



El psiuismo hidratante y las aguas sagradas. Tepantitla y sus imágenes

Jennie Arlette Quintero Hernández¹

El mensaje que transmiten las pinturas de Tepantitla es que ahí, en Teotihuacán, los dioses habían reunido a las potencias benéficas de la tierra y el cielo para desterrar el ominoso espectro del hambre, creando un paraíso donde abundaban las aguas y los productos más diversos de la tierra. Era un edén magnífico que los seres humanos, con sólo hacer los sacrificios y rituales señalados, podían disfrutar indefinidamente, porque Teotihuacán era una tierra privilegiada por los dioses, un lugar sagrado.

Enrique Florescano, *Memoria mexicana*

Resumen

En la pintura mural teotihuacana parece existir toda una mitología hidrogónica muy compleja en la que no sólo encontramos una representación de lo que es percibido sino también de lo que es imaginado. El agua está presente en todas las imágenes murales, cerámicas, arquitectónicas, mediante una gran cantidad de símbolos. Es probable que en los muros de Tepantitla tengamos pintada una narrativa referente al conocimiento de los estados ontológicos del agua y sus cambios en su ciclo cósmico.

Palabras clave: pintura mural teotihuacana, Tepantitla, símbolos del agua, hidrogenia.

Abstract

In teotihuacan mural painting there seems to exist a hydrogonic mithology very complex in which we not only find a representation of what is perceived but also of what is imagined. Water is present in all mural, ceramic, architectural images, through a large number of symbols. It is probable that in the walls of Tepantitla we have painted a narrative referring to the knowledge of the ontological states of water and its changes in its cosmic cycle.

Keywords: teotihuacan mural painting, Tepantitla, water symbols, hydrogony

¹ Maestra en Historia del Arte (FFyL) y Licenciada en Ciencias de la Comunicación (FCPyS) ambas por la UNAM. Ha participado en diversos proyectos de investigación PAPIIT-DGAPA sobre hermenéutica, arte, política, discurso, entidades acuáticas, Tláloc, culto al agua, adscritos a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Profesora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Miembro del Seminario Tláloc, del IIE – UNAM. Organizadora de Coloquios Internacionales en Guatemala, Perú y El Salvador, con el tema del agua, antepasados, iconografía y oralidad, bajo la coordinación de la Dra. María Elena Ruiz Gallut. Sus líneas de investigación son antropología de la comunicación, hermenéutica de la imagen, pintura mural teotihuacana y arte mesoamericano. Actualmente es estudiante del Doctorado en Estudios Mesoamericanos de la UNAM con la investigación titulada Manos y agua: una constelación simbólica en Mesoamérica durante el Clásico



Introducción

Antes de comenzar con la exposición de la mitografía hidrogónica de uno de los conjuntos habitacionales más importantes de Teotihuacan que aún conserva pintura mural *in situ* y sus posibles interpretaciones, el Pórtico 2 de Tepantitla, nos haremos una imagen del paisaje del Valle de Teotihuacan a partir de los resultados del análisis paleoetnobotánico y de paleoambiente para así tener elementos de interpretación sobre lo pintado en los muros de la ciudad y poder inferir si lo pintado es real o es un anhelo.

Por toda la ciudad, tanto en su arquitectura como en su pintura, tenemos la simbolización del agua en sus múltiples estados de ser, haciendo evidente que el agua fue un elemento material muy importante dentro del imaginario cultural teotihuacano, pues a través de las imágenes es posible ver una psicohistoria, la cual parece revelarnos una convivencia muy profunda con el agua, o la presencia de un “psiquismo hidratante”.

Tepantitla es un pequeño conjunto habitacional que se encuentra hacia el noreste de la Pirámide del Sol, situado en el pueblo de San Francisco Mazapa, que muy probablemente fue construido durante la fase Tlamimilolpa, entre el 200 y el 450 d.C. (Paszory, 1997: 58), y que aún conserva pintura mural *in situ* de la fase Xolalpan, datada entre el 450 y 650 d.C. (Lombardo, 2001: 35).

El paisaje en Teotihuacan durante el Clásico

Aunque lo que nos interesa resaltar son las condiciones climáticas del Valle de Teotihuacan durante el Clásico mesoamericano, haremos una breve exposición de los datos sobre la historia natural del Valle que ofrece el Laboratorio de Paleoetnobotánica y Paleoambiente del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM de los últimos 10,000 años, a través del análisis de microrrestos botánicos.

