grano) son el reflejo de las condiciones de formación de la roca.

Los componentes de las rocas máficas y ultramáficas, son el olivino y piroxeno estos elementos son los primeros en cristalizar a partir de un magma, según expone Álvarez Muñoz en su libro citado, describiendo que las rocas peridotitas son de origen profundo y proceden del manto superior. Las rocas de grano grueso han cristalizado lentamente en profundidad (plutónicas), mientras que las de grano fino suelen ser volcánicas.<sup>192</sup>

La tipología de las rocas ígneas establece las variantes que componen los diversos elementos pétreos, mediante una clasificación ascendente y descriptiva que parte de relaciones de rocas y granos minerales, componentes importantes para definir el tamaño y color; características básicas para los especialistas en el tema, que los conducen a establecer nuevos términos esenciales para identificar a las rocas como las volcánicas y plutónicas, piedras que conforman la gama de rocas talladas en Mesoamérica.

---

<sup>192</sup> Evaristo Álvarez Muñoz, *Filosofía de las ciencias de la tierra: el cierre categorial de la geología* (Oviedo: Pentalfa, 2004), 177.



Fig. 71. Imágenes de Andesita, archivo del catálogo litológico de la Facultad de ingeniería de la UNAM, disponible en [http://www.ingenieria.unam.mx/labpetrologia/crocas/igneas/extrusivas/andesitabasaltica/images/ANDESITABA\\_SALTICA9.html](http://www.ingenieria.unam.mx/labpetrologia/crocas/igneas/extrusivas/andesitabasaltica/images/ANDESITABA_SALTICA9.html), enero del 2018. Edición de Leticia Arcos.

#### ANDESITA (Roca ígnea extrusiva)

Se trata de una roca afanítica y frecuentemente porfirítica, sus componentes son el feldespatos plagioclasa constituye el fenocristal más común, pero puede estar presente la piroxena, la anfíbola y la biotita. Las andesitas comúnmente presentan estructura bandeada, esta roca abunda en corrientes de lava y en fragmentos de la brecha volcánica, principalmente en cordilleras rematadas por volcanes, también forma pequeñas masas intrusivas; según datos de los Investigadores Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo, en su libro *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: Carreteras, ferrovías y aeropistas, volumen 1*.

COLOR- su color varía en la gama de grises: “el color de la andesita varía del blanco al negro, aunque la mayoría son de gris oscuro a gris verdoso.”<sup>193</sup>

Las zonas geográficas de México donde se localiza la andesita, según los investigadores citados, es la Sierra de Pachuca, que está constituida por esta roca en sus dos terceras partes inferiores, en otra área se encuentra en las vetas

---

<sup>193</sup> Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo, *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: carreteras, ferrovías y aeropistas, vol. 1* (México: Limusa, 2005), 106.



minerales del Distrito Minero de Pachuca y Real del Monte; en gran parte de la Cuenca del Valle de México como la Sierra Nevada, el Ajusco, la sierra de las Cruces y Monte Alto, toda la zona está formada por andesitas; también el gran abanico de origen fluvio-glacial que cubre las faldas de la sierra del sur de la Ciudad de México está constituido por material andesítico piroclástico retransportado; también se localiza en el oriente de Texcoco, así como en las lomas de Cuernavaca y el Estado de México en los montes de Ocuilán, Malinalco y Malinaltenango.



Fig. 72. Imágenes de basalto, archivo del catálogo litológico de la Facultad de ingeniería de la UNAM, disponible en <http://www.ingenieria.unam.mx/labpetrologia/crocas/igneas/extrusivas/basalto/images/BASALTO22.html>, enero del 2018. Edición de Leticia Arcos.

### BASALTO (Roca ígnea extrusiva)

El basalto es una roca eruptiva extrusiva, su formación viene desde los mantos de lava vertidos al exterior, donde se forman agrupaciones de prismas perpendiculares al manto. Esta roca proviene del magma que es la recrystalización de baños de silicatos naturales, es de poca evolución, su composición es baja en sílice, efusiva y de composición parecida al magma. Según describe la investigadora Amelia Rodríguez en su libro *Primeras experiencias de análisis funcional en los instrumentos de basalto tallado de Canarias*, donde especifica las características del basalto y sus especificaciones mineralógicas:

En los basaltos se aprecia una gran variedad estructural, debido a la temperatura de su extrusión y al contenido de materiales volátiles, originando coladas con viscosidad variable. Asimismo el basalto cuya alta densidad real le caracteriza (entre 2,9 y 3,1), puede presentarse tanto en forma muy compacta, o poseer un elevado porcentaje de poros, como se puede observar en el basalto denominado "piedra Molinera" estos basaltos porosos presentan con frecuencia sus poros o vacuolas colmatadas de sales depositadas por las aguas, confiriéndoles un peculiar aspecto amigdaloides.

Para que, mineralógicamente, una roca sea clasificada como basalto, su composición volumétrica se encuentran dentro de los siguientes márgenes:

\*Feldespatos plagioclasa (labradorita)... 40 a 60%

\* Máficos Olivino, piroxeno.... . 55 a 35%

De aquí, que los basaltos sean predominantemente oscuros (gris negro) dada la amplia presencia de olivino y piroxeno, así como del propio feldespato y labradorita.

Desde el punto de vista químico, los basaltos son inertes, aunque en algunos casos hay estratos basálticos en fase de alteración inservibles como árido para el hormigón y es resistente al desgaste, describe la investigadora Rodríguez en su ya citado libro.

La lava basáltica, al fluir, puede originar un manto de superficie lisa, ondulada, pudiendo formar figuras entrelazadas a modo de cuerdas o raíces de árboles; se conoce con el nombre pahoe-hoe. Cuando la superficie es muy rugosa o espinosa, debido a un flujo más viscoso, la lava se conoce por aa o lava escoriácea, y popularmente, por malpais. Cuando la lava se emite bajo el agua, se apila en forma de almohadones, denominándose pillow-lavas.

En México, “esta roca es muy abundante, especialmente en el Valle de México y sus alrededores, se localiza casi en todos los estados.”<sup>194</sup>



Fig. 73. Imágenes de calizas, Imágenes de basalto, archivo del catálogo litológico de la Facultad de ingeniería de la UNAM, disponible en: <http://www.ingenieria.unam.mx/labpetrologia/crocas/sedimentarias/calizas/calizas.html> , enero del 2018. Edición de Leticia Arcos.

#### CALIZA- (Roca sedimentaria)

La composición de la piedra caliza viene de calcita,  $\text{CO}_3$  y  $\text{Ca}$ , la caliza es la más abundante de los precipitados químicos en las rocas sedimentarias, la precipitación de la calcita puede ser directamente del agua del mar; sin embargo la mayor parte de esta roca es el resultado de la precipitación de restos orgánicos, dado que la mayoría de los organismos que habitan en el mar utilizan el carbonato de calcio del agua para formar caparazones protectores duros; al morir estos organismos las partes calcáreas duras se acumulan en el fondo del mar y, cuando la vida submarina es abundante pueden llegar a formar grandes capas de caparazones y otras partes duras que al consolidarse forman piedra caliza; descripción del *Manual de mineralogía*, de los investigadores Cornelis Klein y Cornelius S. Hurlbut, donde refieren que las distintas variedades de calizas

---

<sup>194</sup>Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo, *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: carreteras, ferrovías y aeropistas*, vol. 1 (México: Limusa, 2005), 106.

dependen del animal que se haya formado o de la textura, y presentan las diferentes variedades de esta roca:

LA CRETA- variedad de caliza porosa de grano fino, formada en su mayor parte por caparazones de foraminíferos.

LA COQUINA- se trata de una caliza de las costas de Florida, formada por conchas y fragmentos de conchas parcialmente cementados.

LA PIEDRA LITOGRAFICA- es una roca que presenta un grano extremadamente fino, es una micrita, ha sido utilizada en la imprenta.

ROCA DE BARRO- Caliza con soporte de lodo, compuesta con menos del 10% de granos de arena o graba, es equivalente a una micrita

Wacke- se trata de una caliza con soporte de barro con más del 10% de partículas del tamaño de arena o graba.

ROCA COMPACTA (packstone)- es una caliza clásica en la cual los granos descansan uno sobre otro pero no existe en ella algo de micrita.

ROCA GRANULAR (grainstone)- se trata de una roca carbonatada con los granos en contacto y que contiene sólo una pequeña cantidad de barro.

ROCA LIGADA (boundstone)- es una roca carbonatada cuyas partes esqueléticas se cementaron *in situ* durante su formación y permanecen en su posición de crecimiento, su equivalente es la biolitita de estructura ramificada que se cementa por carbonato biogénico.

Las calizas se caracterizan por ser rocas de menor a mayor dureza, esto se determina por su edad geológica, cuanto más antigua es su formación tanto más dura suele ser la caliza. La dureza de la caliza está comprendida entre 1.8 y 3.0 en la escala de Mosh.<sup>195</sup> México es abundante en calizas, las zonas geográficas donde se encuentra este tipo de roca son las siguientes :

---

<sup>195</sup> Walter H. Duda, *Manual tecnológico del cemento* (Barcelona: Editores Técnicos Asociados, 2003), 1.

“La caliza forma la masa general de la Sierra Madre occidental y se le encuentra aflorando a lo largo de toda esa sierra. Se le encuentra formando grandes masas en el sur del país, constituye la totalidad de la península de Yucatán y se presenta casi en todos los estados de la República.”<sup>196</sup>



Fig. 74. Imágenes de dioritas, Imágenes de basalto, archivo del catálogo litológico de la Facultad de ingeniería de la UNAM, disponible en:

<http://www.ingenieria.unam.mx/labpetrologia/crocas/igneas/intrusivas/diorita/diorita.html>, enero del 2018.

#### DIORITA (Roca ígnea intrusiva)

Es de consistencia granular que está compuesta por plagioclasa y menores cantidades de minerales ferromagnesianos, como la hornblenda, la biotita y la piroxena. Las masas de diorita son de menor tamaño que las de granito o de grandiorita; según informe de los Investigadores Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo en su libro ya citado, las zonas de México donde la diorita se presenta en grandes masas, es en el sur de Zitácuaro, en el Cerro de La Coyota, y en muchos lugares de la Sierra Madre Occidental y de las Costas del Océano Pacífico, como en el gran Batolito de Acapulco en Guerrero, son comunes a la orilla de carretera los diques de diorita que atraviesan la masa del granito, como la Península de la quebrada es una intrusión de diorita en granito.

---

<sup>196</sup> Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo, *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: carreteras, ferrovías y aeropistas*, vol. 1 (México: Limusa, 2005), 109.



Fig. 75. Imágenes de riolitas, Imágenes de basalto, archivo del catálogo litológico de la Facultad de ingeniería de la UNAM, disponible en: <http://www.ingenieria.unam.mx/labpetrologia/crocas/igneas/extrusivas/riolita/riolita.html>, enero del 2018. Edición de Leticia Arcos.

#### RIOLITA (Roca ígnea extrusiva)-

La riolita es una roca cuyo componente es una pasta afanítica salpicada de fenocristales de cuarzo o de feldespato de potasio. En general las riolitas presentan una estructura bandeada, es decir, muestran una serie de capas alineadas formadas cuando el magma fluía pastoso antes de solidificarse; según datos de los Investigadores Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo, en su libro *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: carreteras, ferrovías y aeropistas, volumen 1*, donde especifican la ubicación de los bancos de riolitas y sus tobas que se encuentran principalmente en las cumbres de la Sierra Madre Occidental que comprende zonas de los estados de Nayarit, Zacatecas; Sinaloa, Durango y Chihuahua; así como en el centro de México; su color varía pero las más comunes están entre el blanco, amarillo, claro gris o rojo.



Fig. 76. Imágenes de Serpentina en color verde y amarillo verdosos, disponible en: <http://whitelotusmagazine.com/crystal-therapy-serpentine/> y de <http://www2.montes.upm.es/Dptos/dsrn/Edafologia/aplicaciones/GIMR/gallery.php?q=e739f2ee4ce>, enero del 2018. Edición de Leticia Arcos.

## SERPENTINA (Roca ígnea)

Se trata de una roca eruptiva alterada, se presenta en capas o masas entre las rocas esquistosas, y en diques o filones atravesando otras rocas, es de composición compacta y de grano fino, su tacto es común al jabón, no es efervescente a los ácidos, y es fácilmente cortada y rayada.<sup>197</sup>

La serpentinita es una roca cuyo componente es el mineral de serpentina, que deriva de un metamorfismo retrogrado de las rocas ígneas de alta temperatura como donitas y peridutitas. El olivino forseterítico primario da lugar en un ambiente de temperatura más baja (retrogrado) e hidratado a la serpentina. Pueden ser una fuente de cromita y platino o una fuente de níquel por la granierita asociada a ella, según datos del Manual de mineralogía, de los investigadores Cornelis Klein y Cornelius S. Hurlbut.

Color: “las serpentinas son compactas de color verdoso o amarillo verdoso y pueden tener tacto graso”.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> S. Bertolio, *Manual del Minero y del buscador de minas, Traducción de Carlos Huelin* (Valladolid: MAXTOR, 2012), 322.

<sup>198</sup> Cornelis Klein y Cornelius S. Hurlbut, *Manual de mineralogía 4ª Edición*, versión española por Dr. J. Aguilar Peris (Barcelona: Reverté, 2003), 654.



Fig. 77. Imagen primera: Yacimiento de Arcilla, en Guanajuato, y segunda imagen presenta diferentes colores de arcilla, disponible en <https://www.google.com.mx/search?q=yacimientos+arcilla+guanajuato&tbm=> y en <https://indigohierbas.es/la-arcilla-propiedades/>, noviembre del 2017. Edición de Leticia Arcos.

## ARCILLA

Arcilla, material híbrido compuesto de minerales y fragmentos de roca, se trata de una gran cantidad de materiales sedimentarios, granulometría fina y mineralógicamente poco definidos. Químicamente por arcilla se designa una serie de sustancias que con frecuencia se identifican con el caolín y son de composición muy variable, incluyendo Si, (Silicio) Al, (Aluminio) Fe, (Fierro) elementos alcalinos y alcalinotérreos. Arcilla designa también un producto de meteorización, según datos del investigador Eduardo Besoain en su libro *Mineralogía de la arcilla de los suelos*, donde explica que desde el punto de vista de su origen, la arcilla no tiene significado genético unitario ya que puede ser un depósito sedimentario un producto de meteorización, un producto hidrotermal o ser el resultado de una síntesis. La arcilla es una fracción heterogénea constituida por aluminosilicatos o amorfos definidos como minerales propios de arcilla, y minerales no arcillosos o acompañantes incluyendo silicatos, óxido, geles y otros.



La arcilla está constituida por silicatos aluminicos hidratados, y se presenta en partículas muy finas de 2 micras; por su contenido en compuestos de hierro, su coloración puede variar del pardo al blanco rojizo, hasta colores muy oscuros cuando contienen materia orgánica, como explica el investigador Carlos Guigou en su libro *Materiales y Técnicas de Construcción, Las Rocas y Los terrenos*, donde especifica que este silicato posee una elevada resistencia al calor, y de ahí su uso como materia prima de cementos y materiales cerámicos.



Fig. 78. Imagen de jadeíta de la región del Valle de Motagua, Guatemala, disponible en <http://elnahual-elnahual.blogspot.mx/2009/02/jade.html>, diciembre 2017. Edición de Leticia Arcos.

#### JADEÍTA- (Roca metamórfica)

La jadeíta es un piroxeno y sodio  $\text{NaAlSi}_2\text{O}_6$ , caracterizada y apreciada por su color verde translúcido, aun cuando existen otras variedades como jadeítas de color blanco, verde marrón y naranja.<sup>199</sup> Entre otra variedad de tonos se encuentra el verde esmeralda brillante, el amarillo o incluso el morado.<sup>200</sup>

<sup>199</sup> Diccionarios Oxford- Complutense, *Diccionario de Ciencias* (Madrid: Complutense, 2004), 588.

<sup>200</sup> Karl Taube, "La jadeíta y la cosmovisión de los Olmecas," *Arqueología Mexicana* No. 87, Vol. 10, septiembre-octubre, 2007, 43.

La jadeíta es un material pétreo que se encuentra clasificado dentro del jade, pues este término engloba bajo su definición a un conjunto de piedras y minerales que en México también adopta el nombre de “piedras verdes”, según cita el investigador Pablo Fernández Sánchez en su artículo *INTRODUCCIÓN A LA PRODUCCIÓN DEL JADE EN EL MUNDO OLMECA*, en @arqueología y territorio No. 7, de la Universidad de Granada; donde describe que dentro de estas piedras verdes son característicos dos tipos de minerales, la jadeíta y el jade nefrita, pero existen otros tipos como la cloromelanita, jade diópsido o las serpentinitas, y la jadeíta es el mineral más generalizado en los artefactos líticos del antiguo México.

La ubicación geológica de los minerales a los que comprende la jadeíta, según datos del autor citado, la formación de estos minerales se da en zonas de alto metamorfismo con unas características de alta presión y temperaturas bajas, características que en escasas regiones del mundo convergen de manera conjunta. Como cita el investigador Fernández Sánchez en su artículo citado, donde describe que los principales yacimientos de jade se localizan en China y Guatemala. Por lo que en Mesoamérica fue característico el uso del jade jadeíta como materia prima, que era extraída de la Falla del Motagua (Guatemala).



Fig. 79. Imágenes de obsidiana, disponible en: <http://www2.montes.upm.es/Dptos/dsrn/Edafologia/aplicaciones/GIMR/archive.php?q=0b8fe1d8364>, enero 2018. Edición de Leticia Arcos.

## OBSIDIANA (roca ígnea- magma extrusiva)

El origen de la obsidiana se desarrolla cuando el vidrio volcánico se forma debido al rápido enfriamiento de la lava en estado líquido; al estar en contacto con la atmósfera, el agua y las rocas conjuntas más frías; y es cuando el vidrio suele tomar la forma de obsidianas, pechstein y perlitas en flujos de lava, domos y diques, así como pómez y cenizas en rocas piroclásticas.<sup>201</sup>

El nombre de obsidiana refiere a vidrios de composición granítica hasta tonalítica. Según cita el investigador Eduardo Besoain en su libro *Mineralogía de arcillas de suelos*, donde también describe que entre las características físicas de la obsidiana, la roca presenta una coloración oscura, brillo vítreo y fractura concoidal típica. La obsidiana fresca tiene alrededor del 1% de azul y es de color casi negro, en algunos casos, la piedra se ve contaminada por hematites y esto la hace adquirir un color rojizo que puede ser variante; también es frecuente la presencia de numerosos microlitos y cristalitos; escasamente puede presentar en su composición fenocristales de cuarzo, cristobalita o feldespatos.

Aunque la obsidiana suele ser de color negro, se conocen algunas variedades en tonos negro-verdoso- dorado, gris oscuro y café-rojizo. Algunas obsidianas son opacas, mientras otras muestran una marcada translucidez. La obsidiana negra debe su color y opacidad al efecto dispersor de la luz causado por miríadas de cristalitas microscópicas (cristales embrionarios). El color café-rojizo se debe a la oxidación de pequeñas cantidades de Fe presente. Las variedades negro verdoso-dorado y gris-plateado a menudo contienen abundantes vesículas diminutas (burbujas de gas), que les dan un lustre sedoso.<sup>202</sup>

Los yacimientos de obsidiana más importantes de México en tiempos mesoamericanos, fueron los que se localizan en el área del Altiplano Central, y se clasifican en tres grandes grupos de acuerdo con su posición geográfica y sus

---

<sup>201</sup> Deniss Argote Espino, Jesús Solé, Pedro L. García, y Oswaldo Sterpone C., "Análisis composicional de seis yacimientos de obsidiana y su clasificación con DBSCAN," *Arqueología Segunda Época*, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología, No. 43, enero-abril 2010.

<sup>202</sup> Argote, Solé, Gracia y Sterpone, "Análisis composicional de seis yacimientos de obsidiana y su clasificación con DBSCAN," *Arqueología Segunda Época*, 199.

propiedades físicas, integrados todos por varios depósitos con diferentes niveles de explotación, a saber:

- 1) La Sierra de Pachuca (también conocida como Sierra de las Navajas, ubicada al norte de la cuenca de México), El Pizarrín, Rancho Tenango y El Encinal (en la región de Tulancingo, estado de Hidalgo), todas caracterizadas por su color verde;
- 2) Otumba (Soltepec y Malpaís) y El Paredón-Tres Cabezas (dentro de la cuenca de México, en los estados de México, Puebla e Hidalgo), caracterizados por su obsidiana de color gris;
- 3) Zacualtipán, Mezquititlán y Huejutla (localizados en la Sierra de Hidalgo), esta obsidiana se identifica por su color negro opaco.

Estos yacimientos de obsidiana son considerados los más importantes de toda América y fueron pilar fundamental para el desarrollo de la industria lítica en Mesoamérica.<sup>203</sup>



Fig. 80. Imagen de roca de pedernal, disponible en: <http://www.forodeminerales.com/2015/05/las-rocas-sedimentarias.html>, enero del 2018. Edición de Leticia Arcos.

---

<sup>203</sup> Argote, Solé, Gracia y Sterpone, "Análisis composicional de seis yacimientos de obsidiana y su clasificación con DBSCAN," *Arqueología Segunda Época*, 200.

## PEDERNAL (Roca sedimentaria)

El pedernal o sílice, es una roca de concreción silíceo, se trata de piedra química sedimentaria más común, su consistencia es dura, densa, criptocristalina y está compuesta de calcedonia, cuarzo y ópalo o una mezcla de estos minerales. Origen y ocurrencia: El origen del pedernal es discutible. Es indicador de profundidad y de ambiente físico-químico. El pedernal ocurre en forma de capas continuas interestratificadas con calizas y pizarras.<sup>204</sup>

Es una especie de roca sólida y de grano tan fino que la superficie de fractura aparece uniforme y lustrosa. Los nódulos y lentes de pedernal se localizan principalmente en las calizas y las dolomitas; los colores que distinguen a esta roca es el color negro, amarillento y blanco, principalmente, como lo describen los investigadores Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo, en su libro *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: carreteras, ferrovías y aeropistas*.



Fig. 81. Imagen de Pizarra, disponible en <https://www.sites.google.com/site/distribuidoravalenciaeirl/home/piedra-pizarra>, diciembre2017. Edición de Leticia Arcos.

