

El dhayemlaab y el Sol-fuego: una aproximación a la operatividad mnemónica de los componentes figurativos de la prenda sagrada de las mujeres teeneek.

The Dhayemlaab and the Sun-fire: an Approach to the Mnemonic Operativity of the Plastic and Figurative Components of the Sacred Garment of the Teeneek Women

Artículo recibido el 18 de septiembre de 2023; devuelto para revisión el 17 de abril de 2024; aceptado el 10 de mayo de 2024, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2024.125.2868>.

Juan Eduardo El Colegio de San Luis, eduardo.ampacun@colsan.edu.mx,
Candelaria Ampacún <http://orcid.org/0009-0007-6920-5716>

Líneas de investigación Cultura huasteca; estudios sobre la forma en el arte indígena de México; imagen y memoria; historia cultural.

Lines of research Huastec culture; form studies in indigenous art from Mexico; image and memory, cultural history.

Publicación más relevantes “Memoria plástica y figuratividad. Un análisis comparativo entre los diseños textiles teeneek contemporáneos y la plástica huaxteca posclásica (950-1521 d.C.)”, en *Miradas que tejen. Distintos enfoques sobre el pasado y presente de los textiles mexicanos*, Claudia Rocha Valverde y Maygualida Alba Aguilar, coords. (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2022).

Resumen En este artículo analizo las afinidades plásticas entre los dispositivos figurativos del arte posclásico de la región Huasteca (900-1521 d.C.) y los diseños que en la actualidad bordan las mujeres teeneek en su prenda sagrada: el *dhayemlaab*. El estudio de la expresividad formal de las obras textiles y las relaciones espaciales que en ellas tienen lugar, permite reconocer la eficacia del trazo artístico como procedimiento mnemotécnico que ha facilitado la descarga de información y transmisión de saberes a lo largo del tiempo. En este caso, se aporta una explicación en términos visuales y figurativos sobre la comprensión teeneek del funcionamiento cósmico y sus fenómenos, en especial, la relación intrínseca que para ellos existe entre la proyección ascendente del Sol en el oriente y el crecimiento de la planta del maíz.

Palabras clave Huasteca; dhayemlaab; quechquemil; bordado; figuratividad; memoria.

Abstract In this paper I analyze the plastic affinities between the figurative devices of postclassic art from the Huasteca region (900-1521 AD) and the designs that Teenek women currently embroider on their sacred garment: the *dhayemlaab*. The study of the formal expression of textile works and the spatial relationships that take place in them, enables us to recognize the effectiveness of graphic strokes as a mnemonic procedure that has facilitated the conveyance of information and transmission of knowledge over time. In this case, an explanation is provided in visual and figurative terms of the Teenek conception of cosmic functioning and its phenomena, especially the intrinsic relationship that for them exists between the ascendant projection of the Sun in the east and the growth of the maize plant.

Keywords Huasteca; dhayemlaab; quechquemil; embroidery; figurativity; memory.

JUAN EDUARDO CANDELARIA AMPACÚN

EL COLEGIO DE SAN LUIS

*El dhayemlaab y el Sol-fuego:
una aproximación a la operatividad mnemónica
de los componentes figurativos de la prenda sagrada de
las mujeres teenek y el arte huasteco prehispánico*

El presente estudio tiene como objetivo dar cuenta de algunas operaciones mnemotécnicas que tienen lugar en las relaciones plásticas y figurativas de los diseños bordados del *dhayemlaab*¹ contemporáneo, que lo vinculan con la plástica huasteca posclásica (900-1521 d.C.).² Mi análisis se centra principalmente en la identificación de ciertas estrategias artísticas que permiten demostrar que los elementos constitutivos de la prenda sagrada de las mujeres teenek de la huasteca potosina, si bien poseen una personalidad

1. *Dhayemlaab* es el término empleado por las mujeres teenek de la Huasteca potosina para referirse a una prenda textil de forma romboidal con la que cubren la parte superior de su cuerpo y sobre la que bordan diseños de tipo geométrico, zoomorfo y fitomorfo; en lengua náhuatl, el mismo tipo de prenda es conocido como *quechquemil*.

2. La propuesta que aquí elaboro complementa los resultados de un primer acercamiento en el que definí algunas de las relaciones figurativas que enlazan el bordado teenek contemporáneo con la materialidad arqueológica de la región huasteca. Véase Juan E. Candelaria, “Memoria plástica y figuratividad. Un análisis comparativo entre los diseños textiles teenek contemporáneos y la plástica huasteca posclásica (950-1521 d.C.)”, en Claudia Rocha Valverde y Maygualida Alba Aguilar, coords., *Miradas que tejen. Distintos enfoques sobre el pasado y presente de los textiles mexicanos* (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis/El Colegio de Michoacán, 2022), 73-99. En este segundo esfuerzo abordo nuevos tipos de relaciones, y con ellas, ahondo en la función mnemómica que las prácticas artísticas indígenas de la actualidad desempeñan al interior del fenómeno de la continuidad de la tradición cultural mesoamericana.