Con base en la observación microscópica de los estratos sedimentarios y de polen y de fitolitos fechados por Carbono 14, Emily McClung destaca que del 10,000 al 4,000 (del Holoceno al Pleistoceno Tardío) los restos indican que a una altura de 2400 a 2450 msnm hubo bosque de pino y encino muy extendido sobre todo en el área de los cerros y sus laderas, con una notable transición al matorral xerófilo, principalmente de cactáceas y agaves. De los 2350 a 2400 msnm hay registro posiblemente de matorral de encino y de los 2240 a los 2350 msnm evidencias de una amplia zona de pastizales sobre la llanura aluvial hasta orillas del lago. A un alto nivel freático o de mucha humedad hubo quizá un bosque de galería, es decir, de ailes, llorones, huejotes, ahuehuetes, y de tulares cerca del lago. Hacia el norte y centro del Valle, McClung destaca la existencia de una capa basáltica y en la zona surcentral de cenizas volcánicas consolidadas o tepetate (2004: 39)

Del 4000 al 1100 a.C., en el límite de los 2400 msnm hubo bosque de pino y encino, aunque con perturbaciones de Asteraceae. Los pastizales cedieron el lugar a condiciones de mayor humedad, desplazándose de sur a norte, subiendo desde el lago hacia el Cerro Gordo. Por arriba de los 2300



msnm hubo poca humedad y hacia el este perduró el matorral xerófilo y los pastizales; por debajo de esa altura continuó una humedad típica de manantiales y de la planicie aluvial (McClung, 2004: 40).

Durante el Preclásico medio y el Preclásico tardío y terminal, del 1100 a.C. al 100 d.C., hay restos que indican que el bosque de pino y de encino permaneció en las laderas y que en las áreas de manantiales se mantuvo el bosque de galería. “A pesar de un ligero incremento en la temperatura y la humedad ambiental, continuó la marcada diferencia subregional entre el sector suroeste (húmedo) y el noreste (semiárido).” (*Ibidem*) A finales del Preclásico, hay una mayor presencia de Asteraceae y *Chenopodium* – Amaranthaceae, perturbaciones asociadas a los asentamientos humanos.

En los inicios del proceso de urbanización en gran escala, del auge a la caída de Teotihuacan, del 100 al 1000 d.C., hay restos que indican una continua marcada diferencia entre la humedad del suroeste y lo semiárido del noroeste. Crecen las zonas de productividad agrícola en casi todo el Valle debido al aumento de las ocupaciones humanas más allá de la zona urbana y hasta las faldas de los cerros más cercanos. Es observable la desaparición de las áreas agrícolas adyacentes a la ciudad para la construcción de edificios ceremoniales y residenciales.

En el Epiclásico, la divergencia entre lo húmedo del suroeste y lo semiárido del noreste fue continua hasta el 1000 d.C., se mantuvieron las mismas áreas de explotación aunque con menor intensidad en la producción debido a la disminución de la ocupación humana, por lo que hubo una ligera recuperación de la vegetación, aumentó el matorral xerófilo y de pastizal.

Durante el Posclásico, aumentan los asentamientos humanos, decrecen las áreas de bosque de pino y encino, así como de matorral, pero se mantienen en los cerros y en sus laderas, y parece que desaparecen los pastizales. Actualmente es semiárido del lado sur del cerro Gordo, con matorral de xerófilas y del lado norte sigue siendo bosque de galería.

McClung (2004: 41) piensa que “el apogeo de Teotihuacan posiblemente se distingue por un periodo ligeramente más húmedo y fresco que el anterior. Sin embargo, es difícil distinguir los efectos del clima de los del impacto humano sobre el paisaje.” No obstante, considera que la pintura mural representa el entorno natural de la ciudad.

El agua y su mitografía en los muros de Tepantitla

En la mitografía de la pintura mural teotihuacana el agua es el tema central y en el conjunto habitacional conocido como Tepantitla es muy relevante, en particular, en los murales del llamado Pórtico 2.

Muchos son los estudiosos que han elaborado interpretaciones para comprender la complejidad de las escenas y de las figuras representadas en tal conjunto. Alfonso Caso (1942), Laurette Séjourné (1957, 1994), Esther Pasztory (1976, 1997), Doris Heyden (1985, 1991), Hasso von Winning (1987), Alfredo López-Austin (1994, 2009), Jorge Angulo (2001) y María Teresa Uriarte (2001, 2005), todos ellos han abordado el tema del agua con diferentes niveles de profundidad.



Para Caso, el agua alude al Tlalocan; para López-Austin, es el agua de la vida y de la muerte; para Heyden, von Winning, Pasztory, Florescano, es el agua terrestre que nace en la cueva de una Diosa; para Angulo es el agua que corre por la tierra y los acueductos que atraviesan los campos de cultivo; para Uriarte, es la sangre derramada de los jugadores sacrificados que fluye como el agua.

Sin embargo, el simbolismo del agua se ha estudiado en un movimiento pendular y oscilante entre una imagen mítica y simbólica del agua, y una imagen histórica y alegórica del agua. Yo me propongo unir las dos dimensiones a partir de una convergencia de interpretaciones o de una interpretación de las interpretaciones.