---

<sup>204</sup> Víctor M. López, Gustavo Ascanio, Valerio R. Guerrero y Jose Luis Bertorelli, *Rocas industriales de Venezuela*, (Caracas: Fundacite Aragua, 2003), 1.

## PIZARRA (Roca metamórfica)

Rocas abundantes y de grano muy fino, excepcionalmente bien foliadas. A causa de su excelente foliación se dividen en hojas delgadas y es opaca en las superficies. Los granos minerales son tan muy pequeños y no pueden ser identificados a simple vista. Generalmente presenta restos de rasgos sedimentarios tales como la estratificación, así como de gravas fósiles. La mayoría fueron formadas por el metamorfismo de las lutitas, pero otras se han derivado de las tobas o de rocas de grano fino.<sup>205</sup>

Su color es de gris a negro, aunque se encuentra también en colores verdoso, amarillento, castaño y rojizo. La pizarrosidad característica, puede ser o no paralela a los planos de las capas de las margas originales, ya que las pizarras son producto de las margas. Según citan los investigadores Cornelis Klein, Cornelius S. Hurlbut en su libro *Manual de Mineralogía*, Volumen 2, donde manifiestan que los yacimientos de pizarras son bastante comunes en México.

Así, tanto pizarras como sílices y obsidias, entre otras rocas mencionadas, fueron la materia prima para el desarrollo de la lapidaria mesoamericana, que desbordó toda una evolución en la manufactura de la lítica tallada, en la explotación de este material pétreo, manufactura que se tradujo en una importante fuente económica y social, pero sobre todo artística, piezas de piedra tallada que dieron vida al mito y al sentido religioso de los habitantes mesoamericanos.

---

<sup>205</sup> Alfonso Rico Rodríguez y Hermilo del Castillo, *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: carreteras, ferrovías y aeropistas, vol 1* (México: Limusa, 2005) 16.

### III.3- HERRAMIENTAS Y TÉCNICAS LAPIDARIAS PARA LA MANUFACTURA DE LA ESCULTURA EN MESOAMÉRICA.



Fig. 82. Herramientas y figurillas talladas en piedra verde, colección Museo regional del INAH Guerrero, Fotografía y edición de Leticia Arcos, Marzo del 2018.

La lítica en Mesoamérica fomentó el desarrollo cultural de los pueblos precolombinos, y con ello la lapidaria ejerció un importante papel en la producción de artefactos líticos, como refiere la Arqueóloga Lorena Mirambell, en su libro *Técnicas lapidarias prehispánicas*, la lapidaria es el arte de trabajar piedras preciosas y semipreciosas; perspectiva que incluye a la escultura tallada en piedra por los canteros del México antiguo; disciplina artística desarrollada por estas civilizaciones precolombinas que lograron una destacada producción de piezas escultóricas labradas en diversas piedras, a fin de simbolizar su esquema dogmático, por lo que fueron parte de su misticismo y ritualidad.

La técnica lapidaria para la reducción de la piedra figuró desde la civilización olmeca, los lapidarios desarrollaron métodos y herramientas de talla que dieron lugar a las técnicas que hicieron posible la estructura formal de las obras escultóricas precolombinas y marcaron todo un proceso evolutivo en la escultura de los antiguos pueblos de México.

Desafortunadamente, existe escasa información sobre esta labor de manufactura para la lapidaria del México antiguo, entre la información fundamentada, destacan

los informes de los investigadores que mediante análisis arqueológicos y referencia documental de cronistas coloniales con textos de tradición indígena, han tratado de descifrar el proceso técnico y las herramientas de uso; entre estos especialistas destacan los análisis de Lorena Mirambell, Julie Gazzola, Adolphus Langenscheid y el antropólogo Nathan D. Wilson, expertos en el área de lapidaria precolonial que dan sustento a esta investigación y, gracias a sus estudios realizados se esboza un panorama de las técnicas y herramientas de uso para labrar las piedras que dieron vida a la escultura de Mesoamérica.

### III.3.1-HERRAMIENTAS Y MATERIALES DE MANUFACTURA

La producción de toda obra lapidaria en el México antiguo, ya desde una cuenta, un pendiente o una escultura monumental, requería de todo un proceso técnico de elaboración que comprendía distintas fases para llegar desde la preforma hasta el acabado final; evidentemente, todo iniciaba desde la selección de la materia prima facilitaba o complicaba el trabajo lapidario; es decir, fueron considerados el tipo y forma de la piedra en que sería labrada la pieza deseada, así como las herramientas de uso apropiadas para la manufactura.

Por ello, como parte introductoria, fueron especificadas las características de los tipos de piedra que fueron usadas para la escultura precolombina y, siguiendo estas faces de la lítica serán descritas las técnicas y herramientas que manipularon la forma de las lascas o rocas extraídas del suelo de Mesoamérica.

Referente a la lítica como materia prima, el Antropólogo Nathan D. Wilson, en su curso-taller: *La Lítica Tallada en Mesoamérica: Una Introducción y Revisión del Estudio de la Lítica en la Arqueología*, taller impartido en enero del 2018, en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, identificó dos formas en la estructura de las lascas para manufactura de talla:



## ESTRUCTURA DE LASCA COMO MATERIA PRIMA

**BLOQUÉ O NÓDULO.-** es la forma de la materia prima antes de modificarla, la diferencia puede variar en el tamaño o la forma.

**NÚCLEO-** Es la pieza objetiva, se nombran los núcleos por su forma, morfología, dirección de facetas y la forma o fase de reducción.

En estas estructuras define, el lado dorsal de la superficie que corresponde a la piedra o pieza separada como:

**CÓRTEX –** Que es la superficie original de la piedra, es decir, el producto del proceso de desgaste o meteorización de la superficie de la piedra. Este se forma por:



Fig. 83. Fragmento de piedra verde, Mezcala Guerrero, presenta la parte del córtex o forma original de superficie, sin ser intervenida. Foto: Leticia Arcos. Marzo 2017.

**Meteorización química,** que es el cambio de la composición química, por la exposición a la humedad, calor, radiación y otros agentes atmosféricos.

**Meteorización física-** cambio físico en la superficie, sin un cambio químico ni mineralógico, por exposición a los efectos ambientales.

FACETA O CICATRÍZ- la huella que resulta por la extracción previa, se trata de una superficie plana o liza, generalmente incluye la huella o cicatriz bulbar.



Fig. 84. Fragmento de lasca, Mezcala Guerrero, muestra las esquinas de los lados dorsales, lo que se conoce como cresta. Foto: Leticia Arcos. Marzo 2017.

CRESTA O ARISTA- Una cresta formada por la extracción previa. Una cresta forma el límite entre facetas dorsales.

El lado dorsal puede presentar evidencias, sobre el tipo de reducción, la presencia de errores en la producción.

## FRACTURA DE LA LÍTICA

La materia prima más óptima para la reducción lítica, es la que fractura en una manera regular y previsible. La manera en que fractura la lítica, depende de la composición de la materia prima (núcleo o piedra que va a ser tratada), la energía y fuerza del golpe y el ángulo del golpe. Todo ello afecta el tipo y la forma de la

lasca. De manera tal que la materia prima más óptima tiene que ser homogénea, sin impurezas, con características iguales en todas las direcciones y no tan dura. Estas son las principales características de la materia prima para la producción de escultura en piedra en la época precolonial, según describe el investigador D. Wilson.

Por su parte la Arqueóloga Lorena Mirambell, en su libro ya citado, define que la forma de la materia prima en muchos casos determinaba la figura de la pieza producida; posiblemente fue seleccionada tomando en consideración determinada forma de acuerdo con la idea preconcebida por el artífice, esto con el fin de aplicar menos trabajo y obtener con menos dificultad la pieza deseada. Por lo tanto, la forma natural de la piedra fue trascendental en la disminución del trabajo y en la factibilidad de obtener la estructura planteada.



Fig. 85. Canto rodado, área Mezcala Guerrero, la forma de este tipo rocas fue aprovechado por los lapidarios para estructurar una forma planteada con menos esfuerzo. Foto: Leticia Arcos, marzo 2017

Lo anterior, descifra a los lapidarios del México antiguo como creadores de todo un sistema de procedimientos para manufacturar el material lítico, pues, estas civilizaciones primigenias, partieron desde el análisis y selección de la materia

prima, la experimentación de métodos e instrumentos de trabajo para lograr la técnica de manufactura para la producción de la lapidaria o talla escultórica en piedra; pues, toda labor técnica no es posible sin los materiales y herramientas necesarias para su desarrollo.



Fig. 86. Taladros, fotos del archivo del taller *La Lítica Tallada en Mesoamérica: Una Introducción y Revisión del Estudio de la Lítica en la Arqueología*. Editada por Leticia Arcos. Marzo del 2018.

Así, en la clasificación de estos implementos de manufactura, el arqueólogo Adolphus Langenscheidt en su artículo *Aprovechamiento de las Sílice en las culturas mesoamericanas*, del libro *Investigaciones recientes sobre la lítica arqueológica en México*, coordinado por Lorena Mirambell y Leticia González Arratia, habla de los dispositivos y herramientas manuales que conocieron los lapidarios prehispánicos de la América media; como el los llama, definiendo que entre estos materiales se encontraban los percutores y cinceles líticos, las astas del venado, huesos diversos, taladros giratorios (como malacate y otros diseños) los portaobjetos y algunos abrasivos. Detallando que estos instrumentos se encontraban en diversos pesos, tamaños y durezas. Incluye también a los abrasivos, especificando que se clasificaban en diferentes granulometrías; con lo que concluye la referencia del material del que estaban hechas las herramientas.

Para tal efecto, los análisis realizados por la arqueóloga Lorena Mirambell en su estudio de 1963, presentado como tesis de grado de maestría y publicado en 1968 con el título de *Técnicas lapidarias prehispánicas*, describe las herramientas de manufactura lapidaria, mismas que son descritas mediante la perspectiva de análisis de la investigadora:



Fig. 87. Perforadores, fotos del archivo del taller *La Lítica Tallada en Mesoamérica: Una Introducción y Revisión del Estudio de la Lítica en la Arqueología*. Editada por Leticia Arcos. Marzo del 2018.

## -PERFORADORES

Piedra dura terminados en punta, quizá montados en el extremo de un palo, estos se utilizaban para perforaciones cónicas y bicónicas.

Perforadores de huesos de ave, tallos vegetales de gramíneas silisificadas, tallos de carrizo usados para perforaciones tubulares. Los perforadores de madera fueron los más utilizados en el área maya.

Taladro de forma tubular. Efectuaba horadaciones e incisiones circulares y semicirculares.

Para tales efectos de perforación, se utilizaban abrasivos para realizar la operación, pues era el abrasivo el que con la rotación y la humedad de coherencia, realmente el que realizaba el corte.

#### -INSTRUMENTOS DE CORTES O INCISIONES

Instrumento de piedra terminado en punta de dureza mayor a la pieza tratada.

Instrumento tubular o macizo- para hacer cortes por incisiones.

Lascas delgadas de madera- tiras de partes externas de un otate, cordeles, o tiras de cobre, que se ponían en movimiento con un abrasivo humedecido.

#### -INSTRUMENTOS DE DESGASTE-

Instrumentos de piedra como basalto y andesita Se realizaban movimientos en forma de vaivén.

Cantos rodados curvos, con ellos se realizaba un proceso de abrasión, aplicando movimientos de rotación alternos, para hacer una concavidad en la pieza tratada.

#### -ABRASIVOS Y PULIDORES

Arenillas cuarcíferas, que son arenas de ríos o manantiales, estas eran humedecidas para mejorar la tracción. Dada una evolución tecnológica es posible que hayan triturado algunos materiales como cuarzo, granate, skarn, o berilo, ya que solos o mezclados con las arenas mencionadas proporcionarían buenos resultados. Debieron existir distintos groesos.



Fig. 88. Bruñidor, la piedra blanca es un bruñidor tallado en cuarzo lechoso, Museo Nacional de Antropología e Historia, México. Archi Adolphus Langenscheidt, artículo *Aprovechamiento de las Sílice en las culturas mesoamericanas*, libro *Investigaciones recientes sobre la lítica arqueológica en México*. Foto editada por Leticia Arcos. Maro 2018.

## -BRUÑIDORES

Huesos molidos para el bruñido, también se utilizaron en calidad de abrasivos huesos molidos, los que lograron dar el lustre y brillo.

Con los bruñidores se realizaba la parte final para el acabado de la pieza escultórica, por lo que con esta referencia concluye la descripción de las herramientas de manufactura realizada por la investigadora Mirambell.

Otro ejemplo de herramientas de manufactura de artefactos líticos, es el de la producción de máscaras, en análisis de la Arqueóloga Julie Gazzola descrito en su artículo *La cadena operativa en la fabricación de máscaras en los talleres de La ventilla Teotihuacán*, en el libro *Investigaciones recientes sobre la lítica arqueológica en México*, coordinado por Lorena Mirambell y Leticia González Arratia, en este apartado Gazzola expone que las herramientas están categorizadas por el material, especificando que cada herramienta fue diseñada para una función específica. Por lo que concuerda con los investigadores citados, en que las herramientas fueron de piedra, hueso y materiales orgánicos:

CLASIFICACIÓN DE LAS HERRAMIENTAS DE MANUFACTURA PARA LA LÍTICA TALLADA EN TEOTIHUACÁN	
HERRAMIENTAS	MATERIALES
PERCUTORES, CORTADORES, PULIDORES, BRUÑIDORES Y PERFORADORES	Hechos de pedernal, basalto, tezontle, y obsidiana
CINCELES, GUBIAS, LEZNAS, PUNZONES Y OTRAS HERRAMIENTAS	Fueron en su mayoría, hechos con huesos humanos, como fémur y húmero; también se utilizaron huesos de animal, como de perro, venado y guajolote para fabricar herramientas. Estos eran cocidos para otorgarles mayor dureza.
PULIDORES-	Fueron hechos con partes del cráneo humano, y se usó cuero y tela para el pulido y bruñido.
ABRASIVOS	Fueron de arena de cuarzo, obsidiana triturada y hematita, polvo de piedras verdes, polvo azul y polvo mineral, ambos compuesto de varios minerales.

Fig. 89. Cuadro con la clasificación de materiales para herramientas de manufactura en la producción de máscaras en los talleres de Teotihuacán, según Julie Gazzola, en *La cadena operativa en la fabricación de máscaras en los talleres de La ventilla Teotihuacán*, del libro *Investigaciones recientes sobre la lítica arqueológica en México*.

La clasificación de Gazzola, referente a las herramientas y materiales de uso para la manufactura de máscaras en la Ventilla, Teotihuacán, determina, que el sistema para realizar las técnicas de manufactura lapidaria, en cuanto a los materiales y herramientas, no presentaban variantes significativas según su área local; pues los materiales y herramientas lapidarios fueron una tradición cultural que se fue heredando en las civilizaciones de Mesoamericanas.



### III.3.2- TÉCNICAS DE MANUFACTURA PARA LA LAPIDARIA EN MESOAMÉRICA

Para el proceso de manufactura lapidaria realizado por los canteros de Mesoamérica, fueron aplicadas dos técnicas: la de percusión y desgaste; según describe la investigadora Lorena Mirambell en su libro *Materiales Arqueológicos: tecnología y materia prima*, como también en su libro de *Técnicas lapidarias prehispánicas*, ya que ambas bibliografías fueron incluidos para describir estas técnicas de manufactura para la talla en piedra de la época precolonial:

**TÉCNICA DE PERCUSIÓN-** Es la transformación primaria en la modificación de la materia prima. Para tal efecto se emplean herramientas de dureza regular y la fractura o disgregación obtenida al aplicar el golpe por medio de control en sucesivos impactos, conduce a la obtención del objeto deseado, es decir del núcleo o artefacto.

- **Picoteamiento-** Es una variante de la técnica de percusión, se trata de una acción efectuada con un instrumento terminado en punta, el cual presenta una dureza superior que el material en proceso de talla. Este actúa como un desbastador de las partes innecesarias de un fragmento de materia prima a fin de adquirir la forma deseada.
- **Corte por percusión apoyada-** se trata de un corte lineal por incisión, con una punta fina pero de dureza superior que el material que será cortado. La herramienta de corte se apoya con fuerza y con movimientos de vaivén se abre paso sobre el material tratado. Dadas las características del instrumento de corte, generalmente las líneas resultantes son más anchas que profundas.
- **Corte puntiforme,** es una variante del corte por percusión apoyada, este se realiza utilizando instrumentos sólidos de piedra dura y terminación en punta; lo que origina como resultado son las perforaciones cónicas y bicónicas.

TÉCNICA DE DESGASTE- es el procedimiento al que se somete la materia prima en el que se quitan o consumen las partes poco a poco y con esfuerzo continuado hasta alcanzar la forma deseada. Este proceso se lleva a cabo mediante una serie de procesos análogos que solo significan aspectos parciales de una misma técnica. Esta técnica tiene su variantes que son puntiforme y lineal.

- Corte puntiforme, para este corte se utilizaron perforadores sólidos que efectuaban un movimiento circular alterno manejados con una sola mano
- Corte lineal- Entre los instrumentos utilizados para este tipo de corte se encuentran las tiras de otate, cordeles de fibras vegetales, lascas delgadas de madera, junto con abrasivos húmedos que son los que realizan el corte, al ser puestos en movimiento por cualquiera de los materiales mencionados.
- Cortes circulares y semicirculares por desgaste, se obtienen mediante el uso de herramientas con formas tubulares como huesos de ave, tallos de gramíneas silisificados. Estos perforadores tubulares fueron puestos en movimiento al frotarlos con ambas manos, este fue un sistema rotatorio de los más simples.
- Abrasión- es otra técnica de desgaste, y refiere el procedimiento en que se proporciona acabado áspero a la pieza tratada, para este proceso es necesario el uso de abrasivos o implementos de piedra dura como el pedernal u otro material de dureza y superficie homogénea, y con ello aplicar frotamiento para lograr el desgaste.
- Pulido- es el procedimiento aplicado después de la abrasión, se requiere de un material más suave que la pieza tratada para el frotamiento, posiblemente un trozo de madera que es de dureza media, y en este en este la arena fina se incrusta logrando un efecto más mordente, también se usaba piedra de grano fino como el cuarzo o fragmento de hueso junto con un abrasivo o agua con lo que se lograba un efecto más controlado. Se trata de una técnica empleada sobre todo para regularizar la superficie, sobre todo para el acabado de la pieza, para dar tersura y lustre a un

objeto. El pulido se caracteriza por el brillo de la superficie, brillo que va a depender de la calidad de materia prima y el tipo de pulidor.

- Bruñido- esta es el procedimiento final, y era realizado con un material blando como tela o cuero, y arenas finas o hueso molido como abrasivos; a fin de lustrar y hacer brillar la pieza. El bruñido puede mejorar el brillo que proporciona el pulido.

Estos 3 últimos procesos: la abrasión, el pulido y el bruñido, la investigadora Mirambell, los define como parte una misma técnica.

En análisis de la investigadora Mirambell, esta es la clasificación de las técnicas de manufactura para el labrado de las piedras o material lítico trabajado por los canteros mesoamericanos; las cuales tienen su origen desde tiempos inminentes.

Por lo general estas técnicas se desarrollaron con el mismo método, pero en algunas ocasiones varía el nombre de las técnicas, según los especialistas o escritos referentes a los análisis de lapidaria, situación que no altera la comprensión del procedimiento realizado por los artífices mesoamericanos, pero sí es necesario de exponer y comparar las variantes , ya que complementan el contexto de la producción lapidaria mesoamericana, por ejemplo pueden encontrarse tres técnicas: “la percusión que es la más antigua, la presión y el pulido”<sup>206</sup>.

Por ejemplo, en lo que respecta a la reducción por percusión, según el antropólogo Nathan D. Wilson, en *La Lítica Tallada en Mesoamérica: Una Introducción y Revisión del Estudio de la Lítica en la Arqueología*, taller impartido por D. Wilson en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, expuso, dos técnicas de percusión de la manufactura de la talla en piedra desarrolladas en Mesoamérica: la técnica por percusión directa, y dentro de esta, encaja la reducción bipolar y en una segunda técnica se denomina percusión indirecta, para ello lo clasifica de la manera siguiente:

---

<sup>206</sup> Diego G. López Rosado, *Historia y pensamiento económico de México Vol. II* (México: UNAM, 1968), 120.

PERCUSIÓN DIRECTA - Referente a esta técnica, mencionó que es cuando el percutor pega directamente sobre el núcleo, sin interponer un cincel. Método que puede aplicarse con más fuerza pero con menos control, comparado con otras formas de reducción. En cuanto a los percutores más comunes distinguió los de piedra, generalmente como granitos o basaltos.

- Reducción bipolar- Es un tipo de percusión directa, pero con la peculiaridad de que en este caso la pieza a tallar se coloca sobre una superficie base y se golpea desde arriba con un martillo duro, por lo que presenta características de desgaste por percusión en dos extremos opuestos.

PERCUSIÓN INDIRECTA- Así mismo el investigador D. Wilson expuso que esta técnica de percusión indirecta, es el procedimiento en que el percutor ya no golpea directamente al núcleo, pues se interpone un cincel de cualquier material. En este proceso se puede aplicar suficiente fuerza para quitar lascas y otros desechos de talla, y permite más control que la técnica de reducción directa.

- Reducción por presión- Esta técnica fue descrita por el Dr. D Wilson como un procedimiento donde sólo se necesita usar un cincel que quede en contacto directo con el núcleo sobre el cual se va a ejercer una fuerza regular y constante. En este procedimiento hay más control pero disminución de fuerza para desprender suficiente masa.

En estas fases enmarca el investigador D. Wilson, el proceso de manufactura para la lítica tallada precolombina, sin embargo, cabe entender que dentro de estas pasos quedan integrados los procedimientos descritos por la investigadora Mirambell.

Una vez expuestas las técnicas de manufactura para la lapidaría precolombina, queda esbozado lo el procedimiento técnico con que fue creada la estructura formal de las esculturas precolombina; como fue mencionado al principio, la escasez de documentos y análisis realizados en torno al tema de la manufactura para las piedras talladas en Mesoamérica; ha dado lugar a que innumerables piezas escultóricas carezcan de un estudio exclusivo que avale el proceso técnico

de cada obra. Por tanto, el panorama presentado respecto al desarrollo lapidario en Mesoamérica, permite visualizar el potencial de los artífices precolombinos y esquematizar el proceso operativo para la producción de los objetos artísticos que integran el repertorio de la escultura del México antiguo, procedimiento en que tienen lugar las piezas que competen a la fauna mítica mesoamericana.

