

Reseña

La exposición temporal *Xochipilli, el Señor de las Flores*

*A esa gran red de investigadores y trabajadores
(200 personas) que con su apoyo mutuo y labor
colectiva hicieron posible esta exposición.*

Un recorrido por esta exposición temporal permitió hacer un ejercicio inverso para intentar comprender y rastrear cuáles fueron algunas de las fuentes documentales publicadas de la arqueología, etnohistoria, cosmovisión mesoamericana y paleobotánica, entre otras muchas, que no sólo ayudaron al armado del excelente y sólido guion museográfico que se despliega a lo largo de sus tres secciones, sino también a la construcción de una nueva interpretación o lectura arqueológica para la famosa escultura de Xochipilli del Museo Nacional de Antropología del INAH.

La escultura, ¿un dios solar o del éxtasis?

A finales del mes de julio del 2017, durante una visita que hice a las oficinas de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNME-INAH) en la Ciudad de México, pasé a saludar a la maestra Pilar Cuairán Chavarría, a quien encontré sentada frente a su escritorio, leyendo cuidadosamente en la pantalla de su computadora las traducciones al español de unos textos en lengua náhuatl que fueron escritos en el siglo XVI por los denominados informantes indígenas de fray Bernardino de Sahagún. Una vez que la saludé de manera cordial, le pregunté en qué proyecto se encontraba trabajando en ese momento y sin ningún titubeo me respondió: “en una exposición temporal para ser abierta al público el

siguiente año sobre la famosa estatua del dios Xochipilli, la que fue finamente tallada sobre roca volcánica (basalto) y que se exhibe de manera permanente en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología (MNA) del INAH”.

Esta bella pieza esculpida antes de la conquista por los artesanos especialistas o escultores chalcas de la cuenca de México y ampliamente conocida, muestra un esbelto y joven cuerpo humano cubierto parcialmente por la dermis de un saurio sobre la que se tallaron en relieve diversas flores con sus tallos ondulantes. Gracias a los recientes estudios se sabe que antiguamente estuvo pintada con pigmentos minerales de colores rojo, ocre y blanco. Se encuentra en posición sedente, sobre un pedestal cúbico ricamente ornamentado y con las piernas cruzadas; sobre sus muslos reposan la parte inferior de ambos brazos, que terminan en manos casi empuñadas y suspendidas a diferentes niveles. Se ha sospechado, por las imágenes de los códices *Primeros Memoriales*, *Magliabechi* y *Túdela* y por la posición que guarda la mano derecha, que la estatua empuñaba un cetro de madera o bastón de corazón (*yolotopoilli*, Aguilera, 2010 [2004]: 309); este último no se menciona cuando el historiador Alfredo Chavero donó el monolito y su pedestal al antiguo Museo Nacional de México, luego de que fueran encontrados en Tlalmanalco (Edo. de México) en las faldas del volcán Iztaccíhuatl (López Luján, 2011: 180). Chavero (1963 [1881]: 95) identificó la figura de

esta estatua con el dios del fuego *Ixcozauhqui*. Porta pulseras en las muñecas y otras en los brazos, a la altura de las axilas. En su pecho se labró, una piel extendida con la cara de un cocodrilo o lagarto con sus dos ojos mirando al frente y mostrando los colmillos puntiagudos que emergen de su mandíbula superior, mientras que sus filosas garras aparecen arriba de los tobillos de la estatua, lugares que, junto con las muñecas y el cuello, es hasta donde se extiende la ya referida dermis del saurio que viste esta deidad. Su cara, que voltea hacia el cielo, está cubierta por una máscara claramente visible y en los lóbulos de sus orejas se encuentran incrustadas dos grandes orejeras circulares. Cubriendo la parte superior de su cabeza y hasta la mitad de su espalda cae un tocado a manera de una manta rectangular, decorada con bellas plumas que recorren toda su orilla. Sobre ella también se labraron en relieve, al centro, una enorme flor de la que surgen tres colgajos que terminan en un par de plumas y alrededor de ellas aparecen pequeños cuadretes o cartuchos compuestos ya sea por cuatro cuentas circulares perforadas o cuatro barras paralelas, símbolos que han sido respectivamente identificados (Seler, 1998 [1915]: 142) con las palabras en náhuatl *tonallo* o *tonalo* (“lleno de sol”, Aguilera, 2010 [2004]: 312) y *tlapapalli* (según diccionario de Simeón, 1977: 636, es un adjetivo frecuentativo de *tlapalli* [color, pintura teñido y coloreado, 632] y significa: “Rayado, matizado, abigarrado o que tiene varios colores” o también ha sido interpretado como un símbolo que refuerza al *tonallo*).

Dada la posición sedente que guarda la estatua, sus glúteos reposan completamente en la parte superior del pedestal de roca volcánica (andesita), mientras que sus pies calzados con huaraches apenas descansan sobre el mismo pedestal, que fue cuidadosamente tallado por sus cuatro costados. En cada uno de ellos se labraron, en escala miniatura, un talud sobre el que se apoya un tablero como en los basamentos piramidales en la antigua arquitectura mesoamericana. En la orilla superior de los tableros se labró una hilera continua de cuentas circulares resaltadas con un punto al centro, muy semejantes a los símbolos solares que integran los cartuchos del *tonallo*. Debajo de la anterior, y ya sobre las paredes de los tableros, aparece una línea ondulada que quizá se refiera al movimiento u oleaje del agua (Fernández, 1959: 33). También en el centro de los cuatro tableros del pedestal se encuentra una gran flor con seis pétalos. Una mariposa con su cuerpo orientado hacia arriba y de perfil reposa sobre el pétalo inferior de cada flor, como si la estuviera libando con su probóscide, cuya sección terminal se contrae a manera de un gancho que se orienta también hacia arriba. El insecto mues-

