

COATLICUE: PENSAMIENTO EN PIEDRA

En 1953, Justino Fernández presentó su ensayo titulado Coatlicue. Estética del arte antiguo¹, como tesis para obtener el grado doctoral.

Hoy, después de casi cinco décadas, resulta importante valorar este trabajo clave para el arte prehispánico, y confrontarlo con las aportaciones más recientes en el terreno de la Historia y la Teoría del Arte. Es momento de revisar sus logros y aportaciones, así como de replantear aspectos que pudieran complementarse a través de enfoques nuevos.

En el aspecto metodológico se han tomado como marco de referencia las aportaciones del historicismo, el estructuralismo y la semiótica, como sistemas universales de pensamiento, y las aportaciones particulares de disciplinas como la antropología, la iconografía y la psicología de la percepción.

La atención se centra en el análisis formal vinculado al significado intrínseco de la obra a través de su percepción plástica.

Los objetivos que contempla este trabajo son:

A. Analizar la visión historiográfica de Justino Fernández respecto a los trabajos anteriores, para entender los fundamentos de su interpretación de Coatlicue. En esto consiste la visión retrospectiva.

B. Señalar los aspectos en donde su visión puede ser enriquecida, a través de los nuevos enfoques de la Historia y la Teoría del arte. En esto consiste la visión crítica.

C. Desarrollar, a partir de la proposición metodológica, un análisis formal de Coatlicue, y desprender de allí nuevos significados que enriquezcan su interpretación.

D. Proponer un modelo de análisis formal aplicable a la escultura azteca en general a partir del análisis de Coatlicue. En esto consiste la aportación original.

¹ Justino Fernández, Coatlicue. Estética del arte antiguo, Ed. UNAM, México, 1990.

PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA DE J. FERNÁNDEZ

En la amplia revisión historiográfica que el autor consigna en su ensayo, destacan los siguientes puntos:

a. Reprobación a la postura intolerante de los conquistadores y cronistas del siglo XVI.

b. Reconocimiento a los primeros intentos que concedieron algún valor al arte prehispánico durante los siglos XVII y XVIII.

c. Crítica a la incompreensión de las categorías propias del arte prehispánico durante el siglo XIX, y aprobación a quienes intentaron incorporarlo al arte universal, aunque haya sido a través de la comparación con otras culturas.

d. Admiración y reconocimiento hacia los teóricos e historiadores del S. XX que han generado marcos teóricos para la interpretación del arte prehispánico a partir de su propio contexto, destacándolo al mismo tiempo, como una de las mayores y más originales aportaciones plásticas de todos los tiempos.

El rechazo que se produce en el S. XVI es más ideológico que estético, pues resulta patente el reconocimiento de los conquistadores hacia la fuerza expresiva y el dominio técnico del arte indígena. El horror que los frailes sintieron hacia los "ídolos", es una muestra de que el impacto emocional se lograba cabalmente.

La aceptación del arte prehispánico durante el periodo Barroco se debe a la mayor apertura de este estilo, el cual afirma la libertad de expresión y la creatividad frente a los cánones Clásicos e incorpora elementos indígenas y mestizos a su expresión.

No obstante, habría que revisar si dicha aceptación del siglo XVIII se refiere auténticamente al arte prehispánico, ya que el hecho de asimilar su riqueza y colorido no implica la comprensión de las obras originales, cuyos valores expresivos son mucho más profundos. Lo indiscutible es que en este período se genera la conciencia de que el arte prehispánico es una herencia de primer orden.

La actitud ambivalente de aceptación y rechazo, que se produjo durante el siglo XIX coincidió con la instauración del Neoclasicismo, en México; este estilo purista, rechazó todo elemento ajeno a su repertorio formal; la división de opiniones se

ubicaba en el contexto de la confrontación del Neoclásicismo con las reminiscencias del barroco que nunca fue del todo sofocado. Hacia fines del siglo XIX, la irrupción del Romanticismo dirigió el interés artístico hacia la Edad Media y hacia la antigüedad no clásica, especialmente hacia las culturas "exóticas" o no occidentales. Tanto el rechazo como la aceptación del S. XIX, se realizan desde fuera, y son ajenos a los valores propios del arte prehispánico; en el Neoclasicismo el rechazo surge de la intransigencia, en el Romanticismo, la aceptación proviene de la proliferación de los "revaivals" y de la idealización de la cultura indígena.

El interés legítimo del siglo XX por el arte prehispánico, coincide con la comprensión de las formas y los sistemas de composición antiguos, estudiados ampliamente por el arte contemporáneo; en tal sentido fue determinante la investigación formal que realizaron los cubistas respecto al arte africano, considerado hasta entonces como primitivo, hasta que se rescatan sus valores de composición geométrica y estilización, ajenos al arte occidental.

Así, Picasso en su famoso cuadro de las *Damiselas de Avignon*, (lámina) pasa de la representación figurativa, a una geometrización cada vez mayor del cuerpo humano, para desembocar en esa visión arcaizante que tanto nos recuerda las máscaras africanas, y nos retrae al mito como generador del arte. En la medida en que el arte contemporáneo rompió con el realismo como camino de expresión, el interés de los artistas se volvió hacia el arte antiguo, donde la abstracción y la expresión simbólica² tienen mayor relevancia.

En el siglo XX, el arte de la antigüedad pasó de la curiosidad al estudio; y la creación plástica ha ido, de la copia de elementos aislados, a su asimilación profunda.

La interpretación historicista de J. Fernández basada en las fuentes documentales constituye un gran avance en la interpretación de la obra artística.

² El símbolo es una configuración a la que se asigna un significado, de manera arbitraria y aislada. En general se relaciona con el mito.

Se observa, en primer lugar, su rechazo hacia la cerrazón y hacia la intolerancia, que impiden al crítico y al historiador ver más allá de los horizontes que le marca la cultura en que se encuentra inmerso.

Acorde con este rechazo, se observa una crítica constante a la tendencia de valorar el arte prehispánico a través de criterios establecidos por culturas ajenas, en especial, destaca la crítica del autor hacia la preeminencia del arte occidental como paradigma de conceptualización y jerarquía artística.

J. Fernández hace hincapié en la necesidad de generar sistemas propios de interpretación que emanen directamente de la cultura prehispánica, sin traicionar su esencia, y que nos permitan al mismo tiempo articularlo con el resto del mundo. Su crítica a la interpretación formal del arte se debe a que, en muchos casos el "formalismo" es tan sólo una descripción superficial teñida de prejuicios ideológicos, que ignora las condiciones fundamentales de la cultura original y la manera como éstas se expresan a través de la obra de arte.

De la postura estética de Justino Fernández, rescatamos su énfasis en la correspondencia del arte con la cultura que lo genera. Como fuentes documentales sólo contamos con los códices prehispánicos y los textos originales en náhuatl.

