

V.- La Historia discontinua como modelo para la lectura de relatos en la obra de arte

Una vez expuesta la necesidad del hombre de establecer una conceptualización del entorno y de uno mismo al entenderse como ser finito, y de haber establecido la diferencia entre una concepción del tiempo como la del ámbito maya y la del mundo occidental, vemos la ingerencia que tienen representación y tiempo en el registro y formulación de la memoria. Regresando al ámbito maya como ejemplo, se percibe que su propio sistema de conteo temporal se inscribe dentro de una totalidad cosmogónica: cada miembro, cada acto, cada representación tendrá una pauta temporal propia, misma que pertenece al todo establecido por el mismo mito cosmogónico. Es realmente asombrosa la forma en la que en este ámbito, cada construcción, cada entierro, cada representación tienen una razón específica de ser que se entiende a partir del todo. La ubicación de sus construcciones se relaciona perfectamente por la razón misma del mito, en estrecha relación con la naturaleza. Un ejemplo de esto son las tres piedras que los habitantes mayas colocaban en el centro de sus casas, estas tres piedras son símbolo del centro del mundo, pues como se lee en tres textos provenientes de la ciudad de Coba, Quintana Roo, en cuanto al origen del mundo actual: *en 4 ahau, 8 cumkú “se manifestó la imagen y fueron colocadas tres piedras”*. (M. De la Garza, *Arqueología Mexicana*, 2002) (lámina 14). El lenguaje simbólico, de este ejemplo, muestra la experiencia del miembro de dicha sociedad como constante vivencia con el todo. Si bien es cierto que debido a la voluntad de unidad política existirán formas en las que un estrato de la sociedad permanezca por más tiempo en la memoria, la manera simbólica en la que se representa no irrumpe con la cosmogonía.

No así en el caso de la Europa-occidental sobre todo hasta finales del XVIII, en donde en la representación, así como se vio con la historia continua, se establecen modelos presupuestos que rigen el campo de la creación. Estos entran dentro de lo que normalmente se ha establecido

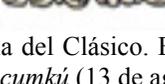
		Glifo introductor de la serie inicial con el patrón mes cumkú
13 katunes		0 katunes
0 tunes		0 uinales
0 kunes		4 ahau
8 cumkú		Se manifestó la imagen
Se colocaron tres piedras		Plantaron
La piedra, el Dios Remero Jaguar		Y el Dios Remero Espina-de-Mantarraya
Esto ocurrió en el Primer-Cinco-Cielo		Piedra del tronco de Jaguar
Plantó la piedra		El Dios Negro-Primer-Rojo-?
Esto ocurrió en el lugar de la Tierra		Piedra del Trono de Serpiente
Y entonces ocurrió que se puso la piedra		Dios Na Itzamhi
Piedra del tronco del lirio acuático		Esto ocurrió en el Cielo-Acostado
En el primer lugar de las tres piedras		Se completaron 13 baktunes
Esa fue su acción		Señor del Cielo Elevado

Lámina 14. Estela C de Quiriguá, Guatemala del Clásico. Es uno de los costados se narra el evento de la creación del mundo, fechado en el 4 ahau, 8 cumkú (13 de agosto de 3114 a. C.), “Se manifestó la imagen y fueron colocadas las tres piedras”, centro del mundo. (De la Garza, Mercedes, *Arqueología Mexicana*, 2002).

En esta estela se lee el mito cosmogónico de la creación del mundo y su registro en el tiempo. La colocación de las tres piedras como centro del mundo, se relaciona con las tres piedras que los mayas colocaban en el centro de sus casas, muestra de la constante vivencia y reactivación del mito en la sociedad.