tra una cabeza con un enorme ojo en cuya parte superior hay dos antenas, la boca abierta con grandes colmillos y un brazo flexionado con una mano cuyos dedos terminan en afiladas garras. Todos ellos grotescos y afilados atributos que se han vinculado con las deidades terrestres, nocturnas y del inframundo (Tlaltecuhltli, Cipactlí y Tlaloc). Atrás del abdomen de estas mariposas y al centro de cada uno, se tallaron taludes del pedestal en posición invertida, un signo de Rayo-Trapezio (símbolo del año). También un par de cartuchos con las cuatro cuentas circulares o *tonallo* ya referidos se encuentran debajo de la línea ondulante o agua y flanquean a las tres flores que se distribuyen en los dos costados y la parte frontal del pedestal, mientras que la flor ubicada al centro de su cara posterior muestra a cada lado una mariposa, también de perfil e igual a las anteriores, que vuelan para acercarse a ella.

De vuelta a la plática que tenía con Pilar Cuairán, ella me preguntó si yo conocía el monolito que estamos tratando, a lo que respondí que sí, y ya centrados en la conversación, no se hicieron esperar las alusiones a los famosos artículos publicados por Justino Fernández en 1959 y Gordon Wasson en 1980 (primera edición en español 1983, con una reimpresión de 1993), quienes además de describir con mucho detalle esta escultura y los motivos decorativos e iconográficos que fueron tallados sobre su cuerpo y los cuatro lados del pedestal en el que se asienta, ambos autores, a partir de la lectura de las tempranas fuentes documentales de la época colonial, propusieron una interpretación distinta para la misma pieza, el primero desde la estética y la religión prehispánica, y el segundo desde la etnomicología y la micolatría en Mesoamérica. Con el recuerdo de la información brindada por ambas publicaciones y con una foto en alta resolución de la escultura que se proyectaba sobre la pantalla de su computadora, Cuairán empezó a señalarme las cuatro grandes flores en relieve ubicadas al centro de cada una de las caras del pedestal, y cuestionó con argumentos razonables lo propuesto por Wasson, que las identificó con hongos sagrados (enteogénos). Así escuché las primeras ideas que apuntaban hacia una nueva explicación para este monolito, que se distanciaban de lo señalado por dicho investigador, cuyo artículo, publicado hace más de tres décadas, es hasta la fecha considerado la más popular obra de consulta que trata ese bello monolito, la cual generó una resignificación en la estatua y, por qué no decirlo, un nuevo culto moderno a “Xochipilli como un Dios del Éxtasis” (Wasson, 1993: 106) y ya no tanto como una deidad solar del Posclásico tardío, más asociada con la renovación de la vegetación del mundo, gracias a la fuerza conjunta del calor y la

luminosidad del astro sol y a los poderes germinadores del agua y la humedad que emanan de la corteza terrestre de la oscuridad del mundo subterráneo, como ahora se exhibe acertadamente en esta exposición.

Pero para desarrollar aún más esas últimas ideas sobre la escultura de Xochipilli, la museógrafa me señaló que invitó al proyecto a dos investigadoras del mismo INAH no sólo a participar en la curaduría sino también para construir una nueva interpretación de la escultura para la exhibición temporal. Convocó a la arqueóloga Bertina Olmedo, actualmente curadora de la Sala Mexica, especialista no sólo en la deidad solar Macuilxóchitl-Xochipilli, sino también en las ofrendas ceremoniales dedicadas a esta deidad que fueron recuperadas de las excavaciones realizadas por el Proyecto Templo Mayor de INAH, en los Templos Rojos del Recinto Sagrado de los mexicas y cuyos resultados se publicaron a principios de este siglo (Olmedo, 2002). E invitó también a la bióloga Aurora Montufar, especialista en la botánica de los antiguos mexicanos y en la identificación taxonómica de los restos arqueobotánicos recuperados en los contextos arqueológicos en el Templo Mayor de Tenochtitlan y en otros sitios de la cuenca de México.

Una vez que terminamos la conversación y antes de partir, le pedí a Cuairán que, finalizado el proyecto, me invitara a la inauguración de la exposición, ya que deseaba conocer el resultado del trabajo de colaboración de las participantes, pero sobre todo, cuál sería la nueva propuesta de interpretación que se presentaría para la bella estatua de Xochipilli, considerado por los antiguos nahuas como un joven dios solar, patrón de la música, la danza, las flores y el juego de pelota, que en el crepúsculo de cada atardecer, ya ingerido por el monstruo de la tierra (*Tlaltecuhltli*), era la personificación del mismo astro en su aspecto nocturno, el que viajaba por las entrañas de la tierra y, una vez que en el amanecer emergía en la aurora del horizonte oriental, se transformaba de nueva cuenta como el “sol en su primera etapa” (Doris Heyden, 1983, citada en Olmedo, 2002: 212) y ser nuevamente sustituido por la imagen del dios Tonatiuh (“el luminoso, o el que calienta”, Olmedo, 2002: 251) durante su recorrido diurno por los cuatro pisos celestes que, según los antiguos mexicanos, había por encima de la superficie de la tierra.

El recorrido por la exposición

Primera sección: El cosmos nahua, el paisaje natural y sagrado de la cuenca de México

Gracias a la invitación, el viernes 27 de abril de 2018 me dirigí a la sala de exhibiciones temporales que se

localiza en el patio interior del MNA con el fin de asistir a la exposición temporal titulada Xochipilli, el Señor de las Flores. Al llegar al patio para ver la ceremonia de inauguración, ya se encontraban parados sobre un largo estrado los directores del INAH y del museo, así como el coordinador nacional de Museos y Exposiciones, acompañados por las tres investigadoras antes referidas. Las autoridades agradecieron a las diferentes áreas del instituto y a sus trabajadores por su compromiso y enorme esfuerzo para que se concretara la exposición y ofrecieron un especial reconocimiento a las curadoras, ya que gracias a su trabajo de conjunto y a la enorme riqueza que brinda la colaboración interdisciplinaria —desde la botánica, la arqueología y la museística—, pudieron elaborar una interesante y sólida propuesta museografía para la muestra temporal, como expondré a continuación. Una vez finalizado el discurso y cortado el listón de su inauguración, por fin una enorme cantidad de gente que se encontraba ya congregada en el patio pudo entrar a la sala para recorrer las tres secciones de la exhibición, cuya guía estuvo encabezada por las curadoras.