De este modo, concluye el análisis teórico que fundamenta esta investigación interdisciplinaria, que parte del mito mesoamericano de donde emergen las deidades faunísticas que personifican a las fuerzas cósmicas, ideario colectivo que se transformó en culto a la naturaleza y desembocó en forma a través de la espectacular imaginación artística precolombina, sensibilidad plástica que se hizo presente por medio de las habilidades técnicas para labrar las piedras que representan de manera abstracta y simbólica su acontecer mítico. Es aquí donde la naturaleza se funde tanto en el concepto como en la materia que hace posible la escultura precolonial.

Con ello, en la escultura mesoamericana, el objeto artístico descifra la devoción al universo, el equilibrio entre el ser humano y el cosmos como necesidad de vida; punto referencial para metaforizar mediante este análisis, el tema del impacto ambiental a través de la producción escultórica expuesta en el capítulo IV, creación plástica basada en esta cosmovisión holística precolombina, que conduce a considerar la relación equilibrada de los antiguos pobladores de México y nuestro curso de vida presente con relación a la naturaleza.

Por tales antecedentes, fue necesario vincular los diversos temas analizados en los tres capítulos que dieron cimiento a esta investigación fundamentada en la historia, la antropología, la arqueología, la teoría del arte y los temas de la crisis ambiental; a fin de enlazar todo este corpus interdisciplinario, que aterriza en este paradigma referencial del México antiguo y el actual espíritu de vida posmoderno referente al medio ambiente.

## CAPÍTULO IV.

### INTERPRETACIÓN ESCULTÓRICA: *RENACIMIENTO DE LA FAUNA MÍTICA EN TIEMPO DE APOCALIPSIS AMBIENTAL*

La conjugación del mito mesoamericano junto con el tema de la desestabilización medioambiental se convierten en forma, estructura e imagen que toman presencia en esta serie escultórica: *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*, y con ello la obra se convierte en voz, en el mensaje que habla de la tierra y su presente, tiempo de un planeta lacerado, donde el hiriente protagonista es el ser humano ahora desprovisto de toda armonía biótica con el medio ambiente; provocando así, una depresión climática que pone en peligro la vida en la tierra.

Ante esta crisis de los fenómenos atmosféricos, renace el espíritu de las deidades de Mesoamérica, personajes donde los elementos naturales están presentes a través de las configuraciones faunísticas que representan a la naturaleza divina; ahí, donde el relato, el misticismo y ritualidad se convierten en palabra por medio de la representación plástica que otorga imagen a la fauna sagrada, animales mensajeros del pensamiento del otro tiempo, aquél que fue visionario del equilibrio cósmico y venerador de la naturaleza como fuente de vida.

Partiendo de este enfoque, nace esta serie escultórica que presenta la imagen de los dioses faunísticos precolombinos, los cuales, emergen del relato mesoamericano y la crisis ambiental para adquirir una nueva forma convertida en metáfora, alegoría que habla de las consecuencias que sufre el orden del cosmos ante el atropello ecológico producido por la sociedad actual, ahora convertido en impacto que amenaza la vida; todo ello, a fin de recordarnos la interconexión que tenemos con la tierra y nuestra responsabilidad como habitantes de un planeta vivo.

De tal manera, que como en tiempos del México antiguo, la diosa rana se exhibe nuevamente para recordarnos a la tierra dadora de vida y para denunciar su estado vulnerable que vive en la actualidad; así como también, su necesidad de

fortalecimiento. El jaguar denota la vida y la muerte y queda atrapado en una retícula de tierra fragmentada por la sequía, por lo que anuncia desertización e infertilidad; *Och el tlacuache*, el ladrón del maíz, el que se encargó de llevar la lumbre a nuestros ancestros, nos trae el fuego, pero ahora la llama de nuestro presente, convertida en un aumento térmico a nivel global y en incendios forestales que perturban los ecosistemas y atropellan la producción agrícola alimenticia; en este escenario tiene lugar el águila, quien se proyecta mediante un sol amenazante que anuncia la guerra y el sacrificio ecológico; así como también, la propia destrucción del ser humano provocada por el exterminio y violencia del mismo.

La luna, astro que a través de un conejo, representa las aguas fértiles y es elemento de vida en Mesoamérica, ahora es representada hueca por el salto del conejo que escapa del mito en protesta de un hábitat desequilibrado; no podía faltar la serpiente conectando la tierra y el cielo, porta un instrumento reloj-calendario de percusión, metáfora de la señal de alarma respecto al emergente impacto ambiental; finalmente, complementa el discurso escultórico el relato cíclico de la muerte vida, protagonizado por el murciélago, señor del inframundo con un mensaje de lucha, paz y renacimiento ecológico.

Desde esta perspectiva, cada una de las obras escultóricas que interpretan a la fauna mítica mesoamericana, nos hablan de la huella que los seres humanos hemos ejercido sobre el universo: alegorías a la vida y a la muerte, configuraciones que simbolizan a la tierra, al sol, a la luna, a la fertilidad, a la desertización y hasta el alimento como sustento de vida; todas ellas, anuncian y denuncian que hemos modificado la naturaleza y estamos perdiendo nuestro capital biótico.

IV.1- REPERTORIO DE OBRAS ESCULTÓRICAS: ESTRUCTURA FORMAL, ICONOGRAFÍA Y CONCEPTO.



*RENACIMIENTO DE LA FAUNA MÍTICA  
EN TIEMPO DE APOCALIPSIS AMBIENTAL*



Fig. 90. Leticia Arcos, Serie de obras escultóricas, *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental, México*. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2019.



#### IV.1.1- ESCULTURA *TLALTECUHTLI AGÓNICA*



Fig. 91. Leticia Arcos, *Tlaltecuhthli Agónica*, 75 cm. de diámetro, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

**NOMBRE:** *Tlaltecuhthli Agónica*

**AUTOR:** Leticia Arcos

**FECHA:** 2019

**MATERIA:** Alamabron, maya metálica, resina, arcilla verde, tierra roja, tierra negra y pigmento mineral azul

**TÉCNICA:** Mixta: Forja, soldadura, construcción, modelado, vaciado y ensamble

**DIMENSIONES:** 75 cm. de diámetro

## ESTRUCTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA

La obra escultórica *Tlaltecuhтли Agónica*, es una escultura exenta realizada en una esfera metálica compuesta en dos partes, presenta acabados en piedra diorita, basalto, tierra roja, arcilla verde, pigmento mineral azul y tierra negra con resina. El ensamble de ambas partes forma una figura esférica; la cual, reposa sobre un contexto de tierra árida pedregosa y zonas resacas.

La primera parte de la obra, es una estructura esférica forjada en metal y cubierta por una textura de tierra roja y arcilla verde, toques azulados y de acabado áspero; la segunda parte, es una figura orgánica en forma de rana que fue forjada en metal y cubierta con piedra diorita, porta en el centro un rostro humano de expresión dramática compuesto por tierra negra y resina.



Fig. 92. Leticia Arcos, *Tlaltecuhтли Agónica* (vista posterior), 75 cm. de diámetro, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

En la obra *Tlaltecuhltli Agónica*, su primer componente sugiere una pieza circular revestida con relieves de tierra verde y toques azulados que denotan el agua, se complementa con variedad de formas orgánicas en tierra roja que figuran a los continentes de la superficie terrestre. Esta escultura representa al planeta tierra.

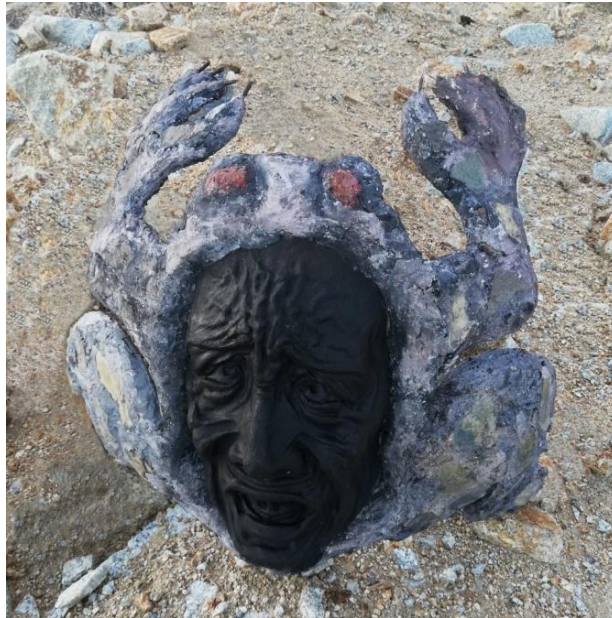


Fig. 93. Leticia Arcos, *Tlaltecuhltli Agónica (detalle)*, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

Sobre esta esfera terráquea se ensambla una estructura pétrea con figura de rana que se encuentra postrada de espaldas y reposa sobre la esfera, el lomo del anuro figura un rostro antropomorfo realizado en arcilla negra; ambos elementos hacen referencia al mito mesoamericano de la diosa Tlaltecuhltli, deidad de la tierra. En este caso, destaca la figura de la rana que semeja el pelo del rostro humano; las extremidades del cabello sugieren cuatro garras que se insertan en la esfera. El rostro humano que se encuentra en el área central del anuro describe una figura antropomorfa, oscura, senil y con expresión de dolor. La obra en su conjunto, reposa sobre un terreno de montañas áridas pedregoso y tierra agrietada por sequía.

## ESTRUCTURA CONCEPTUAL

La escultura *Tlaltecuhтли Agónica* representa al planeta tierra interpretado en su condición actual, metafóricamente, simboliza el estado lacerado y vulnerable por el desequilibrio ecológico que sufre el planeta como consecuencia de la crisis ambiental, producto de las actividades humanas.



Fig. 94. Leticia Arcos, *Tlaltecuhтли Agónica (vista posterior)*, 75 cm. de diámetro, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

De este modo, para representar el impacto ambiental que sufre la tierra, fue diseñada una esfera deteriorada con materiales que sirven como piezas estructurales y acentúan el concepto; por ejemplo, los relieves hechos de tierra verde y roja que sugieren la forma del planeta que da vida a *Tlaltecuhтли Agónica*, fueron hechos con la tierra misma. Se recurrió a la utilización de arcilla por ser un material frágil y por ser tierra; de ahí su relación con la figura representada; pues, ambas características determinan su interpretación. La pieza es de apariencia áspera y alude a una forma esférica y estropeada que simboliza al mundo en agonía, deteriorado por la crisis ecológica.



Fig. 95. Leticia Arcos, *Tlaltecuhltli Agónica (detalle)*, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

En la composición se implementó la imagen de una rana postrada sobre la esfera terráquea, anfibio que en el mito mesoamericano representa a la tierra. La configuración física del anuro fue compuesta de piedra diorita y algunos basaltos, en intención de aprovechar la dureza de la piedra para metaforizar la resistencia por sobrevivir; por lo que esta diosa rana entierra sus garras a la esfera de arcilla, en una posición de abrazo e integración aferrándose a sí misma para no ser destrozada. Aquí, la figura de la rana representa la cabeza y pelo del rostro humano atormentado que se ubica en el centro del anfibio, por lo que la rana es un envoltorio de la cara del individuo; sugiriendo el cerebro, punto de donde emerge el pensamiento, a fin de representar fuerza y conciencia.



Fig. 96. Leticia Arcos, *Tlaltecuhтли Agónica (vista lateral derecha)*, 75 cm. de diámetro, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía Leticia Arcos, marzo del 2019.

El rostro humano realizado con arcilla negra se encuentra avejentado, desgastado y afligido, representa el semblante de la tierra lastimada, herida y agonizante, gesto que anuncia el agotamiento de la tierra a través de la expresión de dolor que manifiesta el ser humano en estado de sufrimiento. Esta representación vincula la agonía de la tierra con la propia expresión humana; buscando así, que el espectador vea manifestado el agotamiento del planeta en su propio gesto de dolor; mismo, que ha sido reflejado en el semblante agobiado de la escultura del planeta en estado yacente.

La pieza en su conjunto fue ambientada en un terreno seco, pedregoso e infértil, ambiente tomado de la realidad actual; el cual, acentúa el discurso plástico del trance de la tierra. Con ello, mediante este mensaje de vulnerabilidad, cansancio, agonía y lucha habla la tierra y su biodiversidad agonizante.

#### IV.1.2- ESCULTURA *UMBRAL*



Fig. 97. Leticia Arcos, *UMBRAL*, 37 cm. x 59 cm. x 1.34 mts., *técnica mixta*, *montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México*. Fotografía Leticia Arcos, marzo del 2019.

NOMBRE: *Umbral*

AUTOR: Leticia Arcos

FECHA: 2018

MATERIA: Alambión, malla metálica, resina, cemento puzolánico, barro, polvo de piedra caliza, tierra amarilla y piedra diorita

TÉCNICA: Mixta: Forja, soldadura, construcción y ensamble

DIMENSIONES: 37 cm. x 59 cm. x 1.34 mts.

## ESTRUCTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA



Fig. 98. Leticia Arcos, *UMBRAL*, 37 cm. x 59 cm. x 1.34 mts., *técnica mixta*, *montañas áridas en Llano Largo*, *municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México*. Fotografía Leticia Arcos, marzo del 2019.

La escultura *UMBRAL* es una pieza exenta realizada en dos partes: La primera parte es una estructura orgánica realizada en polvo de piedra caliza blanca, tierra amarilla, resina y piedra diorita, vista de frente semeja el busto de un felino con las fauces abiertas, la oquedad del hocico atraviesa hasta la parte posterior de la cabeza provocando un orificio de forma orgánica y ovoide que se conecta con las fauces. La cabeza del animal fue realizada en dos texturas y colores distintos, el lado derecho es áspero y de color amarillo opaco; mientras que el lado izquierdo es terso, blanco y ligeramente más pequeño; sin embargo, ambas partes se complementan para formar el busto del felino.





Fig. 99. Leticia Arcos, *UMBRAL (detalle)*, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía Leticia Arcos, marzo del 2019.

La segunda parte de la obra corresponde a una estructura orgánica realizada en barro y piedra diorita, está compuesta de varios fragmentos irregulares, que juntos arman una estructura de aspecto serpentino que forma el cuerpo del animal representado. El ensamble de ambas piezas compone la obra escultórica que semeja a un felino en posición de reposo y craquelado.



Fig. 100. Leticia Arcos, *UMBRAL (detalle)*, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía Leticia Arcos, marzo del 2019.

## ESTRUCTURA CONCEPTUAL



Fig. 101. Leticia Arcos, *UMBRAL*, 37 cm. x 59 cm. x 1.34 mts., *técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México*. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La obra *Umbral* en su estructura formal corresponde a la configuración de un felino, en este caso, el jaguar; la idea de esta obra nace del relato mítico mesoamericano referente a este mamífero, por lo que el busto del animal fue realizado en dos partes distintas para metaforizar el mito que lo caracteriza como una deidad dual que simboliza tanto el día como la noche, así como la vida y la muerte. Es también considerado como una cueva útero, las entrañas de donde emerge la vida y, a la vez la entrada al inframundo. De ahí, surge la idea de proporcionarle ese carácter dual de encarnación y esqueleto con el objetivo de vincular el relato a la crisis ambiental.

Con ello, la cabeza de fauces abiertas simboliza el origen a través de la cueva que continúa hacia la parte posterior de la cabeza del jaguar, donde tiene una apariencia ovoide y semeja una vagina para simbolizar la fertilidad o nacimiento. La mitad amarilla sugiere la parte encarnada de la cabeza, la parte blanca de la misma, sugiere la apariencia ósea del cráneo que se encuentra descarnado al igual que la mitad de la vagina; con ello, la cabeza completa en su estado encarnado y óseo (según el simbolismo mesoamericano) alude a la muerte.

La segunda pieza de la obra es el cuerpo del jaguar, de forma orgánica, horizontal y en posición de reposo; este elemento fue hecho con barro para representar la sequía a través de las grietas que sufre la tierra cuando está seca. La parte frontal inferior de la obra fue realizada con piedra diorita para dar acento a lo inhóspito y matiz a la composición. Para complementar el concepto, la escultura *Umbral* fue ambientada en un terreno consumido por la sequía y deshidratación; con ello, la obra en su contexto habla de la resequedad de la tierra.



Fig. 102. Leticia Arcos, *UMBRAL*, 37 cm. x 59 cm. x 1.34 mts., *técnica mixta*, *montañas áridas en Llano Largo*, *municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México*. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

Siguiendo el mito mesoamericano, la escultura *Umbral* en su configuración de jaguar representa la fecundidad de la tierra, alude al nacimiento, a la vida; sin embargo, en esta obra el cuerpo de tierra reseco y cráneo descarnado plasman el discurso invertido, hablan de una fertilidad lesionada por la sequía, la desertización que degrada la tierra y afecta el hábitat de las diversas especies, ya que estas consecuencias están acabando con las formas de vida, imposibilitando el nacimiento de la vegetación y provocando la muerte de diversos animales.

#### IV.1.3- ESCULTURA *OCH*



Fig. 103. Leticia Arcos, *Och*, 45 cm. x 29.5 cm. x 56 cm., técnica mixta, montes con incendios forestales, poblado Kilómetro 22, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

**NOMBRE:** *Och*

**AUTOR:** Leticia Arcos

**FECHA:** 2018

**MATERIA:** Metal, resina, pigmento negro nacar y toba volcánica

**TÉCNICA:** Mixta: Forja, soldadura, huecograbado, vaciado y talla en piedra

**DIMENSIONES:** 56 cm. x 29.5 cm. x 45 cm.



Fig. 104. Leticia Arcos, *Och (vista posterior)*, 56 cm. x 29.5 cm. x 45 cm., técnica mixta, montes con incendios forestales, poblado Kilómetro 22, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

### *ESTRUCTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA*

*La obra escultórica Och*, es una escultura exenta bifrontal realizada en piedra de toba volcánica naranja, metal y resina, es de estructura orgánica y está compuesta por cuatro elementos que integran la obra. De frente inicia con una pieza en forma de medio cono, tallada en toba volcánica de color naranja, sugiere la cara de una animal con hocico largo; de la parte media de la base emerge un segundo elemento se trata de una forma metálica, delgada, orgánica con terminaciones en punta y de color oxido, presenta mayor tamaño que el resto de las piezas que

componen la obra; el tercer componente es de estructura conífera forjado en metal, reticulado, de color agrisado, con textura irregular y punta hacia abajo. Los tres elementos que estructuran la obra emergen de un rectángulo oscuro realizado en resina.



Fig. 105. Leticia Arcos, *Och* (detalle), pieza tallada toba volcánica, pieza metálica plana figura de llama, pieza metálica forjada figura de mazorca. Fotografía y edición de Leticia Arcos, diciembre del 2018.

En esta obra *Och*, los cuatro elementos que la integran infieren en el simbolismo de la forma: La piedra tallada representa la cara de un marsupial, la pieza que emergen del centro de la figura y que terminan en punta representa las llamas del fuego, el elemento metálico de forma conífera complementa la cara posterior de la obra y simboliza el fruto del maíz (mazorca). Los tres elementos forman la composición y emergen de una estructura rectangular en color negro que metaforiza al suelo.

## ESTRUCTURA CONCEPTUAL



Fig. 106. Leticia Arcos, *Och*, 56 cm. x 29.5 cm. x 45 cm., técnica mixta, montes con incendios forestales, poblado Kilómetro 22, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La escultura *Och*, agrupa en su discurso al tlacuache, al fuego y al maíz, a fin de plasmar y vincular el mito mesoamericano con la crisis ecológica. La idea surge del relato prehispánico referente al tlacuache como protagonista y ladrón del fuego y maíz, símbolos sagrados en el pensamiento de Mesoamérica que venera la fertilidad de la naturaleza, esta misma, que ahora es atropellada por el impacto

ambiental. De ahí, la decisión de elegir el mito del tlacuache para representar el problema que amenaza los suelos agrícolas a consecuencia de los incendios forestales; pues, el fuego y maíz son elementos precisos para hablar de la desertificación que anula la fertilidad de la tierra y acaba con las fuentes de alimentación y la vida de los ecosistemas.



Fig. 107. Leticia Arcos, *Och* (detalle), pieza tallada toba volcánica sobre base negra. Fotografía y edición de Leticia Arcos, diciembre del 2018.

Por ello, la composición de *Och* se encuentra dispuesta de la siguiente manera: La parte frontal de la obra inicia con la representación de la cara del tlacuache, pieza tallada en piedra como símbolo de fortaleza en cuanto a la deidad refiere, y al



mismo tiempo, la piedra alude a la petrificación de un ente orgánico que se ha convertido en fósil, el color de la piedra tiene un toque anaranjado por naturaleza, la selección de esta roca fue con el fin de incorporar la idea de fuego o alta temperatura para crear una simbiosis del dios del fuego y el fuego de los incendios forestales; refuerza la idea una figura central forjada en metal y con forma de llama; la cual, emerge de la base negra que simboliza el suelo, esta pieza fue oxidada a fin de buscar un color relacionado con las llamas.



Fig. 108. Leticia Arcos, *Och* (detalle), pieza metálica plana figura de llama. Fotografía y edición de Leticia Arcos, diciembre del 2018.

Una tercera figura compone la cara posterior de la obra, se trata de una forma conífera forjada en metal con filas de cuadros irregulares en forma de granos, que en este caso se encuentra de color oscuro, de la parte superior de la pieza salen unas hojas alargadas que sirven de envoltente a la figura, ambos componentes sugiere la mazorca y granos de maíz carbonizado.



Fig. 109. Leticia Arcos, *Och* (detalle), pieza metálica forjada figura de mazorca. Fotografía y edición de Leticia Arcos, diciembre del 2018.

De esta manera, la obra escultórica *Och* figura toda la cabeza del tlacuache y también representa una semilla entreabierta, como en el estado de nacimiento de una planta; pero en esta ocasión, de su centro nace una llama de fuego. Así mismo, esta composición de los tres elementos unidos emerge de una base rectangular en color oscuro que simboliza el suelo carbonizado; con ello, esta metáfora del fuego y el maíz quemado, sugiere una planta seca y carbonizada como consecuencia de la desertificación y erosión que provoca la degradación del suelo que atropella los campos de cultivo, provocando tierras estériles que ponen en peligro el nacimiento o crecimiento de las plantas y animales.