Dibujos de Linda Schele, Lectura epigráfica de Freidel, Schele y Parker, 1993.

como historia del arte³⁰, la cual también se establece como continua con sus propios mecanismos de exclusión. Lo tradicional en el arte, se rigió desde el siglo XVI hasta principios del XIX –hasta la *ruptura epistemológica*- por “*abstracciones y valores ‘eternos’ a pretensión de universalidad entre los cuales destacan la idea de belleza como esencia del arte, la agrupación de las formas de manifestación del arte en géneros y estilos, la creencia en un sentido o gusto innato del hombre por lo bello, etc; etc;*”³¹ (L. Le Bouhellec, *Coloquio Internacional Michel Foucault*, 2004). De manera que lo que no encajara dentro de lo establecido por este gran discurso de la historia del arte fuera rechazado, excluido de lo que podría ser parte del registro memorial. Una noción específica de exclusión nombrada por Foucault en *El Orden Del Discurso* es la del ‘autor’, éste, como unificación del discurso, como origen de sus significaciones y coherencias. Así como en la Edad Media podían circular –dice Foucault- dramas o comedias en relativo anonimato, en una historia del arte continua se le exige una coherencia del texto con relación a sí mismo. Esto a diferencia del ámbito maya, en el que el nombre del autor era innecesario pues la representación, objeto o construcción contenía coherencia propia en cuanto parte del todo cosmogónico.

Así como desde su génesis la obra de arte –desde el punto de vista occidental- puede ser excluida, ya sea porque no tiene un nombre de antemano reconocido como el de un ‘artista’, o bien porque no entra dentro del ‘buen gusto’, así también el tratado post-genésis de la obra será a partir del discurso del poder. En el ámbito occidental este discurso es expuesto por una institución específica, la del museo (M. Foucault, 2003: 10): vitrina de lo que se considera parte del discurso establecido por la historia continua en el arte. Antes de continuar con esto, quisiera mencionar datos importantes de la propia evolución de este tipo de institución. El museo tal y como lo conocemos hoy, no tiene lugar sino hasta el siglo XVIII. Sin embargo su pasado –no como término sino como voluntad de coleccionismo- se rastrea desde mucho antes. Si bien el

³⁰ Cabe mencionar que lo que se obtiene como objetos o representaciones dentro de un ámbito como el de la cultura maya, no sería pertinente encerrarlo en el discurso de la historia del arte.

³¹ No está de más admitir que esta visión de la historia del arte aún es considerada en ciertos marcos conceptuales.

coleccionar objetos ha sido parte de muchas culturas y épocas –ya he mencionado que en la prehistoria se recolectaban piedras con formas extrañas siguiendo a Leroi-Gourhan- en Grecia, sobre todo durante el Helenismo, se hace patente el afán de reunir y conservar objetos y productos de la creación humana en templos y otros edificios. (L. A. Fernández, 1999: 12). En ocasiones, a un lado de los templos griegos se construyeron los *mouseion*, en donde se intentaron recoger los conocimientos y el desarrollo de la humanidad. En el texto de Fernández, *Museología y museografía*, se lee una cita en la que se comenta la intención de estos espacios según Platón: “*facilitar la contemplación de las obras maestras provenientes de la inspiración de las Musas (...), prevé, junto a los templos, instalaciones provistas de un personal atento para recibir a los turistas que hacen una peregrinación artística*” (L. A. Fernández, 1999: 13). Junto al *mouseion*, como apunta el autor, existieron otros espacios de recolección y acumulación de ‘tesoros’, uno de ellos fueron las *pinakotheké*, en las que se acumulaban pinturas, tablas, trofeos; todo tipo de objetos que se identificaran con la realidad cultural de la *polis*. Otro espacio de salvaguarda y acumulación de objetos culturales fue obviamente el templo.