Después de atravesar un área donde se muestra una enorme cédula que sirve como texto introductorio (en español, inglés y náhuatl) para el público visitante sobre el contenido de la exposición, se accede a la primera sección, que ocupa un primer espacio cuadrado semioscuro, iluminado únicamente por la luz emitida por ocho pantallas digitales en las que aparecen y desaparecen varias imágenes de manera intermitente. En la parte central de sus cuatro muros perimetrales se colocó una pantalla digital de forma rectangular y de tamaño considerable, mientras que las pantallas restantes cubren los cuatro costados de un pilar aislado cuya altura corre desde el piso al techo y se ubica exactamente en el centro de ese espacio. Las cuatro pantallas verticales que cubren el pilar central exhiben imágenes del Templo Mayor o Gran Monte Sagrado de los mexicas, el árbol cósmico (el central), coronado por sus aves sagradas y el águila sobre el nopal, símbolo fundacional de la ciudad del México-Tenochtitlan. Estas imágenes fueron tomadas de los códices *Telleriano-Remensis*, *Borgia* y *Mendocino*, y son claras referencias tanto al *axis mundi* (“eje de mundo”) o *Tlalxicco* (el ombligo de la tierra) como al poste que se localiza en el mismo centro del universo. Según el pensamiento de los antiguos mexicanos, este último se relaciona con los otros cuatro postes cósmicos, que sostenían y separaban los tres grandes niveles del cosmos (cielo, la tierra y el inframundo), se proyectaban a los extremos del universo en cada uno de sus cuatro rumbos cardinales (este, norte, sur y oeste) y en su interior circulaba un entrelace de una corriente fría de agua que asciende del

inframundo y otra caliente, de fuego, que desciende del cielo. Las vueltas y movimientos helicoidales de estos dos elementos opuestos complementarios o esencias divinas, que giran a manera de un torzal o *malinalli* dentro de cada uno de los árboles cósmicos, cruzaban los tres niveles antes referidos (López Austin, 1989: 169; 1994a: 93-101; 2008: 54-58; 2016a: 47-49), manteniéndose así el funcionamiento de la máquina del universo y la circulación del tiempo calendarizado. También intercaladas a las anteriores imágenes se muestra el dibujo de un esquema explicativo propuesto por el historiador Alfredo López Austin (1985: fig. 8, 275; 1989: 16; 1994a: fig. I.2, 20; 2016a: 33-34; 2016b: 121-123) a propósito de la estructura interna y organización vertical de los tres grandes niveles o planos horizontales del cosmos y su subdivisión en pisos dentro de cada uno de ellos: nueve para el celeste (Chicnauhtopan, “los nueve que están sobre la tierra”); cuatro, que se encuentran sobre la superficie terráquea (Tlaticpac, “sobre la tierra”), y nueve para las profundidades de la tierra o la región subterránea (Chicnauhmicltan, “los nueve lugares de la muerte”).

Por su parte, las cuatro enormes pantallas rectangulares que se ubican hacia el este, norte, occidente y sur, por estar colocadas al centro de las paredes que delimitan este mismo espacio, reproducen impresionantes y detallados dibujos a color con vistas panorámicas de los lagos de Zumpango, Xaltocan, Texcoco, Xochimilco y Chalco; de las construcciones monumentales (calzadas y el denominado albarredón o dique de Netzahualcōyotl) que atravesaban sus aguas; de algunos poblados; del paisaje terrestre (las riberas pantanosas, las planicies con tierras de cultivo, el pie de monte y las serranías) y, finalmente, de los recursos naturales (lacustres, forestales, caza, pesca y recolección, yacimientos de sal y rocas) que se distribuían en cada una de las cuatro direcciones de la cuenca de México, mismas a las que los antiguos nahuas les otorgaron un nombre, un color y un signo específico. En el rumbo oriente, que denominaron Tlapcopa (lugar de luz) e identificaron con el color rojo y el signo de calendario caña, se encuentra el inmenso lago y región de Texcoco, con las majestuosas elevaciones de la sierra de Patlachique y sierra Nevada (coronada por las imponentes cumbres nevadas del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl), en cuya parte baja se encontraban la ciudad capital del reino de Texcoco y otros importantes asentamientos como Huexotla y Coatlinchan. Hacia la dirección norte, conocida como la Mictlalpam (lugar de la muerte), a la que le correspondía el color blanco y como símbolo un pedernal, se localizan no sólo las bajas serranías de Pachuca, Tezontlalpan y Guadalupe, y la inmensidad de las