visual propia —derivada en parte del acogimiento de técnicas y materiales occidentales—, aún se rigen por algunos valores plásticos de sus antepasados, en especial, aquellos presentes en los diseños pintados de la cerámica de los tipos Huasteca Negro sobre Blanco y Tancol Polícromo,³ así como aquellos esgrafiados en esculturas emblemáticas de la cultura huasteca como *El adolescente* y *La apoteosis*.⁴

Para dotar de especificidad conceptual al fenómeno de estudio, propongo aquí el término de *memoria plástica*; con él busco dar cuenta del papel que pueden llegar a desempeñar ciertos procedimientos artísticos, como enclaves en los que la memoria cultural llega a encontrar continuidad, a pesar de que los sentidos y significados de tales procederes no siempre logran ser explicados por sus realizadores.⁵ Tal es el caso de las mujeres teenek, quienes bordan de memoria los diseños de sus prendas, si bien no pueden aportar sobre ellos una explicación amplia de su valor cosmovisivo. Como pretendo demostrar, en el saber hacer y componer del *dhayemlaab* subyace una comprensión cosmogónica que puede rearticularse mediante el análisis espacial, formal y figurativo de las artes posclásicas de la región. Así, el concepto que aquí sugiero parte de la necesidad de hacer notar que en la configuración de una imagen pueden tener lugar ciertos procedimientos plásticos que, al tiempo que le confieren una intensidad visual especial, posibilitan la descarga y transmisión de conocimiento, es decir, poseen una función mnemotécnica.⁶ Mi propuesta profundiza en un aspecto

3. Gordon F. Ekholm, “Excavations at Tampico and Panuco in the Huasteca”, *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 38, núm. 5 (1944): 423-433.

4. Beatriz de la Fuente y Nelly Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980), láminas: CCLVII, CCLVIII.

5. Mediante el término *plástico* me refiero a la materia con la que trabaja el artista; mientras que, por *memoria*, a la capacidad de conservar determinada información, por medio de un complejo de funciones psíquicas, mediante las cuales el ser humano está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que se imaginan como previas; véase: Jacques LeGoff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós, 1991), 131.

6. Me refiero a la imagen como agente activo capaz de detonar en el receptor un estímulo emocional tal que posibilite su retención en la memoria. Véase Frances A. Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Siruela, 2005), 27; además, el acto de la imagen es capaz de estimular la generación de conocimiento y, asimismo, de estabilizarlo mediante los componentes visuales. Véase, por ejemplo, Horst Bredekamp, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency* (Berlín: De Gruyter, 2018); Gottfried Boehm, “Entre el ojo y la mano. Las imágenes como instrumentos de conocimiento”, en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de

poco explorado en la metodología de estudio de las artes de la memoria ame-rindia de Carlo Severi: la explicación de detalles figurativos de los dispositivos gráficos que designa como *pictogramas*.⁷ En sus análisis, Severi suele omitir la revisión de algunos componentes pictográficos que, a falta de explicación, quedan relegados a un nivel de ornamento, sin reconocerles la posibilidad de que se traten de unidades visuales que cumplían una función determinada al interior de la imagen.⁸ Es necesario, pues, considerar que una imagen y todas sus

Investigaciones Estéticas, 2017), 114-141; Isla Fay y Nicholas Jardine, "Introduction: New Light on Visual Forms in the Early-Modern Arts and Sciences", en Nicholas Jardine e Isla Fay, eds., *Observing the World through Images. Diagrams and Figures in the Early-Modern Arts and Sciences* (Boston: Brill, 2014), 1-2 y Barbara Tversky, "Visualizing Thought", *Topics in Cognitive Science*, núm. 3 (2011): 499-535.

7. Carlo Severi, *The Chimera Principle. An Anthropology of Memory and Imagination*, trad. Janet Lloyd (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 117.

8. Véase, por ejemplo, su análisis del documento *Dakota Bible*, donde es posible notar que algunos de los jinetes ahí representados portan pantalones con diseños triangulares muy semejantes a los que presentan las figuras de dos antílopes justo en la sección corporal que correspondería a su cuello. En términos materiales, tal relación justificaría pensar que los pantalones podrían haber sido elaborados en piel de antílope; en términos simbólicos, podría pensarse que los jinetes de la tribu lakota posiblemente vestirían pantalones de piel de antílope por una razón totémica o bien, como elemento distintivo de poder durante las batallas. Véase Severi, *The Chimera Principle*, figs. 31, 43 y 45, respectivamente. La pictografía de los kuna permite elaborar otro tipo de inferencias: Severi nota la relevancia figurativa del triángulo al interior del sistema pictográfico kuna, al grado de nombrarlo como *constant graphic formula*, "fórmula gráfica constante" (la traducción es mía). De lo que no habla es que dicha constante se emplea para representar tanto espíritus antropomorfos, como las villas y cabañas donde habitan, no así otro tipo de criaturas, como serían los monos y las serpientes, que también participan de las composiciones. Ahora bien, la misma constante gráfica es identificable en el borde de una serie de figuras que representan árboles de palma que adquirieron un resplandor as *dazzling as gold*, "deslumbrante como el oro" (la traducción es mía). El canto que vincula las pictografías en cuestión es *The Song of the Demon*, e inicia de la siguiente manera: "In the distance, where the sun canoe rises, another village appears". Al respecto, Severi hace notar que dicha frase provee información precisa sobre la coordenada en que sucede la aparición de la villa sobrenatural, el este, pero no abona nada más al respecto. A partir de estos datos, considero plausible sugerir que la "fórmula gráfica constante" a la que se ciñen los pictogramas referidos podría remitir a un aspecto luminoso que compartirían entre sí los espíritus y las villas sobrenaturales que emergen en el rumbo del este, lugar donde también emerge la "canoa del Sol", quedando así vinculados con el momento de la aurora. Véase Severi, *The Chimera Principle*, 164-179; figs. 64, 65, 66 y 69, respectivamente. Estoy consciente de que las interpretaciones que aquí planteo merecerían un trabajo aparte para constatar su validez, sin embargo, me parece que por medio de ellas queda evidenciado que la atención y correlación de los detalles figurativos puede ayudar a