La comprensión de los textos y los códices prehispánicos implica necesariamente el análisis formal para penetrar en su significado profundo; no importa sólo lo que dicen, sino cómo lo dicen, aquí como en todo arte, la configuración y la composición son inseparables de la significación.³

Entonces, el formalismo al que alude J. Fernández sólo es criticable cuando se separa de un análisis integral de la obra. El análisis formal integrado a los conocimientos históricos y etnográficos resulta una herramienta indispensable para clarificar significados que serían inaccesibles si atendiéramos solamente al mensaje informativo que las formas conllevan.

³ Usamos aquí la palabra significación en el sentido de semiosis, que según Greimas, se interpreta como la unión de significante y significado o "como la relación de presuposición recíproca que define el signo constituido".

Ver : Greimas y Courtes, *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid, 1982. p. 374.

Afirma J. Fernández que la emoción es el motor que nos impele a asimilar el arte, posteriormente se ponen en acción los mecanismos teóricos, pero es la emoción estética la que provee energía para que cualquier esfuerzo de interpretación rinda sus frutos, esa fascinación jamás será agotada por la explicación teórica. De allí la riqueza inagotable de la obra de arte, susceptible de innumerables lecturas.

La emoción sobrecogedora que sentimos ante la contemplación de Coatlicue, es independiente de que sepamos, o no, lo que significa. El conocimiento favorece la actitud receptiva hacia la obra, e ilumina su valoración como legado cultural, más la emoción estética proviene de otro género de conocimiento, inseparable de su expresión formal.⁴

Cuando Justino Fernández se refiere a la interpretación del arte como una búsqueda de sentido, ésta termina siendo una búsqueda personal del historiador, avalada nuevamente por la fascinación inicial que ejerce el arte en el individuo, traspasando siglos y fronteras. Del rigor y la capacidad del historiador, depende que su interpretación se comparta y represente, en su momento, una visión vigente del pasado.

Antes de iniciar el análisis de Coatlicue, el autor fundamenta su elección, diciendo que una obra de tal categoría, bien puede representar a la cultura que le dio origen y revelarnos muchos de sus secretos.

J. Fernández establece una diferencia entre desentrañar el mensaje emanado de la obra, y develar el mensaje que otros hombres plasmaron en ella; lo que sucede con la obra de arte es que el mensaje está encarnado estéticamente; forma y contenido son indisolubles: forma es mensaje. Lo que en realidad atrae es ese conocimiento que trasciende todo concepto y que solo puede vivirse a través de una íntima relación con la forma; que esto pueda ser explicado teóricamente depende de que seamos capaces de leer y traducir en palabras las estructuras

⁴ Jakobson, al hablar de las funciones del lenguaje, distingue entre función referencial, emotiva, fática, conativa, metaléctica y poética. La función poética (estética) del lenguaje se centra en el mensaje mismo, por lo tanto, aquí la forma es inseparable del contenido.

formales y sus calidades, con lo cual tendremos una verdadera guía, anterior a toda explicación.⁵

La descripción formal de Coatlicue que nos proporciona J. Fernández puede enriquecerse considerablemente, incluso debe ir más allá que una mera descripción de elementos en busca de sus correlatos culturales; debe intentar establecer las relaciones formales a nivel de lenguaje plástico, con su léxico particular, su sintaxis, articulación, metáforas e imágenes.

Hay en su descripción de Coatlicue un intento muy somero de incorporar la geometría para entender las estructuras básicas de la forma; sin embargo, dista de ser consistente, puesto que usa procedimientos distintos para referirse al frente y al perfil de la escultura; para el frente se vale de la silueta, la cual le resulta cruciforme; para las caras laterales utiliza la envolvente, la cual le resulta triangular. Resulta incongruente para una primera imagen unitaria, emplear distintos recursos geométricos: silueta para el frente y envolvente para el perfil.
*(realizar lámina)

J. Fernández duplica la envolvente del perfil de una manera virtual para construir artificialmente lo que él llama triángulo "isósceles estructural". Para fundamentar tal procedimiento de duplicación perfil, no se acude a ninguna razón metodológica, pareciera que la intuición de relacionar a la escultura con los basamentos piramidales, fuera la razón que motivó dicha duplicación del perfil, como una justificación a posteriori de la interpretación previa.

Hay conciencia respecto al orden de los elementos que componen a la escultura, y a las proporciones que le otorgan unidad, pero cuál es ese orden y cuáles son esas proporciones, no se aclara. Se revela en estas apreciaciones el ojo educado del crítico sensible, que percibe cada elemento en su lugar y en su justa dimensión, pero que no desentraña para nosotros el sistema en que este orden se sustenta. Aquí es donde se hace necesario un análisis formal más

⁵ Jakobson sostiene, que la función poética (común a todo arte) *proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*.
Ver: Jakobson Op. Cit., p. 360.

profundo que atienda a las leyes de la composición plástica y las constantes numéricas y geométricas que la estructuran.

La descripción de J. Fernández alude al orden clásico de su estructura piramidal y cruciforme; intuimos que dicho orden se refiere al carácter estático de la escultura contemplada de frente, y al predominio del cuadrado y de los ángulos rectos; mas esto no se consigna. El concepto de clasicismo implica la noción del ideal de belleza postulado por Winckelmann y encarnado en el arte greco latino, en un contexto totalmente ajeno al de Coatlicue.

No se explica en qué sentido la escultura tiene un carácter monumental, ya que, la gran escala no implica necesariamente monumentalidad.

La dinámica de las formas se hace depender únicamente del hipotético plano inclinado de la vista lateral, y de las curvas de los brazos doblados, sin tomar en cuenta los ritmos internos producidos a base de relieves y contrastes, que son importantes generadores de dinámicas visuales.

De esta descripción seudo geométrica se pasa a una descripción detallada de los elementos que conforman la escultura atendiendo a dos criterios: la intención antropomórfica de Coatlicue, que se da por sentada, y las formas aisladas de los elementos según su colocación en la escultura, sin atender al juego de envolventes rectangulares y triangulares que los contienen, ni a los ejes virtuales que los relacionan.

Me pregunto si la interpretación antropomórfica de Coatlicue es obligada, porque a veces parece más un obstáculo que una base correcta de análisis; es innegable la estructuración del volumen en cabeza, tronco, miembros superiores e inferiores, al menos en sus caras anterior y posterior, pero, al mismo tiempo, la comparación de Coatlicue con un cuerpo humano resulta tan violenta, que las resistencias a vencer pesan tanto como el paralelismo a considerar.

Para el propio J. Fernández, conforme avanza en su investigación, va teniendo cada vez menor validez este antropomorfismo, ya que Coatlicue se le revela cada vez más como un mito cosmogónico, síntesis plástica que agrupa multiplicidad de atributos de distintas deidades y no como una diosa con falda de serpientes.

En los modernos estudios de la teoría de la percepción o Gestalt, se afirma que un mínimo dato formal con referencias antropológicas o biológicas tiene un gran impacto en la percepción⁶ así, la menor coincidencia estructural con la figura humana, hará que la forma sea interpretada inmediatamente en sentido antropomórfico; es por esto que, aunque resulte violento unir serpientes colosales, garras de águila, corazones y manos cercenadas, para percibirlos como cuerpo humano, no podemos evitar, por lo menos, intentarlo.