aguas someras de los lagos de Texcoco, Zumpango y Xaltocan, siendo que la ancestral capital chichimeca de Tenayuca y el santuario de Tepeyac estaban respectivamente comunicadas por dos calzadas que partían del islote donde se encontraban las urbes del México-Tenochtitlan y México-Tlatelolco, el que como bien se sabe se encontraba al centro de las aguas del primer lago, como lo pintó el artista Luis Covarrubias en su impresionante cuadro que cuelga en una de las paredes donde se encuentra la maqueta de la primera urbe en la Sala Mexica de este mismo museo. En dirección oeste, la que los antiguos nahuas llamaron la Cihuatlalpan (el lugar femenino) y asociaron con el color negro y el signo casa, se encuentra la sierra de las Cruces, en cuya parte baja y planicie que se extiende hacia la orilla oeste del lago Texcoco se localizaban los importantes ciudades-estado de Azcapotzalco, Tlacopan (o Tacuba) y Popotlan, que también estaban comunicadas con el islote de Tlatelolco y Tenochtitlan gracias a la calzada de Tlacopan y a dos ramales que partían de ella. Finalmente, hacia el rumbo sur, conocido como Huitztlampá (lugar de las espinas), al que le correspondía el color azul y el símbolo conejo, se extendía en línea recta y atravesando el lago de Texcoco la antigua calzada de México-Iztapalapa, que conectaba el islote de la capital de los tenochca con Huitzilopochco (hoy Churubusco), ubicado al oeste de la punta de la península de Iztapalapa. Esta última, el cerro Huizachtépetl o de la Estrella (donde se conmemoraba cada 52 años la importante ceremonia del Fuego Nuevo) y la sierra de Santa Catarina, resguardaban y separaban de las aguas salobres del lago de Texcoco los lagos de Xochimilco y Chalco, que eran alimentados principalmente por los manantiales de esta región meridional y las corrientes de agua que descendían de la sierra del Ajusco.

Además de toda esa información sobre el paisaje de las cuatro direcciones cardinales de la cuenca de México al final de la época prehispánica, que se dibujó en las vistas panorámicas que se reproducen en las pantallas perimetrales —también distribuidas cardinalmente— de la exposición, sobre las mismas vistas se superponen cada una de las imágenes de los 4 árboles cósmicos, con sus respectivas aves sagradas que los coronan del *Códice Borgia*, y el ya referido esquema propuesto por López Austin de los tres niveles de separación del cosmos mesoamericano y la subdivisión de los pisos para cada uno de ellos. Gracias al realismo, dimensiones y a la enorme amplitud del horizonte de los paisajes dibujados en las vistas panorámicas reproducidas de manera simultánea en las pantallas antes indicadas, se genera una experiencia sensorial en el público visitante que asiste a esta exhibición. Al observar esos dibujos, el espectador tiene

la sensación de estar parado o situado sobre la cima de los templos mayores de las antiguas ciudades gemelas de México-Tenochtitlan y México-Tlatelolco, o también sobre los colosales basamentos piramidales aledaños de los respectivos recintos ceremoniales de ambas urbes, contemplando no sólo toda la inmensidad de los lagos y serranías que circunscriben a la cuenca de México y los valles que se extienden más allá de ella, sino también dentro de esta última, las áreas de recolección, extracción de los diversos recursos y de producción, los topónimos de asentamientos de diferente jerarquía política, los centros rituales y de peregrinación y el complejo sistema de obras públicas e hidráulicas que la Triple Alianza (Tenochtitlán, Tacuba y Texcoco) desplegó sobre este paisaje natural con profundas connotaciones sagradas.

El rico contenido de la información ecológica, histórica y arqueológica que sirvió para dibujar esas vistas panorámicas sobre los paisajes naturales y culturales del Posclásico tardío de las cuatro regiones que circunscriben a la cuenca de México y que se visualizan en cada una de las pantallas perimetrales ubicadas en el rumbo respectivo, se obtuvo de los bellos mapas a todo color de la revista *Arqueología Mexicana* (2007), los que a su vez fueron elaborados a partir de los datos proporcionados por el historiador Charles Gibson en su obra *Los aztecas bajo el dominio español*, cuya primera edición en inglés apareció en 1964 y en español hasta 1967; en el *Plano reconstructivo del México-Tenochtitlán*, del arquitecto González Aparicio, publicado en 1973, y en los mapas de la *Cuenca de México* editados en 1979 por los arqueólogos William Sanders, Jeffrey Parsons y Robert Santley, producto de sus reconocimientos intensivos de superficie realizados en la misma en el transcurso de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

También se debe agregar que para la búsqueda de los signos toponímicos de varios de los poblados que aparecen en las vistas se consultó el ya referido *Códice Mendocino*, la *Matrícula de tributos* y otras fuentes coloniales, así como diversos trabajos publicados que han investigado esta temprana documentación. Es sólo a partir del diálogo de las imágenes que se visualizan simultáneamente en las cuatro pantallas perimetrales y en las que cubren el pilar central de este espacio, que el visitante puede comprender de una manera clara y sencilla la imagen que los antiguos mexicanos tenían sobre su *axis mundi* u “ombligo de la tierra” y cómo los principales componentes estructurales del cosmos mismo estaban superpuestos verticalmente (la sucesión de 22 pisos divididos entre el cielo, la tierra y el inframundo) y distribuidos sobre su espacio horizontal (los 4 o 5 árboles o postes cós-

micos), formando la figura de una cruz o quincunce, que está claramente materializado a través de recursos digitales e interactivos de la museografía que se despliega en esta primera parte de la exhibición.

Segunda sección: La reconstrucción del mito de Xochipilli

Una vez que salimos de la réplica o modelo miniatura del universo de los nahuas que tratamos en la sección anterior y después de atravesar un corto pasillo, se entra a un inmenso espacio con techo de doble altura y escasamente iluminado perimetralmente. Sobre su piso se construyó una enorme plataforma de color blanco y de planta redonda, a la que asciende a través de los peldaños de una corta escalera, o bien, por una rampa anexa que permite el ascenso y circulación de personas que sufren de alguna limitación física. En el centro de la extensa explanada circular que corona a dicha plataforma, se colocó como soporte un cono truncado, también de color blanco, sobre la que yace solitaria la estatua del dios Xochipilli, única pieza arqueológica que se muestra aquí y sobre la que se concentró y dirigió toda la luz de los proyectores que se encuentran colocados en el techo de esta área.