partes integran una unidad cerrada de sentido.⁹ Lo que Severi estaría dejando de contemplar es la capacidad *quimérica*¹⁰ que pueden poseer por sencillas que parezcan. De esta manera se da la relación entre lo visible y lo invisible, que se enlazan en la quimera y se movilizan por medio de cada uno de sus componentes figurativos porque, en ellos, el artista ha clausurado un determinado conocimiento sobre el mundo.¹¹

visibilizar relaciones de sentido en las que ha sido codificado cierto tipo de conocimiento o información, que pudiera tener su contraparte complementaria en la evocación oral o en la praxis ritual. Lograr rearticular en la medida de lo posible tales sentidos posibilitará la elaboración de una mejor reconstrucción del arte de la memoria en el grupo cultural objeto de estudio.

9. Algirdas J. Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica”, en Gabriel Hernández Aguilar, ed., *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual* (Ciudad de México: Siglo XXI/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994), 17-42.

10. El concepto de *quimera*, de inspiración warburgiana y valor mnemónico, es planteado por Severi como una operación mental de completamiento en la que el aspecto visible de la imagen —su saliencia visual— se enlaza con un aspecto invisible que debe ser aportado por el receptor, desencadenando así una operación conceptual mediante la cual se puede dar cuenta de uno o varios agentes que integran la realidad, según han sido aprehendidos al interior de un determinado grupo cultural. Véase Severi, *The Chimera Principle*, 67-68.

11. Parto del postulado greimasiano de la operatividad, según el cual todo objeto es aprehensible por su análisis, por su descomposición en partes más pequeñas y por la reintegración de las partes en las totalidades que constituyen. Greimas, “Semiótica figurativa y semiótica plástica”, 29; asimismo, sigue el postulado francasteliano del *signo figurativo*, entendido como un lugar donde se encuentran e interfieren elementos procedentes de lo percibido, lo real y lo imaginario, que pone a disposición de los individuos un instrumento para explorar el universo sensible. Véase Pierre Francastel, *La realidad figurativa. El marco imaginario de la expresión figurativa I* (Barcelona: Paidós Estética, 1988), 115. De esta manera, el desmenuzamiento de los componentes visuales que integran una imagen, entendidos como signos figurativos, también serían capaces de detonar operaciones conceptuales que requieren un completamiento mental, toda vez que ellos se encuentran enlazados a un determinado componente de la realidad. Véase, por ejemplo, Els Lagrou, “Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la percepción”, *Mundo Amazónico*, núm. 3 (2012); 17-42; Els Lagrou, “La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas”, en Sanja Savkic, ed., *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la Antigüedad hasta el presente* (Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, 2019), 303-327.

*Representaciones femeninas
en la plástica huasteca prehispánica*

Abordar el tema de las representaciones femeninas en la plástica huasteca prehispánica supone remitir en primera instancia a las figurillas preclásicas de la región (*ca. 100 a.C.-200 d.C.*), que muestran de manera esquemática el cuerpo desnudo de una mujer de caderas anchas, con extremidades superiores recortadas, o bien, con una elongación tal que culminan en el área correspondiente al vientre de la figura.¹² Este aspecto resulta significativo toda vez que la concentración de elementos visuales en determinada sección de la obra da lugar a *centros plásticos* que denotan la relevancia simbólica de dicha sección corporal.¹³ Se ha considerado que el uso de dichas figurillas pudo haber estado relacionado con rituales de fertilidad de la tierra, lo que las vincularía con la Luna y la vegetación.¹⁴ En efecto, el caso del Monumento 33 o M33 de Tamtoc, también llamado *La mujer escarificada*, corresponde a un cuerpo femenino esculpido en piedra que sigue los mismos parámetros de muslos y caderas amplias de las figurillas en arcilla; además, cuenta con supuestas escarificaciones que se han relacionado con la planta del maíz (fig. 1).¹⁵ El M33 forma parte de una ofrenda vinculada al M32 (*ca. 350 a.C.-250 d.C.*), obra megalítica interpretada como un posible calendario lunar.¹⁶ Otra variante representacional