No obstante, como se mencionó, ésta práctica no se reduce a la cultura griega, existen claros ejemplos de recolección en otras épocas y culturas: En el Antiguo Oriente, en 1176 a. C. los elanitas, después de haber saqueado Babilonia reunieron todos los objetos del botín de guerra y los expusieron en el templo de la ciudad de Inxuxinak. De igual manera el palacio de Nabucodonosor sirvió como espacio para la exposición de una gran colección de piezas de guerra destinada a la contemplación de los pueblos, este lugar recibía el nombre de *Bit Travât Nixim* que significa: “*gabinete de maravillas de la humanidad*”. (L. A. Fernández, 1999: 15). Roma hereda de Grecia la afición por el coleccionismo, éste funciona como muestra del poder y de la influencia social al formar colecciones de objetos obtenidos en las conquistas realizadas o bien a partir de lo que se exportaba y apropiaba de otras provincias romanas. De igual manera, siguiendo lo descrito por Fernández, durante el último siglo de la República, Roma poseía ya varias colecciones particulares como la de Lúculo y la de Julio César. El coleccionismo se hace patente

de igual manera en la alta edad media por medio de los tesoros eclesiásticos –cabe mencionar que objetos de la tradición considerada pagana por el cristianismo fueron destruidos, muestra de la articulación de la memoria a través de la exclusión por un cierto núcleo de poder- así como en la baja edad media se formaron grandes colecciones de señores feudales, aristócratas y príncipes que continuaron aquellas de la Iglesia. Siguiendo con la línea descriptiva que proporciona Fernández, es en la Italia del Renacimiento, donde se encuentra el precedente histórico más relevante del museo. En la segunda mitad del siglo XV Cósimo de Medicis utiliza el término museo para referirse a su colección de curiosidades y códices. Las cortes renacentistas italianas colmaron sus palacios y ocupaciones de objetos con la pretensión de recuperar la antigüedad. En esta época, el hombre pasa a ser centro del universo y por lo tanto se admiran todas sus creaciones del pasado y del presente, acumuladas y conservadas tanto por las familias pudientes como por la institución de la iglesia católica.

Durante el siglo XVI y XVII, el modelo del coleccionismo italiano fue aprehendido por otros países europeos, incrementando el número de colecciones reales, como es el caso de Francia, España, Austria y Holanda. Ahora bien, es en el siglo XVIII que se produce un cambio en el coleccionismo: además de ser elemento de ostentación y prestigio, se utiliza como medio de exaltación de valores históricos nacionales. Dichos valores fueron especialmente apreciados en Francia, *“la Ilustración, como la Enciclopedia estaban convencidos de que el pueblo era capaz de apreciar las obras de arte”* (L. A. Fernández, 1999: 56). Entre los esfuerzos del siglo XVIII para hacer del arte un evento público que no fuera reservado a ciertos núcleos “cultos” y aristócratas se cuentan los siguientes: Diderot diseña un programa museológico para el Louvre, Luis XV abre el palacio de Luxemburgo de París dos días por semana, y Madame Pompadour quien presiona al rey para mostrar la colección regularmente. Sin embargo el impulso que se necesitaba para hacer del museo un espacio público llegó con la Revolución Francesa –1789-. En 1791 el gobierno republicano instala definitivamente las colecciones en el Louvre y el 10 de agosto de 1793 se decide abrir el museo al público tres días de la “década” –semana de diez días

institucionalizada por la República-. Es de esta forma que el convertir las colecciones reales en museos se desarrolla en toda Europa (L. A. Fernández, 1999: 56). Lo que después servirá de modelo de proyección del saber y de la historia exportado a otros espacios culturales a través del colonialismo. Si bien, el museo del siglo XVIII hasta el de nuestros días ha adquirido un carácter distinto, pues hoy se perciben nuevas prácticas –como el arte efímero- que no apuntan hacia una estructuración continua de la historia, considero que se nutre de concepciones sedimentadas en ella –como es la noción de “arte primitivo”-.