La ubicación espacial de esta escultura, la gran diferencia de altura que guarda con respecto al nivel de piso de la sala, por haber sido ubicada al centro de la gran plataforma elevada, y la intensa iluminación dirigida hacia ella, permiten al visitante contemplarla desde lejos una vez que se entra a este espacio, y una vez que se acerca a ella, poder rodearla —cuando se camina sobre la plataforma circular—, para observar detalladamente la prolífica ornamentación que cubre su cuerpo, cabeza y su pedestal. Una cédula de pieza ubicada en la parte frontal de la base que sostiene a toda la estatua expone datos concretos ya referidos antes sobre su filiación cultural, horizonte temporal al que pertenece, lugar de procedencia, dimensiones, tipo de roca sobre la que fue esculpida y los colores de los restos de pigmentos minerales detectados con los que originalmente se pintó. También en el techo de doble altura de esta sección, y exactamente arriba de la anterior, se colocó como plafón una instalación museográfica que muestra un enorme disco dividido en dos partes. En una de sus mitades exhibe varios tubos delgados de led dispuestos desde el centro, a manera de un abanico y que emiten una intensa luz amarilla para formar el resplandor de un medio sol, mientras que la otra mitad representa una media luna, en cuyo perímetro —y en un arco separado— se insertaron a distancias iguales varias piezas cilíndricas con iluminación interior y vidrios polarizados en blanco, sobre los que se colocaron dibujos circulares

de “ojos-estrellas” o, mejor dicho, “ojos-estelares”. A propósito de estos últimos, en la época prehispánica se pensaba que cada anochecer emergían de las profundidades de la tierra para rondar alrededor de ella, alumbrando así la oscuridad que se apoderaba de la bóveda celeste, y en el amanecer, una vez ingeridos por el Sol, se volvían a precipitar o caían para salir y colocarse de nueva cuenta en la noche del inframundo, porque la anterior era considerada un producto y una prolongación del último (Preuss, 2000 [1905]: 88; Alcocer, 2000: 52-53).

Al ser la instalación del techo una clara reproducción de las imágenes de los eclipses solares que aparecen en los códices *Borgia* y *Borbónico*, que muestran el claro contraste entre Sol diurno y las estrellas de la oscuridad asociadas con la Luna, esta pieza no sólo enfatiza el eterno fluir de los opuestos complementarios del día y la noche y de la lucha entre los astros que los antiguos mexicanos diariamente veían en el cielo, sino que también, al haber sido colocada exactamente encima de Xochipilli, refuerza en términos museográficos la interpretación de que esta deidad solar en su curso cotidiano y anual al transitar por el inframundo, la tierra y la bóveda celeste (tres principales niveles del universo), encarna —como cualquier otro dios mesoamericano— los aspectos diurnos como nocturnos del cosmos.

Al centro del muro oriente de este enorme espacio hay una enorme pantalla rectangular colocada de manera vertical, en la que se proyecta un cortometraje de animación cuyo contenido trata sobre la creación del universo a partir de la separación de sus opuestos complementarios (luz-oscuridad, calor-frío, arriba-abajo, cielo-inframundo, día-noche, seco-húmedo, etcétera), el nacimiento de los astros y la puesta en marcha de la maquinaria cósmica por la circulación de las fuerzas divinas y cómo las criaturas y dioses —en este caso, Xochipilli— operan o laboran dentro de este inmenso y complejo aparato, para así poder mantener y renovar a la tierra cada año, gracias a las cálidas fuerzas fertilizadoras celestes y a los poderes germinadores del húmedo inframundo. Se debe señalar que, para el diseño de los detallados dibujos de las figuras que aparecen en este cortometraje se utilizaron como prototipos algunas de las esculturas zoomorfas y antropomorfas que se exhiben en la Sala Mexica. Otros personajes y la gama de colores que se puso en todos ellos y como fondo de las animaciones son reminiscentes a las que se aprecian en la obra al óleo del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo, de quien no debemos olvidar que, en su mural *Dualidad*, expuesto en el vestíbulo del mismo museo, pintó de manera magistral su interpretación de la lucha cósmica entre las fuerzas del día y de la noche, per-

sonificadas por las deidades prehispánicas Quetzalcóatl, en su forma serpentina, y Tezcatlipoca, como jaguar; quizás esta obra u otras pinturas del artista sirvieron para definir el intenso colorido, la fuerza del movimiento y el particular estilo artístico de los hermosos dibujos que se presentan en el transcurso del cortometraje. La narrativa contada a través de la animación sintetiza varios de los primeros episodios de la creación del cosmos de los antiguos mexicanos, comenzando en el tiempo intrascendental, cuando todavía no había nada y era todo oscuridad. El repentino surgimiento de una partícula luminosa dentro de esta última activó el proceso de separación y lucha de los opuestos complementarios, la división tripartita del cosmos con sus 22 pisos. Dicha partición se mantuvo gracias a la colocación de los 5 postes o árboles cósmicos —el del centro y de los cuatro puntos cardinales— de los que ya indicamos que, en su interior, fluían helicoidalmente y entrelazadas dos corrientes en un chorro frío y acuático que subía desde el inframundo y llegaba hasta el cielo y otro de fuego celeste que desde el último regresaba al primero. Ambas corrientes, que son las esencias divinas y fuerzas de los dioses, formaban un torzal o *mallinali* que atravesaba todos los niveles y pisos del cosmos. Una vez que quedó establecido el anterior, se crearon la Luna y el Sol, comenzando así su movimiento por la bóveda celeste, como se narró en los mitos de los nahuas que en la segunda mitad del siglo XVI fray Bernardino de Sahagún y sus informantes indígenas recopilaron en su *Historia de las cosas de la Nueva España* y el *Códice Florentino* (López Austin, 1994b: 17-23; 2015: 31-41). La hermosa animación reproduce de una manera admirable y con una impresionante destreza artística —por los brochazos de pintura que se sobreponen y la intensidad del colorido— la idea ya referida del flujo continuo de las dos corrientes entrelazadas de las esencias divinas o fuerzas de los dioses del torzal o *mallinalie*, que producen el calor fertilizador del Sol y la humedad germinadora de la tierra.