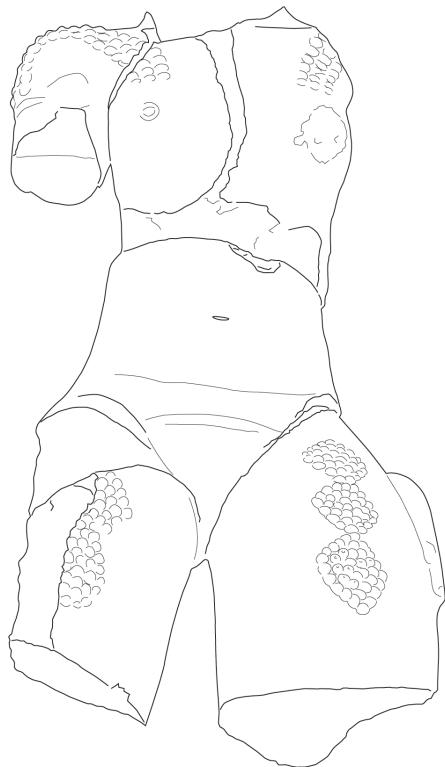
12. Silvia Trejo, “Escultura huasteca en barro”, en Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá, coords., *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993), 175; Sophie Marchegay, “Una revisión de nueve tipos de figurillas antropomorfas de la Huasteca prehispánica”, en Diana Zaragoza, coord., *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca. Homenaje a Leonor Merino Carreón* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), figs. 1, 2 y 3, respectivamente.

13. Entiendo por *centro plástico* una irrupción insertada de forma intencional en la superficie de la obra, mediante la cual se le confiere mayor complejidad significante. Véase Dúrdica Ségora, *Valores plásticos del arte mexica* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 61-66.

14. Marchegay, “Una revisión de nueve tipos”, 133-134.

15. Daniel Salazar *et al.*, “Espacios sagrados en Tamtoc. El caso del monumento de la sacerdotisa y su entorno”, en Guillermo Córdova, Estela Martínez y Patricia Hernández, coords., *Tamtoc. Esbozo de una antigua sociedad urbana* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012), 269-299.

16. Véase Guillermo Ahuja, “El Monumento 32: calendario lunar”, *Arqueología Mexicana*, núm. 79 (2006): 14; por su parte, Jesús Galindo ha propuesto que podría tratarse de un marcador del movimiento aparente del Sol a lo largo del año, véase: “Estela labrada de Mesoamérica



1. Monumento 33 de Tamtoc o *La mujer escarificada*. Dibujo del autor.

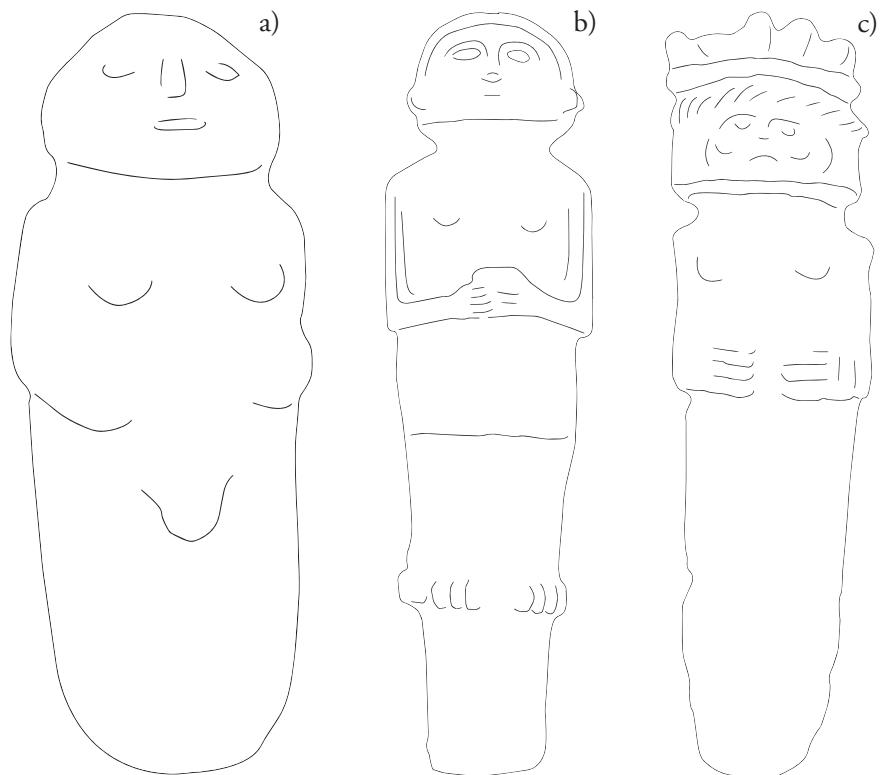
femenina del arte lapidario huasteco la integra un grupo de esculturas de apariencia semicilíndrica, desnudas, cuyas manos también están dispuestas sobre el vientre.¹⁷ Su temporalidad ha sido estimada hacia tiempos del periodo Clásico (200-900 d.C.) (figs. 2a y 2b).¹⁸

Al Posclásico Temprano (900-1200 d.C.) corresponden las esculturas femeninas huastecas mejor conocidas; sus dimensiones son mayores a las antes descritas

podría marcar el transcurrir del tiempo”, *Boletín UNAM-DGCS-1100*, s.n.p., https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021_1100.html (consultado el 1 de febrero de 2023).