La interpretación antropomórfica se refuerza en nosotros, debido a la formación occidental y cristiana que hemos heredado, y que nos lleva a interpretar lo divino en formas humanas, antes de leer aquello que la obra de arte nos dice a través de su lenguaje plástico. En el caso de Coatlicue, así como se sugiere un paralelismo antropomórfico, se produce al mismo tiempo una reacción que lo rechaza, tal vez con mayor fuerza. De ahí la insistencia en su carácter monstruoso.

Respecto al análisis aislado del significado de cada elemento en la escultura: garras de águila, falda y cinturón de serpientes, plumas, cráneos, etc., equivale, como procedimiento, si empleamos un símil literario, a juzgar un poema en base al tema que desarrolla, a las palabras empleadas, cuando sabemos que la expresividad encarna sobre todo, en las relaciones y sugerencias implícitas en su propia estructura sonora y visual, verdadero universo de ritmos y de imágenes.

Cierto que los elementos mencionados poseen en sí una connotación, proveniente de las convenciones de tipo religioso que orientan al arte prehispánico, mas conformarnos con esto equivaldría a conformarnos con un análisis semántico, que no considera los aspectos de estructura y relación, tan relevantes en la interpretación estética.

Por otra parte, la interpretación que el autor propone en base a la numerología azteca es un gran acierto, pues las matemáticas tienen tanto rigor en la interpretación plástica como la geometría, ambas son esenciales al manejo formal y hablan por sí mismas.*

METODOLOGÍA PROPUESTA

⁶ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, (Buenos Aires: EUDEBA, 1985) pp. 27-43.

La aportación del estructuralismo ha sido fundamental en el análisis de la obra plástica. Las nociones de equivalencia, oposición y complementariedad, han aclarado el valor relacional de la estructura formal.

La Semiótica enfoca el arte como sistema de signos y aborda el problema de la codificación

Si pensamos, con Greimas, en la abolición de la noción referencial, la iconicidad se transforma en la correspondencia entre dos o más sistemas semióticos; todo es lenguaje, y no cabría hablar de naturalismo, figurativismo o abstracción sino de creación y expresión.

Toda descripción, implica una lectura según modelos preconcebidos.

Recordemos que cuando se realiza el descubrimiento de Coatlicue el reporte inicial se refiere a ella como "la Estatua de piedra"; León y Gama, acertadamente, no le otorga un nombre definitivo, dada la significación múltiple que la escultura sugiere en su relación con varios dioses y tradiciones míticas; el padre Garibay la llama "monstruoso monolito", y hoy, todos la conocemos como Coatlicue, la de la falda de serpientes, por ser ese elemento el que se ha privilegiado en la percepción del conjunto de atributos que presenta.

Para comprender la importancia del acto de nombrar, recordemos a Octavio Paz, en su libro *El arco y la lira*:

No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla.

....

El hombre es un ser de palabras.⁷

Y las palabras, como toda obra humana son históricas.

Habría que distinguir dos pasos en la definición preliminar de la obra: los que contestan a las preguntas "qué es" y "cómo es" aquella realidad concreta que se

⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

nos presenta. Contestar a la primera pregunta es nombrar, hacer una primera síntesis, según los modelos que nos proporciona nuestra propia cultura; en la respuesta "es una escultura" va implícita una clasificación de orden estético emanada de la cultura occidental, la cual puede no tener vigencia en el universo prehispánico, tal como acertadamente lo han apuntado tanto O'Gorman como Justino Fernández. Para decir "cómo es" la obra, comprometiéndonos con la obra misma, es necesaria una educación visual que nos permita entender esa "visión creadora" que la ha generado.⁸

La iconografía ha aportado esquemas simbólicos y jerárquicos que fundamentan la interpretación, precisando los códigos originales. Es en este terreno de la lectura del mensaje, donde resulta relevante el estudio de los significados convencionales de la forma.

En la psicología de la Gestalt se examinan las condiciones límite para la percepción de formas, y se investigan sus constantes de estructuración; conceptos como equilibrio, contraste, direccionalidad, simplicidad, simetría, interpenetración, escala y perspectiva, se presentan como categorías visuales que nos permiten estructurar la imagen.⁹

La teoría gestáltica ha descubierto tendencias fundamentales en la organización de los estímulos visuales que implican la existencia de tendencias universales en la mente humana.

Más que la historia del estilo, lo que resulta esclarecedor en la interpretación a nivel formal, es el análisis de las obras clave por sus similitudes y diferencias; esto nos proporciona un marco de referencia suficientemente amplio y flexible; en esto hay que darle la razón a Justino Fernández cuando apunta que esa sería su metodología para la historia del arte.¹⁰

⁸ Psicología de la visión creadora, es el subtítulo del libro de Arnheim: *Arte y percepción visual*.

⁹ Arnheim, Op. Cit., pp. 27-64.

¹⁰ Fernández, Op. Cit., p. 112.
Resulta pertinente la siguiente cita:

Será necesario, entonces, delimitar sucesivos campos para avanzar en el análisis de los códigos formales; en este caso, el campo más próximo a la obra son las otras representaciones de Coatlicue (lámina) en la cultura mexicana; después se puede pasar al análisis de la representación de otras deidades en la escultura exenta, y como último grado, a la escultura mexicana en general.

Más importantes que las conclusiones generales, inferidas a través de otras observaciones, son las que cada obra genera, las cuales tienden, ya sea a confirmar el sistema de interpretación, o bien a replantear sus logros. No puede imponerse a priori un criterio de investigación a una obra determinada; la metodología deberá emanar de la obra misma.¹¹

La referencia primordial es la contemplación de la obra; sus envolventes virtuales, su escala, los trazos reguladores que la modulan, sus ritmos y contrastes, en fin, sus condición dual resuelta en una síntesis plétorica de tensión. Energía fulminante, decía Octavio Paz. Las claves son geométricas y estructurales; comprender la "gramática" de ese lenguaje es poder leer el mundo con los ojos de quienes la crearon y la vivieron como realidad integrada a su experiencia más profunda.

Las formas plásticas, al superponerse, generan nuevas configuraciones y nuevos significados. En el arte, un conjunto es más que la suma de sus partes; por ello resulta pertinente establecer la interrelación formal de los distintos elementos que configuran la escultura de Coatlicue, en vez de realizar un análisis aislado de los mismos, como lo hace Justino Fernández.

En Coatlicue vemos equilibrarse tendencias contrarias de estructuración, de lo simple de sus envolventes a la complejidad de sus múltiples elementos, en un equilibrio cuya tensión se mantiene en el umbral de lo insoportable.

"Seleccionar obras bellas y significativas de diversas culturas, estudiarlas desde el punto de vista del arte y de la estética, y relacionarlas entre sí. .. (permitiría) tener el desarrollo histórico completo.

¹¹ Tal es el método de análisis que propone Dámaso Alonso en su libro Poesía española, Madrid, Gredos, 1981.

DEFINICIÓN VOLUMÉTRICA Y ENVOLVENTES GENERALES.