Fig. 110. Leticia Arcos, *Och (vista posterior)*, 56 cm. x 29.5 cm. x 45 cm., técnica mixta, montes con incendios forestales, poblado Kilómetro 22, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La escultura *Och* fue ambientada en un contexto natural, se trata de un sitio de campos agrícolas consumidos por el fuego de los incendios forestales, por lo que muestra un ambiente real de la catástrofe que sufre el campo en México.

#### IV.1.4- ESCULTURA CUAUHTLI SOLAR



Fig. 111. Leticia Arcos, *Cuahtli Solar*, 1.56 mts. de diámetro x 16.5 cm., técnica mixta, Playa Revolcadero, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

**NOMBRE:** *Cuahtli Solar*  
**AUTOR:** Leticia Arcos  
**FECHA:** 2018  
**MATERIA:** Metal, resina, pigmento café y tierra roja  
**TÉCNICA:** Mixta: Forja, soldadura, huecograbado, modelado, vaciado y ensamble  
**DIMENSIONES:** 1.56 mts. de diámetro x 16.5 cm.

## ESTRUCTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA

La obra escultórica *Cuauhtli Solar*, es una escultura exenta realizada en metal resina y tierra roja, está compuesta por 16 aristas de metal oxidado con forma cilíndrica y terminación en punta de color rojo oxido, esta última fue realizada en tierra roja con resina. Las aristas están estructuradas en dos tamaños distintos y juntas forman un círculo, el centro de la figura lo compone un segundo elemento, se trata de una figura en relieve con forma de rehilete de cuatro puntas realizada con tierra roja y resina; estas piezas corresponden a cuatro cabezas de águila con ojos y pico resaltado en la parte periférica del elemento, ambas cabezas se encuentran unidas entre sí; al centro de ellas se advierte un tercer elemento, es un disco metálico con una inscripción sobre su base y un espacio redondo de fondo central. La obra en su conjunto sugiere una forma circular posada sobre un suelo arenisco manchado de rojo.

Cada una de las aristas metálicas semejan balas de fusil; Las 16 balas metálicas dispuestas en estructura de asterisco forman la figura del sol, el elemento central en forma de rehilete con cuatro cabezas de ave representa al águila y a los cuatro puntos cardinales; el disco metálico central sugiere la tapa del proyectil conocida como culote, esta pieza acentúa el simbolismo de los proyectiles. El color rojo de las puntas de las balas, de las cabezas de águila y de la mancha sobre el suelo simboliza la sangre.

## ESTRUCTURA CONCEPTUAL

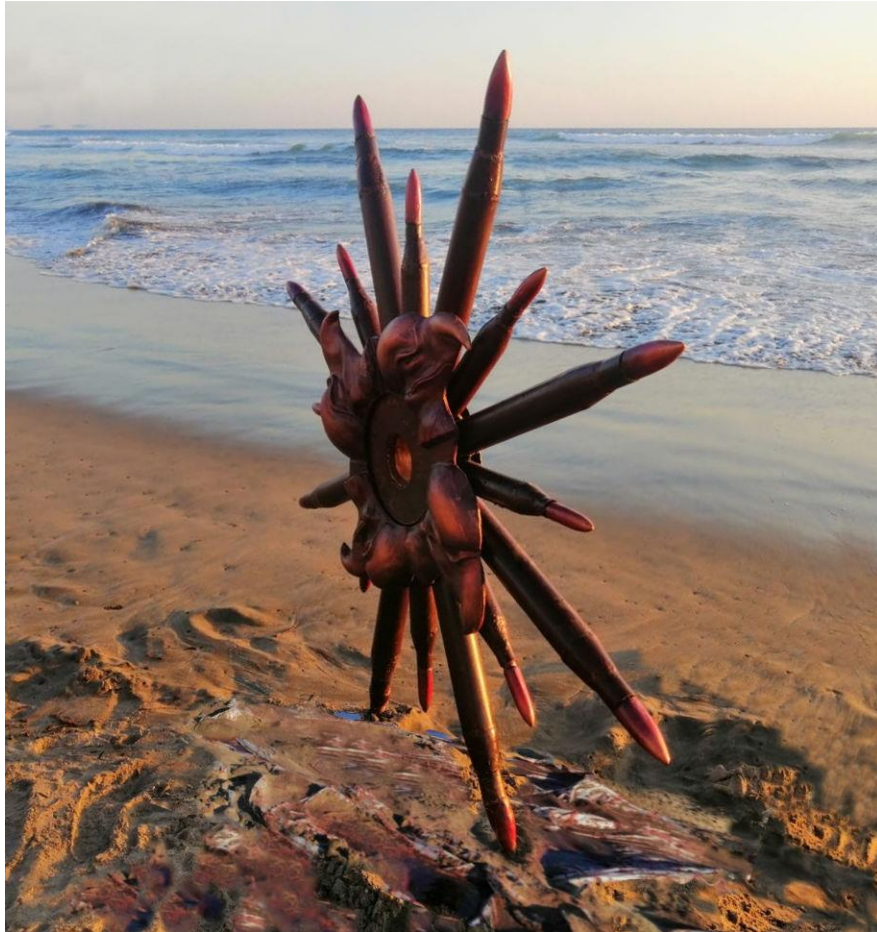


Fig. 112. Leticia Arcos, *Cuauhtli Solar*, 1.56 mts. de diámetro x 16.5 cm., técnica mixta, Playa Revolcadero, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

*Cuauhtli Solar* es una escultura metálica y con detalles en tierra roja, materiales que sirven de complemento al discurso de la obra que nace de los relatos prehispánicos que describen al águila como el dios del sol y de la guerra, dos conceptos que en esta pieza escultórica fueron involucrados en el tema de la crisis ambiental.

La obra presenta una composición realizada en tres segmentos: en primer plano, se aprecia un elemento circular compuesto de aristas metálicas y puntas rojas que cada una sugieren la forma de una bala o proyectil de arma de fuego, juntas forman la imagen del sol, astro celeste que ilumina y transmite calor a la tierra; el

centro de la figura solar está compuesto por cuatro cabezas-pico de águilas que fueron realizadas en tierra roja, ensambladas hacen referencia a la representación del sol que en el mito mesoamericano es simbolizado por el águila. Las cuatro cabezas de águila símbolo del sol, también refieren a los 4 puntos cardinales muy referidos en la cosmogonía mesoamericana; por lo tanto, nos hablan del planeta en su totalidad.



Fig. 113. Leticia Arcos, *Cauhtli Solar*, (detalle) técnica mixta. Fotografía y edición de Leticia Arcos, marzo del 2019.

El tercer elemento corresponde a un círculo metálico que se encuentra en el centro de la pieza, contiene un orificio central y una inscripción grabada, hace referencia a una espoleta o parte extrema opuesta de la bala o proyectil, contiene una inscripción que hace resaltar a la imagen como la tapa una bala y, al mismo tiempo se advierte la frase abreviada NIM (No Importa Matar) y el año 2019, fecha de la creación de la escultura y el tiempo en que estamos viviendo esta crisis

ambiental a la que se suma la crisis social que enfrentamos actualmente, como el problema de la inseguridad que ocasiona amenaza, muerte, horror y sacrificio.



Fig. 114. Leticia Arcos, *Cuauhtli Solar*, 1.56 mts. de diámetro x 16.5 cm., técnica mixta, Playa Revolcadero, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La obra ha sido ambientada en un entorno de playa, por ser el sitio ideal donde se reúnen los elementos naturales que componen al planeta (agua, tierra, cielo, sol, aire); buscar este ambiente natural que sirviera de envolvente a *Cuauhtli Solar*, fue con el fin de enfatizar el discurso de la pieza, misma que emerge de la tierra arenosa manchada por la sangre aun fresca, aludiendo a que estas prácticas de violencia y muerte continúan vigentes hasta hoy día provocando una destrucción sin precedentes para la vida.





Fig. 115. Leticia Arcos, *Cuauhtli Solar (vista posterior)*, 1.56 mts. de diámetro x 16.5 cm., técnica mixta, Playa Revolcadero, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

De ahí, el representar a través de proyectiles o balas esta imagen del sol, que según el mito mesoamericano, el astro rey se asocia a la guerra, al sacrificio y a la sangre; entendiendo que el sol no sacrifica a la vida, sino más bien, aquí el astro es visto como un personaje del mito que representa la guerra. Por ello, a partir de este símbolo solar hecho de balas, se creó una metáfora de los acontecimientos bélicos que originan muerte y son parte de las causas generadoras de los problemas ambientales, creando impactos negativos sobre la biodiversidad y el desplazamiento de la población por lo que destruye la subsistencia de los ecosistemas en el entorno que se genera.

#### IV.1.5- ESCULTURA *LUNA SIN MANCHA*



Fig. 116. *Leticia Arcos, Luna sin Mancha, 63 cm. x 48 cm. x 34 cm.*, técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

NOMBRE: *Luna Sin Mancha*

AUTOR: Leticia Arcos

FECHA: 2019

MATERIA: Metal, resina, cemento puzolánico, arena, piedra de río, tierra roja y negra, polvo de piedra caliza, betún de Judea y pan de plata

TÉCNICA: Mixta: Forja, soldadura, huecograbado, construcción, ensamble y dorado

DIMENSIONES: 63 cm. x 48 cm. x 34 cm.

## ESTRUCTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA

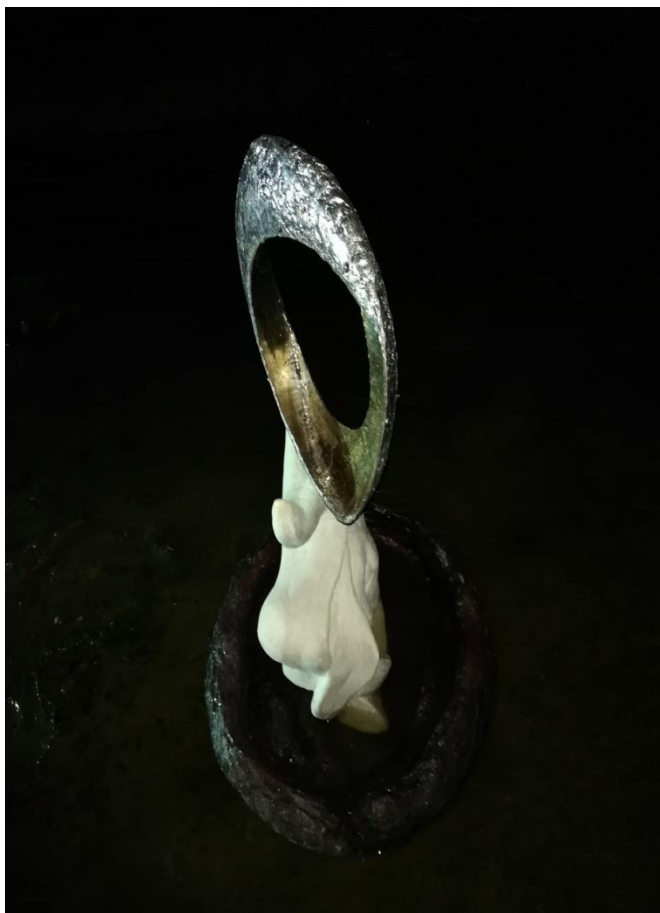


Fig. 117. *Leticia Arcos, Luna sin Mancha, 63 cm. x 48 cm. x 34 cm.*, técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

*Luna Sin Mancha*, es una pieza escultórica exenta compuesta por tres elementos: el elemento superior en forma de círculo esta realizado en lámina metálica y cubierto con pan de plata, se trata de un círculo compuesto por dos partes semicirculares en forma de luna menguante, que se entrelazan para formar una estructura circular en la que destaca un espacio en el centro, formando dos figuras de media luna unidas que forman una luna completa o llena.

La estructura lunar descansa sobre una pieza orgánica realizada con polvo de piedra caliza blanca, cemento puzolánico y resina, figura por ambos lados la imagen de un conejo que se encuentra boca abajo y en posición de salto; el tercer

elemento es una base ovoide realizada con cemento puzolánico, arena, piedras de río, tierra roja y negra como acabado, esta base funge como depósito de agua, se ubica en la parte inferior y sirve como envoltente a la pieza principal.

## ESTRUCTURA CONCEPTUAL



Fig. 118. *Leticia Arcos, Luna sin Mancha, 63 cm. x 48 cm. x 34 cm.*, técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

*Luna sin Mancha*, escultura que tiene su origen a partir de los relatos míticos mesoamericano referente al conejo y la luna, argumento donde la esfera biótica es postulada en su estado de nacimiento y abundancia a través de la influencia que ejerce la luna sobre los ecosistemas, astro que ilumina la noche y símbolo de

fertilidad, abundancia, vegetación; así como sus vigorizantes aguas nocturnas o lluvias consideradas como líquido vital fertilizador para las cosechas, cultivos que han sido determinados por los ciclos lunares. Estas asociaciones atribuidas a la luna como el astro de fertilidad, fueron precisas para crear la escultura *Luna sin Mancha* e involucrarla en el tema de la crisis ambiental.



Fig. 119. Leticia Arcos, *Luna sin Mancha (detalle)*, pieza metálica figura de luna, técnica mixta. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La escultura *Luna sin Mancha* de piedra caliza y metal, su estructura superior está compuesta por dos medios círculos entrelazados que figuran la luna, refiere las fases lunares desde una luna llena hasta una menguante, secuencia que se puede apreciar haciendo un movimiento circular alrededor de la pieza. Este elemento presenta una apariencia visual con terminación en pan de plata para resaltar el color plateado y resplandeciente de la luna.



Fig. 120. *Leticia Arcos, Luna sin Mancha (detalle), Pieza blanca figura de conejo, técnica mixta. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.*

El segundo elemento que compone la obra, es la figura de un conejo realizado en caliza blanca, el color hace referencia a la luna clara y al conejo como símbolo de la misma; el cual, escapa de un salto de la luna e irrumpe hacia un espejo de agua contaminada depositada en un tercer elemento que es ovoide y figura una vagina oscura que enfatiza la fertilidad, pero en este caso, una fertilidad anquilosada, a consecuencia la contaminación del agua, polución que repercute en la esfera biótica y su capacidad para reproducirse.



Fig. 121. *Leticia Arcos, Luna sin Mancha (detalle), Pieza blanca figura de conejo, técnica mixta. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.*

En esta composición que emana del sentido mítico y es asociado al tema ecológico que nos atañe, la luna es presentada como el astro celeste que forma parte de la naturaleza y toma protagonismo en la obra junto al conejo, animal que siempre aparece vinculado a la luna como símbolo de abundancia y fertilidad. Se trata de una representación inversa del mito mesoamericano, en esta obra de *Luna sin Mancha*, el conejo sale de la luna, de una luna metálica que refiere a la actual sociedad industrializada; el animal escapa de ésta y cae en el agua contaminada.

La representación tiene como fin destacar el contexto actual que provoca adversidades ambientales a la proliferación de los ecosistemas, como la acidificación del agua, producto de las intensas lluvias, actividades humanas y precipitaciones que provocan catástrofes hidrológicas que afectan la fertilidad biótica. Este personaje conejo fue realizado en polvo de piedra de color blanco por ser el color que alude a la paz y por ser un elemento de la tierra. Sumado a este

contexto, *Luna sin Mancha* fue ambientada en un escenario acuático y nocturno, se trata de un entorno real en nuestro país, es una laguna con agua contaminada; misma que contiene la base de la escultura donde queda reflejado el conejo; por lo que muestra un ambiente que manifiesta un espacio invadido por la contaminación y acidez del agua.

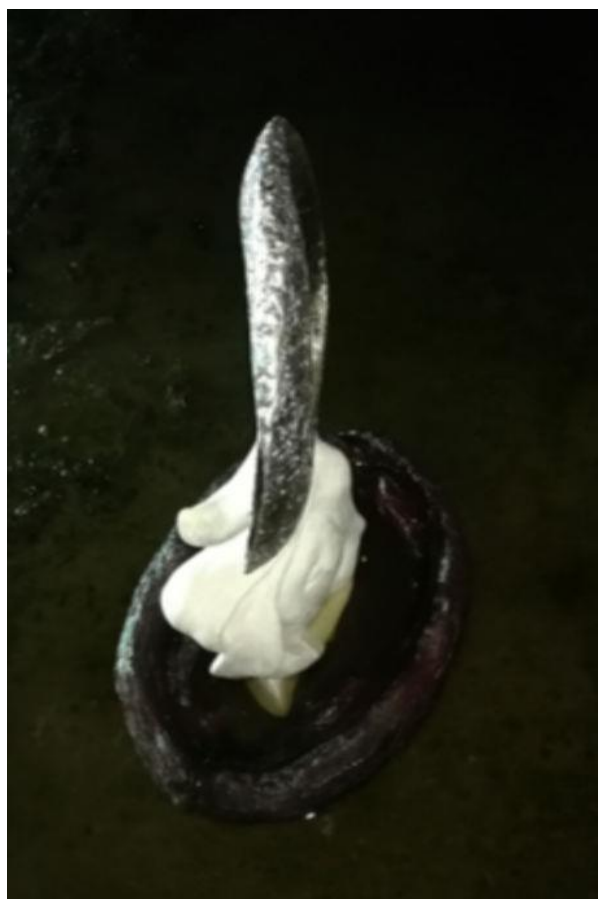


Fig. 122. *Leticia Arcos, Luna sin Mancha, 63 cm. x 48 cm. x 34 cm.,* técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

Así, el conejo que abandona la luna, salta hacia el espejo de agua-vagina que metaforiza el líquido vital y es símbolo de reproducción y fecundidad (como lo menciona el mito mesoamericano), pero en este caso, el agua está contaminada y corrompida. Por lo que *Luna sin Mancha*, habla de la necesidad de recuperación del metabolismo de los ecosistemas y sus ciclos de reproducción; a fin de mantener, preservar y continuar la vida de los seres vivos en el planeta.



#### IV.1.6- ESCULTURA A CONTRATIEMPO



Fig. 123. Leticia Arcos, *A Contratiempo*, 98.5 cm. x 75 cm. x 45 cm., técnica mixta, *montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México*. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

**NOMBRE:** *A Contratiempo*

**AUTOR:** Leticia Arcos

**FECHA:** 2019

**MATERIA:** Metal

**TÉCNICA:** Mixta: Forja, soldadura y huecograbado

**DIMENSIONES:** 98.5 cm. x 75 cm. x 45 cm.

## ESTRUCTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA



Fig. 124. Leticia Arcos, *A Contratiempo*, 98.5 cm. x 75 cm. x 45 cm., técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La escultura *A contratiempo*, es una obra exenta compuesta por tres elementos: Un par de piezas metálicas y serpentinas que sirven como base de la figura, se trata de dos bandas en espiral con terminación en punta hacia el extremo inferior, mientras que la extremidad superior asciende hasta terminar en forma de cabeza de la que emerge una banda bífida. La tercera pieza que compone la obra refiere

una estructura metálica, circular, grabada y pende de las dos figuras serpentina que sirven como soporte de la figura redonda.

En la composición de la escultura *A Contratiempo*, las configuraciones serpentina se encuentran perfiladas en una postura de efecto espejo y ambas caras se posicionan frente a frente, en estos rostros destacan las fauces abiertas de las que emerge una pequeña banda serpentina que refiere un par de lenguas bífidas; por lo que juntas forman una estructura simétrica de la que pende un círculo grabado con números rojos que aluden a la forma de un reloj, al centro del círculo sobresale un huecograbado con el símbolo central del Calendario Azteca, y en el interior de la representación aparecen pequeños grabados que corresponden a símbolos de la tierra, la guerra y a la muerte.

Sirven como base de este elemento circular, las dos estructuras serpentina de las que pende el círculo en forma de columpio; por lo tanto, la pieza genera movimiento y sonido. La obra en su conjunto se encuentra ambientada en un entorno árido y con tierra roja de base.

## ESTRUCTURA CONCEPTUAL



Fig. 125. *Leticia Arcos, A Contratiempo, 98.5 cm. x 75 cm. x 45 cm., técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.*

La escultura *A Contratiempo*, integra en su discurso el relato mítico mesoamericano referente a la serpiente como deidad principal relacionada con el origen y renovación de la vida que implica tanto el plano terrestre como el celeste; por lo tanto, la obra presentada refiere la totalidad del cosmos. Ello con el objetivo de simbolizar la atmosfera vital que compone al planeta y asociarlo al tema de la crisis ecológica, debido el estado emergente que enfrenta la tierra causado por la gravedad del impacto humano sobre la esfera biótica.

Para ello, la composición de los elementos que integran la obra se estructura en tres partes: Dos piezas espirales que se encuentran de frente y personifican a un par de serpientes metálicas para simbolizar el plano terrestre y el celeste; complementa el discurso la composición ondulante de las piezas serpentinas para hacer alusión al movimiento del agua y al viento; con lo que hacen énfasis a la vida, y su estructura corporal de forma metálica, nos habla de una vida corrosiva y oxidada por la huella humana.

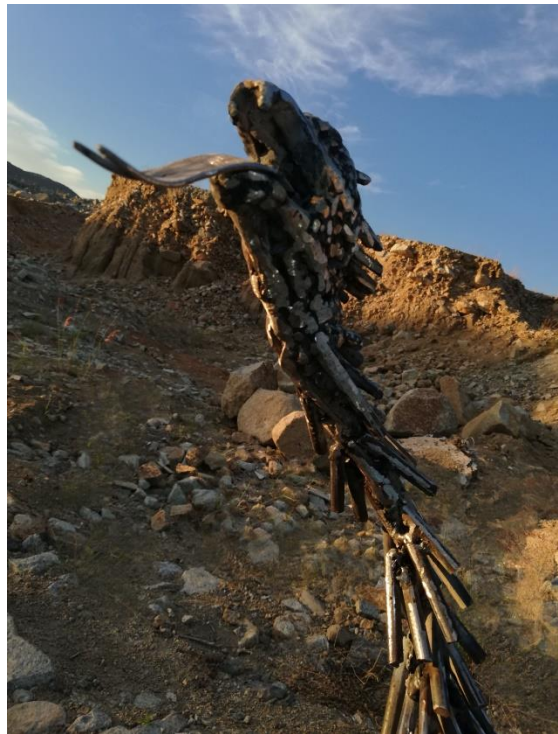


Fig. 126. Leticia Arcos, *A Contratiempo (detalle)*, serpiente con lengua bífida saliente, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La composición simétrica de las dos serpientes, las ubica en posición de espejo; además mantienen una posición en espiral ascendente que parte de la extremidad inferior de cada una de ellas; asimismo, funcionan como pedestal de su propio cuerpo que descansa sobre la superficie de tierra roja; cada uno de estos reptiles asciende hasta quedar con la boca abierta en posición de grito y con la lengua

bífida saliente, que a su vez funciona como sostén del péndulo que cuelga de ellas.