17. De la Fuente y Gutiérrez, *Escultura huasteca en piedra*, figs. XLIV, XLV, XLVII, L, LIII, LIV, LV, LXII, LXVI, LXVIII, LXXXII, LXXXVII.

18. Lorenzo Ochoa y Gerardo Gutiérrez, “Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huaxtecos”, *Anales de Antropología*, núm. 33 (1996): 97.

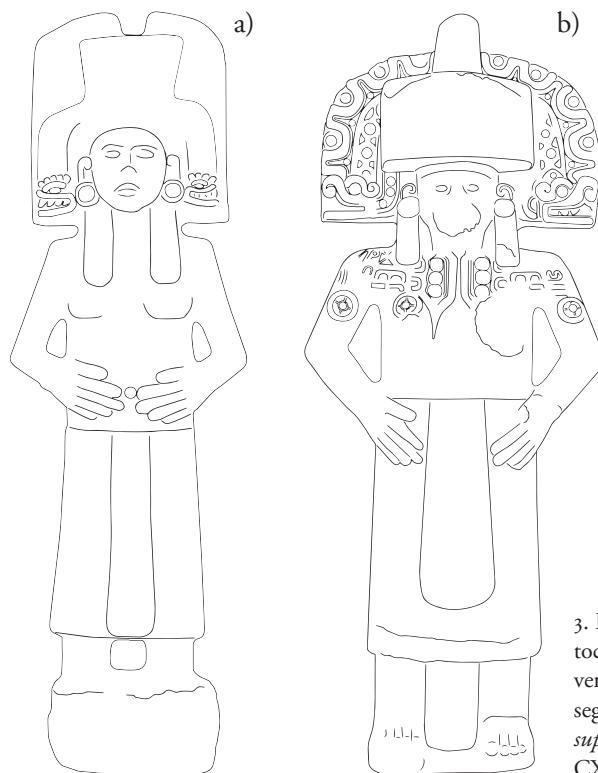


2. Esculturas femeninas de corte semi-cilíndrico. Dibujos de Juan E. Candelaria según De la Fuente y Gutiérrez, *Ecultura huasteca* (*vid. supra n. 4*), láms. XLVII, LXII y LXVI, respectivamente.

y se tallaron a partir de lozas rectangulares de piedra arenisca.¹⁹ En este grupo escultórico las mujeres suelen portar un tocado cónico que se integra una figura bicéfala alusiva a la bóveda celeste.²⁰ La marcada axialidad de las obras y el valor conceptual de sus tocados refuerzan la idea de que las esculturas hasta aquí

19. Beatriz de la Fuente, “Un estilo original: la escultura huasteca planimétrica”, en Beatriz de la Fuente, Leticia Staines y María Teresa Uriarte, *La escultura prehispánica de Mesoamérica* (Milán: Jaca Book, 2003), 113-120.

20. Figuras femeninas con tocados ofídicos alusivos a la bóveda celeste se han reportado para el sitio del Tajín, véase Kim N. Richter, “Huastec Sculpture and the Postclassic International Style and Symbol Set” (tesis de doctorado en Historia del Arte, Los Ángeles: University of California, 2010), 175-176.



3. Esculturas femeninas con tocados ofídicos y de marcada verticalidad. Dibujos del autor según Fuente y Gutiérrez (*vid. supra* n. 4), láms. CVIIIa y CXVIIa, respectivamente.

revisadas representarían postes cósmicos. Las obras, además, muestran nuevos centros plásticos dispuestos en la sección que corresponde al ombligo o al pecho (figs. 3a y 3b). Única en su tipo, hasta ahora, es una escultura femenina en cuyo torso y hombros se labró un conjunto de signos relacionados con la generación del fuego (fig. 3b), diseños que durante el Posclásico gozaron de una amplia difusión en la región huasteca y son identificables en objetos como pintaderas o sellos, así como vasijas efígies femeninas que Claude Stresser-Péan ha señalado como posibles representaciones de mujeres muertas durante el parto (fig. 4).²¹