El museo ha servido como mecanismo de abrigo ante lo distinto, ante lo *otro* pues siente más tranquilo con la totalización de *su* verdad. De la misma forma que cataloga y clasifica su realidad, se distingue del *otro*. A partir de esta institución se muestra una parte de la memoria de un colectivo, y digo parte porque en realidad en el museo sólo se encuentra lo que en un momento dado fue estipulado por una élite, la que nombra y decide qué recordar. Occidente se abre ante la clara voluntad de una permanencia y de un continuo en el establecimiento del papel del hombre, quien querrá decir siempre la última palabra. Esto ocasiona que el hombre de Occidente haya construido – y lo siga haciendo – una historia que no sólo se funda en él como actor principal sino como lector de las historias del mundo a partir de su propio relato. De esta forma vemos las salas de “arte primitivo” en tantos museos occidentales, considerado a partir de su propia visión del tiempo y de lo que debe ser visto como “arte”. Así se constituye una historia de lo continuo en la cual los datos, acontecimientos y sucesos de otras culturas sólo tendrán cabida dentro de un marco con leyes y normas propias de una historia creada en una cultura dominante. De forma que se pierde la validez de otras percepciones del mundo, al éstas ser insertadas y leídas desde un contexto totalmente distinto de aquel en el cual tuvieron su origen y quizás ya su muerte.

De esto surge la pertinencia del modelo que se propone, pues parte como dije anteriormente, de la atención puesta en las irrupciones, en las transformaciones y los cambios. Se trata de individualizar y fijar límites en los acontecimientos, deshacer la unidad. Mientras que la historia clásica quiso suprimir los eventos dispersos y discontinuos en pro de la unidad y hacer

“(...) de la conciencia humana el sujeto originario de todo saber y de toda práctica (...)” (M. Foucault, 2001: 726), este modelo toma una forma y una función distinta según la práctica y el límite espacio-temporal que se le asigne. No será en caso alguno pura y uniforme, ni tendrá como búsqueda una ideología o mentalidad unificadora. Para esto, es necesario dejar de lado todas las preconcepciones al leer la prácticas sociales o los objetos. En el caso del arte, las nociones tradicionales de belleza, de una evolución artística, del arte por el arte, de la genialidad del autor ya no tienen lugar. Cada evento, cada objeto tendrá sus propias reglas, sus propios conceptos y estos deberán ser tomados en consideración junto con la propiedad que les caracteriza en el espacio-tiempo donde tienen lugar. *“(...) se trata de analizar los conjuntos de enunciados distribuidos, repartidos y caracterizados de una manera distinta: después de todo, la ‘literatura’ y la ‘política’ son categorías recientes que no pueden ser aplicadas a la cultura medieval o bien a la cultura clásica (...)”* (M. Foucault, 2001: 729). Por lo tanto sería por más insulso tratar de aplicar estos u otros conceptos occidentales a un ámbito completamente distinto como lo es por ejemplo el maya: ¿cómo se habría de categorizar o establecer una cronología paralela a la occidental, si de entrada en este contexto son manejados múltiples tiempos?, ¿Cómo leer sus objetos a partir de la genialidad del autor cuando en este ámbito no existía tal noción?. Es ahora más evidente la pertinencia del modelo discontinuo de la historia: ningún objeto puede ser descrito si no es a partir de su propio campo de discurso, del que además provendrán diversos relatos: *“La obra no puede ser considerada como una unidad inmediata, ni como una cierta unidad, ni como una unidad homogénea”* (M. Foucault, 2001: 732). Es necesario que cada momento del discurso sea tratado desde sí mismo, desde su autonomía sin enviarlo a un supuesto origen por más ya dado. Esto significa no tener miedo a la dispersión obligada en el enfrentamiento del objeto de esta manera, pues a su vez, estará ligado a otros enunciados, otros conceptos abiertos a tal dispersión. Por esto, el acercamiento a una obra, orilla al estudioso a establecer relaciones en la sucesión y la coexistencia de otras prácticas, de otras concepciones – que no serán en ningún momento *a priori*-. Para no perderse en este juego de relaciones es

necesario por lo tanto, establecer una región inicial desde los diversos campos de su constitución en la que no se describan las influencias o las continuidades culturales, sino “*las coherencias internas, de los axiomas, de las cadenas deductivas, de las compatibilidades*” (M. Foucault, 2003: 7). La obra cobrará validez por su estructura propia, no por el aval de un nombre, una época, una mentalidad o un estilo.