Fig. 127. Leticia Arcos, *A Contratiempo (detalle)*, disco metálico grabado, técnica mixta,. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La tercera pieza que compone la obra, se trata de un disco metálico que contiene un grabado con la figura de un reloj-calendario para simbolizar el tiempo, los números indicadores de las horas son de color rojo, en señal de peligro, de alerta; complementan este mensaje de alarma los símbolos que aluden a la tierra, a la guerra y a la muerte que se encuentran dentro de la figura calendárica grabada al centro del disco; por lo tanto, esta pieza circular exhibe un mensaje de alerta en el que expone el estado de emergencia en que se encuentra el planeta debido a la gravedad de la crisis ecológica, y por medio de su configuración reloj-calendario, nos recuerda que el tiempo se agota y la premura de frenar esa guerra ambiental que enfrenta la naturaleza.

Esta parte circular fue diseñada como un instrumento de sonido, a fin de generar movimiento y ruido, referenciando una alarma o sonido de timbre. En este sentido, esta pieza es una metáfora del sonido que emite el reloj en señal de alarma, manifiesta un aviso de ese tiempo que se agota; un recordatorio de las tantas señales físicas que nos muestra el planeta.

Por tanto, en el conjunto compositivo de la obra *A Contratiempo*, las serpientes sirven como pedestal del reloj-calendario; es decir, el universo que habla del tiempo que se acaba; por ello, el habla es simbolizada a través de las bocas abiertas en posición de alarido y de las lenguas bífidas que emergen de estas fauces de cada serpiente que sostiene el reloj, símbolo de alerta ante la pérdida de la biodiversidad. La tierra roja de donde emerge la obra hace énfasis al calentamiento de la tierra, al dolor y a la sangre; al igual que todo el contexto árido, el cual, se trata de un sitio natural donde fue ambientada la obra, a fin de metaforizar a la tierra herida y lo que en ella muere cada día. De tal manera, que la obra *A Contratiempo* nos recuerda que el tiempo se nos agota, porque ella, la vida está punto de colapsar.

#### IV.1.7- ESCULTURA VÁSTAGO VITAL



Fig. 128. Leticia Arcos, *Vástago Vital*, 85 cm. x 1.37 mts. x 97 cm., técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

NOMBRE: *Vástago Vital*

AUTOR: Leticia Arcos

FECHA: 2019

MATERIA: Metal, Alambión, resina, cemento puzolánico, polvo de piedra caliza, tela imitación piel y cera de abeja

TÉCNICA: Mixta: Forja, soldadura, construcción y confección

DIMENSIONES: 85 cm. x 1.37 mts. x 97 cm.



## ESTRUCTURA FORMAL E ICONOGRÁFICA



Fig. 129. Leticia Arcos, *Vástago Vital*, 85 cm. x 1.37 mts. x 97 cm., técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La obra *Vástago Vital* corresponde a una escultura exenta, es de estructura orgánica y compuesta en dos partes: Una configuración blanca compuesta de dos elementos serpentinos realizados en polvo de piedra caliza, cemento puzolánico, metal y resina; ambos se encuentran unidos de la parte inferior y se extienden en sentidos opuestos, el de la izquierda emerge en posición vertical, mientras que el de la derecha tiende a la horizontal. Un segundo elemento complementa la composición de la obra, se trata de una figura orgánica realizada con tela y cera de abeja, es delgada, de color negro y se ubica por debajo de la pieza de color blanco.

En la obra *Vástago Vital*, el primer elemento que la compone se ubica en la parte superior, es orgánico, de color blanco y sugiere la figura de un murciélago en movimiento, tiene un ala vertical ondulada en forma ascendente y la otra esta flexionada y tira sobre la base formando una especie de arco; ambas alas están unidas en una estructura que forma el cuerpo del quiróptero. Esta figura alada y blanca posa sobre un segundo elemento de color negro con aspecto de sombra es orgánico de aspecto blando y cae desparramado sobre una plataforma de arena que sirve de base a toda la composición; ambas piezas son muy parecidas en forma.

#### ESTRUCTURA CONCEPTUAL



Fig. 130 .Leticia Arcos, *Vástago Vital*, 85 cm. x 1.37 mts. x 97 cm., técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

Para introducirse al concepto de la pieza, iniciaremos con el análisis de la composición de los elementos, la obra escultórica *Vástago Vital*, fue configurada por dos elementos que representan a un par de murciélagos, un blanco y un oscuro; ambos se encuentran en posición de lucha; el de color blanco con posición ascendente es quien domina el acto y, al estar posado sobre el negro, se representa como el vencedor en esta escena de combate. El murciélago de color negro es de aspecto vulnerable, se encuentra postrado sobre el suelo como una negra capa desparramada y con aspecto de una pesada sombra, aun cuando se encuentra dominado por el blanco.

La composición en su conjunto emana del relato mesoamericano referente al murciélago como señor del inframundo, discurso que habla de la vida-muerte-vida; por ello, la escultura citada presenta la metáfora del mito que habla del murciélago como personaje de muerte y renacimiento asociado al tema del problema ecológico actual.

Por lo tanto, el quiróptero de color blanco simboliza la paz y su movimiento ascendente y serpentino alude al dinamismo y a la vida; representa la parte vital, a la naturaleza que reclama su derecho de ser, la oportunidad de resurgir, de renacer, como describe el mito referente a este animal que representa al inframundo. En su composición abstracta, ascendente y serpentina, también semeja una planta en posición de crecimiento, que clama el anhelo de continuar con la existencia; por lo tanto, el ritmo de su composición, manifiesta una hoja en movimiento, aludiendo al aire, que en términos físicos representa movimiento y vida para los organismos vivos.

El murciélago de color negro, metaforiza la otra parte del mito precolombino, la que habla de muerte de oscuridad y tinieblas del inframundo; en la escena que compone la escultura *Vástago Vital*, este de color oscuro, cae yacente bajo el dominio del blanco; se trata de una lucha sostenida entre ambos, combate que se realiza en la oscuridad y tiene como entorno real un sitio a la orilla de una laguna, zona, arenosa y tenebrosa, se trata de la entrada de una cueva, lugar donde moran los murciélagos, y según el mito mesoamericano, es la entrada al

inframundo lugar de oscuridad y muerte, pero también, el punto de donde emerge la vida.



Fig. 131. *Leticia Arcos, Vástago Vital, 85 cm. x 1.37 mts. x 97 cm., técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.*

Esta composición, a través de la figura oscura que representa las tinieblas, esquematiza la parte del apocalipsis ecológica actual, esa pesada sombra que cubre y amenaza la vida en la tierra, esa oscuridad del pensamiento humano que ha ocasionado la ruptura con los ecosistemas, generando la rápida extinción de la biodiversidad y la pérdida de los beneficios que nos brinda la naturaleza. La figura en color blanco es ascendente, representa la reflexión, el análisis y valoración referente a la ontología de la naturaleza; la lucha por la paz, por la

correspondencia mutua y la coexistencia a favor de la comunidad biótica. Todo ello enmarcado en una composición que refiere un escenario de combate aún no consumado.

La composición de la obra, es una narrativa que a través de su discurso posiciona la paz y la vida sobre la amenaza que presenta la desestabilización medioambiental; convoca a la reflexión de nuestro escenario vital, a lograr un renacimiento espiritual para crear una vida en equilibrio con nuestro entorno y establecer armonía en la tierra.

Con esta escultura del murciélago concluye el discurso de la serie escultórica *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*, muestra que a través de su lenguaje plástico manifiesta nuestra pobreza ambiental y busca incidir en el pensamiento social el tema de la crisis ecológica, a fin de convocar a una nueva relación entre el ser humano y la naturaleza.

#### IV.2- MATERIALES, TÉCNICAS, PROCEDIMIENTO Y DESARROLLO, DE LA SERIE ESCULTÓRICA: *RENACIMIENTO DE LA FAUNA MÍTICA EN TIEMPO DE APOCALIPSIS AMBIENTAL*

La incorporación de diversos materiales para el trabajo escultórico implica una mirada selectiva por parte de su creador; dado que el material es una selección vinculada al concepto o motivo de creación, la escultura enlaza la idea de la imagen fundada, la comprensión de la materia y el procedimiento técnico que otorgará presencia a la forma; en este sentido, la forma queda subrayada en la materia al complementarse y relacionarse mutuamente.

Por consiguiente, este apartado describe los materiales, el proceso creativo y técnico para realizar la producción del objeto escultórico que hizo posible la configuración de la serie *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*, obras que interpretan a la fauna mítica mesoamericana que fue plasmada en este discurso plástico relacionado con la crisis ecológica.

La metodología de producción para realizar las piezas que dieron cuerpo a las obras escultóricas, fue basada en un proceso técnico y específico para la creación de cada pieza. Por lo tanto, después del análisis epistemológico hacia los temas de interés que hicieron posible a cada uno de los actores que dan cuerpo a la obra, fue realizado el proceso producción y creación técnica.

Asimismo, aterrizado todo el análisis de producción llegó la parte del diseño, por cada personaje de la fauna mítica seleccionada se hizo una interpretación gráfica, buscando mantener determinados referentes simbólicos de la cosmovisión mesoamericana desde una perspectiva sintetizada, siempre con la idea de abstraer elementos esenciales y correlacionarlos con cada tema tratado referente a la crisis ecológica, y con la finalidad de fusionar ambos conceptos y enmarcarlos en cada una de las obras, buscando diseñar las piezas desde un enfoque más abstracto que las configuraciones escultóricas de Mesoamérica.

Posteriormente, cada obra empezó a emerger sobre el diseño, al centrarse en cada tema la pieza se fue estructurando y modificando poco a poco, ya desde observar determinados escenarios que inciden en la temática, percibir olores, sonidos y muy posible hasta remembranzas de vida que te llevan a concretar el trazo que faltaba para poner el acento final al diseño.

La fase siguiente fue el boceto, líneas y trazos que sugieren formas, una, dos y hasta diez veces repetidas, rayones y manchas que se convierten en volumen y espacio. Continuando con la dinámica y concretada la gráfica del diseño, inició el trabajo de la tercera dimensión con la factura de la maqueta, momento en que la composición juega un papel predominante en la estructura de la pieza, implicando el peso físico y el visual, elementos sin precedentes en los que se inserta el cuerpo de la idea, concepto y forma se intercalan en este proceso compositivo donde el movimiento y el ritmo se convierten en un encanto que en manos del escultor, son dos ingredientes que otorgan belleza estética a la forma y exaltan el sentido del concepto.

Con ello, la plastilina, la pulpa de papel y el barro hicieron posible la configuración paradigma de la imagen que aterrizó en la pieza escultórica. Posterior a la maqueta, vino la selección y preparación de los materiales para determinar el uso de cada uno de ellos, partiendo desde sus particularidades físicas hasta su apariencia visual y compositiva, características importantes para crear armonía y contraste en el diseño de cada obra.

En la búsqueda de la selección del material destaca el área geográfica del estado de Guerrero, lugar donde se obtuvo la materia prima para el trabajo escultórico; por ejemplo, las piedras y las tierras que fueron utilizadas para la creación de las esculturas fueron obtenidas en algunos sitios guerrerenses, a fin de utilizar algunos materiales identificados con la escultura mesoamericana. Se obtuvo piedra caliza, obtenida en Xochipala, municipio de Eduardo Neri; la piedra diorita de Pie de la Cuesta, municipio de Acapulco de Juárez, el barro en la zona de Llano Largo, también municipio de Acapulco; la tierra verde en el municipio de Leonardo Bravo y la tierra roja y amarilla en el municipio de Petatlán, ambos

lugares en el estado de Guerrero; otros materiales utilizados fueron adquiridos en diversos establecimientos de venta en la Ciudad de México.

Después de la recopilación del material y como parte final de la metodología técnica se realizó el desarrollo de la obra, fue en este proceso donde los materiales como la piedra, el metal, la tierra, el barro, la arena, el cemento puzolánico y la resina, se convirtieron en la materia prima utilizada para trabajo de laboratorio; con ello, la talla, la forja, el modelado y el vaciado permitieron convertir la idea en forma.

Toda esta adaptación e integración de la materia fue pensada como parte del contexto simbólico de las piezas, mismo que ya fue descrito con anterioridad. Con ello, este apartado describe específicamente el desarrollo técnico de la serie escultórica *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*.



#### IV.2.1- ESCULTURA *TALTECUHTLI AGÓNICA*, TÉCNICA Y DESARROLLO



Fig. 132 .Leticia Arcos, *Tlaltecuhтли Agónica*, 75 cm. de diámetro, técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, *México*. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La obra *Tlaltecuhтли Agónica* es una estructura exenta con formas en bajo relieve. Representa al planeta tierra y está realizada por tres elementos compuestos en dos partes: Una esfera metálica revestida con tierra y resina, una estructura que figura un rostro humano vaciado en barro negro y un tercer elemento que refiere una rana hecha con alambrón, piedra diorita y resina con tierra. Las dos últimas piezas están unidas entre sí para formar un anfibio que porta un rostro humano sobre el tronco.

## ELEMENTO 1

### ESFERA METÁLICA



Fig. 133 .Esfera metálica, estructura y armado de la pieza. Fotografía de Brenda López y edición de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA:** Previo al desarrollo de esta obra fueron realizados algunos dibujos y bocetos referentes a la forma esférica y su composición estructural, hasta llegar a la composición de una bola hueca a fin de que su peso fuera más ligero y facilitar su manipulación y movimiento. Posteriormente fue trazado un círculo sobre la cartulina que sirvió como plantilla.



Fig. 134. Estructura metálica ensamblada y estructura metálica revestida con malla. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ESTRUCTURA Y ARMADO DE LA ESFERA

Para el proceso de forja y corte del alambón, fue necesaria la plantilla circular que sirvió como guía para realizar el corte y la forja de los aros que proporcionaron cuerpo a la esfera. Este procedimiento se realizó a partir de cortes de alambón hechos con esmeril, una vez cortados, siguió el trabajo de forja a fin de proporcionar la forma circular a las varas metálicas con las que fueron hechos los aros. Concluidos la forja, fueron armados los aros, se inició con el ensamble por medio de soldadura de arco eléctrico SMAW (Shield Metal Arc Welding) hasta formar la esfera; asimismo, fue forrada con maya metálica para hacer la pared que recibió el recubrimiento con tierra.



Fig. 135. Tierra roja, montaña en el municipio de Petatlán Guerrero, y mezcla de tierra roja con resina. .  
Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## REVESTIMIENTO DE LA ESFERA MÉTALICA

El proceso de revestimiento para la esfera metálica se realizó colocando una maya de metal alrededor de ésta para proporcionarle un recubrimiento a toda la pieza. Posteriormente, se hizo la mezcla de tierra roja con resina para la creación de los relieves que darían forma a los continentes y, continuando con el proceso, se mezcló la arcilla verde con resina para formar los relieves que configuraron el mar; en este procedimiento, en ocasiones fue agregado un poco de pigmento azul a la mezcla para cubrir algunas áreas de la esfera.



Fig. 136. Aplicación de revestimiento con tierra roja y verde sobre la esfera metálica. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ELEMENTO 2

### ESTRUCTURA CON FIGURA DE RANA



Fig. 137. Corte, forja, soldadura y armado de estructura con figura de rana. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA:** Anterior al desarrollo de esta pieza, fue necesario realizar una serie de dibujos y bocetos relacionados con la figura de la rana y el rostro humano. La parte gráfica fue para proyectar la composición de la forma. Posteriormente se realizaron ejercicios en plastilina para diseñar el volumen de la figura en forma de rana; por consiguiente, se realizó un dibujo a escala que sirvió como plantilla para la estructura del anfibio.



Fig. 138. Revestimiento de estructura con maya metálica. Fotografía y edición de Leticia Arcos, 2019.

## REVESTIMIENTO DE LA ESTRCUTURA

Previo al proceso de revestimiento que cubrió la estructura en forma de rana, se colocó una maya de metal sobre la parte periférica de la estructura para crear un soporte en las áreas deseadas. Posteriormente se hizo la mezcla de tierra roja, cemento y resina para la colocación de pequeñas piezas de piedras diorita, basalto y laja que sirvieron para revestir el cuerpo del anfibio. Las piedras fueron colocadas sobre la base de maya metálica y se unieron con la mezcla de tierra, cemento puzolánico, agua y resina. Al final, la pieza fue pulida mediante un proceso mecánico.



Fig. 139. Recubrimiento de estructura figura de rana. Fotografía de Leticia Arcos, 2019

## ELEMENTO TRES

### ESTRUCTURA DE ROSTRO ANTROPOMORFO



Fig. 140. Modelado en plastilina de rostro antropomorfo Fotografía de Leticia Arcos, 2017.

**ANÁLISIS DE LA FORMA:** Antes del diseño y modelado del rostro antropomorfo, se realizó un estudio anatómico de un rostro humano de edad senil y en estado de dolor, con el objetivo de captar la gestualidad marcada en el rostro cuando hay sufrimiento por dolor físico. De ahí se recurrió a dibujar una serie de bocetos, para dar continuidad al modelado en plastilina.



Fig. 141. Molde de silicón del modelado del rostro antropomorfo y vaciado de la pieza. Fotografía de Leticia Arcos, 2017.

## MOLDE Y VACIADO

Tras finalizar la pieza antropomorfa modelada, se realizó el molde de silicón para registrar el modelado completo y sus detalles. Asimismo, se inició con la factura del contra molde de fibra de vidrio y resina para brindarle rigidez a la base de silicón. Como parte final vino el vaciado de la pieza, hecho a partir de una mezcla de tierra negra y resina; con lo que se concretó la factura del rostro antropomorfo ensamblado en el tronco del anfibio.





Fig. 142. Ensamble de rostro antropomorfo sobre el tronco de la estructura de rana. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ENSAMBLE DE LAS PIEZAS

Concluidas las piezas de la obra que representa a la tierra, fueron ensambladas para formar el cuerpo completo de la obra *Tlaltecuhltli Agónica*. Para ello, el rostro antropomorfo fue fijado a la estructura con forma de rana; mientras que todo el cuerpo del anfibio fue diseñado manera desmontable sobre la esfera que simboliza a la tierra



Fig. 143. Ensamble de escultura *Tlaltecuhltli Agónica*. Fotografía de Leticia Arcos, Mayo 2017.

#### IV.2.2- ESCULTURA *UMBRAL*: MATERIALES TÉCNICA Y DESARROLLO



Fig. 144. Leticia Arcos, *UMBRAL*, 37 cm. x 59 cm. x 1.34 mts., técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

*UMBRAL*, escultura realizada en dos partes: la primera se trata de una forma orgánica que representa la cabeza de un jaguar, en estado de encarnación y óseo; presenta un acabado hecho con una mezcla de piedra caliza en polvo para la parte ósea; la otra mitad fue revestida con tierra amarilla y resalta el área encarnada de la cara del mamífero. La estructura que otorga cuerpo al felino, parte de una estructura de alambón y revestimiento en barro con terminación en piedra diorita sobre el área que semeja las patas delanteras del animal. La

composición de ambas partes da cuerpo a la escultura *Umbral*, con el fin de plasmar el relato mítico precolombino referente al jaguar y vincularlo a la crisis ambiental; ambos puntos incluidos en la estructura de una sola imagen.

## ELEMENTO 1

### COMPONENTE BUSTO DE JAGUAR



Fig. 145. Mezclas para proceso constructivo y detalle de la pieza en desarrollo. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA:** Para el diseño de la pieza con cabeza de jaguar fueron realizados varios bocetos gráficos y en plastilina para centrar el discurso de la obra en el diseño de la figura de jaguar; bajo este enfoque surgió la idea de un busto encarnado y óseo, con la finalidad de crear una imagen dual de vida y muerte en la pieza. Después del boceto tridimensional se llegó a la creación de la obra.



Fig. 146. Proceso constructivo de la pieza busto de jaguar. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ARMADO Y CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA

Para la creación del busto de jaguar, se recurrió al proceso de construcción: primero se realizó la preforma a base de alambre, piedras dioritas pequeñas, arena, agua, resina y cemento puzolánico para brindar rigidez a la estructura general. Posteriormente, vino el proceso de revestimiento para propiciar detalles a la forma, proceso de acabado realizado con una mezcla de resina y agua, agregando polvo de piedra caliza para la parte blanca y tierra amarilla para el área que semeja la piel del jaguar.

El revestimiento fue aplicado con espátula para construir la forma buscada. Este proceso requiere de una idea muy bien definida de la forma, pues, debido a que el material de factura ofrece poco tiempo para su manipulación, es necesario realizar una aplicación apresurada. Después de concluida la pieza, fue necesario esperar un tiempo de secado y continuar con el lijado para afinar detalles.

## ELEMENTO 2

### PIEZA CUERPO DE JAGUAR



Fig. 147. Proceso de forja, soldeo y armado de estructura metálica para cuerpo de jaguar. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA:** El diseño del cuerpo del jaguar inició con la realización de varios bocetos gráficos y en plastilina para afinar detalles de tercera dimensión, por lo que se pensó en una estructura que interpretara el cuerpo de un jaguar en reposos y alternarla con el busto encarnado y óseo del felino, a fin de complementar la composición y el concepto de la obra.

#### CORTE, FORJA, SOLDEO Y ESTRUCTURA DE LA PIEZA

La creación de la pieza cuerpo de jaguar, inició con la construcción de una estructura de alambón, realizada a partir de cortes a la varilla metálica con disco y esmeril. A continuación, fueron forjadas cada una de las varillas y, posteriormente fueron unidas con soldadura en arco eléctrico (SMAW) para estructurar la forma buscada; al final se aplicó una limpieza mecánica a todo el armado para eliminar impurezas.