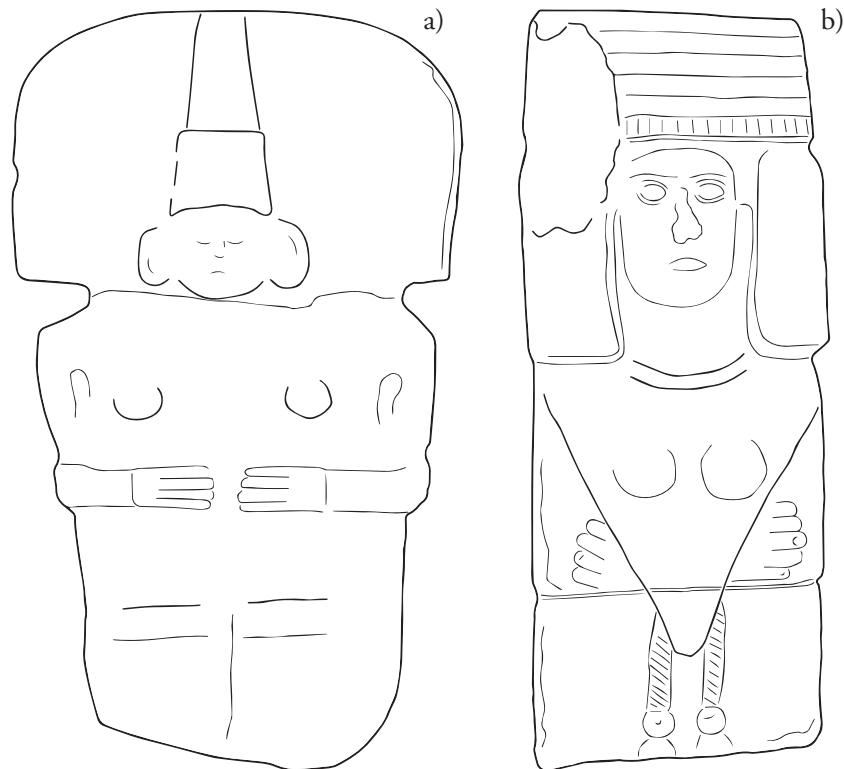
21. Claude Stresser-Péan, “La cerámica en contexto ritual”, en Claude Stresser-Péan, coord., *Vista Hermosa. Nobiles artesanos y mercaderes en los confines del mundo huasteco*, vol. II (Ciudad de México: Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional de Antropología e Historia/Fundación Stresser-Péan/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2018), 91.



4. Vasija efígie femenina con diseños pintados sobre el cuerpo. Colección del Museo Nacional de Antropología. Fotografía del autor. SECULT.-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

A finales del Posclásico, la producción escultórica del sur de la Huasteca asimiló componentes plásticos y temáticos del llamado estilo imperial mexica, de tal razón que en ella aparezca otro tipo de elementos plásticos o indumentarios.²² En efecto, de Castillo de Teayo procede una escultura femenina poseedora de algunos rasgos de clara tradición huasteca como las manos sobre el vientre y el torso “desnudo”, a la que se integró el *quechquemil*, prenda emblemática de la diosa Tlazoltéotl, situación que llevaría a considerar que el uso de dicho atavío podría derivar de la relación entre teenek y na-huas durante el último periodo de la temporalidad mesoamericana (fig. 5).

22. Emily Umberguer, “Historia del arte e Imperio Azteca: la evidencia de las esculturas”, *Revista Española de Antropología Americana* 37, núm. 2 (2007): 178-188.



5. Transiciones estilísticas en la escultura en piedra de Castillo de Teayo. Dibujos del autor según Felipe Solís, *Escultura del Castillo de Teayo, Veracruz, México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981), láms. 35 y 11, respectivamente.

Los dispositivos figurativos huastecos posclásicos

Corresponde a Eduard Seler la primera interpretación de los signos pintados sobre las vasijas huastecas posclásicas. Fueron dos las figuras principales que identificó: el *mamalhuaztli*²³ y un “ala de mariposa”.²⁴ Su línea interpretativa ha

23. “La traducción a este término sería ‘encendedor de barrena’. Ése es el nombre con que se aludía al instrumento para generar el fuego, sin embargo, como tal, una traducción literal al castellano desde la voz náhuatl no existe”.

24. Eduard Seler, “The Teotihuacan Culture of Mexican Highlands”, en J. Eric S. Thompson y Francis B. Richardson, eds., *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. VI (Culver City: Labyrinthos, 1998), 237-240.



6. Representación del tema del encendido del Fuego Nuevo en la cerámica huasteca posclásica. Redibujado por el autor según Seler-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung* (*vid. infra* n. 56), fig. 14c.

encontrado continuidad en Kuehne²⁵ y Faust,²⁶ quienes han reforzado la relación de dichas expresiones con el ritual del encendido del Fuego Nuevo. Otra línea interpretativa se desprende del trabajo de Blas E. Rodríguez,²⁷ quien, apoyado en las ideas de Joaquín Meade, identifica como signo del maíz a la figura lepidóptera de Seler; en trabajos subsiguientes, Meade,²⁸ Lorenzo Ochoa²⁹ y Silvia Trejo³⁰ proseguirán con dichas consideraciones. Debo indicar aquí que tales signos figurativos poseen una cualidad transfiguracional, por lo que su sentido visual y conceptual posibilitó aprehender y enlazar, mediante ellos, el aspecto ígneo del mundo vegetal (fig. 6).³¹

25. Nicola Kuehne, “Iconografía prehispánica de la Huaxteca. Dios del fuego y cerámica”, en Jesús Ruvalcaba y Graciela Alcalá, coords., *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993), 157-169.

26. Katherine A. Faust, “New Fire Figurines and the Iconography of Penitence in Huastec Art”, en Christina T. Halperin, Katherine A. Faust, Rhonda Taube y Aurore Giguet, eds., *Mesoamerican Figurines. Small-Scale Indices of Large-Scale Social Phenomena* (Florida: University Press of Florida, 2009), 205-235.