Para ello, para pensar en la historia como discontinua a partir de un objeto que proporcione información de un espacio-tiempo localizado para el análisis, es pertinente llevar a cabo un cambio en lo que concierne al concepto de ‘documento’ en la historia. Como señala Foucault, en la historia los documentos se han utilizado “*(...) se les ha interrogado, interrogándose también sobre ellos; se les ha pedido no sólo lo que querían decir, sino si decían bien la verdad*”³². (M. Foucault, 2003: 9). El cambio que se da en la concepción del documento, se refiere a la utilización que se hace de él, no se trata ahora –siguiendo a Foucault- de determinar su validez, sino de trabajarlo desde su interior, determinar desde su misma estructura los elementos pertinentes, formar con ellos “*unidades, conjuntos, series, relaciones*” (M. Foucault, 2003: 10). No se pretende extraer de los documentos rastros del pasado encargados de proporcionar una memoria, “*(...) la historia es cierta manera, para una sociedad, de dar estatuto y elaboración a una masa de documentos de la que no se separa*” (M. Foucault, 2003: 10), sino más bien de describir intrínsecamente al documento. El cambio o salto señalado por Foucault se refiere a que si la historia tradicional trata los monumentos como documentos de los cuales se extrae la memoria, en la historia discontinua los documentos deben ser considerados como monumentos, y que desde su estructura interna sean descritos. De esta manera es posible que un mismo objeto sea partícipe de una gran cantidad de relaciones y de series, que obviamente aventaran al estudioso distintas cronologías, se mostrarán partícipes de una gran cantidad de momentos, de repeticiones, de lugares, de concepciones. El trabajo de historiador en este caso se

³² Este “bien” decir es un *a priori* de los que abundan en la elaboración de una historia continua, en la que la voluntad de verdad actúa valorando lo que se tiene de verdad o falsedad en el documento, limitándolo dentro de un marco establecido y que la élite y las instituciones exigen.

vuelve mucho más complicado, sin embargo, considero que a su vez más minucioso, pues si por un lado no es posible definir períodos largos en la historia o limitar una infinidad de objetos a una totalidad como lo es la de “mentalidad” o la de “espíritu” de una época, se encontrará en la estructura propia de cada objeto un proceso individual, que en sus relaciones con el resto de elementos proporcione información que no necesite de la limitante de una cronología lineal. *“Sustituir el pensar la historia continua por el pensar la historia discontinua, es en fin de cuentas llegar a pensar entre las cosas fuera y más allá de los espacios prefabricados y asfixiantes de agrupamientos de discursos momificados que solamente nos permiten a nosotros, los sujetos del saber, reconocer o identificar un orden impreso y establecido de significaciones únicas y dominantes”* (L. Le Bouhellec, *Coloquio Internacional Michel Foucault*, 2004).

En relación a lo que se expuso acerca del relato, el tomar la historia como discontinua tiene gran relevancia, pues como se explicó en el caso de las hierofanías y las cratofanías, la validez que adquieren en un contexto pueden transformarse de la misma forma que lo hagan las prácticas sociales, ideologías o concepciones – que nunca son absolutas -, de modo que un mismo objeto, imagen, representación, tendrá una coherencia propia a lo largo del tiempo y en relación con el entorno. Así, el relato formulado a partir de su estructura tendrá una red de significaciones que no pueden ser equiparables en su totalidad a la de otro objeto o representación aún y que ambos compartan en algún punto espacio y tiempo.