En estricta geometría el volumen de Coatlicue es un prisma triangular; (lámina) las envolventes de sus caras laterales son triángulos rectángulos; sus envolventes anterior y posterior son rectangulares, lo mismo que la envolvente de la base o cara donde se apoya. El prisma triangular se forma, entonces, de dos caras triangulares laterales, y tres caras rectangulares adyacentes y perpendiculares a los triángulos rectángulos laterales, estas caras son: la base, el frente y la cara posterior.

Ha resultado difícil abstraer la verdadera volumetría de esta escultura, porque el prisma triangular que la contiene está apoyado sobre una de las caras rectangulares, y no sobre alguno de los dos triángulos rectángulos que generalmente se conciben como bases del prisma, y que, en este caso, se presentan como caras laterales de la escultura, en vez de ser las bases de la misma.

(Ver lámina 3)

Más que con una pirámide, el volumen lateral de Coatlicue, tiene similitud con una escalinata que se desprendiera del basamento. La envolvente de su perfil tiene forma de triángulo rectángulo.

El volumen tiene un carácter hermético, y se impone como un gran bloque visual; la apreciación cruciforme de Justino Fernández no convence del todo, porque predomina claramente la estructuración del volumen a la largo del eje vertical; si nos colocamos frente a las caras anterior o posterior de Coatlicue los volúmenes salientes a uno y otro lado de las caras laterales provocan una articulación horizontal muy débil, además no continúan marcándose a lo ancho de la escultura, y de ninguna manera conforman una franja horizontal que justifique la interpretación cruciforme; el eje vertical, en cambio, se acentúa por la simetría bilateral, y predomina claramente sobre el eje horizontal, constituido por el cinturón de serpiente.

Podría hablarse más bien de un núcleo central prismático, cercano a la proporción del cubo, al que se adosan cuatro volúmenes prismáticos: (lámina) el bloque de las serpientes superiores; los dos bloques de las serpientes laterales y

el bloque inferior, formado por las garras y la cola de serpiente que sustentan la escultura. Estos bloques se adosan al núcleo central, formado por el torso y la falda de serpientes, atraídos por una fuerza centrípeta muy poderosa que parece concentrarse y emanar de los cráneos anteroposteriores, unidos entre sí por la serpiente que rodea a la escultura a modo de cinturón.¹² Podemos percibir en el volumen una tensión de fuerzas centrípetas y ascendentes en constante equilibrio. Las fuerzas ascendentes obedecen al sentido ascensional del plano posterior, y a la ondulación que sugiere el ascenso de la gran serpiente frontal, que surge desde la base, y se oculta bajo el tejido de serpientes, hasta emerger, bifurcándose en las colosales serpientes que se enfrentan en la parte superior.

Los ejes principales que estructuran el volumen se generan a partir de tres planos horizontales y tres planos verticales que se cortan ortogonalmente. (lámina) Los tres planos horizontales corresponden al borde inferior de la falda, al cinturón de serpientes y a la intersección entre las dos serpientes superiores y el cuerpo de la escultura; los tres planos verticales corresponden a las uniones izquierda y derecha de las dos serpientes laterales con el tronco, y al eje central que divide las dos grandes serpientes superiores. Es notable la sucesión de planos horizontales que recuerda los cuerpos sucesivos de los basamentos piramidales. Si omitimos las salientes que sobresalen a izquierda y derecha de las caras anterior y posterior, tenemos cuatro prismas que se superponen: el inferior, formado por las garras y la cola de serpiente; el segundo, formado por el tejido de serpientes; el tercero, que ostenta manos y corazones; y el superior, formado por las dos enormes cabezas de serpiente. **(Ver lámina 5)**

Aunque predominan los ángulos rectos, también aparecen ángulos agudos, en los colgajos que penden de los cráneos. Las líneas curvas aparecen en los "brazos flexionados" y en el collar de corazones y de manos; si somos rigurosos, en Coatlicue no aparecen más rectas que las sugeridas por los ejes, y en los planos inferiores de los "brazos". Fuera de esto, la escultura no presenta aristas vivas, sino redondeadas orgánicamente.

¹² La "cabeza", los "brazos" y las "piernas" están adosados al "tronco" sin ninguna articulación y cierran así el volumen prismático.

CUESTIONES DE ESCALA. MONUMENTALIDAD.

La escala, según el diccionario, es una serie ordenada, según el grado de intensidad, de cierta cualidad o aspecto común a todos los elementos. En arte, si no se especifica otro módulo como base para hablar de escala, se da por sabido, que el módulo es el ser humano.

José Villagrán, arquitecto y teórico de la arquitectura, considera la escala artística como una proporción de tipo psicológico que relaciona a la obra plástica con su entorno; si esta relación es armónica, se dice que la obra está a escala, si la relación no es armónica, se dice que está fuera de escala.¹³

Por ejemplo, el conjunto de Teotihuacan (lámina) está a escala con el paisaje, porque sus volúmenes y extensión corresponden en forma y dimensiones a las montañas y planicies que lo rodean. Una maqueta de Teotihuacan, que no incluyera el paisaje, daría una idea muy pobre de este conjunto. Si hablamos de escala humana en el conjunto, veremos que el ser humano, como individuo, se pierde en la grandiosidad de calzadas y plazas; aun las multitudes se ven minimizadas en tan vastas dimensiones espacios abiertos y basamentos monumentales.

Cuando en arquitectura se habla de escala humana, se hace referencia a la relación dimensional que hay entre la medida física del ser humano y su hábitat; así, un edificio puede estar bien proporcionado en cuanto se refiere a las relaciones de sus elementos, y esto no implica que esté a escala humana. El ejemplo típico, en este sentido, es la comparación de escala entre un templo egipcio y un templo griego; (lámina) del primero se dice que tiene una escala monumental, y del segundo se dice que está a escala humana.

Sin embargo, veremos que el concepto de monumentalidad resulta algo más complejo que la simple diferencia de tamaños.

¹³ Villagrán en su obra *Teoría de la arquitectura*, pone el siguiente ejemplo: La Pirámide del Sol en Teotihuacan, está perfectamente a escala con el medio que la rodea; más si nos la imaginamos contenida en el espacio de la Plaza de la Constitución, el efecto sería aplastante, y estaría, definitivamente, fuera de escala.

La monumentalidad no depende del tamaño, sino de ciertas relaciones dimensionales y perspectivas; de ciertos contrastes, y de ciertos ritmos, calculados para ser percibidos por el ser humano, como referencia obligada.

Si aplicamos lo dicho sobre escala urbana y arquitectónica al caso de Coatlicue, carecemos de una referencia concreta del lugar donde se encontraba, e ignoramos cuáles eran los elementos arquitectónicos que conformaban su entorno; sin embargo, si consideramos que estaba en el Templo Mayor, nos damos cuenta de que está en perfecta escala con la grandiosidad de los edificios y plazas mexicas.