En los murales, el agua es transformada de su forma natural en una forma simbólica y podemos verla representada en sus múltiples estados de ser, desde el agua de mar y de cueva, hasta el agua de lluvia, y el agua terrestre y subterránea que corre fecundando y fertilizando los campos de cultivo. En su conjunto, los murales sintetizan una imagen primordial del origen y el ciclo del agua, una imagen que quizá tuvo como base un mito que relataba la transmutación o nualización del agua en tres formas ontológicas esenciales en su dinámica vital en el cosmos: el agua de mar en el tablero, el agua de lluvia en la cenefa y el agua del cerro y los ríos en el talud (Imagen 1).



Imagen 1. El centro en eje vertical: las Diosa del Agua, Tláloc y la vida humana en el Cerro de Agua. Foto: Jennie Quintero, 2013.



El agua de mar en el tablero

Es claro observar en la parte superior de la pintura que hay varios símbolos que inmediatamente relacionamos con el mar: una estrella roja de cinco puntas que bien puede ser la representación de una *Echinodermata Asteroidea* del Golfo de California (Estrada, 2001); conchas bivalvas de tres colores, rojo-rosa,² amarillo con rojo, verde, que de acuerdo con América Malbrán, son pelecípodos, las primeras *Spondylus* y las segundas *Pecten* provenientes del Pacífico (Malbrán, 2009: 68 y sigs); caracoles rosados emboquillados conocidos como *Strombus gigas* de la provincia del Caribe³ (Suárez, 2007: 37, 127; Malbrán, 2009); algas de agua salada llamadas *Spirulina*, que es una cianobacteria comestible de color verde-azul que crecía en el lago de Texcoco (Espinosa, 1996: 113). (Imagen 2)



Imagen 2. Detalle en el centro del tablero. Agua, conchas, caracoles. Foto Jennie Quintero, 2013.

Todos elementos marinos que se contienen y emanan de una “montaña que asciende del mar” (Paszatory, 1976: 179) lo que en la mayoría de las narrativas hidrogónicas son las aguas primordiales de la que surgieron todas las formas⁴ (Imagen 3). En el Popol Vuh se dice que “sólo estaba el mar en calma y el cielo en toda su extensión”, hasta que Tepeu y Gucumatz crearon la tierra (1952: 23) Así también, entre los nahuas del siglo XVI, se contaba que en un principio sólo estaba Cipactli, una diosa acuática de naturaleza caótica, que reposaba en la oscuridad sobre las aguas primordiales, hasta que Quetzalcoatl y Tezcatlipoca dividieron su cuerpo para formar el cielo y la tierra: de sus cabellos formaron los árboles, las flores y las hierbas; de su piel, crecieron las flores; de sus ojos, los pozos y las fuentes; de la boca, ríos y cavernas; de la nariz, los valles y las montañas (López Austin, 1994: 19).

² Pictóricamente el color es un rosa medio, utilizado visualmente para distinguir los seres y las cosas rojas dentro del fondo rojo teotihuacano, pero simbólicamente es rojo porque se refiere al color de las *Spondylus*.

³ La provincia del Caribe abarca desde Florida, el Golfo de México, el Caribe, hasta Brasil.

⁴ Recordemos el Popol Vuh



La montaña contiene una cueva con semillas y gotas de aguas de colores, un interior amarillo y un contorno rojo, es decir que parece ser un tonacatepetl, un cerro de los mantenimientos, el lugar de donde provienen las nubes, el agua, las fuerzas del crecimiento, las semillas y los “corazones”, un “monte sagrado”⁵ en términos de López Austin y López Luján (2009: 93).



Imagen 3. La Diosa del Agua. Foto: Jennie Quintero, 2013.

De acuerdo con la imagen, podríamos decir que en el imaginario del teotihuacano, el espacio terrestre se alza sobre las aguas primordiales y se establece comunicación subterránea entre el agua de los cerros y el agua de mar.

Sahagún relató que para “los antiguos de esta tierra”, el agua de mar, *teoatl*, o agua divina, “entra por la tierra... y anda por debajo de la tierra y de los montes; y por donde halla camino para salir fuera, allí mana, o por las raíces de los montes, o por los llanos de la tierra...” (Sahagún, Lib. XI, XII, 1).

En su estudio sobre las ofrendas del Templo Mayor, Johanna Broda ha sugerido que la numerosa presencia de animales marinos al interior del templo, quizá tenía “la finalidad de conjurar la presencia del mar en el corazón del imperio mexica, como la expresión absoluta del agua y de la fertilidad” (Broda, 1991: 478) a través de los cerros, que muy probablemente fueron considerados el vínculo fundamental entre la lluvia y el mar (Broda, 1991: 466).