Para ejemplificar lo anterior creo pertinente introducirme de nuevo al ámbito maya, pero esta vez a partir de las pervivencias de sus creencias prehispánicas dentro del imaginario del catolicismo. No creo necesaria la descripción de los cambios radicales que tuvieron lugar en la sociedad maya debido a la conquista, más bien, pretendo ejemplificar la inexistencia de una interpretación unívoca, esto a partir de lo recibido por esta sociedad durante la evangelización y de la apropiación e incorporación de los santos católicos a su universo cultural. Ruz, en su ponencia “La familia divina: imaginario hagiográfico en el mundo maya”, señala con varios ejemplos la forma en la que los pueblos mayas incorporan antiguas divinidades mayas a los

nuevos santos presentados por los evangelizadores. Obviamente todos los casos son diferentes, se forman vínculos y se tienen influencias de distintos pueblos -en algunos casos con personajes de lo más distantes a los de la ortodoxia católica, prueba de la capacidad de un ámbito cultural para integrar íconos, conceptos y símbolos en su imaginario- y por lo tanto forman relatos que son variables, susceptibles en todo momento a transformarse. *“Sometidos al arbitrio de los hombres, [los santos] pueden variar su naturaleza de un pueblo a otro, siendo tenidos por dios en alguno y por mero “auxiliar” en el de junto; aquél que en una comunidad es reputado por benefactor milagroso, en otro puede considerarse un tramposo embaucador”* (M.H. Ruz, 1995: 13). La identificación de los santos con el dios no católico –apunta Ruz – no es frecuente, lo es en cambio la asociación con deidades mayas prehispánicas. De manera que el santoral católico que es traído por los evangelizadores y que para ellos y para el contexto del que provienen tiene toda una carga de significaciones, para los mayas adquiere un papel muy distinto. El arraigo a sus creencias hacen que estos santos proyecten divinidades propias al éstas ser atacadas por los colonizadores. Es por esto que a tantos santos católicos se les incorporen elementos que se relacionan con la agricultura, los cuales no se encuentran en la tradición católica europea (M. H. Ruz, 1995: 15), ejemplo de esto es el papel de san José en Belice como *“espíritu protector de los maizales, quedando san Vicente como patrono de la lluvia* (Morley, 1972: 202 en M. H. Ruz, 1995: 15) *quizá por vincular el ruido del trueno a la trompeta con que se hace figurar a este santo dominico en la iconografía, aludiendo a su papel como anunciador del apocalipsis”* (M. H. Ruz, 1995: 18). En este caso se hace evidente el cambio de significación de un símbolo y por supuesto de su participación dentro de la vivencia cultural. La importancia de los elementos naturales en la cultura maya se relacionan con toda la estructura del cosmos y por supuesto son de gran relevancia en las prácticas sociales. De forma que la conquista religiosa fue plataforma de una reestructuración símica fuerte. Si bien pudieron quemar tanto pinturas como producciones que les parecieran contrarias y peligrosas para la fe que proclamaban, no pudieron evitar que desde el centro de sus propias representaciones fluyera una vertiente autóctona. Las manifestaciones

indígenas tuvieron que redefinirse: “*En el momento mismo en que la Conquista las insertaba por la fuerza en un espacio inventado del todo por Occidente, impuesto por los españoles, delimitado mediante términos y conceptos establecidos (...) aquellas manifestaciones eran tachadas de errores y de falsedades*” (S. Gruzinsky, 1995: 24) convirtiéndose pues en supersticiones, idolatrías, cultos que para el relato español no eran más que ‘cosas del demonio’ las cuales había que aniquilar “*los españoles se reservaban el monopolio del sacerdocio y de lo sagrado, y por tanto de la definición de la realidad*” (S. Gruzinsky, 1995: 154). Sin embargo hubo prácticas, símbolos, que seguían funcionando dentro del discurso religioso español, como bien menciona Gruzinsky la iglesia y prácticas autóctonas coexistían de diversas maneras y en numerosos lugares. Muestra de que las transformaciones culturales no pueden ser definidas en linealidad pues la colonización no finaliza en el siglo XVI, mucho menos la conquista espiritual y del imaginario cultural.