La escala humana ya es otro problema; la escultura de Coatlicue nos parece monumental, (lámina) indiscutiblemente, más habría que preguntarnos si esta monumentalidad se da sólo en razón de su tamaño o si existen otros recursos formales y dimensionales que contribuyan a tal efecto. Si atendemos a las observaciones anteriores y buscamos las relaciones dimensionales de la escultura con elementos inequívocamente humanos, tenemos que los cráneos, los corazones y las manos están proporcionados en la escultura; de ese tamaño sería un corazón para ese tórax, y de ese tamaño serían las manos; esto acentúa el carácter monumental de la misma, al comparar, en primera instancia, su estatura con la estatura humana.

Aquello que sin duda produce un efecto inquietante, por su dimensión, son las enormes serpientes y garras que magnifican el ser de esta imagen como algo sobrenatural; el efecto se intensifica por el tamaño "real" de las serpientes que forman la falda, cuyo calibre es el de las serpientes normales, estas sí, a escala humana, en dramático contraste con las serpientes gigantes que forman el verdadero cuerpo de la escultura, partiendo de la base, hasta bifurcarse en las enormes serpientes superiores. Las serpientes laterales, adosadas al núcleo central, son también gigantes, aunque de menor tamaño que las serpientes superiores.

Habría que investigar más a fondo el problema de la monumentalidad, pues además de las relaciones dimensionales entre distintos elementos, existe una cualidad intrínseca de la forma que la hace monumental; pensemos en las figuras

olmecas, que aun siendo pequeñas tienen ese carácter monumental; pensemos en las pirámides, que por más que se miniaturicen, siguen pareciendo monumentales. Pienso que los factores clave para la impresión de monumentalidad son:

La simplicidad del volumen unitario.

Esta característica se presenta en los sólidos geométricos de fácil aprehensión; estas formas, al carecer de fragmentación y divisiones, hacen que se pierda la referencia de escala; las pirámides egipcias en miniatura son un ejemplo de ello, ya que podemos suponerlas de cualquier magnitud, sin que pierdan su magnificencia intrínseca. *(realizar lámina)

La plenitud de las formas cubica y esférica.

Estas formas: la esfera y el cubo son capaces de alojar el mayor volumen contenido en la menor superficie circundante, estos sólidos geométricos representan la mayor plenitud que puede alcanzar la forma tridimensional, y producen una impresión expansiva en el espectador, el cual queda impactado por un sentimiento de grandeza del volumen o del espacio en cuestión. Recordemos, en arquitectura, las cúpulas romanas que representan el centralismo del imperio, y las bizantinas, que materializan la expansión del cristianismo. En escultura, el ejemplo más contundente lo proporcionan las cabezas olmecas de La Venta y San Lorenzo, cuyo volumen pétreo, casi esférico, acentúa la impresión monumental de su escala. (**Ver lámina 7**)

En la plástica actual, este efecto de plenitud es desarrollado al máximo por artistas de fama mundial, como es el caso de Botero.

La tensión ascensional.

Este fenómeno visual acentúa el efecto dinámico del punto de fuga sobre el eje vertical, produciendo una impresión que proyecta la vista hacia el infinito. Tomemos como ejemplo de esto las torres de Satélite, de Mathias Goeritz. Estas torres tienen forma de prismas triangulares muy esbeltos, que al ser

contemplados desde el punto de vista del peatón o del automovilista, dan la impresión de flechas que se disparan hacia el cielo. La altura que sugiere su trayectoria sobrepasa en mucho su dimensión real.

Efectos similares se observan en los rascacielos de Nueva York: prismas muy esbeltos, que al ser contemplados, desde calles y plazas, estrechas en relación a las grandes alturas, provocan este mismo efecto de dinámica ascensional. Recordemos lo dicho acerca de Gótico y sus contrastes dimensionales que se debaten entre la tensión vertical, y la sollicitación visual en profundidad. Este mismo fenómeno, pero en un contexto urbano, se da también en las calles de Nueva York, cuya perspectiva de profundidad resalta el ritmo de las grandes alturas de los edificios. (**Ver lámina 8**)

Deformaciones perspectivas integradas a la forma plástica.

Como sabemos, las deformaciones perspectivas se deben a las dimensiones del objeto observado, y a la colocación del observador respecto a dicho objeto. Si un volumen es muy alto, será importante la deformación debida al tercer punto de fuga, que corresponde a las verticales paralelas que tienden a fugarse hacia dicho punto. Si dicho objeto, por ejemplo, un edificio prismático, es observado desde el suelo, las líneas verticales tenderán a juntarse hacia arriba y la azotea parecerá más pequeña que la base; si observamos el edificio desde la azotea, las verticales tenderán a juntarse hacia abajo, y la base parecerá más pequeña que la azotea.

Si estas deformaciones perspectivas se plasman en un volumen escultórico, este parecerá gigantesco, independientemente de sus dimensiones reales. Pensemos en la mayoría de las esculturas olmecas de pequeñas dimensiones; si las vemos fotografiadas en un libro, sin referencia a la escala humana, pensamos que son esculturas monumentales; el motivo es que integran a su forma estas deformaciones perspectivas.

En algunos casos, la cabeza se adelgaza en su parte superior, como si las esculturas fueran muy grandes y las contempláramos desde muy abajo; en otros casos sucede lo contrario: la cabeza aparece muy grande y el cuerpo se adelgaza

hacia abajo, como si contempláramos la escultura desde un avión, o desde lo alto de un cerro; para que se presente este efecto perspectivo, la escultura debe ser gigantesca. Estos efectos han sido magistralmente aprovechados por artistas como José Luis Cuevas, quien consigue un efecto excepcional de monumentalidad en su reciente escultura La Giganta.

(Ver lámina 9)

COMPOSICIÓN GEOMÉTRICA Y TRAZOS REGULADORES.

Entendemos por componer, en artes plásticas, "aquella acción que permite disponer armoniosamente, conciliar entre sí y equilibrar las diversas partes de una obra"¹⁴. La composición, así entendida, implica el concepto de unidad, y dicha unidad implica orden, organización y jerarquía.

Desde los tiempos más remotos el ser humano ha admirado la belleza y el orden intrínseco de las formas geométricas: el triángulo, el cuadrado, el pentágono, el círculo; y entre los sólidos, el tetraedro, el cubo, el prisma, la pirámide, el cilindro, la esfera, han gozado de la preferencia de teóricos y artistas, la razón para ello estriba en su equilibrio y en su claridad para ser percibidos, ya que su forma está sujeta a leyes . Así, el círculo, por ejemplo, se define como el lugar geométrico de los puntos que se conservan equidistantes a un punto fijo, llamado centro.

Ahora preguntamos : ¿A qué geometría responde la escultura de Coatlicue? Es innegable su rigor formal, su simetría y el orden de su composición, si entendemos por composición el procedimiento para conseguir la unidad a partir de lo diverso en una estructura formal.

Al hablar de sus envolventes virtuales, vemos el predominio de los bloques prismáticos, y la claridad con que se marcan los ejes de estructuración, tanto verticales, como horizontales. (lámina) Sin embargo, este sistema de ordenación geométrica, esta muy lejos de los modelos clásicos en el sentido occidental.