Una vez que la cálida fuerza solar es dispersada sobre el mundo por el movimiento del astro rey y las sustancias frías del inframundo son derramadas y emergen en la tierra, no sólo se produce la alternancia de las estaciones y la consecuente transformación de su manto de vegetación, sino que también ambas actúan en los ciclos de gestación, nacimiento, crecimiento, maduración, muerte y renacimiento de todos los seres vivos. En este caso, y como se puede apreciar en el cortometraje, el *tonallo*, o calor, que través de sus rayos el sol irradia en el mundo durante su curso diario, penetra en el ambiente húmedo y acuoso del inframundo para fertilizar las semillas del maíz. Gracias a ese calor solar ocurre el crecimiento de su

planta y de sus mazorcas. De igual manera, en el caso del ciclo de vida de los hombres, una vez que los dioses intervienen enviando desde el ámbito cálido del cielo “un niño” o “semen solar” a la tierra para fecundar el vientre acuoso y frío de una mujer, se da inicio la gestación de una criatura, su desarrollo durante el embarazo y finalmente su nacimiento. Todo este proceso de incoación y reproducción de los seres humanos era asimilado con la ya referida germinación, crecimiento y finalmente con el brote de las mazorcas de maíz. Por su parte, el proceso de maduración y muerte de los hombres puede ser entendido como una reintegración de las esencias divinas a la maquinaria del cosmos. De ahí que la sangre y los corazones producto del sacrificio servían como alimento para los dioses —en este caso del sol— mientras que el cuerpo humano inerte una vez que era depositado dentro de la matriz de la tierra o mejor dicho era ingerido por el gran monstruo primordial Cipactli o por el Señor o Señora de la Tierra, Tlaltecuhtli. En los huesos quedaba resguardada la fuerza vital, ya que la muerte en el inframundo era generadora de fertilidad y de una nueva vida; de ahí que los fardos funerarios de los guerreros que eran enterrados se consideraban como los capullos de las “almas” de los guerreros mariposas (Taube, 2000: 309); entonces, al salir las mariposas de sus capullos, se entiende “que son las almas de los difuntos que regresan” (George Cowan, *Revista Yan*, núm. 2, 1953, citado en Wasson, 1993: 95) a la tierra para libar todo tipo flores y acompañar al sol desde el amanecer hasta el cenit (Johansson, 2003: 173).

Es sólo a partir de la anterior exposición de cómo funciona el flujo y circulación de las esencias divinas y fuerzas de los dioses dentro de la maquinaria universal como se puede ofrecer una nueva interpretación cosmológica para la escultura de Xochipilli que se presenta en esta animación, en la cual el príncipe de las flores aparece como un dios solar que en la primavera —y una vez que es devorado, como en cada atardecer, por el gran saurio primordial y terrestre— desciende como sol nocturno con su poder fecundante para el entorno acuático y germinal del inframundo. Expulsado de la noche e impregnado con las sustancias del crecimiento y regeneración del mundo subterráneo, el joven sol vuelve a renacer al desprenderse de la tierra y al surgir en la aurora del amanecer con la luminosidad y el calor de sus primeros rayos, con los que baña la fresca y húmeda corteza terrestre liberada de la oscuridad, que no es otra cosa que la dermis mojada del cocodrilo o reptil antes indicado, renovando cíclicamente su cubierta de vegetación que crece sobre él y cuyo cambio resulta más evidente con el nacimiento y crecimiento de las nuevas flores.

La narrativa mítica que transcurre en la anima-

ción no quedó específicamente registrada en los códices o documentos coloniales que han llegado hasta nuestras manos, pero sí quedó grabada gracias a la manos del escultor chalca en la estatua de Xochipilli, que talló sobre el tocado los símbolos de *tlapapallí* y *tonallo* como claras insignias de una deidad solar; labró las hermosas flores que se extienden sobre la piel de cocodrilo que viste la misma y esculpió en las cuatro caras del pedestal toda una decoración que es una clara referencia a la manifestación ígnea del calor del sol en el espacio acuoso del inframundo y plasmó el reflejo de su luminosidad en su superficie, donde flotan cuatro flores que son libadas por las 6 mariposas nocturnas que emergieron con el astro del inframundo. De ahí que esta reconstrucción animada de un mito de Xochipilli —que no se transmitió en los textos escritos en el siglo XVI y las imágenes de los códices— a partir del análisis cuidadoso de la información que brinda la misma escultura, no sólo resulta acertada en términos de la didáctica comunicación que se establece con el público visitante, sino que en términos de la aportación al terreno arqueológico, ofrece una renovada lectura a una obra escultórica de la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología que por varias décadas no recibió una nueva mirada por los especialistas.

Tercera sección: Las capas de información en el Señor de las Flores

La última sección de la exhibición temporal, que se extiende dentro de un espacio con una planta arquitectónica rectangular, se encuentra integrada por tres subsecciones que refuerzan en el público visitante toda la información arqueológica, botánica, etnohistórica y de la historia curatorial de la pieza, la cual después de su compleja sistematización y cuidadosa análisis, ayudó a las tres curadoras a elaborar la nueva lectura de la escultura y proponer la reconstrucción del “mito” de Xochipilli que se narró en la animación del cortometraje. En la primera subsección, que se extiende sobre un pasillo rectangular, se colocaron en dos de sus paredes cinco cédulas temáticas digitales que —mediante pequeños textos y una imagen fotográfica en alta definición de la escultura, que expone un lento movimiento de todos sus ángulos y el acercamiento visual a cada una de las secciones de su figura humana— describen y explican de manera muy clara cada uno de los atributos y símbolos iconográficos que fueron esculpidos sobre las vestimentas labradas sobre el bello monolito.