⁵ El monte sagrado es la unión de cueva-cerro formando un eje cósmico o *axis mundi*, un punto de ascenso y ocaso de los astros, bodega de la riqueza, refugio de flora y fauna, casa del dueño y de la dueña, lugar de origen de los hombres, fuente de poder, autoridad y orden, y morada de los muertos.



Tanto Heyden, Pasztory, von Winning, Florescano, Paulinyi, han interpretado este conjunto de imágenes o constelación simbólica, cueva-cerro-manos-árbol, como la representación de una Diosa del agua y la fertilidad, una deidad femenina que hace brotar el agua de su vientre-cueva-cerro así como de sus manos. Una Diosa que, tanto para Pasztory como para Heyden, quizá tenía como templo principal la cueva debajo de la Pirámide del Sol y, por tanto, la Pirámide misma (Pasztory, 1997: 73-93). De hecho Enrique Florescano, la ha llamado la Diosa de la cueva (1997: 187). Es claro observar que este personaje trae un *quexquemiltl*, una falda, tiene cabello amarillo y un gran tocado similares a los que llevan las figuras, interpretadas también como femeninas, quienes la flanquean y cuya vestimenta (colores, formas, posición corporal) nos recuerda a la de las mujeres de la tumba de Suchilquitongo, Oaxaca o a las de la Tumba 105 de Monte Albán.

De las manos de esta Diosa, brota agua como si fuera una fuente y cae en forma de ocho gotas de agua preciosa, azul y verde, como si fuera lluvia, la misma agua azul y verde que corre por los campos de cultivo. Cabe resaltar que las manos están pintadas en una posición anormal, con la palma hacia atrás y con el pulgar hacia arriba, con las uñas pintadas de rojo y portando unas pulseras de chalchihuites.

Sobre el tocado se levanta un árbol florido, interpretado como Tamoanchan por Alfredo López Austin, cuyas ramas contienen elementos que evocan la complementariedad de opuestos entre lo ígneo y lo acuático.

El agua de lluvia en la cenefa

La cenefa es fundamental para visualizar la imagen del ciclo del agua en la pintura (Imagen 4). En ella podemos observar un Tlaloc frontal de rostro color verde en el centro, el cual sostiene dos vasijas Tlaloc en sus manos.⁶ De las vasijas, surge un símbolo formado por tres conchas rojas de contorno verde y delineado rojo, organizadas piramidalmente. Para Pasztory, estas tres conchas son el símbolo de la nube que emerge de la vasija (1976: 134-135); para mí, simbolizan el agua de mar contenida en las nubes que son representadas por las vasijas, para transformarse de salada en dulce, viajar con el viento y caer como lluvia sobre la tierra (Quintero, 2013).

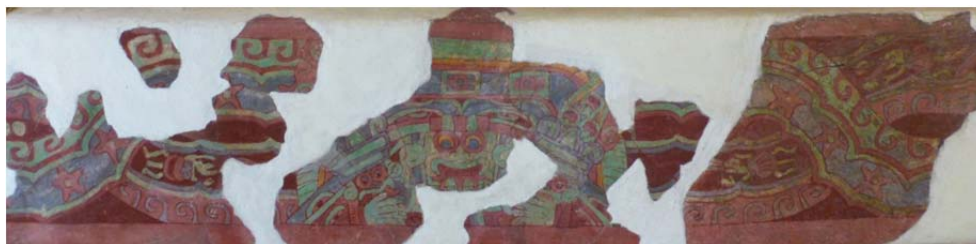


Imagen 4. Tlaloc frontal en el centro de la cenefa. Foto Jennie Quintero, 2013.

⁶ En Tepantitla, Armillas halló vasijas tipo Tlaloc IV en uno de los dos entierros que se encontraron en el relleno detrás de la plataforma que cubría dos antiguos cuartos con unos pequeños pórticos y un patio, había un adulto con 14 piezas de pizarra pintadas de rojo y blanco, un caracol marino y una piedra para pulir. A un lado, el otro entierro con los restos de varios niños cubiertos con vasijas de cerámica, que para los mexicas eran las ofrendas preferidas para los dioses de la lluvia.



También tenemos la figura de otras dos representaciones de Tlaloc de perfil, (Imagen 5) ambos con un lirio acuático en su boca y un tocado de plumas verdes, de uno cuelga el símbolo de las tres conchas de su cabeza y del otro caen gotas de agua azul. El rostro está superpuesto sobre unas bandas serpentinas, compuesto de una serie rítmica de volutas rojas, igual como las que bordean por un sólo lado las conchas sobre las vasijas.



Imagen 5. Tlaloc de perfil en cenefa vertical. Foto: Jennie Quintero, 2013.