¹⁴ Definición de composición tomada del diccionario enciclopédico Salvat.

Hablar de geometría en un sentido profundo, como una creación de formas que materializan proporciones y sentimientos, es ir más allá de la descripción, y es penetrar en la esencia del lenguaje formal.

En Coatlicue, detrás de la estructuración geométrica está la concepción del mundo náhuatl; conceptos como la dualidad, el desdoblamiento a izquierda y a derecha, los cuatro rumbos del universo, el enfrentamiento de realidades contrarias, son los motivos que originan esa geometría materializada en piedra.

Para comprender el lenguaje geométrico de Coatlicue, abordaremos el tema de los ejes de composición y de los trazos reguladores, entendidos ambos, como recursos formales de organización y ordenamiento visual. Los ejes ortogonales ya han sido analizados en la definición volumétrica, pues responden a la conformación prismática fundamental de la obra; coexisten con estos ejes primarios, otros ejes inclinados que generan triángulos virtuales en la composición y ligan entre sí las divisiones verticales y horizontales, contrarrestando la rigidez de los ángulos rectos.

En la cara frontal se observan dos triángulos, que comparten como vértice el cráneo central; (lámina) el triángulo superior queda comprendido entre los corazones y manos, y el triángulo inferior lo forman las serpientes que cuelgan del cinturón.

En la cara posterior (lámina) hay un gran triángulo, dividido en dos secciones, el cual pende del cráneo posterior, y abarca más de la mitad de la altura total. Son en realidad dos triángulos truncados, que sugieren la vista frontal de los basamentos piramidales, rematados por el cráneo, en el lugar del templo. Esta configuración triangular, con el cráneo central como remate, integra las dos secciones prismáticas inferiores, desde las garras de águila hasta la cintura.

En las caras lateral izquierda y derecha (lámina) hemos visto que la envolvente es un triángulo rectángulo truncado que presenta secciones horizontales de la misma manera en que se estructuran los cuerpos de basamentos piramidales; el perfil de las serpientes superiores, tiene la colocación y la proporción de un templo respecto al basamento. Los miembros superiores que se doblan, rematados por serpientes, forman también un triángulo, semejante al que contiene

la silueta lateral de la escultura, pero en sentido inverso, con el ángulo más agudo viendo hacia abajo. El ojo que aparece al centro de dicho triángulo, ocupa el centro de gravedad del volumen lateral, y coincide, en altura, con la mandíbula inferior de los cráneos anteroposteriores. (**Ver lámina**)

Entre todos los trazos reguladores, ocupa un lugar privilegiado la llamada proporción áurea, basada en la constante del número de oro, phi, $\phi = 1.618^{15}$, resultante de dividir un segmento de tal manera que se equilibren su media y su extrema razón; el punto en el que esta condición se cumple se llama punto phi, y divide el segmento en dos secciones, de tal manera que la medida de la mayor entre la medida de la menor da 1.618; y si dividimos la medida del segmento total entre la medida de la sección mayor, el resultado será también 1.618, el número de oro.¹⁶ (**Ver lámina 12**)

Al hablar de la armonía, Platón decía que ésta reside en que la relación que existe entre el todo y las partes, sea la misma que la relación de las partes entre sí. Esta condición se cumple, en cuanto a dimensiones, en la proporción áurea, con el número de oro. La recurrencia de esta proporción se ha observado, como hemos dicho, en *numerosos* casos de la naturaleza, según lo demuestra Matila C. Ghyka en su libro *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*.

Tradicionalmente se ha considerado al número de oro, exclusivo de la cultura occidental, emanado del ritual iniciático de los pitagóricos¹⁷, mas, para sorpresa nuestra, la inquietante y misteriosa Coatlicue está estructurada en base a la más rigurosa sección áurea. Las envolventes de sus caras frontal y lateral son nada menos que el rectángulo de oro.

Si trazamos los ejes centrales, vertical y horizontal, (lámina) coincidentes con el cinturón y con la división entre las dos serpientes superiores, se forman cuatro rectángulos áureos que convergen en el cráneo central que los unifica: el número

¹⁵ El número de oro es un número irracional como pi, cuya serie de decimales es infinita; su problema fundamental en el uso práctico, es que no permite la modulación. Le Corbusier trató de resolver este problema con El Modulor.
Véase: Arnheim, Hacia una psicología del arte, pp. 104-107.

¹⁶ Ver: Santos Balmori, *Áurea Mesura* (México: UNAM, 1978) pp. 25-31.

¹⁷ Véase: Matyla C. Ghyka, *El número de oro* (Barcelona: Ed. Poseidón, 1978).

cuatro, privilegiado en la numerología náhuatl, por ser la dualidad de la dualidad ($2 \times 2 = 4$), los cuatro rumbos a los que alude el poema tomado del códice de Cuautitlan, traducido por Ángel Ma. Garibay K.:

Iréis hacia el rumbo de donde la luz procede (oriente)

.....

Iréis hacia el mundo de donde la muerte viene (norte)

.....

Y luego iréis hacia la región de sementeras sagradas (poniente)

.....

Y luego iréis hacia la región de espinas (sur)¹⁸

Las cuatro regiones del espacio, contenidas en cuatro rectángulos de oro, según aparece en la lámina, se unen horizontal y verticalmente por los cráneos anteroposteriores, y pueden interpretarse también como los cuatro soles de la creación anterior a la era actual, unidos por el hombre que vive y muere, representado en los cráneos centrales.

La recurrencia del número cuatro es acorde con la concepción que se tenía de la división del espacio y de los cuatro *Tezcatlipoca* originales.¹⁹ Estos cuatro *Tezcatlipoca* representan el primer desdoblamiento de *Ometéotl*.

Si volvemos a la sección áurea, veremos que el rectángulo de oro se compone de un cuadrado y de otro rectángulo de oro, de menores dimensiones, y de este se pueden obtener a su vez un cuadrado y un rectángulo áureo menores, y así sucesivamente en una serie gnomónica.²⁰ Si descomponemos los cuatro rectángulos áureos que marcamos en Coatlicue, (lámina) en el cuadrado y el rectángulo que los conforman, vemos que el cuadrado es la figura privilegiada en la

¹⁸ Ángel Ma. Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, Ed. Porrúa, México, 1953.

¹⁹ León Portilla, Op. Cit., pp. 94-95.

²⁰ Ver : Santos Balmori, *Áurea medida*, Ed. UNAM, México, 1978. p. 56
Un gnomón se define como toda figura, cuya yuxtaposición a una figura dada produce una figura resultante semejante a la figura inicial.

composición de Coatlicue, pues marca puntos tan importantes como la tangente que roza la parte superior del cráneo central, y es el módulo básico que repetido cuatro veces, nos da la dimensión frontal de los miembros superiores; las serpientes superiores, tienen cada una, proporción cuadrada. Las garras inferiores se pueden contener en un rectángulo formado por otros cuatro cuadrados, y los elementos bajo la falda, constituyen un rectángulo formado a su vez por dos cuadrados.