Son innumerables los ejemplos de representaciones realizadas por manos indígenas –aún con la supervisión europea- en las que perviven símbolos autóctonos, presentes igualmente en la cultura nahua. Basta con visitar el convento franciscano en Cuauhtinchán, ubicado en el estado de Puebla, para leer en las pinturas y en la fuente central del patio elementos indígenas. Este convento del siglo XVI, -relata Escalante- se construye después de la reubicación del pueblo con el mismo nombre, los habitantes de los pequeños asentamientos que rodeaban la colina son obligados a bajar, lo que los alejaba de “*su centro sagrado, el santuario de la cueva*” (P. Escalante G., 1999: 31).

Este convento como aquellos que fueron construidos durante esta época, evocaban el Paraíso. La fuente central del patio representaba para los monjes el árbol de la vida del que fluyen cuatro ríos. En el patio se realizadas procesiones evocando el peregrinar del pueblo de Israel en su búsqueda por la Tierra Prometida, así como el peregrinar terreno hasta la llegada del Paraíso. Sin embargo, sería pertinente preguntarnos si realmente franciscanos e indígenas realizaban el mismo peregrinaje, pues si para los primeros la fuente simbolizaba el árbol de la vida, para los indígenas

que circulaban por esos pasillos la significación era otra. Esto puede ser leído como apunta Escalante desde el material utilizado para su construcción, pues en lugar de la usual mezcla de cal y arena, se realizó de materiales particulares: mezcla de cal, gravilla de tezontle y piedra volcánica de color rojizo, logrando una coloración rojiza igual a la de la antigua cueva, considerado su lugar sagrado. A su vez, la fuente posee la misma coloración, siendo la figura central la representación de un águila (lámina 15), que siguiendo a Escalante bien podría proceder del antiguo santuario. Por otro lado los cuatro surtidores de agua de la misma fueron tallados como cabecillas de jaguar (lámina 16), ambos –águila y jaguar-, son símbolos sagrados buscados en el peregrinaje de los nahuas prehispánicos en la travesía hacia la fundación de *su* Tierra Prometida. Cabe mencionar que los distintos nombres del sitio sagrado hacen referencia a estos dos símbolos: *Tepetl Cotoncan* (el cerro, el lugar de la muesca o partedura), *Ocelotl ichan* (lugar del jaguar), *Tzouac xilotepetl* (el lugar del lazo, el cerro del jilote) y finalmente: *Cuauhtli ichan* (lugar del águila). Así pues, el nombre del pueblo colonial sigue asociándose con la cueva sagrada. A partir de lo anterior no es sorprendente que en este momento me atreva a considerar dos lecturas completamente distintas de un mismo símbolo, de un mismo objeto. La historia que se escribe a partir de éste depende de distintas series de relaciones, el relato que se lea desde un solo canal de interpretación resulta limitado y poco esclarecedor. Tomando esta fuente como ejemplo, si se inserta en una historia continua la lectura es poco pertinente, pues en realidad en ese objeto confluyen diversos elementos, coexisten nuevas prácticas, nuevas ideas que es necesario poner en relación. Tanto en las pinturas, como en las esculturas y frescos de la época colonial, no sólo se percibe la distancia existente entre dos sistemas de representación distintas, sino “una separación más global, subyacente y latente, vinculada a la manera en que las sociedades enfrentadas se representaban, memorizaban y comunicaban lo que concebían como la realidad o mejor dicho su realidad” (S. Guzinsky, 1995: 186). Una realidad formulada a partir de su propia memoria, de las explicaciones y configuraciones del entorno que en su tradición, tanto oral como visual y en sus prácticas sociales, tenían lugar. Es innegable el arduo trabajo de los



Lámina 15. Fuente del patio central del convento de Cuauhtinchán, Puebla. Siglo XVI.

Uno de los nombres que recibía el antiguo asentamiento de los habitantes indígenas de Cuauhtinchán, era el de “Cuauhtli ichan”, que significa “lugar del águila”, no es azaroso pues, que la figura central de esta fuente sea un águila. Por otro lado, los materiales a base de los que está realizada dan una coloración rojiza –como se aprecia en la cabeza de la misma- que según Escalante (P. Escalante, 1999: 62), hace alusión a la cueva sagrada que era de la misma coloración. Este ejemplo es prueba de la interacción de significaciones y de estructuraciones de relatos en la nueva realidad novohispana.