Fig. 148. Revestimiento de estructura metálica para cuerpo de jaguar. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## REVESTIMIENTO Y CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA

Para este procedimiento, toda la estructura hecha de alambón fue cubierta con malla metálica para fortalecer la base y facilitar el revestimiento final. Por consiguiente, se aplicó barro húmedo a toda la estructura corporal, con este procedimiento se detalló la forma deseada; después, se realizó un acabado con piedras dioritas que fueron ensambladas en la parte frontal del cuerpo y en la periferia del cuello de la figura del jaguar; finalmente se hizo una limpieza general a toda la estructura. Al cabo de unos días de evaporación del agua secó la pieza; al final se aplicó resina en la parte interna como sellado de todo el material y evitar desprendimiento.

La composición general de la obra, parte de un ensamble desmontable de las dos piezas que la forman, por lo que su armado resulta muy sencillo para estructurar esta escultura del jaguar.

### V.2.3- ESCULTURA OCH: MATERIALES TÉCNICA Y DESARROLLO



Fig. 149. Leticia Arcos, *Och*, 56 cm. x 29.5 cm. x 45 cm., técnica mixta, montes con incendios forestales, poblado Kilómetro 22, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

Escultura *Och*, obra compuesta por cuatro piezas: La cara de tlacuache, el elote o mazorca de maíz, la llama y la plataforma rectangular; ambas piezas configuran la composición de la estructura y hacen posible el concepto del discurso mítico mesoamericano e impacto ambiental vinculados a través de la forma y los materiales que componen como piedra, metal y resina.

## ELEMENTO 1

### TALLA DE LA PIEZA CON FORMA DE ROSTRO ZOOMORFO



Fig. 150. Talla de piedra toba volcánica para pieza rostro de tlacuache. Fotografía de Carmen Arcos y Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA-** Previo al desarrollo de la talla en piedra, se realizó el diseño de la obra mediante bocetos gráficos relacionados con la figura del tlacuache, hasta concluir la forma que interpretaría a este personaje en la pieza escultórica *Och*. De este modo, se llegó a la idea de la cara del marsupial, buscando una forma abstracta y una composición bifrontal adecuada a toda la estructura que compone la escultura del dios del maíz.





Fig. 151. Pulido de pieza tallada. Fotografía de Brenda López y Leticia Arcos, 2019.

## TALLA DEL BLOQUE DE PIEDRA

El bloque de la piedra fue analizado en toda su estructura para identificar las características de cada uno de sus lados y elegir el más apropiado para la parte frontal de la pieza. A continuación, inició el desbaste de la piedra con cinceles medianos, cincel puntero, cincel pata de cabra y plano; en este primer proceso se delimitó la preforma de la figura; después, se realizó la talla para los detalles que proporcionaron las características que definen a la figura del marsupial. Al final se realizó un pulido manual de la pieza.

## ELEMENTO 2

### PIEZA METÁLICA CON FORMA DE ELOTE



Fig. 152. Proceso de forja, soldeo y armado de estructura metálica. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA:** Para diseñar la pieza metálica con forma de elote, fueron realizados algunos dibujos y bocetos a fin de plasmar la figura del fruto del maíz y basada en estructura similar a la piedra tallada que figura la cabeza del tlacuache. Buscar la semejanza en la forma fue con el propósito de hacer una composición simétrica y concretar el discurso. Posteriormente se realizó una maqueta para reforzar la idea a través de la tercera dimensión.

## FORJA, SOLDEO Y ESTRUCTURA DE PIEZA METÁLICA

Para este proceso se utilizó lámina metálica negra de calibre 14, esta lámina fue trazada con una tiza para dibujar la forma deseada, después, fue cortada con esmeril en disco de corte para metal y pulida del contorno para afinar el corte. El siguiente proceso fue el corte y la forja de las varas metálicas que dieron volumen a la forma de elote; las cuales, fueron ensambladas a la pieza base con soldadura en arco eléctrico (SMAW).



Fig. 153. Proceso de soldeo y revestimiento de estructura metálica. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Otro procedimiento, fue el revestimiento metálico que daría forma a los granos de maíz, este método fue realizado a base de unión de pequeños trozos de alambón y aplicación de soldadura en arco eléctrico (SMAW) para delimitar la forma deseada. Durante este procedimiento el calor distorsiona un poco la pieza, por lo que es necesario enfriarla constantemente. Para realizar este proceso es importante ser muy cuidadoso con la unión de las partes y acabados de las mismas. Al final, la pieza fue sometida a una limpieza hecha con esmeril para resaltar los toques plateados del metal y como acabado final se realizó un pulido manual.

## ELEMENTO 3

### ESTRUCTURA EN FORMA DE LLAMA



Fig. 154. Corte y pulido de lámina metálica. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

### CORTE Y PULIDO DE LA PIEZA

Para lograr la forma de esta figura orgánica en forma de llama, se inició con un trazo de tiza sobre una placa metálica de calibre 12 en lámina negra, y por consiguiente se realizó el corte con aplicación de soldadura en arco eléctrico (SMAW) a temperaturas altas. Una vez cortada la placa fue sometida a una limpieza mecánica con cepillado manual, pulido con esmeril y disco para pulir metal, en algunas áreas. Al final se oxido la llama con agua de mar para proporcionararle una oxidación rojiza, la cual fue protegida con esmalte transparente para metal.

## ELEMENTO 4

### BASE OSCURA DE RESINA Y ENSAMBLADO DE LAS PIEZAS



Fig. 155. Proceso de soldeo y fijado de las piezas sobre base metálica. Fotografía de Brenda López y Leticia Arcos, 2019.

Para crear el rectángulo que sirve de base a la escultura *Och*, fue necesario fijar las tres piezas que componen la obra. Una vez terminadas y pulidas las partes fueron ensambladas sobre una placa metálica de una pulgada de espesor, este procedimiento fue con la finalidad de montar las piezas sobre una base muy resistente por el peso y composición de las tres estructuras. El montaje se fijó a base de soldadura en arco eléctrico (SMAW).



Fig. 156. Armado y vaciado de base rectangular. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

El procedimiento final fue el vaciado para el recubrimiento rectangular que sirve como base a la escultura, realizado a través una mezcla de resina y pigmento de color oscuro, previo a ello se hizo una caja de madera que sirvió de molde para el vaciado. Una vez colocada la pieza dentro de la caja de madera fueron selladas todas las áreas de fuga con yeso cerámico, después, se procedió al vaciado de resina pigmentada en color negro y polvo de concha nacar para obtener una base de color oscuro y toques nacarados.

#### IV.2.4- ESCULTURA CUAUHTLI SOLAR: MATERIALES TÉCNICA Y DESARROLLO



Fig. 157. Leticia Arcos, *Cuahtli Solar*, 1.56 mts. de diámetro x 16.5 cm., técnica mixta, Playa Revolcadero, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

*Cuahtli Solar*, es una escultura realizada en tres planos: la primera pieza se compone de 16 astas metálicas y puntas de resina mezclada con tierra roja, el segundo es una figura en forma de rehilete compuesta por 4 cabezas de águila modeladas y vaciadas en tierra roja con resina; el tercer plano corresponde a la parte central que une a las piezas, es un disco metálico de forma circular y concéntrico.

## ELEMENTO 1

### ESTRUCTURA CON FORMA DE SOL

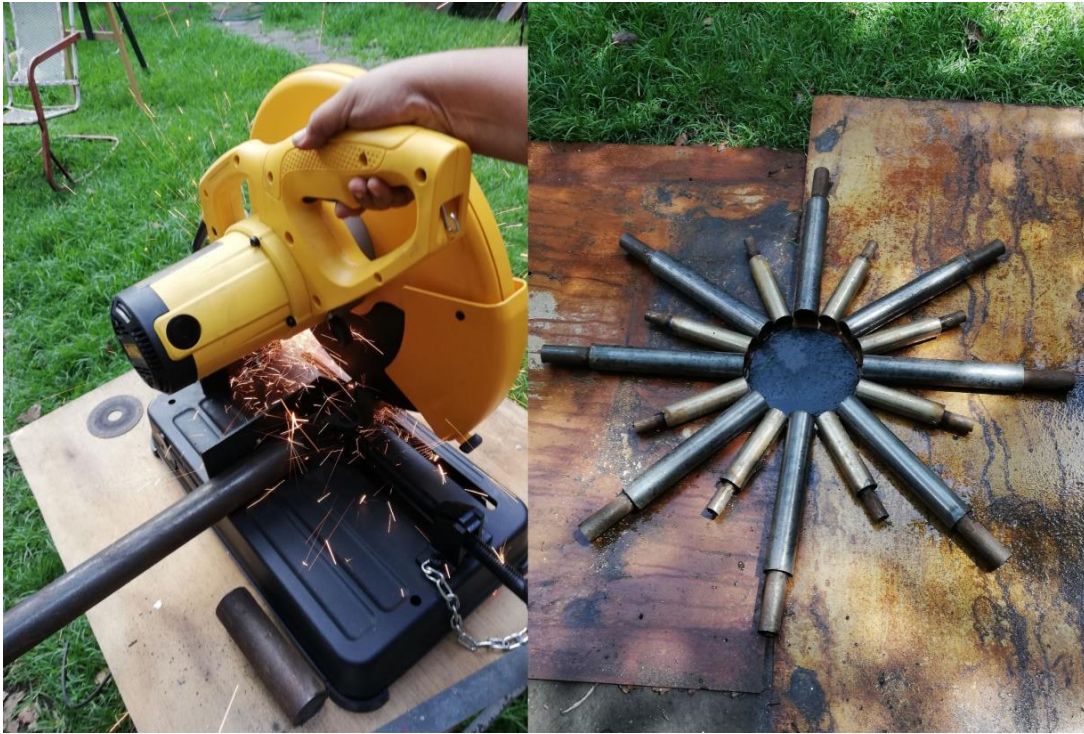


Fig. 158. Corte de tubos metálicos y presentación de armado. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

ANÁLISIS DE LA FORMA- Posterior al diseño que concretó el discurso de la obra, se realizó un planteamiento gráfico a partir de bocetos; así mismo, fue creada una maqueta para detallar la composición desde la tercera dimensión. Posterior a ello se realizaron dibujos a escala que sirvieron como plantilla para realizar las piezas metálicas que proporcionaron cuerpo a los proyectiles.





Fig. 159. Corte, forja, armado y pulido de tubos metálicos. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

#### CORTE, FORJA Y PULIDO DE LAS PIEZAS TUBULARES

Para la producción de 16 piezas metálicas que dieron forma al casquillo de proyectil, se inició con el corte los tubos que juntos formaron la pieza del sol. Asimismo, fueron cortados los trozos de tubo que sirvieron para formar la base del gollete del casquillo, de ahí fueron ensamblados con soldadura en arco eléctrico (SMAW). En consecuencia, se recurrió al trabajo de corte y forja para realizar las piezas metálicas que figuran tronco de cono y que dieron cuerpo al gollete; después de la forja, estas piezas fueron soldadas al tubo casquillo y al final del ensamble se sometieron al pulido con esmeril.

## ELEMENTO 2

### DISCO METÁLICO CENTRAL

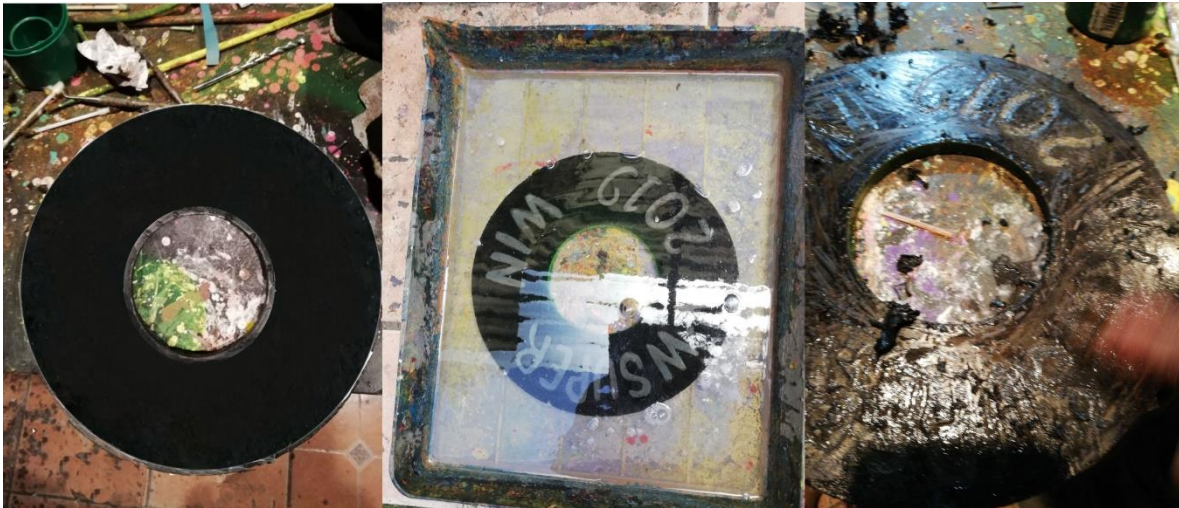


Fig. 160. Proceso de huecograbado a disco metálico. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA-** Concluida la estructura de aristas tubulares, vino el proceso del disco metálico, para lo cual, se realizó un dibujo circular sobre cartulina, a fin de hacer una plantilla guía para crear la forma que figura la tapa del casquillo del proyectil.

### PREPARACIÓN Y GRABADO DEL DISCO METÁLICO

Para la forma circular concéntrica, se preparó el disco de placa metálica de 9 mm. de espesor y 24 cm. de diámetro; de inicio, este elemento fue sometido a una limpieza rigurosa a fin de aniquilar cualquier oxidación presentada en la placa. A continuación, fue preparado el barniz con una mezcla de chapote, cera, betún de Judea, brea y gasolina blanca, mezcla que se utilizó como recubrimiento del disco para ser atacado por el ácido.



Fig. 161. Disco metálico retirado del ácido y oxidado. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Una vez seco el barniz, fueron marcadas las inscripciones sobre el disco y fue sumergido al ácido nítrico por tres días para ser grabado. Después de ser atacada la pieza se retiró el barniz protector a través de una limpieza mecánica. Finalmente, el disco fue sometido a un procedimiento de oxidación por aplicación agua de mar.

## DISCOS METÁLICOS DE ESAMBLE



Fig. 162. Proceso de corte de discos metálicos. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Este par de discos forman parte fundamental de la estructura de la obra *Cuauhtli Solar*, pues son la base que ensambla toda la estructura del sol. Para obtener estas piezas circulares se realizó un procedimiento de corte con electrodo en arco eléctrico (SMAW) a alta temperatura, una vez realizado el corte, las piezas fueron pulidas con esmeril para quitar la escoria acumulada por el desgaste del electrodo.



Fig. 163. Discos metálicos esmerilados. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

### ELEMENTO 3

#### ESTRUCTURA CABEZAS DE ÁGUILA



Fig. 164. Modelado de figura cabeza de águila. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA-** Después de analizar toda la morfología del águila, se realizó una serie de dibujos y bocetos para concretar la fusión del águila y sol en el diseño de *Cuauhtli Solar*; para ello, se hizo la representación gráfica tomando la forma de la cabeza del ave por sus particularidades que la caracterizan; también fue decisivo el diseño de las cuatro cabezas de águila unidas para representar el centro del sol. La pieza fue realizada a partir de modelado, molde y vaciado con tierra roja y resina.

## MODELADO, MOLDE Y VACIADO

Para crear el relieve de las cuatro cabezas de águila, se recurrió al modelado en barro de una figura en la que fue diseñada la cabeza y pico del ave; se inició con la preforma y posteriormente se hicieron los detalles del rostro zoomorfo, aplicando un alisado a base de agua en toda la pieza. Al final del modelado la pieza fue puesta en un área ventilada para logara la evaporación de agua contenida en el barro; una vez seco, se inició un molde silicón y contra molde de resina y fibra de vidrio a para registrar la forma de la pieza y hacer el vaciado.



Fig. 165. Vaciado de figura cabeza de águila. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

El siguiente procedimiento fue el vaciado de las cuatro piezas hecho con una mezcla de resina y tierra roja; una vez obtenidas las piezas fueron ensambladas hasta formar una figura con forma de rehilete y un fondo circular en el centro. Después, vino el pulido mecánico y manual de la pieza completa que fue retocada con un poco de tinta y sellador final.



Fig. 166. Ensamble de las cuatro cabezas de águila. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Otros elementos que integran la escultura *Cuauhtli Solar*, son las puntas de los casquillos que forman las balas o proyectiles de la estructura del sol; aunque se hicieron bajo el mismo procedimiento de modelado, molde, vaciado, pulido y con los mismos materiales que las cabezas de águila, fueron incluidos en la descripción de este proceso técnico que dio forma a la escultura del sol. Se realizaron 16 puntas de bala en tierra roja en dos tamaños distintos a fin de completar cada cuerpo de los casquillos metálicos.



Fig. 167. Modelados y piezas vaciadas de figura punta de proyectil. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ENSAMBLADO DE LAS PIEZAS



Fig. 168. Soldeo y armado de tubos metálicos para pieza solar. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Como parte final de la factura de todas las piezas que componen la obra escultórica, se realizó el ensamble de las partes que dieron cuerpo a la totalidad de la estructura que compone la obra. Primero, mediante una plantilla geométrica fue armada la estructura tubular que figura al sol, uniendo cada tubo con soldadura en arco eléctrico (SMAW) sobre discos metálicos que forman el centro base de la pieza; una vez que fue estructurada la figura del sol, se montó sobre una placa metálica que sirve como base para mantenerla parada. Como un toque final se aplicó agua de mar a toda la estructura para provocar una oxidación rojiza, misma que fue protegida con sellador transparente.





Fig. 169. Estructura metálica tubular para pieza solar. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Una vez concluido todo el ensamble de la estructura tubular, fueron colocadas las piezas que corresponden a las puntas de los casquillos, mismas que pueden ser colocadas y retiradas una por una de la escultura ya que son desmontables al igual que la pieza de cuatro cabezas de águila.

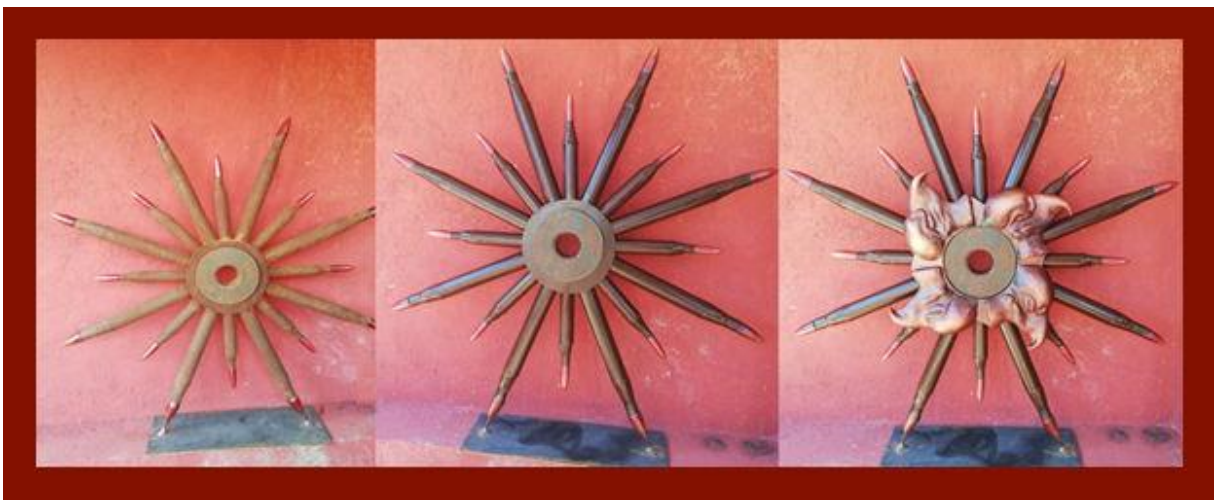


Fig. 170. Estructura metálica tubular ensamblada, configuración del sol. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

#### IV.2.5- ESCULTURA LUNA SIN MANCHA: MATERIALES TÉCNICA Y DESARROLLO



Fig. 171. Leticia Arcos, *Luna sin Mancha*, 63 cm. x 48 cm. x 34 cm., técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La obra *Luna Sin Mancha*, es una escultura compuesta de tres partes: un círculo metálico bifrontal, que presenta la forma de dos lunas menguantes separadas por un espacio central, el segundo elemento corresponde a una pieza orgánica realizada con polvo de piedra caliza y resina que representa la figura de un conejo, y el tercer elemento, compuesto por una estructura ovoide en forma de fuente, que

sirve como base de la pieza completa, ambas partes se realizaron mediante diversos procesos técnicos.

## ELEMENTO 1

### ESTRUCTURA METÁLICA CON FORMA DE LUNA



Fig. 172. Corte y forja de pieza metálica lunar. Fotografía de Brenda López y Leticia Arcos, 2017.

**ANÁLISIS DE LA FORMA:** Para la creación de esta pieza, fueron realizados previamente un conjunto de dibujos y bocetos relacionados con la figura de la luna, a fin de formular la composición de la estructura. Posteriormente, se realizaron plantillas en cartulina para obtener la figura de las piezas que sirvieron como guía para el trabajo de forja.



Fig. 173. Pulido de pieza metálica lunar. Fotografía de Leticia Arcos, 2017.

## CORTE, FORJA, SOLDADURA Y ESMERILADO

En este proceso, el material principal fue la placa metálica calibre 14 y alambón. Se inició con el grabado de la placa metálica mediante el método de atacar el metal con ácido nítrico hasta conseguir el huecograbado sobre la placa. A continuación se realizó el trabajo de corte en guillotina para obtener las formas de la estructura. Una vez cortadas las placas vino la forja para moldear los volúmenes requeridos y finalmente se unieron las piezas por medio de soldadura en arco eléctrico (SMAW). Al final, la pieza metálica fue sometida a una limpieza de cepillado manual, a un esmerilado y pulido con lija para algunas zonas que requirieron una textura lisa.

## RECUBRIMIENTO CON PAN DE PLATA Y PÁTINA



Fig. 174. Aplicación de pan de plata sobre pieza metálica lunar. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Para el acabado final de esta pieza, se utilizó la técnica del dorado; en este procedimiento fue aplicado un tinte oscuro sobre la pieza y posteriormente se cubrió con aglutinante de grenetina industrial para adherir la hoja de plata fina sobre el metal. Posteriormente, se aplicó un barniz de protección para las áreas cubiertas con pan de plata; las partes oscuras fueron tratadas con una pátina de betún de Judea.