Tanto el Tlaloc de frente como el de perfil, están superpuestos en dos bandas serpentinas una roja y otra azul, que se entrelazan al ritmo del ollin, que llevan conchas y estrellas marinas. El rojo y el azul de las bandas serpentinas simbolizan quizá la unión de los opuestos que son complementarios, como lo caliente y lo frío, agua fría y agua caliente, o/y vientos fríos y calientes cuyo choque produce la lluvia (Espinosa, 1996: 67). Una ambivalencia que caracteriza a todas las deidades mesoamericanas, incluido el Dios de la lluvia, del agua celeste, es la de poseer atributos ígneos o de fuego como el rayo y el trueno, y acuáticos como el lirio y el *chalchihuitl*.

En el pensamiento religioso mesoamericano, destacó Paul Westheim, la lluvia es originada por “las serpientes de nubes que moran en los cerros” (1957: 14-15). En la etnografía contemporánea, las serpientes son consideradas, las guardianas de los bienes del Dueño del Cerro, cuya actividad pluvial se mueve en los tres niveles o regiones cósmicas: el aéreo como nubes de lluvia, el terrestre como río o arroyo, y el subterráneo horadando canales. (López-Austin y López Luján, 2009: 156)

En síntesis, propongo que la imagen de la cenefa es una representación mitológica que simboliza de manera muy compleja un fenómeno que es fundamental para la existencia del ser humano: la evaporación del agua, la conversión de estado líquido en gaseoso, la idea de la transmutabilidad ontológica o la nagualización del agua. De agua salada en agua dulce, del agua de mar en agua de lluvia, a través de los cerros-nubes-vasijas, que se mueven como las serpientes, con la participación esencial de las serpientes.



El agua terrestre en el talud

El eje central de la composición en el talud, es la imagen de un cerro de agua, en el que el agua descende, fluye y se esparce por los campos de cultivo (Imagen 6). En sus aguas, azules y rojas, un grupo de quince hombrecitos pintados de diversos colores: azul, rojo, amarillo y combinaciones entre el azul y el rojo, nadan, se zambullen y disfrutan alegremente del agua azul, en la que crecen pequeños lirios acuáticos y algunas algas.



Imagen 6. Vida cotidiana y ritual teotihuacana. Foto: Jennie Quintero, 2013.

Del cerro de agua, descienden aguas azules y rojas, algunas con ojos, que fluyen hacia los campos de cultivo representados con pequeñas líneas gruesas perpendiculares color azul y verde acomodadas en número de cuatro formando cuadrados con líneas sobrepuestas, igual que las mismas aguas preciosas que brota de las manos de la deidad femenina central del tablero.

A lo largo de la representación de los campos de cultivo se pueden identificar algunas plantas tanto cultivadas como silvestres, tanto las que servían de alimento como las que sólo eran utilizadas en momentos rituales.

Entre las cultivadas encontramos maíz (azul, amarillo y rojo), calabaza, maguey, nopal, y algunos árboles frutales, algunos de los cuales han sido identificados por Angulo como *cacahuanantzin* o del cacao querido y un árbol de *tzapotl* con sus frutos (2001: 125).

De las plantas rituales, Uriarte propone que están representadas la *Datura stramonium* y la *Datura ceratocáula*, ambas conocidas como toloache o *toloatzin*;⁷ una *Trigida pavonia*, conocida con el nombre

⁷ El *toloatzin* era una planta usada para tener visiones y como medicina, principalmente para aliviar dolores reumáticos y reducir hinchazones. Es una planta muy poderosa que “sólo puede ser manejada por alguien de autoridad”, y en algunos pueblos dicen que puede volver loco al que la toma por el mal trato que les da; si alguien llega a ingerirla le dejan de hablar por unos días. Schultes, Hofmann y Rálsch (2000) dicen que “los zuñis creen que esta planta pertenece a la Fraternidad de los Sacerdotes de la Lluvia; sólo estos sacerdotes pueden recolectar sus raíces”, *Plantas de los dioses*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 110.



de *oceloxochitl*, flor del tigre; una *nymphaea* mexicana, o lirio acuático⁸ (Uriarte, 2001: 276); y una turbina *corymbosa*, u *ololiuhqui*.⁹

La flor de cuatro pétalos, que aparece tanto en el tablero como en el talud, ha sido interpretada como un *ololiuhqui*¹⁰ por Schultes, Hofmann y Rälsch, (2000: 170-175) pero para Heyden ésta no es una flor real sino una evocación de la cueva de la Pirámide del Sol, la imagen del centro y de los cuatro rumbos cósmicos, una advocación de la Diosa Madre. (Heyden, 1985: 23)

Recordemos los aportes fitogenéticos de Emily McClung, del 1,100 a.C. al 100 d.C., el valle de Teotihuacán fue un área de manantiales, bosque de galería (ailes, huejote, ahuehetes, tulares y llorones), y bosque de encino y de pino en las laderas (McClung, 2004: 39-41). Cabe destacar que McClung, ha señalado que “en Teotihuacán hasta el presente no hay evidencia arqueológica conocida de la existencia de un sistema de irrigación de gran escala” (1984: 83) pero sugiere, que es probable que se haya utilizado un sistema de riego permanente a su máxima capacidad, junto con otras técnicas agrícolas, como la inundación, acueductos en medio de chinampas, la existencia de terrazas y los cultivos por temporal.