Respecto a la vista lateral de la escultura, J. Fernández llama la atención acerca de su forma triangular, mas no nos habla de sus proporciones, las cuales resultan coincidir con la mitad del "triángulo sublime", de los pitagóricos, quienes descubrieron que el triángulo sublime surge espontáneamente del pentágono, figura privilegiada, generadora de relaciones áureas. Al unir, por medio de una línea, cada uno de los vértices con el lado opuesto del pentágono, se forman los triángulos sublimes. Al unir todos los vértices entre sí, se forma la estrella de cinco puntas, que contiene un pentágono en el centro. Por lo tanto, el triángulo sublime es el gnomón del pentágono, y sus lados están proporcionados en sección áurea.

Los triángulos frontales y posteriores a los que ya hicimos referencia, tienen la proporción de dicho triángulo sublime. **(Ver lámina)**

El perfil de Coatlicue, puede verse inscrito en el triángulo rectángulo que divide en dos al triángulo sublime, de allí su sentido ascensional al que J. Fernández relaciona con los trece cielos; el número trece puede descomponerse en ocho más cinco, razón que dentro de la serie de Fibonacci, es la primera en aproximarse al *número de oro*.²¹ Esta serie de Fibonacci es una serie de números enteros, que se construye a partir del número uno, y cuya condición es que cada elemento sucesivo de la serie, se forme de la suma de los dos anteriores.

Así tenemos: $1; 1 + 1 = 2; 2 + 1 = 3; 3 + 2 = 5; 5 + 3 = 8; 8 + 5 = 13; 13 + 8 = 21; 21 + 13 = 34; 34 + 21 = 55$, y así sucesivamente; lo interesante, es que a partir de la

²¹ Esta serie la postuló Leonardo de Pisa hacia 1202; consiste en que cada número de la serie se obtiene sumando los dos números precedentes:

2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, etc.

Lo extraordinario es que a partir de $55/34$ la constante de las razones es 1.618.

aparición del número 13, la razón que se forma entre los números sucesivos de la serie se aproxima a 1.618, y se mantiene constante a partir de 55/34.

Veamos: $8/5 = 1.6$; $13/8 = 1.625$; $21/13 = 1.615$; $34/21 = 1.619$; $55/34 = 1.618$; $89/55 = 1.618$; $144/89 = 1.6179$, etc. (**Ver lámina 16**)

Sorprende que los primeros números de la serie de Fibonacci sean tan importantes en el mundo náhuatl:

1: *Tloque Nahuaque*, señor del cerca y del junto, dios en su unidad y en su ubicuidad;

2 : *Ometéotl*, el señor dual, textualmente, el dios dos;

3: *Yohualli-ehecatl*, nombre de *Quetzalcoatl* como tercer *Tezcatlipoca*;

5: el punto central del quincunce, que indica la posición del eje vertical dirigido hacia los cielos en sentido ascendente, y hacia el inframundo en su sentido descendente; este punto central del quincunce integra también a su alrededor a los cuatro puntos cardinales.

8: dualidad de cuatro, ocho son los pasos variables en las danzas guerreras mexicas;

13: los trece cielos, en el último de los cuales se encuentra *Ometéotl*.

Si acudimos a Santos Balmori²² vemos que el pentágono y el triángulo sublime son las directrices en el trazo de gran cantidad de espirales de caracoles marinos; Coatlicue está adornada en su parte posterior por trece caracoles, los cuales penden precisamente del colgaje triangular, que también adopta la forma del triángulo sublime. (**Ver lámina 17**)

Cabría lanzar la hipótesis de que el aprecio que se tuvo en Mesoamérica por los caracoles y las conchas no es meramente ornamental, sino que se conocían las propiedades geométricas de sus espirales, relacionadas con el viento y con el ritmo de la armonía cósmica. Se ha comprobado que el movimiento en espiral rige

²² Balmori, Op. Cit., pp. 43-45.

la formación de las galaxias y de los sistemas solares; el agua, fluido esencial para la vida, también se mueve en espiral.

FRONTALIDAD Y DESDOBLAMIENTO.

Entenderemos por frontalidad, la característica de la escultura cuyos mayores valores expresivos se proyectan significativamente en uno o varios planos. Quien acuñó este término para la historia del arte fue el danés Lange, en 1995;²³ el concepto original de frontalidad fue aplicado a la escultura egipcia, y se refería a la posición estrictamente frontal y simétrica de dicha escultura, donde es suficiente la contemplación frontal de la estatua de un faraón, entre la XI y la XII dinastía, para sentir el hieratismo de esos seres altamente idealizados que nos confrontan con la eternidad. (lámina)

Entre la absoluta frontalidad del arte egipcio, y la total movilidad del arte helenístico, Coatlicue se aproxima claramente al concepto de frontalidad, aunque en su caso, la frontalidad no corresponde a un sólo plano, sino a los cuatro planos que conforman su volumen prismático.

Si suspendemos su interpretación antropomórfica y femenina, vemos que pierde sentido hablar de cara anterior y posterior; ambas caras cobran significado propio, cada una de ellas funciona como un posible frente de la escultura, a la vez que resultan complementarias entre sí. (lámina)

Al ser contempladas frontalmente, las caras anterior y posterior muestran una unidad tan perfecta que bien podrían contemplarse cada una como una configuración autónoma.

Al ser equivalentes ambas caras nos llevan a discriminar sus diferencias con todo cuidado, y hacen inevitable la comparación entre una y otra, agudizando grandemente nuestra atención. Aquí se pretende retar al observador para que perciba a un mismo tiempo en anverso y el reverso de una imagen definitiva y ambivalente; recordemos el concepto de *Ometéotl*: dos que son uno.

²³ Sobre la ley de la frontalidad, ver *Le Chat, Une loi de la statuaire primitive*, Revista de las universidades del Mediodía

Cosa muy distinta sucede con las caras laterales, pues parecen necesitarse una a la otra para conseguir la simetría, apremiante por su rigor en las caras principales; si nos imaginamos que pudieran enfrentarse dichas caras laterales, mediante un giro de noventa grados hacia el eje central, veríamos la repetición de las cabezas de serpiente, una frente a la otra, tal como sucede en las caras anterior y posterior. La imagen que dan estas dos caras laterales al enfrentarse recuerda de manera contundente la silueta del gran teocalli del Templo Mayor, con su templo doble. (**Ver lámina 21**)

Esto sugiere que el plano frontal, del llamado torso, con los corazones y manos cercenadas, es posible verlo, gracias a un abatimiento hacia afuera, de estas otras dos serpientes, (brazos) que en principio pudieran estar adosadas al frente, en la misma disposición que las serpientes superiores, formando, otra vez, un conjunto de cuatro, que pudieran representar a los cuatro *Tezcatlipoca* originales. (realizar lámina)

En Coatlicue hay de hecho tres caras distintas: la vista lateral que se repite y las otras dos caras, que por su similitud nos atrevemos a llamar frontales. Si realizáramos la unión hipotética de las caras laterales, entonces tendríamos tres frentes con ligeras variantes formales. Es la dualidad a punto de crear una tercera entidad. Es la tercera imagen de Coatlicue, sus caras laterales a punto de integrarse como creación realizada por la dualidad, "a su imagen y semejanza".