Foto: Alfonso Cuadra.



Lámina 16. Surtidores de agua de la fuente de Cuauhtinchán, Puebla. Siglo XVI.

En la parte inferior de la fuente se aprecian cuatro surtidores de agua modelados en forma de cabecillas de jaguar, como se aprecia en la imagen. Para los evangelizadores simbolizaban los cuatro ríos que fluyen del árbol de la vida. Sin embargo para los indígenas contenían otra significación, pues otro nombre que se le daba al antiguo lugar sagrado, era el de “Oceotl ichan”: “lugar del jaguar”. Ambos elementos –águila y jaguar- son símbolos sagrados de la antigua fundación que realizaron los peregrinos nahuas de la época prehispánica (P. Escalante, 1999: 32).

Foto: Alfonso Cuadra.

evangelizadores, cómo lograr una adhesión a lo cristiano cuando esa configuración de lo *real* no tenía raíces locales. Las transferencias conceptuales son por lo tanto en este momento tan diversas, que llevar un registro de las representaciones coloniales no puede ser objeto de una visión totalizadora. Tanto indígenas como colonizadores tenían una realidad distinta aún y cuando compartían el mismo espacio y tiempo. Es por esto que sea evidente el que ambos bandos se hayan apresurado a proyectar sus propios patrones sobre el adversario. Mientras los indígenas reconocían en Cortés el regreso de Quetzalcóatl del lejano Oriente, los evangelizadores no dudaron en que los dioses indígenas fueran claras manifestaciones de satán (S. Gruzinsky, 1995: 186). En esta línea de pensamiento creo fácilmente identificable la formulación de distintos relatos en una formulación de la memoria que no puede ser percibida como única. La Conquista de México es un ejemplo fehaciente de las distintas redes de significaciones que se crean en un mismo espacio-tiempo y que dependerán en todo momento de sus actores, de la concepción del universo, de las explicaciones que culturalmente sean necesarias para la estructuración de una memoria

Queda claro, la necesidad de considerar que esta estructuración no puede ser leída desde la homogeneización, muy al contrario la lectura debe de encauzarse fuera de clasificaciones ya hechas, de lo que se considera una memoria ya establecida. La historia como memoria de un pueblo, generalmente escapa de lo distinto proclamando un sentido determinado. Si en algo se caracteriza la búsqueda foucaultiana, es en el rechazo de un sentido único, más bien se promueve un constante reposicionamiento a partir de las distintas redes de significación. No existe una verdad absoluta, sólo un flujo constante en el que se redefinen los distintos campos de saber.

La diversidad de producciones en una sociedad son espacios abiertos a la libertad del hombre por integrarse con su entorno, en una continua participación y comunicación consigo mismo y con el *otro*. Como espacios abiertos, buscan a su vez una lectura que los considere en apertura, en “*el ver es un pensar*” proclamado por Duvignaud, se entiende que el enfrentamiento al objeto no se limita al implante de categorías, sino que se desarrolla en el trabajo intelectual que

resulta de una investigación previa del contexto, del establecimiento de una región inicial y a partir de ésta una búsqueda de todos los elementos que sirvan a la constitución de distintas series, irrupciones, fracturas que surjan desde el interior del mismo objeto.

Sólo de esta forma creo conveniente la aproximación al objeto socio-cultural, la visibilidad que se pueda extraer del objeto será a partir de considerar que en cada espacio y tiempo existe una diversidad de relatos, que se relacionan y expanden. De esta forma la univocidad en la investigación es una búsqueda que en este momento ha perdido pertinencia. Enraizada en la pretensión de una verdad absoluta no demuestra más que el temor de tambalear estructuras propias -por de más impuestas- a las que en lugar de incrustarse es necesario cuestionar.