Fig. 175. Detalle de aplicación de pan de plata sobre pieza metálica lunar. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ELEMENTO 2

### PIEZA FIGURA DE CONEJO LUNA



Fig. 176. Armado de estructura de alambre y construcción de la pieza figura de conejo. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA** - Para el diseño que dio lugar a esta pieza se realizaron algunos bocetos gráficos con la finalidad de fusionar ambos personajes del mito mesoamericano referente al conejo y a la luna; posteriormente, fue creada una maqueta en plastilina, la finalidad de bocetar a partir de la tercera dimensión es muy importante para lograr una composición acertada. Diseñar en tercera dimensión facilitó la integración de los detalles de forma, volumen, espacio y movimiento, respecto a la composición de la pieza.



Fig. 177. Pulido de la pieza figura de conejo. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ARMADO Y CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA

Para la creación de la pieza conejo luna, se recurrió al procedimiento de construcción, primero se hizo un armado con alambre recocido y con alambre delgado se detalló la estructura. Al término del armado se realizó una mezcla de polvo de piedra caliza, resina, agua y cemento puzolánico, una vez obtenida la mezcla se inició la aplicación del material a base de espátula para construir la forma buscada. En este procedimiento se requiere tener la idea de la forma muy bien definida, ya que el material de factura ofrece poco tiempo para su manipulación por sus características de fraguado rápido. Después de realizada la pieza se dejó secar completamente para concluir con el trabajo de lijado y afinar detalles.

## ELEMENTO 3

### PIEZA BASE OVALADA



Fig. 178. Proceso técnico de pieza ovalada. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

### ARMADO Y CONSTRUCCIÓN DE LA PIEZA

En la construcción de la pieza fuente se utilizó como base una lámina plana y ovalada que fue revestida con una mezcla de arena, agua y cemento puzolánico, para crear rigidez a este elemento que funciona como contenedor de agua; aunado a ello, se realizó una pared periférica hecha con piedras de río alrededor de la base, como recubrimiento final se aplicó una mezcla de tierra roja y negra mezclada con resina, a fin de proporcionar el color oscuro y rojizo a la pieza base.

Para estructurar los tres elementos que componen la escultura *Luna Sin Mancha*, sólo hay que colocarlas manualmente ya que son desmontables.



#### IV.2.6- ESCULTURA A CONTRATIEMPO: MATERIALES TÉCNICA Y DESARROLLO



Fig. 179. Leticia Arcos, *A Contratiempo*, 98.5 cm. x 75 cm. x 45 cm., técnica mixta, montañas áridas en Llano Largo, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La escultura *A Contratiempo*, es una obra realizada en metal y compuesta por tres elementos: Un par de piezas serpentinadas realizadas a partir de pequeños trozos de tubo metálico que sirven como pedestal en la composición; la tercera pieza se trata de una placa metálica circular hueca grabada y se ubica en la parte central de la obra.

## ELEMENTO 1 y 2

### ESTRUCTURA SERPENTINA



Fig. 180. Corte, soldeo y armado de trozos de tubo metálico. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

ANÁLISIS DE LA FORMA- Se realizó un estudio de la anatomía de la serpiente, previo para la composición de las piezas que configuran la forma del reptil, por consiguiente se hicieron bocetos gráficos y una maqueta realizada en alambre recocido con la finalidad de afinar detalles del movimiento en espiral y concretar el equilibrio físico en la composición; al mismo tiempo, fue diseñado el disco metálico que configura la parte central de la obra.



Fig. 181. Armado de estructura metálico serpentina y pulido de la pieza. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## CORTE Y SOLDEO PARA ESTRUCTURA SERPENTINA

La creación de la estructura serpentina fue realizada con trozos de barra de acero redonda y lisa de 3/8, en el proceso inicial se realizó el corte de la varilla de acero con disco y esmeril, en fragmentos de entre 5 y 10 cm. de largo; por consiguiente, fueron ensambladas las partes una a una y unidas por medio de soldadura en arco eléctrico (SMAW). El unir las piezas por unidad permitió lograr las curvaturas ascendentes y equilibrio en la posición deseada. Posteriormente se aplicó un pulido con esmeril a cada una de las puntas ensambladas y al final una limpieza mecánica a toda pieza.

### ELEMENTO 3

#### DISCO METÁLICO GRABADO



Fig. 182. Proceso de grabado de disco metálico. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Para crear esta pieza se utilizó un disco metálico calibre 14 y de 35 cm. de diámetro, mismo que fue sometido a una limpieza mecánica para eliminar impurezas al metal; posteriormente fue cubierto con barniz para dibujar sobre el la base a la punta seca, por lo que se realizaron dibujos de algunos números y símbolos sobre la lámina metálica. Después de este proceso, el disco fue atacado al ácido para conseguir una placa huecograbada, al final se aplicó una limpieza mecánica con espátula, seguida de una limpieza química para eliminar por completo el barniz de toda el área del disco y dejar visible las formas grabadas sobre el metal.



Fig. 183. Proceso de limpieza sobre el disco metálico. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Al término de esta pieza se completaron las partes que integran la obra escultórica que se compone de los dos elementos serpentinos y el disco. Por lo tanto, el ensamble de las tres piezas dan cuerpo la obra *A Contratiempo*; la cual requiere de un procedimiento muy sencillo para su composición, sólo se necesita enganchar el disco metálico en los eslabones que penden de las lenguas bífidas que emergen de la boca de cada una de las serpientes, mismas que sirven como pedestal formando una composición simétrica.

#### IV.2.7- ESCULTURA VÁSTAGO VITAL: MATERIALES TÉCNICA Y DESARROLLO



Fig. 184. *Leticia Arcos, Vástago Vital, 85 cm. x 1.37 mts. x 97 cm.,* técnica mixta, Laguna Negra de Puerto Marqués, Acapulco de Juárez, Guerrero, México. Fotografía de Leticia Arcos, marzo del 2019.

La obra *Vástago Vital*, es una escultura compuesta por dos elementos: la primera es la parte superior blanca cuya armazón interna fue creada por estructuras metálicas hechas de alambros y un revestimiento, producto de una mezcla homogénea de polvo de piedra caliza, resina y cemento puzolánico. El elemento ubicado en la parte inferior de la composición es una forma orgánica blanda y oscura; esta pieza fue realizada con tela imitación piel de color oscuro. Ambas piezas tienen forma de alas que semejan a un par de murciélagos.

## ELEMENTO 1

### ESTRUCTURAS ALADAS EN COLOR BLANCO



Fig. 185. Proceso de corte. Forja, soldeo y armado. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

**ANÁLISIS DE LA FORMA-** Se realizó un planteamiento previo para la composición de la pieza, diseñando bocetos gráficos y una maqueta realizada en plastilina y con láminas de radiografías que sirvieron como plantillas para los planos de las alas; esta última con la finalidad de afinar detalles de movimiento y armonía en la composición. Posteriormente se recopiló del material requerido para el desarrollo de la estructura metálica.

#### FORJA, SOLDEO Y ARMADO DE LAS PIEZAS

Este proceso inició con el corte de alambón hecho con esmeril y disco de corte, para obtener los fragmentos que dieron cuerpo a la estructura. Una vez cortadas las varas metálicas vino la forja para moldear los volúmenes requeridos, además,

fueron unidas las piezas por medio de soldadura en arco eléctrico (SMAW) hasta conseguir la estructura deseada. En este procedimiento de soldadura para piezas delgadas requiere de mucho cuidado, pues, el elevado calentamiento que provoca la soldadura sobre el metal, distorsiona el material a formas no requeridas, por lo que hay que aplicar enfriamiento a las piezas constantemente. Al final se aplicó una limpieza mecánica a la estructura de ambas piezas.



Fig. 186. Armado de estructuras aladas. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## REVESTIMIENTO DE LA PIEZA METÁLICA

Concluida la estructura metálica, se recurrió al proceso de construcción, por lo que primero se hizo un revestimiento con maya metálica; terminado este soporte base, se realizó una mezcla de polvo de piedra caliza, resina, cemento puzolánico y agua hasta lograr una mezcla homogénea que sirvió para crear el revestimiento blanco de la pieza, este material fue aplicado con espátula para construir la forma



deseada. Para este procedimiento es necesario tener la idea de la forma muy bien definida, ya que el material de factura ofrece poco tiempo para su manipulación por sus características de fraguado rápido. Después de concluida la forma, se dejó secar completamente para aplicar el lijado y afinar detalles de la pieza.



Fig. 187. Recubrimiento con maya metálica y aplicación de la mezcla. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

## ELEMENTO 2

### PIEZA ALADA DE TELA



Fig. 188. Confección y corte de tela para creación de alas blandas. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

El diseño para la creación de esta pieza fue basado en la figura alada de color blanco que forma parte de la escultura *Vástago Vital*; de tal manera, que el modelo se realizó por medio de un dibujo a la tiza sobre la tela que se utilizó para confeccionar la pieza alada de color oscuro. Posteriormente, la tela recibió un baño de cera de abeja líquida derretida a baño maría, para proporcionar la apariencia visual de cartílago, característica morfológica en las alas de murciélago.



Fig. 189. Corte y aplicación de cera de abeja sobre tela. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Para unión de las dos piezas, sólo hay que colocar la parte oscura sobre el terreno arenoso y sobre ella la estructura alada de color blanco; de este modo, la composición de ambas partes, hacen posible la estructura formal de la obra *Vástago Vital*.



Fig. 190. Alas blandas de tela, configuración de murciélago. Fotografía de Leticia Arcos, 2019.

Así con la fusión y alternancia de diversos materiales quedó concluido el trabajo de laboratorio, labor técnica que otorgó estructura formal a la serie escultórica *Renacimiento de la Fauna Mítica en Tiempo de Apocalipsis Ambiental*, y con ello el material se convierte en forma, en palabra que habla de la pobreza ambiental que envuelve a nuestro planeta.

## CONCLUSIONES

Esbozar una semblanza del impacto ambiental desde mi labor escultórica, me llevó a interiorizar el compromiso social que tenemos los creadores visuales ante el mundo; así como el deseo de comunicación a través de formas y composiciones tridimensionales que nacieron desde mi óptica ante las escenas de la naturaleza modificada.

Observar el tránsito de la realidad humana y encontrarme dentro de esta sociedad avasallante que ha hecho de la tierra un planeta en crisis, discrepó el mutismo que albergaba dentro de mí. De este modo, la indiferencia pasó a ser palabra y voz que fue plasmada en configuraciones formales que hicieron visible la huella fulminante de la humanidad sobre las diversas formas de vida.

Desde este punto, la obra escultórica presentada, se convertiría en el abecedario para crear el mensaje que la naturaleza dedica a todos los seres humano que poblamos la tierra. De ahí, inicié la tarea escultórica para aterrizarla en un mensaje plástico que hablara de los problemas que aquejan al medio ambiente.

Para este enfoque, me dediqué a explorar el tema en cuestión, inicié por sondear el presente, donde encontré una ruptura entre los humanos y la naturaleza; pensé en la vida de mis antepasados y decidí viajar por la historia e introducirme en el tiempo: en aquel entonces del México antiguo, ahí donde la naturaleza fue venerada y me detuve en la época de Mesoamérica, desglosando su forma de vida, su mito y su arte para estructurar mi mensaje estético.

De este modo, encontré fundamentos en la escultura precolombina compuesta de toda una gama de imágenes simbólicas, configuración de una naturaleza divinizada; conceptos tallados en la lítica o elaborados en el barro, materiales que al ser propios de la tierra, complementan el diálogo que habla de la armonía entre el ser humano y medioambiente; formas creadas por la manufactura prehispánica que dio vida a todo este imaginario plasmado en la obra de arte, con el que rindieron culto a la existencia.

Entre los múltiples símbolos del arte mesoamericano, me encontré con la fauna fantástica que habita en el mito y se encuentra presente en la escultura de nuestro antiguo México; y ahí, en estas representaciones de la animalia sagrada descubrí infinidad de sonidos, colores y olores que se han eternizado en las formas talladas sobre la piedra, formas convertidas en símbolo, en palabra y diálogo. Pues, la escultura precolombina no sólo es roca o piezas de barro, envuelve toda una carga emocional que desemboca en lo sagrado visto como una simbiosis de vida, concepto en que tiene lugar la fusión del hombre con las fuerzas cósmicas representadas como entes divinos en la fauna que poblaba su entorno. Así, encontré en su discurso estético un paradigma de vida distinto al contexto ambiental en que vivimos actualmente.

De esta manera, me fui introduciendo en el tema del arte relacionado con el medio ambiente; regresé a mi entorno actual, deslicé mi análisis entre los artistas que enmarcados en la escultura plasman su diálogo referente a la naturaleza; por lo tanto, me encontré con un nuevo modelo de arte relacionado con los ambientes naturales, una forma de discurso estético que habla de una naturaleza distinta a la del pueblo mesoamericano. Esta nueva tendencia artística describe ambientes naturales frágiles, vulnerables, lastimados y en agonía; razón suficiente para introducir al arte medioambiental en mi base de estudio. Fui desdoblado los postulados de cada movimiento artístico que lo integra y en ellos encontré fundamentos del estado actual del medioambiente, dentro un enfoque estético.

Ambas épocas de la historia del arte nutrieron mi inquietud de llevar hasta el lenguaje escultórico el tema de la crisis ambiental: por un lado, el arte mesoamericano que plasma la devoción de los pueblos precolombinos hacia la naturaleza; y por el otro, el arte medioambiental que refleja la vulnerabilidad de una naturaleza lastimada por la sociedad de consumo. De manera, que estas dos facetas del arte sirvieron como fundamento para el enclave del impacto ambiental en mi quehacer escultórico.

Con ello, la obra escultórica se ubica en estos parámetros por ser puntos estratégicos para establecer un paradigma de pensamiento en armonía con el

medioambiente; y sin lugar a dudas, serán punto clave para sensibilizar el imaginario de la sociedad posmoderna generadora del deterioro de nuestro entorno vital:

“la sociedad postindustrial es excluyente de la otredad, encarnada en las múltiples sociedades y culturas no occidentales, produce riesgos ambientales de impacto planetario; de ahí el carácter alienado de su dinámica económica, política y cultural, al carecer de una conciencia global que se reconozca en coexistencia con la diversidad de poblaciones no occidentales y con el necesario equilibrio medioambiental”<sup>207</sup>.

Con este modelo de vida de la sociedad postindustrial, aumenta las alteraciones ambientales que ocasionan desequilibrio en el desarrollo de la biodiversidad. Por lo tanto, esta perspectiva amenazante hacia la esfera biótica se ha convertido en uno de los problemas más urgentes de enfrentar por la humanidad.

Por tal motivo, desde mi postura como habitante de la tierra y desde mi quehacer escultórico, nació el interés de realizar este discurso plástico que habla de la crisis ambiental. Al partir de una investigación, fruto de los análisis epistemológicos que sirvieron como pista para conseguir los datos base del discurso, empecé a reunir varios factores que hicieron de esta labor escultórica un trabajo multidisciplinario; el cual, me llevó a la comprensión de la naturaleza como principio de vida, visión que llevé a la representación plástica a través de la forma y el espacio, ahí donde la percepción de lo intangible se hace presente en la materia; la cual, convertí en una narrativa que habla de esta realidad social avasallante. Propuesta que describe los alcances que tienen las nuevas formas de vida humana y su incidencia en el atropello biofísico, consecuencia que nace de este acontecer devastador.

Así, esta base de investigación permitió que el misticismo ancestral y el medioambiente fueran interrelacionados a través de la materia, para que juntos inscribieran el contexto que hizo posible el trabajo escultórico que dio vida a la serie: *Renacimiento de la fauna mítica en tiempo de apocalipsis ambiental*, obras donde la crisis ecológica y el mito mesoamericano, son conceptos representados a

---

<sup>207</sup> Barbosa Sánchez Alma, “El arquetipo Mítico de Narciso en la cultura posmoderna”, [dialnet.unioroja.es/descarga/articulo/9953773.pdf](http://dialnet.unioroja.es/descarga/articulo/9953773.pdf) (consultado en diciembre del 2017).

través de las imágenes faunísticas que en cada pieza develan la situación apocalíptica de las condiciones adversas que envuelven al planeta, evocando a la vida y al resurgimiento de los escenarios naturales que han sido víctimas de atropellos ecológicos.

Cabe mencionar en este punto, que el contexto que sirvió de fondo a cada escultura presentada en la serie: *Renacimiento de la fauna mítica en tiempo de apocalipsis ambiental*, fueron ambientes naturales reales, que forman parte de nuestro territorio mexicano, zonas con degradación del suelo, lagunas contaminadas, y campos de cultivo víctimas de incendios forestales. El estar de frente ante estos acontecimientos ecocidas provocados por los propios humanos, me colocó de frente a la tierra herida, a suelos estériles, a los árboles calcinados, a las aves achicharradas por el fuego, a presenciar toda una laguna de agua contaminada y contemplar a las diversas especies de plantas y animales que mueren en ella cada día; circunstancia que me provocó desconsuelo y emociones de irritación ante la actitud humana aniquilante de la vida; lamentablemente, especie a la que pertenezco.

Fue ardua la tarea de llegar hasta estos sitios donde el impacto ambiental y las actividades humanas se siguen ensanchando contra la naturaleza, ya que implicó ciertas peripecias trasladar las esculturas al sitio deseado. Organicé un equipo de trabajo para poder llegar al punto central de los estragos, el viaje implicó internarse en los bosques, zonas resacas, o en las aguas pantanosas. Hubo que colocar cada escultura en el punto correspondiente y las hicimos llegar hasta el sitio que cumpliera los requisitos para ambientar el entorno de cada obra. Sin embargo, las complejidades de estos movimientos de carga y traslado, quedaron fuera de nuestra memoria al presenciar los daños que sufre nuestro entorno natural.

Estos entornos naturales afectados por deliberadas actividades humanas, acentuaron el discurso de esta serie escultórica que constituye una representación

e interpretación de la fauna mítica mesoamericana, obras que en su carácter de símbolo representan a las fuerzas naturales desde una óptica que tiene el propósito de servir como mensajera de los problemas ecológicos que afectan el orden biótico. Ya que el simbolismo de la fauna mítica estaba asociado a la dimensión del espíritu, según su cosmogonía cargada de mitos que inmortalizan al hombre precolombino y lo envuelven en un modelo de vida fusionado a la naturaleza. De ahí que este diálogo estético que habla de la crisis ambiental, sea un mensaje estructurado desde este pensamiento ancestral que generó un corpus de equilibrio con las fuerzas cósmicas; visión que no debería separarse de las mentes contemporáneas.

Por lo tanto, considero necesario introducirnos en una forma de pensamiento que vincule las actividades humanas y la esfera biótica en un contexto solidario, a fin de preservar la vida. Desde este parámetro, mi hacer creativo convoca a la sensibilidad del ser humano a una reflexión de nuestro escenario vital, a visualizar la situación crítica de la realidad ambiental, a sensibilizarnos ante los desajustes climáticos que hemos vivido los últimos tiempos, a inmiscuirnos como individuos y como sociedad en estos problemas de carácter biofísico, y a promover un estado de valoración objetivo hacia nuestros recursos naturales y tecnológicos e impulsar un estilo de vida ecológicamente responsable.

Evidentemente, estamos ante un problema social complejo, imposible de resolver en una forma aislada o a partir de una sola postura; sin embargo, desde nuestro hacer individual podemos fomentar una cultura más participativa, e impulsar a los demás a sentir el anhelo de lograr una recuperación ecológica, a buscar medidas y respuestas para curar esas partes ya sensibles de la tierra, y a percibir la necesidad de una transformación cultural más equilibrada con nuestro entorno a fin de preservar la vida.

Por lo tanto, desde la voz de mi obra escultórica trazo una línea dentro del arte medioambiental en México y convoco a los creadores a introducirse en el tema de la crisis ecológica; si bien, el arte ha estado presente en toda la historia de la humanidad, es momento de que las disciplinas artísticas de nuestro país no dejen



de generar un arte medioambiental en México, a fin de estimular la sensibilidad humana mediante obras plásticas que fomenten una reflexión de los problemas que aquejan al planeta, y habilitar la participación del público en materia del medioambiente; objetivo central de mi discurso plástico que estará presente a través de la muestra expositiva en algunos puntos del territorio mexicano para pregonar los atropellos medioambientales que sufre el planeta.

Y reiterando el tema del impacto ambiental:

Desde mi perspectiva artística, habla la tierra para recordarnos que ella es el corazón de la vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Tezozómoc Fernando. 1994. *Crónica Mexicana*, México: UNAM.
- Álvarez, Muñoz Evaristo. 2004. *Filosofía de las ciencias de la tierra: El cierre categorial de la Geología*, Oviedo: Pentalfa.
- Alvear, Acevedo Carlos. 2004. *Historia de México*, Segunda Edición, México, Limusa.
- Aracil, Delfín Alfredo. 1998. *El siglo XX: Entre la Muerte del Arte Moderno y del Arte*, Madrid: ITSMO.
- Arellano, Fernando. 2002. *La Cultura y el Arte del México Prehispánico*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Ballestas, Rincón Luz Elena. 2005. *LAS MARAVILLOSAS FORMAS PRECOLOMBINAS*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Baudot, Georges. 1979. *Las Letras Precolombinas*, México: Siglo XXI.
- Caballos, Gerardo, Cuauhtémoc Chávez y Heliot Zarza. 2011. *El jaguar en México*, México: UNAM.
- Beberido, Pereau Francisco. 1996. *Estética Olmeca*, México: Universidad Veracruzana.
- Benavides, Antonio. 1998. *Los Últimos Reinos Mayas*, México: CONACULTA.
- Bertolio, S. 2012. *Manual del Minero y del buscador de minas, Traducción de Carlos Huelin*, Valladolid: MAXTOR.
- Besoain, Eduardo. 1985. *Mineralogía de arcillas de suelos*, San José de Costa Rica: IICA.
- Bonifaz, Nuño Rubén. 1989. *Hombres y Serpientes: Iconografía Olmeca*, México: UNAM.
- Brambila, Paz Rosa. 1980. *El animal en la vida prehispánica*, México: INAH.
- Caballos, Gerardo, Cuauhtémoc Chávez y Heliot Zarza. 2011. *El jaguar en México*, México: UNAM.
- Calvo, Pérez Julio. 2001. *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano, Vol. 2*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Chilvers, Ian. 2004. *Diccionario del Arte del Siglo XX*. Madrid: Complutense.