Los desdoblamientos de planos son comunes en el arte mexicana; recordemos la representación de los cuatro rumbos del universo que aparece en el Códice *Fjervary - Mayer*; esta representación planimétrica, corresponde a un basamento piramidal, el cual, mediante la separación de sus aristas redujera su volumen, de tres a dos dimensiones, coincidiendo con el plano.

Si observamos el relieve que aparece en la base de Coatlicue, veremos el mismo fenómeno de desdoblamiento; este relieve fue fotografiado por Justino Fernández en 1964, cuando la escultura se trasladó al actual Museo de Antropología. Independientemente de la deidad que este relieve represente, podemos describirlo como una figura antropomórfica, sentada, con los miembros inferiores y superiores flexionados y desplegados hacia izquierda y derecha del

eje vertical, hasta coincidir con el plano que contiene a la figura, en una posición humanamente imposible de ejecutar, porque las articulaciones, sobre todo las de los miembros inferiores, no permiten tales giros. (**Ver lámina 22**)

Atados a dichas articulaciones aparecen cuatro cráneos de perfil, dos viendo hacia la izquierda y hacia a arriba y abajo respectivamente, y los otros dos viendo hacia la derecha, y hacia arriba y hacia abajo respectivamente; los cuatro cráneos están dispuestos en rigurosa simetría biaxial. La violencia postural de la figura, hace pensar que en un posible giro contrario de los cuatro miembros, que al replegarse hacia el punto central, harían que las cuatro secciones craneales se unificaran, sintetizando así las cuatro posibles orientaciones plasmadas en el quincunce. Para entender esta imagen pensemos en la acción de abrir y cerrar un libro en ambos sentidos, perpendicularmente, según los ejes longitudinal y transversal, simultáneamente, cosa imposible de realizar en el mundo físico.

La figura se sugiere, entonces como el resultado de un desdoblamiento biaxial, según el eje longitudinal, y según el eje transversal. Si giramos noventa grados, según el eje longitudinal, los miembros inferiores y superiores del relieve, vemos que su posición sería equivalente a la de Coatlicue, excepto porque ella está de pie; podríamos pensar entonces en otro desdoblamiento dimensional que le permitiera a la figura de la base extender los miembros inferiores y ponerse de pie.

Las extremidades superiores del relieve de la base rematan con garras que sostienen otros dos cráneos, apoyados en posición occipital. Si suponemos un giro concéntrico de noventa grados, tendremos la misma posición que ocupan los miembros superiores de Coatlicue; la posición de las serpientes que proyectan sus fauces hacia adelante, se lograría al girar hacia el frente, también noventa grados, la articulación de las garras, entonces, los cráneos presentarían la posición de las serpientes laterales de Coatlicue. Recordemos que noventa grados representan un cuadrante, la cuarta parte de un círculo; y que esto también está indicado en el quincunce, cuyas cuatro esquinas presentan cuartos de círculo, cuya área equivale a la del círculo central.

J. Fernández se refiere al siguiente fragmento de la *Épica Náhuatl*, traducido por Ángel Ma. Garibay, en estos términos:

...Por el agua iba y venía el gran monstruo de la tierra. Cuando la vieron los dioses, uno a otro dijeron: Es necesario dar a la tierra su forma. Entonces se transformaron en dos enormes serpientes. La primera asió al gran Monstruo de la Tierra desde su mano derecha hasta su pie izquierdo, en tanto que la otra serpiente, en la que el otro dios se había mudado, la trababa desde su mano izquierda hasta su pie derecho. Una vez que la han enlazado, la aprietan... con tal empuje y violencia, que al fin en dos partes se rompe...²⁴

Aquí se observa claramente la escisión que se conseguiría al tensionar al máximo una figura en sentido de sus dos diagonales: el resultado sería la ruptura en dos partes, según el eje transversal. (**Ver lámina 23**)

Siguiendo con la base de Coatlicue, la parte central, que correspondería al tronco de la figura, está ocupada por un círculo con un cuadrado inscrito; en este cuadrado se representa el quincunce, el cual esquematiza la disposición del espacio, antes descrita, en cuatro rumbos, que rodean al punto central.

En la parte inferior del círculo, aparece una figura trapezoidal, que recuerda el colgaje posterior de Coatlicue, rematado, en este caso por el círculo y el quincunce, en lugar del cráneo que está sobre el colgaje. El círculo central de la base está rodeado por un anillo repleto de franjas paralelas y curvas, que parecen girar de izquierda a derecha, tal como se hace en la danza mexicana, cuyos giros se inician siempre hacia la izquierda. Esta configuración circular concéntrica nos recuerda a un escudo o *chimalli*, rodeado de plumas.

Si retomamos la representación planimétrica de la pirámide truncada, veremos que el trapecio es el alzado de dicha pirámide, y el cuadrado es su planta, circundada en este caso, por el anillo solar, imbuido del movimiento cósmico, de izquierda a derecha. Esta representación simultánea de plantas y alzados,

²⁴ Fernández, Op. Cit., p. 129.

corresponde con los desdoblamientos de las figuras, desplegadas sobre el plano, y susceptibles de integrarse volumétricamente en distintas configuraciones, mediante giros dirigidos según los ejes de composición, y de acuerdo a la numerología, donde el dos y el cuatro resultan privilegiados. Al cuatro corresponderían giros de noventa grados, al dos corresponderían giros de ciento ochenta grados.

Esta visión de los múltiples desdoblamientos en los que Coatlicue se despliega responden a una intuición holográfica del universo, concepto que hasta ahora se ha llegado a concretar científicamente.

Es claro que en Coatlicue no se puede hablar de un registro holográfico en sentido estricto, pero los desdoblamientos que traducen los volúmenes en superficies de dos dimensiones, y la sugerencia de los giros que pliegan y despliegan los miembros de la escultura, responden a un sistema de codificación similar al de los hologramas, donde cada uno de los puntos contiene información acerca de la totalidad.

Así, en Coatlicue, con los giros que su forma sugiere, está presente de manera intuitiva, esta noción de un orden implicado y de un universo que se pliega y se despliega, dando distintas imágenes de una misma esencia.

Veamos lo que dice Octavio Paz respecto al pliegue del universo:

... el pliegue universal. El doblar que, al desdoblarse, revela no la unidad sino la dualidad, no la esencia sino la contradicción... el pliegue, al descubrir lo que oculta, esconde lo que descubre... es lo que une a los opuestos sin jamás fundirlos, a igual distancia de la unidad y de la pluralidad.²⁵

Esta visión reconoce el hecho de que en toda presencia está contenida una ausencia; en caso de Coatlicue, al desplegarse de manera dual todas las posibles imágenes, se presenta un caso de plenitud y presencia paroxística.

Coatlicue es ese instante límite en que toda presencia es manifiesta

²⁵ Octavio Paz, Prólogo a la poesía de Xavier Villaurrutia, Material de Lectura, UNAM, 1977.