Evidencia de la existencia de chinampas ha sido encontrada por Eduardo Matos Moctezuma hacia el suroeste de Teotihuacán, por la zona de los manantiales en el barrio de Puxtla, en San Juan Teotihuacán, donde ha localizado restos de cerámica teotihuacana a unos 40 cm de profundidad. Para Matos “tanto en el entorno de la ciudad de Teotihuacán como en sus expresiones pictóricas tenemos evidencias de manantiales, canales y parcelas para el cultivo” (2009: 33).

Cabe destacar, que mientras McClung y Matos se inclinan por interpretar la pintura mural como una representación directa de la realidad en la pintura mural, Angulo, basado en las investigaciones de González Quintero y su propuesta de la poca precipitación durante el Clásico, lo conjunta con una idea de lo anhelado en la cotidianidad y piensa que el teotihuacano estaba “tan consciente de la escasez del líquido, como orgulloso de la excelente administración de este recurso... que llega a saturar su expresión artística con alabanzas sin restricciones al numen del agua y la fertilidad” (Angulo 2001: 73-74). En mi opinión, las dos posiciones se complementan, pues esta “excelente administración” les permitía el mantenimiento de un lugar de abundancia.

En los taludes encontramos numerosas actividades rituales y cotidianas, o en palabras de Angulo, “escenas que semejan las fiestas, juegos y ceremonias que hacían a la deidad de las aguas” (2001: 152). Un pequeño personaje está descansando bajo la forma de un árbol, otro echando una semilla en la tierra, otro sólo está sentado con sus piernas estiradas viendo hacia el cielo, otro haciendo una especie de ejercicio ritual, otros están en escenas de nagualización entre hombre y jaguar coordinando

⁸ El lirio acuático es una flor de carácter solar que abre al amanecer y cierra al atardecer. Es utilizada en momentos de purificación antes de proceder el viaje iniciático, ya sea al inframundo, la tierra de los antepasados, o el lugar de la creación. Una vez ingerida provoca “una violenta fase emética” y violentos vómitos, considerados como parte del proceso de purificación.

⁹ Uriarte se inclina por pensar que puede ser *ololiuhqui*, porque según ella, Mercedes de la Garza sostiene que se aludía a las semillas de esta planta como redondas, en contraposición a la propuesta de Angulo de ser un árbol de zapote.

¹⁰ El *ololiuhqui*, era considerado una planta necesaria para comunicarse con los dioses y para la adivinación, principalmente la semilla molida mezclada con agua o una bebida alcohólica, que tiene además usos medicinales.



diversos rituales con pelotas (Ruiz y Quintero, 2014), otros danzando alrededor de una mariposa, otros jugando a la pelota otros agarrando por los brazos y las piernas a un quinto que está a punto de ser lanzado al agua, como dice Angulo (2001:155) o a punto de ser sacrificado sugiere Uriarte (2001: 236).

En los murales el agua roja y el agua azul tienen varios centros de emanación: un ojo de agua o un manantial alrededor del cual brotan lirios acuáticos, la boca de una especie de sapo que parece salir de un caracol color rosa y el pecho de un hombre que llora profundamente.¹¹

El personaje que llora encima del manantial (Imagen 7), eleva un gran canto-oración-conjuero en forma de una serie de cinco vírgulas azul y verde. La primera vírgula está adjetivada con una figura que ha sido interpretada por Angulo como “un cúmulo de nubes o montañas cargadas de lluvia” (Angulo, 2001: 75) y que Uriarte relaciona con lo que ella llama el “medallón de Tláloc” (Uriarte, 2001: 242), las tres conchas de las vasijas Tláloc en la cenefa. Si observamos con atención, nos daremos cuenta de que hay diferencias de forma y de color que sugieren dos cosas distintas y, por tanto, el esfuerzo de dos interpretaciones. Como dijimos más arriba, las tres conchas emergiendo de las vasijas bien pueden simbolizar el agua de mar que se contiene en las nubes que son las vasijas mismas; en cambio, la figura que adjetiva la gran vírgula, es la forma simbólica de los cerros como contenedores de agua, semillas y corazones, las riquezas del cerro, pues sus colores son exactamente los mismos con los que se pinta la cueva-cerro del tablero: el interior es amarillo delimitado con una línea rosa y otra azul. Aunque bien sabemos que el cerro de agua es también la vasija con agua, que también es nube, es la vasija que al ser volcada deja caer el agua de lluvia sobre la tierra.