Al final del pasillo de la primera subsección se abre un área cuadrada no muy grande en cuya pared oriente se dispuso una enorme cédula temática

con información botánica o, mejor dicho, un “gran muro botánico, sobre el cual se imprimieron textos muy breves asociados a hermosos acercamientos fotográficos de aquellas plantas y flores mexicanas que fueron bellamente talladas sobre la dermis del reptil que viste la escultura y sobre el tocado con plumas en la orilla que cubre su cabeza y la mitad de su espalda. La investigación atrás de esta enorme cédula, que estuvo a cargo de la bióloga Montufar, se logró gracias a su cuidadosa inspección de los detalles formales de las tallas antes referidas, a su enorme conocimiento de la flora mexicana y de la taxonomía botánica de los antiguos mexicanos, que la condujeron a la identificación de algunas especies de tres familias de plantas (*Convolvulaceae*, *Malvaceae* y *Solanaceae*) las cuales fueron hermosamente labradas sobre las vestimentas de la estatua. Es importante no dejar pasar por alto que en la información brindada en el mural botánico se corrobora la identificación realizada por Richard Evans Shultes y sus colaboradores a petición de Gordon Wasson de tabaco (*Nicotiana tabacum*, véase Shultes, Hoffman y Ralsh, 2000 [1982], 63) y *ololiuhqui* (*Turbina corymbosa*) sobre la vestimenta del Señor de las Flores (Wasson, 1993: 98- 101) y de otras dos plantas psicoactivas o enteógenos, como son el floripondio o furifundio (*Brugmansia aurea*) y toloache o *tolotzin* (*Datura innoxia*) las que fueron reconocidas por la anterior investigadora. A un lado del anterior mural y dentro de una pared se pueden abrir varios cajones en cuyo interior hay especímenes de las plantas antes indicadas de la colección de Herbario de Chapingo y a un lado se colocaron módulos olfativos que expiden los olores de varias de ellas.

La tercera subsección, que es la final, se encuentra integrada por cédulas digitales con pantallas táctiles

rectangulares y bases de datos que, de acuerdo con el interés del público asistente, se puede profundizar o consultar densas capas de información que se superponen a esta pieza arqueológica, como son los datos descriptivos referentes a su forma y materiales pétreos sobre los que fue esculpida, colores, su hallazgo e historia dentro de la colección del museo y la interpretación de los motivos iconográficos que fueron tallados sobre ella. La última parte de la exhibición temporal, presenta una reproducción en escala 1/100 de la misma escultura del Señor de las Flores, cuyo objetivo es que pueda ser tocada por todos los visitantes para que sientan su textura original y así tengan un acercamiento a la misma más allá de lo visual. Atrás de esta última se colocaron cédulas en braille y otras instalaciones como apoyo a los invidentes o personas con limitación visual.

José Humberto Medina González

Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología, INAH

Bibliografía

Aguilera, Carmen

2010 [2004] Xochipilli, Dios Solar. En *Ensayos sobre iconografía* (vol. II, pp. 307- 313, 1 figura). México, INAH (Obra Diversa).

Alcocer, Paulina

2000 La lucha cósmica y la agricultura de maíz. En Johannes Neurath (coord.), *Por los caminos del maíz, mito y ritual en la periferia septentrional mesoamericana* (pp. 30-84). México, Conaculta / FCE (Biblioteca Mexicana).



Fig. 1 La estatua de Xochipilli en la Galería de los Monolitos en el Antiguo Museo Nacional de México. Fuente: Fototeca de la Coordinación de Monumentos Históricos, INAH



Fig. 2 Escultura de Xochipilli en la sala de exposiciones temporales del Museo Nacional de Antropología, INAH. Fotografía: José Humberto Medina González



Fig. 3 Primera sección de la exposición temporal: Instalación del centro del universo y dos rumbos cardinales de la cuenca de México, con sus respectivos símbolos del calendario. Fotografía: José Humberto Medina González.



Fig. 4 Primera sección de la exposición temporal: Instalación con los árboles cósmicos de los rumbos poniente y sur del *Códice Borgia*. Fotografía: José Humberto Medina González.



Fig. 5 Primera sección de la exposición temporal: Dibujo de vista panorámica de las áreas de explotación de recursos del rumbo oriente de la cuenca de México. Fotografía: José Humberto Medina González.



Fig. 6 Segunda sección de la exposición temporal: Escultura de Xochipilli, arriba instalación de la noche y el día. Fotografía: José Humberto Medina González.



Fig. 7 Segunda sección de la exposición temporal: público visitante sobre plataforma circular en cuyo centro se encuentra la escultura de Xochipilli. Atrás, pantalla sobre la que se proyecta el cortometraje animado. Fotografía: José Humberto Medina González.