Corkovic, Laura M. 2012. *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s*, España: Universidad de Salamanca.

Cyphers, Ann. 2004. *Escultura Olmeca de San Lorenzo Tenochtitlán*, México: UNAM.

deCaires, Jason Taylor, Carlo McCormic and Helen Scales. 2014. *The Underwater Museum: The Submerged Sculptures of Jason deCaires Taylor*. Traducción de textos requeridos para esta investigación por Kevin Arcos Romero. (San Francisco CA: Chronide Books LCC.

De la Garza, Mercedes. 1984. *El Universo Sagrado de la serpiente entre los mayas*, México: UNAM.

De la Garza, Mercedes. 1998. *Rostros sagrados en el mundo maya*, México: Paidós.

De Mendieta Jerónimo. 2018. *Historia Eclesiástica Indiana*, Barcelona: Red.

De Sahagún, Bernardino. 1981. *El México Antiguo, selección y reordenación de la historia general de las cosas de la nueva España*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Diccionarios Oxford- Complutense. 2004. *Diccionario de Ciencias*, Madrid: Complutense.

Domenge Yvonne. 2005. *Yvonne Domenge, Escultora: Visión Antológica*, México: INBA.

Driben, Lelia. 2013. *La Generación de la Ruptura y sus Antecedentes*, México: Fondo de cultura Económica.

Duda, Walter H. 2003. *Manual tecnológico del cemento*, Barcelona: Editores Técnicos Asociados.

Eliade, Mircea. 2006. *Mito y realidad*, Barcelona: Kairós.

Fernández, Adela. 2006. *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón náhuatl*, México: PANORAMA.

Fernández, Polanco Aurora. 2003. *Arte Povera*, Madrid: NEREA.

Flores, Farfán José Antonio. 1995. *EL TLACUACHE TLAKWATZIN*, Madrid: ECO.

Fondo Mexicano para la Conservación de la Naturaleza, AC., Comité de Expertos en Águila Real. 2009. *Proyecto de recuperación de las poblaciones del águila real (Aquila Chrysaetos canadensis) y su habitat en México*, México: Gala.

García, Bernardo Martínez. 2008. *Historia General de México*, México: el Colegio de México.

García, Rubén. 1934. Artículo: *Biografía razonada del Calendario Azteca*, Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México: El Museo.

Godoy, Patiño Iliana. 2004: *Pensamiento en piedra: forma y expresión de lo sagrado en la cultura mexicana*, México: UNAM.

González, Gaudio Edgar. 2008. *Educación medioambiente y sustentabilidad*, México: Siglo XXI Editores.

González, Torres Yolotl. 2001. *Animales y Plantas en la Cosmovisión Mesoamericana*, México: Plaza y Valdez.

Guigou, Fernández Carlos. 2009. *Construcción I, Materiales y Técnicas de Construcción: LAS ROCAS Y LOS TERRENOS*, Gran Canaria: Universidad de las Palmas.

Gutiérrez, Usillos Andrés. 2002. *Dioses, símbolos y alimentación en los Andes*, Ecuador: Abya-Yala.

Hernández, Lavarro Miguel Ángel. 2008. *Heterocronías: tiempo, arte y arqueología del presente*. Murcia: Fundación Casa Murcia.

Hyden, Doris. 1998. *Origen de un símbolo: Mito y simbolismo en la fundación de México Tenochtitlan*, México: Ediciones Gubernamentales.

Incháustegui, Carlos. 1997. *Relatos del Mundo Mágico Mazateco*, México: INAH.

Iwaniszewski, Stanislaw. 2016. El tiempo y la luna en la cultura maya: el caso de Cozumel en *El papel de la Arqueoastronomía en el mundo maya: el caso de la Isla de Cozumel*, coord. Nuria Sanz, México: UNESCO.

Johansson Patrick K. 2007. *La Palabra, la Imagen y el Manuscrito: Lecturas Indígenas en un Texto Pictórico del Siglo XVI*, México: UNAM

Julien, Nadia. 2008. *Enciclopedia de los mitos*, España: SWING.

Kaiser, Miriam y Claudia Morales Flores. 2003. *Ángela Gurría, Naturaleza Exaltada*, México: CONACULTA/INBA.

Klein, Cornelis y Cornelius S. Hurlbut. 2003. *Manual de mineralogía 4ª Edición*, versión española por Dr. J. Aguilar Peris, Barcelona: Reverté.

Kounellis, Jannis. 2000. *Jannis Kounellis en México*, México: UNAM.

Lailach, Michael. 2007. *Land Art*. Bonn: TASCHEN.

Langenscheidt, Adolphus "Aprovechamiento de las Sílice en las culturas mesoamericanas" en *Investigaciones recientes sobre la lítica arqueológica en México*, coordinado por Lorena Mirambell y Leticia González Arratia, México: INAH.

Leff, Enrique. 2002. *Saber ambiental: Sustentabilidad, racionalidad, complejidad y Poder*, México: Siglo XXI editores.

León, Portilla Miguel. 2004. *Obras de Miguel León Portilla, Tomo II, En Torno a la Historia de Mesoamérica*, México: UNAM.

León, Portilla Miguel. 2003. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya: Ensayo de acercamiento*, México: UNAM.

Limón, Olvera Silvia y Clementina Battcock. 2013. *Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote en Mesoamérica*, en *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, coords. Luis Millones y Alfredo López Austin, México: UNAM.

Longhena, María. 2005 *México Antiguo*, Barcelona: Folio.

López, Austin Alfredo. 1998. *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, México: UNAM.

López, Fernando. 2008. *Ciudades y Población, Monterrey*: Fondo Editorial de Nuevo León.

López, Rosado Diego. 1968. *Historia y pensamiento económico de México Vol. II*, México: UNAM.

Lozano, Luis Martín. 2012. *Catalogo Ángela Gurría* Ángela Gurría, México: Galería Arte Hoy.

López, Víctor M. Gustavo Ascanio, Valerio R. Guerrero y José Luis Bertorelli. 2003. *Rocas industriales de Venezuela*, Caracas: Fundacite Aragua.

Macazaga, Ordoño Cesar. 2015. *Símbolos Preshispánicos: Sustento Filosófico*, México: Trillas.

Marchán, Fiz Simón. 2009. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Madrid: AKAL.

Martínez, Muñoz Amalia. 2001. *Arte y Arquitectura del Siglo XX. España: Literatura y Ciencia*.

Mata, Cruz Andrés .2012. "Manual de procedimientos para el manejo de las serpientes en cautiverio en el herpetario Patrulla Animal" Tesis de Licenciatura, Universidad Veracruzana, Facultad de medicina Veterinaria y Zootecnia.

Matos, Moctezuma Eduardo. 1999. *Estudios Mexicanos*, Vol. 1, México: El Colegio Nacional.

Meletinzki, Eleazar. 2001. *El mito*, España: Akal.

Mirambell, Lorena. 2005. *Materiales arqueológicos: tecnología y materia prima*, México: INAH.

Mirambell, Lorena. 1968. *Técnicas lapidarias prehispánicas*, México: INAH.

Mirambell, Lorena y Leticia González Arratia. 2010. *Investigaciones recientes sobre la lítica arqueológica en México*, México: INAH.

Millones, Luis y Alfredo López Austin. 2013. *Fauna Fantástica de Mesoamérica y los Andes*, México: UNAM.

Morales, Bermúdez Jesús. 1998. *Antigua palabra narrativa indígena ch'ol*, México: Plaza y Valdés.

Novo, María y José Ignacio Flor. 2002. *Globalización: Crisis Ambiental y Educación*, Madrid: Instituto Superior de Formación del Profesorado.

Novo, María. 2007. *Mujer y medio Ambiente: Los Caminos de la Visibilidad: Utopías, Educación y Nuevo Paradigma*, Madrid: CATARATA.

París, Matía Martín. 2007. *Conceptos Fundamentales del lenguaje Escultórico*. Madrid: AKAL.

París, Matía Martín, Elena B., Consuelo C., Pablo de A., José de C. y José Luis Gutiérrez. 2009. *Procedimientos y materiales en la obra escultórica* Madrid: AKAL.

Piña, Chan Román. 1990. *Los Olmecas*, La Cultura Madre, Barcelona LUNWERG

Preckler, Ana María, *Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX Vol. 2*. 2003. Madrid: Complutense.

Raquejo, Tonia. 2008. *Land Art*. Madrid: NEREA.

Rico, Rodríguez Alfonso y Hermilo del Castillo. 2005. *Ingeniería de suelos en las vías terrestres: carreteras, ferrovías y aeropistas, vol 1*, México: Limusa.

Rivera, Williams Carlos. 2007. *Historia de la medicina en Honduras*, Honduras: Graficentro.

Rodríguez, Rodríguez Amelia.1997. *Primeras experiencias de análisis funcional en los instrumentos de basalto tallado de Canarias. El ejemplo del material prehistórico de la isla de La Palma*, Gran Canaria: Universidad de Las Palmas.

Romero, Murguía María Elena.2016. *Nepoualtzitzin: la sabiduría de contar en el mundo mesoamericano. Elementos teóricos y prácticos de la matemática prehispánica*, Bloomington: Palibrio.

Ruíz, Magdonel Miguel Ángel y Miguel Ángel.2006. *Bajo la Mirada de la Ceiba: Artistas Plásticos de Tabasco*, México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

Seler, Eduard. 2008. *Las Imágenes de Animales en los Manuscritos Mexicanos y Mayas*, México: Juan Pablo.

Sodi, Demetrio M. 2006. *Las Grandes Culturas de Mesoamérica, desde la llegada del hombre al Continente Americano hasta la última de las Culturas Prehispánica*, México: Panorama

Solares, Blanca. 2007. *Madre Terrible: La Diosa en la Religión del México Antiguo*, Barcelona: Anthropos.

Strauss, Levi. 1987. *Antropología Estructural: mito, sociedad y humanidades*, México: Siglo XXI.

Taube Karl. 2004. *Mitos Aztecas y Mayas, España: AKAL.*

Thompson, Erick S. 2004. *Historia y religión de los mayas*, México: Siglo XXI.

UNITED NATIONS, 2007. *Perspectivas del Medio Ambiente Mundial Geo 4: medioambiente para el desarrollo*, Naciones Unidas: PNUMA.

Valverde, Valdez María del Carmen y Victoria Solanilla Demestre. 2011. *Las Imágenes Precolombinas. Reflejo de Saberes. México: UNAM*

Westheim, Paul. 2000. *Obras Maestras del México Antiguo*, México: Siglo XXI Editores.

Winning, Hasso Vonn. 1987. *La Iconografía de Teotihuacán Tomo I*, México: UNAM.

---

## REVISTAS

Alfredo López Austin y Leonardo. 1991. El templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán su posible significado ideológico. *Revista Anales volumen XVI, No. 62*, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Argote, Espino Deniss, Jesús Solé, Pedro L. García, y Oswaldo Sterpone C., 2010. Análisis composicional de seis yacimientos de obsidiana y su clasificación con DBSCAN, *Arqueología Segunda Época*, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología, No. 4.

Chávez, Silva Eduardo.2002. La Escultura de Yvonne Domenge, *Tierra Adentro*, Revista del Consejo Regional de Bellas Artes, número-114-116.

Estenssoro, Saavedra J. Fernando. 2007. Antecedentes para una historia del debate político en torno al medio ambiente: la primera socialización de la idea de crisis ambiental (1945-1972). *Revista Universum No. 22 Vol.2*. Chile: UTALCA.

Revista Verde No. 10. 2010, Diario Reforma. México.

García, Icazbalceta Joaquín, Historia de los mexicanos por sus pinturas, *Anales del Museo Nacional de México, Primera época 1877-1903, Tomo II*.

García, Sáinz Cristina Marzo-Abril, 1995. El Jaguar, Dios y Origen de Nuestra Raza Indígena, *Revista Arqueología Mexicana No 12*, Vol. 2.

Matos, Moctezuma Eduardo. 1997. Tlaltecuhli Señor de la tierra, *Estudios de Cultura náhuatl No. 27*, México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas.

Montolú, Villar María.1981. El dios solar en la religión y mitologías mayas, *Anales de Antropología, Vol. 18 N. II*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Muñoz, Espinosa María Teresa. 2006. *El culto al dios Murciélagos en Mesoamérica*, Revista Arqueología Mexicana, No. 80, Vol. XV, Julio- Agosto.

Nicholas J. Saunder. 1995. El Ícono Felino en México, *Revista Arqueología Mexicana No.12*, Vol. 2, Marzo-Abril.

Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. 1972. *Estudios Indigenistas*, del primer Congreso Mexicano- Centroamericano de Historia, Vol. 1.

Taube, Karl. 2007. La jadeíta y la cosmovisión de los Olmecas, *Arqueología Mexicana No. 87*, Vol. 10, Septiembre-Octubre.



## WEB

### LIBROS WEB

Agencia de Protección Ambiental, Ministerio de Ambiente y Espacio Público. *Informe Anual Ambiental, Buenos Aires: Buenos Aires Ciudad, 2009*, [http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/med\\_ambiente/apra/educ\\_com/archivos/informe2009.pdf](http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/med_ambiente/apra/educ_com/archivos/informe2009.pdf) (consultado en marzo del 2015).

Fondo Mexicano para la Conservación de la Naturaleza, AC., Comité de Expertos en Águila Real, *Proyecto de recuperación de las poblaciones del águila real (Aquila Chrysaetos canadensis) y su habitat en México*, México: Gala, 2009, <https://fmcn.org/wp-content/uploads/2012/03/Águila-Real-VF-2012.pdf> (consultado en enero del 2016)

Sotelo, Laura Elena, coord. Ver *Anónimo, Popol Vuh*, México: UNAM, <https://books.google.com.mx/books?id=TWtODwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=popol+vuh+la+casa+de+los+murci%C3%A9lagos+murcielago-muerte> (consultado en marzo del 2018).

López, Austin Alfredo. Ver *Cosmovisión y Pensamiento Indígena, Conceptos y Fenómenos Fundamentales de Nuestro Tiempo*, México: UNAM / Instituto de Investigaciones Sociales), [http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos\\_final/495trabajo.pdf?PHPSESSID=170e173e6b91bb7b08e92ce9f8ddf4c5](http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/495trabajo.pdf?PHPSESSID=170e173e6b91bb7b08e92ce9f8ddf4c5) (consultado el 23 de octubre del 2018).

León, Portilla Miguel. Ver *Toltecatótl: Aspectos de la cultura náhuatl*, México: Fondo de Cultura Económica, impresión electrónica, 2016, <https://es.scribd.com/document/363658308/Miguel-Leon-Portilla-Toltecatotl-Aspectos-de-la-cultura-nahuatl-pdf> (Consultado en septiembre del 2018)

Wegler, Monika. Ver *Manual de Mascotas en casa, Conejos*, <https://books.google.com/books?isbn=8425517818> (consultado en noviembre del 2016)

De la Torre, Ernesto. Ver *Leyenda de los Soles*, México: UNAM / publicaciones históricas, Libros lectura PDF, 114, [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T1/LHMT1\\_004.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T1/LHMT1_004.pdf) (consultado en diciembre del 2016)

Enciclopedia de la Vida en la Tierra. Ver *Animales salvajes*, <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxcMNoaXZvc2Jpb3BIZGlfGd4OjY3MTBIYTUwMjYxMGQzYTk> (consultado el 15 de diciembre del 2016)

Gutiérrez Tibón. Ver *Historia del nombre y de la fundación de México*, México: Fondo de Cultura Económica, impresión electrónica 2017, <https://books.google.com.mx/books?id=MDYqDwAAQBAJ&pg=PT639&dq=conejo+tochtli++mesoamerica.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjf7MLS1rDVAhVG5yYKHUHzAFYQ6AEIJjAA#v=onepage&q=conejo%20tochtli%20%20mesoamerica.&f=false> (consultado en febrero del 2017).

## REVISTAS WEB

Arqueología Mexicana. Ver\_ “El Dios Murciélago en Mesoamérica.” <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-dios-murcielago-en-mesoamerica> (Consultado el 3 de enero del 2017).

*Barbosa, Sánchez Alma.* Ver\_ “El arquetipo Mítico de Narciso en la cultura posmoderna.” *Revista Dialnet*, [dialnet.unioroja.es/descarga/articulo/9953773.pdf](http://dialnet.unioroja.es/descarga/articulo/9953773.pdf) (consultado en diciembre del 2017).

*Fernández Sánchez Pablo* Ver\_ “Introducción a la producción del jade en el mundo olmeca.” en *@arqueología y territorio No. 7, de la Universidad de Granada*, *Revista Dialnet*, <https://dialnet.unioroja.es/servlet/articulo?codigo=5377025>, (Consultado en febrero del 2018).

Matos, Moctezuma Eduardo. Ver\_ “¿Personajes híbrido en Mesoamérica?” *Revista Arqueología Mexicana*, <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/personajes-hibridos-en-mesoamerica> (consultado el 10 de julio del 2017).

Parra, Olea Gabriela. Ver\_ “*Diversidad de anfibios en México.*” Revisita Mexicana de biodiversidad, [http://www.ib.unam.mx/m/revista/pdfs/54.\\_1183.pdf](http://www.ib.unam.mx/m/revista/pdfs/54._1183.pdf) (citado el 3 de enero del 2017).

Revista México desconocido. Ver “*El Tlacuache: único marsupial mexicano.*” <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-tlacuache.-unico-marsupial-mexicano.html>(consultado el 10 de diciembre del 2016)

## PERIÓDICOS

Exdra, *Exdra 21*, 5 de septiembre del 2011.

## PERIÓDICOS WEB

González, Patricia, Ver\_ “En casa no he recibido lo suficiente como todos.” Diario *El País*, [http://elpais.com/diario/2011/01/22/ultima/1295650802\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/01/22/ultima/1295650802_850215.html) (consultado el 20 de mayo del 2013).

## PÁGINAS WEB

Cajas, Antonieta. Ver\_ “Los Murciélagos en el Arte Maya” 2009, Asociación Flaar Mesoamérica, [http://www.wide-format-printers.org/FLAAR\\_report\\_covers/705572\\_murcielagos\\_en\\_arte\\_maya.pdf](http://www.wide-format-printers.org/FLAAR_report_covers/705572_murcielagos_en_arte_maya.pdf) (consultadotado el 8 de mayo del 2017).

CONABIO. Ver\_ “Águila Arpía” Fichas de Especies. *Prioritarias. Comisión Nacional de Áreas Naturales y Protegidas y Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad*, [http://www.biodiversidad.gob.mx/especies/especies\\_priori/fichas/pdf/aguilaArpia.pdf](http://www.biodiversidad.gob.mx/especies/especies_priori/fichas/pdf/aguilaArpia.pdf) (consultado el 3 de enero del 2017)

deCaires, Jason Taylor, Ver\_ site oficial. “Biography”, [http://www.underwatersculpture.com/about/%20biography/?doing\\_wp\\_cron=1471319979.61000609397888183](http://www.underwatersculpture.com/about/%20biography/?doing_wp_cron=1471319979.61000609397888183) (consultado el 22 de mayo del 2016).

Domenge, Yvonne. Ver\_ sitio oficial. “Curriculum”, 2012, [www.domenge.com/curriculum](http://www.domenge.com/curriculum) (consultado el 9 de mayo del 2016).

El Cálamo. Ver\_ “Andy Goldworsthy, un artista que trabaja con levedad.” <<http://www.elcalamo.com/andy.html> (consultado el 30 de junio del 2013)

Fundación Antonio Tapies. Ver\_ "Mario Merz."  
<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique196> (Consultado el 11 de noviembre del 2015).

J. A. Rodar y I. Ruiz. Ver\_ "Alimentación de la Rana común (rana perezi, soeane, 1885) en el suroeste de la península Ibérica."  
<http://www.raco.cat/index.php/Mzoologica/article/viewFile/90> (Consultado el 4 de enero del 2017).

Kasner, Lily. Ver\_ "Yvonne Domenge." 2012, <http://www.domenge.com/critica-sobre-su-obra/yvonne-domenge-o-las-vicisitudes-de-la-creacion/> (consultado el 16 de mayo del 2016).

Kraus, Rosalind Ver\_ "La escultura-en-el-campo-extendido."  
[enwww.visionsofart.org/7...7Rosalind-Karuss-La.escultura-en-el-campo-](http://www.visionsofart.org/7...7Rosalind-Karuss-La.escultura-en-el-campo-)  
(consultado el 11 de noviembre del 2015).

MERZ MARIO. Ver\_ Conjunto de obras de arte histórico y proyectos especiales de instalaciones para el interior y la fachada de la Fundación Proa,  
<http://www.proa.org/prensa/archivo.html> (citado en octubre del 2015).

Real Academia Española. Ver\_ "Diccionario de la Real Academia Española", 23<sup>o</sup> Edición, 2014, <http://dle.rae.es/?id=EMu2kmx> (consultado el 20 de octubre del 2018)

Rodríguez, Peinado Laura. Ver\_ "Los conejos y las liebres." Universidad Complutense de Madrid <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Conejos%20y%20liebres.pdf> (consultado en noviembre del 2016)

Tafalla, Marta. Ver\_ "¿nos enseña el arte de Long apreciar estéticamente la naturaleza?" [ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn45p155.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/0211402Xn45p155.pdf) (consultado el 30 de junio del 2015).

## VIDEOS

Canal Once TV, “Entrevista con Cristina Pacheco” 10 de abril del 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=dkd9xtj8VHg>, consultado el 15 de mayo del 2016])

Museo de Arte Moderno. 2005. Ver “*Yvonne Domenge, Escultora: Visión Antológica*”, video, México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes INBA. (Consultado el 16 de mayo del 2016).

## MEDIATECA

Macías, Carmona Martha, texto de la escultura en cerámica *Sacerdote Tlacuache*, mediateca del INAH. (Consultado en febrero del 2017)

## CONFERENCIAS

Facultad de Filosofía y Letras, Ver “*Silvia Limón, Las Aves y el Cosmos Mesoamericano: el águila, el colibrí y el zopilote*”, conferencia, México: UNAM 2013, (consultado el 16 de mayo del 2016).

## CURSO-TALLER

---

Dr. Nathan D. Wilson, *La Lítica Tallada en Mesoamérica: Una introducción y Revisión del Estudio de la Lítica en la Arqueología*. 30 de enero al 22 de febrero del 2018, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

---