Imagen 7. Personaje llorando y cantando sobre manantial. Foto: Jennie Quintero, 2013.

¹¹ López Austin destaca que para los antiguos nahuas, el cuerpo humano era conocido secretamente como *chicomoztoc* (1980: 173), pues tiene 7 cuevas por las cuales circula agua y aire (cuencas oculares, boca, oídos, orificios nasales, ano).



Hacia una comprensión profunda de las aguas pintadas

¿Qué es lo que significa que las imágenes de los murales teotihuacanos sean fundamentalmente acuáticas? ¿Por qué “inundar” sus pinturas con agua representada en sus distintos estados de ser?

Es obvio que estamos ante un “pensamiento de las aguas” y que para comprender su vital importancia es necesario ir más allá de lo meramente representado y sus correspondencias arqueológicas hacia un movimiento hermenéutico, encontrando lo oculto en lo aparente, hallando los implícitos en los explícitos, traspasar la materialidad de un reduccionismo esteticista occidental hacia una instauración tradicional de la imagen y ver “lo que no está en los colores y por cuyo motivo existe la obra material” (Coomaraswamy, 1983: 24). Es tan importante su origen, su técnica y su historia, como los significados y el sentido o los sentidos que la trascienden, que se evocan y convocan con la experiencia espiritual, empalabrando lo que es comunicable, lo que es traducible, es decir, interpretable.

Sabemos que en el pensamiento religioso del México indígena, antiguo y contemporáneo, el agua es un ser que se manifiesta en múltiples formas ontológicas: surge del inframundo, asciende hacia el cielo, viaja con los aires, cae sobre la tierra y se filtra nuevamente hacia el inframundo. Es esta fuerza transformadora que se contiene en el agua y que la hace ser agua de mar, vapor, nube, agua de lluvia, gota, copo de nieve, agua de río, es lo que hace pensar que el agua tiene nagual, pues cambia de ser, de forma, de región cósmica, y su movimiento es el de una serpiente que participa, en todos los niveles del cosmos. “El agua es el tejido conjuntivo del cosmos” (Méndez, 1999: 23).

En términos de una “etnohidrología”, el agua es “un ser, o bien, una plétora de seres animados, provistos de voluntad” y de sexo, que pueden ser bondadosos o terribles, y que tienen animales guardianes a su disposición.

Recordemos que en varias culturas americanas, las diosas del agua terrestre ejercen su influjo sobre el mar y los ríos, sobre el deseo sexual y la concepción. Entre los mexicas, la Diosa del agua Chalchiuhtlicue, hermana de los dioses de la lluvia, tiene poder para dar el aliento al recién nacido, pero también se le atribuyen “todos los peligros del agua y de la mar” (Sahagún, Libro I). Quizá la diosa femenina del tablero es un antecedente de la Chalchiuhtlicue y podemos pensar junto con Heyden, que “lo que vemos en Teotihuacán, lo oímos en Tenochtitlán” (1985: 67).

Con base en la Teoría de la imaginación de Gaston Bachelard, basada en una psicología de los cuatro elementos, me atrevo a decir que en los murales teotihuacanos estamos ante la presencia de un “psiquismo hidratante”, o la esencia del “pensamiento de las aguas”, pues el agua es el elemento material que impulsa la creación arquitectónica y pictórica de la ciudad, recuperando el método de Bachelard que consiste en “hallar detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante” (1942: 9).

Bachelard reconoce en el agua un *tipo de intimidad* y un *tipo de destino*, cada correr es distinto y al pasar muere a cada instante y vale la pena recordar aquí su poética del agua:



bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces, no tardará en sentir, en sus propias contemplaciones, simpatía por esta profundización; sentirá abrirse, bajo la imaginación de las formas, la imaginación de las sustancias. Reconocerá en el agua, en la sustancia del agua, un tipo de intimidad, intimidad muy diferente de las sugeridas por las profundidades del fuego o de la piedra. Tendrá que reconocer que la imaginación material del agua es un tipo particular de imaginación.

El agua es también un tipo de destino, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser.

El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. A través de innumerables ejemplos veremos que para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita (Bachelard, 1942:14-15).

Sin duda, es necesaria la poética para interpretar una imagen simbólica (Durand, 2013: 125) y sobre todo una imagen antigua vinculada a las prácticas mitológicas y rituales de una sociedad cuyo pensamiento giraba en torno a la representación de la transformación ontológica de uno de los elementos materiales más importantes de la vida, el agua y todo su culto.

El agua es el tema básico de toda la pintura mural teotihuacana (Ruiz, 1999) y en Tepantitla tenemos una simbolización del ciclo del agua imaginada por la gente del Clásico, así como la escenificación de la vida cultural y cotidiana de Teotihuacan. Son las aguas sagradas, las aguas de la vida, y quizá también las aguas de la muerte. Lo representado es lo verdaderamente vivido.