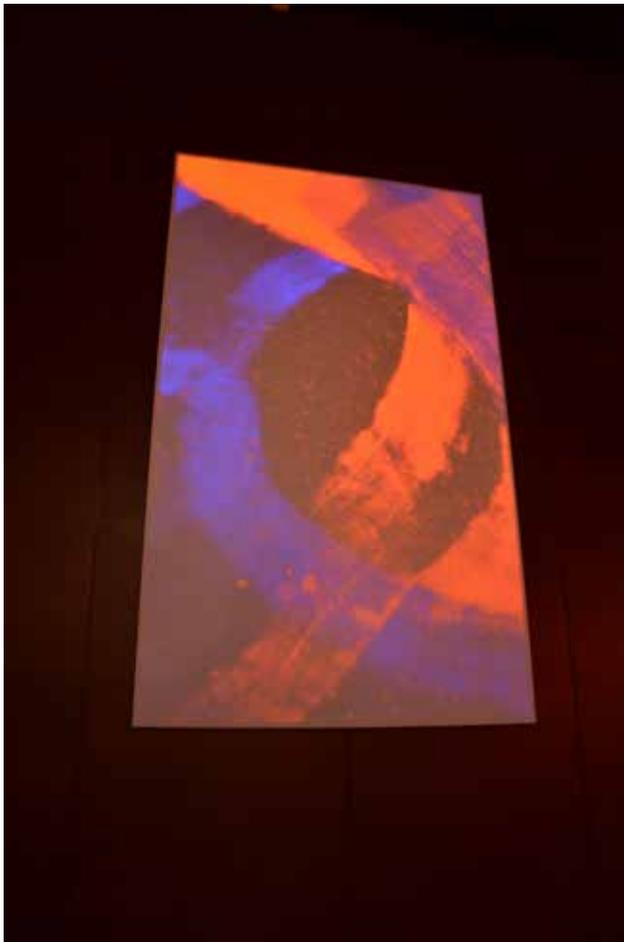


Fig. 8 Segunda sección de la exposición temporal: escena del torzal o *mallinali* del cortometraje animado. Fotografía: José Humberto Medina González.



Fig. 9 Segunda sección de la exposición temporal: escena de la creación de la Luna en el cortometraje animado. Fotografía: José Humberto Medina González.



Fig. 10 Segunda sección de la exposición temporal: Escena del crecimiento de la planta del maíz gracias al calor (*tonallo*) del sol. Fotografía: José Humberto Medina González.



Fig. 11 Tercera sección de la exposición temporal: Reproducción en resina a escala 1:1 de la escultura de Xochipilli. Foto: José Humberto Medina González.

Chavero, Alfredo

1962 [1887] *Historia antigua y de la Conquista. En México a través de los siglos, historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual, obra única en su género, Publicada Bajo la Dirección de D. Vicente Riva Palacio, vol. I. México / Barcelona, Ballescá / Espasa [1a. reimp., 1962, México, Cumbre].*

Fernández, Justino

1959 *Una aproximación a Xochipilli. Estudios de Cultura Náhuatl, I: 30-41, 5 figs.*

Heyden, Doris

1983 *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico. México, IIA-UNAM. 134 pp.*

Johansson, Patrick

2003 *Días de muertos en el mundo náhuatl. Estudios de Cultura Náhuatl, 52: 167-203.*

López Austin, Alfredo

1985 *El dios enmascarado del fuego. Anales de Antropología, 22: 251-285.*
 1989 *El Cosmos de los Mexicas. En Linda Rosa Manzanilla y Leonardo López Luján (coords.), Atlas histórico de Mesoamérica (pp. 168-172). México, Larousse (serie Referencias), Marsella, 59.*
 1994a *Tamoanchan y Tlalocan. México, FCE. 261 pp.*
 1994b *El conejo en la cara de la Luna. México, Conaculta / INI (Presencias, 66). 151 pp.*
 2008 *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana. En Alfredo López Austin y Luis Millones, Dioses del norte, dioses del sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes (pp. 17-144). México, Era (Biblioteca Era).*

- 2015 Los brotes de la milpa. Mitología mesoamericana. En Alfredo López Austin y Luis Millones, *Los mitos y sus tiempos, creencias y narraciones de Mesoamérica y de los Andes* (pp. 21-237). México, Era (Biblioteca Era).
- 2016a La cosmovisión de la tradición mesoamericana. *Arqueología Mexicana*. Edición Especial (68, 1a. parte; 69, 2a. parte; 70, 3a. parte).
- 2016b La verticalidad del cosmos. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 52: 119-150.

López Luján, Leonardo

- 2011 Xochipilli-Macuixochitl. En *Catálogo esencial: 100 obras del Museo Nacional de Antropología* (pp. 180-181). México, Conaculta-INAH / Artes de México.

Olmedo Vera, Bertina

- 2002 *Los templos rojos del recinto sagrado de Tenochtitlan*. México, INAH (Científica, 439). 155 fotos, 40 figs., 12 planos, perfiles arquitectos y plantas de ofrenda, 337 pp.

Preuss, Konrad Theodor

- 2000 [1905] La influencia de la naturaleza sobre la religión en México y los Estados Unidos. En Johannes Neurath (coord.), *Por los caminos del maíz, mito y ritual en la periferia septentrional mesoamericana* (pp. 85-150). México, Conaculta / FCE (Biblioteca Mexicana).

Shultes, Richard Evans, Albert Hoffman y Cristian Ralsh

- 2000 [1982] *Plantas de los dioses, las fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas*. México, FCE.

Rémi, Simeón

- 1977 *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo XXI (América Nuestra). 783 pp.

Seler, Eduard

- 1998 [1915] Excavations at the Site of the principal Temple in México. En Eduard Seler, *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology. English Translations from German Papers Gesammelte Abhandlungen Zur Amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde, Made under Supervision of Charles P. Bowditch, Published with Permission of Tozzer Library, Peabody Museum, Harvard University, Owners of the Original Translation. With Slight Emendations to Vol. V and VI by J. Eric S. Thompson. Edited by J. Eric S. Thompson and Francis B. Richardson, and Illustrated with all the Original Figures, Maps, Plates and Photographs*, 2a ed. 6 vols. (Vol. III, pp. 114-193). Culver City, Labyrinthos.

Taube, Karl

- 2000 The turquoise heart: Fire, self-sacrifice, and the central Mexican cult of war. En David Carrasco, Lindsay Jones y Scott Sessions (ed.), *Mesoamerican Classic Heritage From Teotihuacan to Aztecs* (pp. 269-340). Boulder, University Press of Colorado.

Wasson, Gordon

- 1993 [1980, 1a. ed. en español 1983] *El hongo maravilloso, Teonanácatl, micolatría en Mesoamérica*. México, FCE (Obras de Antropología). 307 pp.