Bibliografía

Amador Bech, Julio (2008). *El significado de la obra de arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Angulo, Jorge (2001). “Teotihuacán, aspectos de la cultura a través de la expresión pictórica”. Fuente, Beatriz de la, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas.

Bachelard, Gastón (1942). *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica.

Broda, Johanna (1991). “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica”. Broda, Johanna y Stanislaw Iwaniszewski (Coord.). *Arqueoastronomía y etnoastronomía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Caso, Alfonso (1942). “El paraíso terrenal en Teotihuacán”. *Cuadernos americanos*. Vol. VI, No. 6.

Chávez, Mónica (1994). *El agua en el México antiguo*. México: Salvat.

Coomaraswamy, Ananda (1938). *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona, José J. de Olañeta Editor.

Durand, Gilbert (2013). “Los gatos, las ratas y los estructuralistas”. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. España: Anthropos.

Espinosa, Gabriel (1996). *El embrujo del lago. El sistema lacustre de la cuenca de México en la cosmovisión mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Históricas – Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Estrada Rodríguez, Pamela (2011). *Estrellas de mar (Echinodermata: Asteroidea) del Golfo de California*, Tesis para optar por el grado de Licenciada en Biología, Facultad de Ciencias. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Florescano, Enrique (1997). *Memoria mexicana*. México: Taurus.

Fuente, Beatriz de la (2001). *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas.

Heyden, Doris (1985). *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas.

----- (1991). “La matriz de la tierra”. Broda, Johanna y Stanislaw Iwaniszewski (Coord.). *Arqueoastronomía y etnoastronomía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



Lombardo, Sonia (2001). “El estilo teotihuacano en la pintura mural”. Fuente, Beatriz de la, *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*, Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas.

López-Austin, Alfredo (1980). *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Tomo I y II, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

----- (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*, México: Fondo de Cultura Económica.

López-Austin, Alfredo y Leonardo López Luján (2009). *Monte Sagrado – Templo Mayor*, México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Malbrán, América (2009). *Análisis iconográfico de los motivos acuáticos localizados en Teotihuacán*, Tesis para optar por el grado de Maestra en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Manzanilla, Linda (1993). *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztoyahualco*, Tomo I. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Antropológicas.

----- (2001). “El culto doméstico en Teotihuacán: el mundo de los ancestros y los dioses”. *Antropológicas*. No. 19.

-----, “Gobierno corporativo en Teotihuacán: una revisión del concepto “palacio” aplicado a la gran urbe prehispánica”. *Anales de antropología*. Vol. 35.

Matos Moctezuma, Eduardo (2009). *Teotihuacán*. México: Fondo de Cultura Económica – Colegio de México.

McClung, Emily (1984). *Ecología y cultura en Mesoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

----- (2004). “El paisaje prehispánico en el valle de Teotihuacán”. *Arqueología mexicana*. Vol. 11, No. 64.

Méndez Granados, Diego (1999). “Percepciones en torno al agua”. Eroza, Enrique *et al.* *El agua en la cosmovisión y terapéutica de los pueblos indígenas de México*. México: Instituto Nacional Indigenista.

Pasztory, Esther (1976). *The murals of Tepantitla*. New York & London: Garland Publishing

----- (1997). *Teotihuacan: an experiment in living*. U.S.A.: University of Oklahoma Press.

(1952) *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducción de Adrián Recinos, México: Fondo de Cultura Económica.



Quintero Hernández, Jennie Arlette (2013). *Imágenes del agua en los murales de Tepantitla, Teotihuacan*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ruiz Gallut, María Elena (1999). “Teotihuacán a través de sus imágenes pintadas”. Fuente, Beatriz de la. *La pintura mural prehispánica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Jaca Book.

Sahagún, Bernardino de (2006). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa.

Schultes, Richard Evans, Albert Hofmann y Christian Rälsch (1979). *Plantas de los dioses*. México: Fondo de Cultura Económica.

Séjourné, Laurette (1957). *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica – Secretaría de Educación Pública.

----- (1994). *Teotihuacán, capital de los toltecas*. México: Siglo XXI.

Suárez Diez, Lourdes (2007). *Conchas y caracoles. Ese universo maravilloso*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Uriarte, María Teresa (2001). “Tepantitla, el juego de pelota”. Fuente, Beatriz de la (Coord.). *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacán*. Tomo II. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Estéticas.

----- (2005). “Teotihuacán y Bonampak. Relaciones más allá del tiempo y la distancia”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 86.

Westheim, Paul (1957). *Ideas fundamentales del arte prehispánico de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Winning, Hasso von (1987). *La iconografía de Teotihuacán. Los dioses y los signos*. Tomo I y II. México: Universidad Nacional Autónoma de México.