27. Blas E. Rodríguez, “Una escultura huasteca”, en Lorena Mirambell, coord., *Arqueología de San Luis Potosí* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991 [1936]), 247-262.

28. Joaquín Meade, *La Huasteca: época antigua* (Ciudad de México: Cossío, 1942) y *El adolescente. Escultura huasteca: una interpretación* (Ciudad Victoria: Editorial Jus, 1982).

29. Lorenzo Ochoa, *Historia prehispánica de la Huaxteca* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1979).

30. Silvia Trejo, *Escultura huasteca de Río Tamuín* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989).

31. Empleo el concepto de *transfiguración*, siguiendo a Marcia Castro-Leal, quien a su vez lo toma de la semiótica de Algirdas J. Greimas, véase: “El maíz y su transfiguración en la cultura huasteca”, en *Memoria del Taller Arqueología de la Huasteca*, 21-31.

Formatividad ígnea

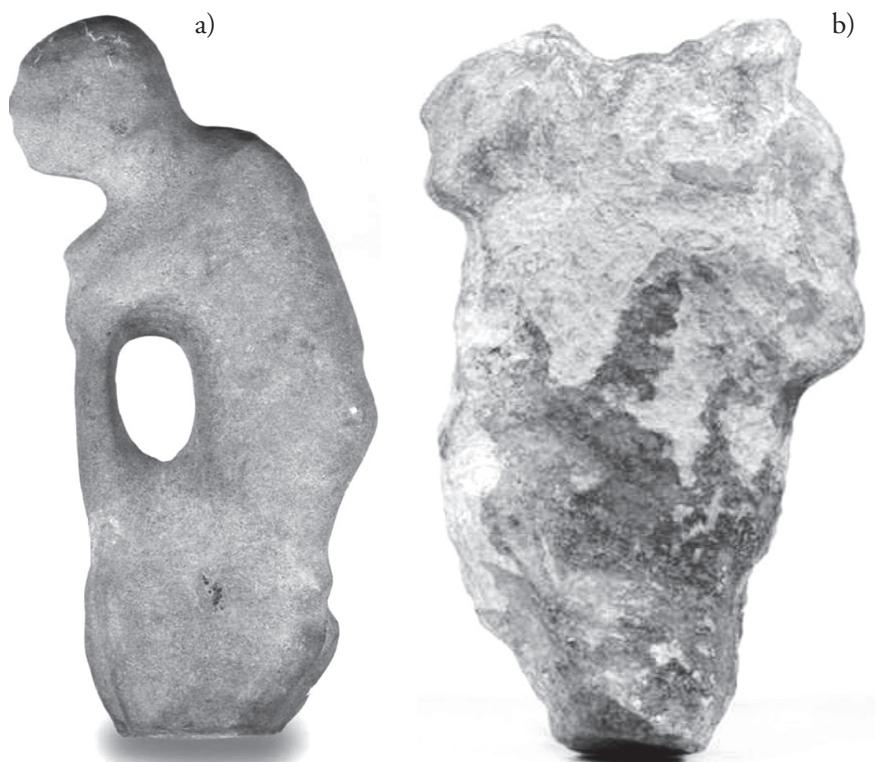
El dios del fuego es una figura altamente compleja en el pensamiento indígena mesoamericano; de manera general se sabe que en el altiplano central mexicano, Xiuhtecuhtli estaba vinculado con los fenómenos de transformación y regeneración de los seres y las cosas del mundo, en especial, por medio de la transición energética entre los aspectos fríos y calientes del cosmos de los que también era regente.³² Se le vincula con el principio de dualidad cósmica generadora, aprehendida en la entidad de Ometéotl.³³ Sahagún se refiere a él como “padre y madre de todos los dioses: el dios antiguo, que es el dios del fuego, que está en medio de las flores; y en medio del alberque cercado de cuatro paredes, y está cubierto con plumas resplandecientes, que son como las almenas”.³⁴ Gracias a la arqueología, se tiene conocimiento de que en la región del centro de México se le rendía culto desde el Preclásico Tardío (400 a.C.-200 d.C.), por medio de una figura antropomorfa en posición sedente, de aspecto jorobado y nariz aguileña, con un brasero en la cabeza. Salvo algunas modificaciones, dicho modelo encontró continuidad en sitios como: Teotihuacan, Tula y Tenochtitlan. En la Huasteca, si bien se mantienen los rasgos remisores de su ancianidad, se le muestra sosteniendo entre sus manos un bastón cilíndrico, con el que parece perforar la superficie terrestre (fig. 7a). Otro rasgo distintivo es que también se le representa cargando a un recién nacido sobre la espalda (fig. 7b). Según Beatriz de la Fuente, el corpus escultórico huasteco aquí aludido representa al dios viejo del fuego.³⁵

32. La bibliografía es amplia, véase por ejemplo: Jacinto de la Serna, “Manual de Ministros de indios, para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 1, núm. 6 (1900): 281-282, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6632> (consultado el 20 de enero de 2023); Alfredo Chavero, “Libro segundo. Capítulo V. La fiesta Xocohuetz”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 1, núm. 5 (1899): 423-439, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6417> (consultado el 2 de enero de 2023) y Hermann Beyer, “El origen natural del dios mexicano Xiuhtecuhtli. Un ensayo mitológico”, *El México Antiguo*, núm. 10 (1965): 309-312.

33. Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1959), 91.

34. Empleo aquí la traducción del náhuatl al castellano de Alfredo López Austin, “El dios enmascarado de fuego”, *Anales de Antropología* 22, núm. 1 (2010): 261-262.

35. De la Fuente, “Un estilo original”, 119.



7. Esculturas de ancianos encorvados. Colección del Museo Francisco Cossío. SECULT-INAH-MÉX.
“Reproducción autorizada por el INAH”. Fotografías del autor.

Las fuentes etnográficas huastecas permiten establecer algunos paralelismos entre Xiuhtecuhtli, como deidad de la regeneración, y el dios teenek del trueno: Muxí'. Según Ángela Ochoa, Muxí' es una deidad que promueve la maduración de los frutos y la vegetación.³⁶ En este sentido, Gerardo Familiar-Ferrer ha reportado el uso de esculturas de ancianos en las tierras huastecas de cultivo, con el fin de favorecer las buenas cosechas.³⁷ Una de las moradas de Muxí' es el plano celeste, lugar donde golpea las nubes con su bastón para generar el trueno.

36. Ángela Ochoa, “Significado de algunos nombres de deidad y de lugar sagrado entre los teenek potosinos”, *Estudios de Cultura Maya*, núm. 23 (2003): 82.

37. Gerardo Familiar, “Las esculturas de encorvados: concepciones de seres ctónicos en la cosmovisión huaxteca”, *Estudios Mesoamericanos* 2, núm. 11 (2011): 12.

no y las lluvias.³⁸ También se le asocia con el oriente, por lo que está ligado a los huracanes y el amanecer. El mito teenek sobre el origen del maíz refiere que Muxi' encomendó a un zanate (*Quiscalus mexicanus*) la tarea de llevar, desde el oriente, un grano de maíz hacia la tierra; en pleno vuelo el ave decidió dejar caer la semilla en la boca de una niña y de tal unión nació Dhipaak, héroe cultural de los teenek, nieto de Muxi'.³⁹

A Muxi' también se le relaciona con la capacidad transformadora ígnea por medio de su habilidad generadora del relámpago. Otro mito teenek refiere que Dhipaak guardó los granos que obtuvo de la primera cosecha en una gran columna que unía el cielo y la tierra.⁴⁰ Para obtener el cereal, los *oc'ox inik*, "primeros hombres" —antepasados de los teenek—, pidieron ayuda al Rayo del Norte para que trasladara a Muxi' desde el oriente y lo llevara al enorme silo.⁴¹ Ya en el lugar, Muxi' pidió a todos los presentes que se escondieran para no lastimarlos, instrucción que fue desobedecida. Muxi' alzó su machete, trazó la cruz, relampagueó, y la gran columna se partió en tres pedazos que se dispersaron por el mundo. El Rayo del Norte murió chamusgado y, con sus cenizas, Muxi' creó a la mamá de Dhipaak.⁴² Los *oc'ox inik*, en cambio, asomaron la cabeza en el momento del impacto, por lo que resultaron noqueados, y, al despertar, notaron que sólo quedaba para ellos el maíz quemado por el rayo: el negro.

38. *Pulik lejem*, "gran laguna", es el nombre que recibe el mar entre los teenek; *Akan K'ij*, que literalmente significa "base [del] Tiempo, base [del] Sol, oriente, horizonte", es otro de los términos con que se designa su principal rumbo de acción, véase Ochoa, "Significado de algunos nombres de deidad", 86; Anath Ariel de Vidas, *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana)* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/ Colegio de San Luis/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2003), 469.

39. Ángela Ochoa, "Las aventuras de Dhipaak o dos facetas del sacrificio en la mitología de los teenek (huastecos)", *Dimensión Antropológica*, núm. 20 (2000): 103-104.

40. Véase Rosalío Suárez, *Mitos huastecos IV. Biyal t'ilabchic* (Ciudad de México: Universidad del Centro de México, 2008), 21-35.

41. Respecto del significado del término *ocox'inik* y su uso como gentilicio, véase Patrick Johansson, "La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 44 (2012): 78.

42. *Ejek Tsok*, "rayo negro", es el nombre que Ángela Ochoa registra para uno de los colaboradores de Muxi'. Si bien no lo relaciona con el rumbo del norte ni con el viento frío, infiero que se trata del Rayo del Norte que aún recuerdan los teenek de Aquismón. Ochoa, "Significado de algunos nombres de deidad", 83.

Ahora he de referirme a la narración del evento del diluvio con el que tiene origen la era actual de los teenek, y en el que también participan los *oc'ox inik*.⁴³ En resumen, se dice que un conejo aconsejó a un hombre que construyera una barca para sobrevivir a la inundación que se aproximaba. Una vez que descendió el nivel del agua, el hombre bajó del bote, arrancó un pedazo a su barca y elaboró un *mamalhuaztli*. El humo resultante ennegreció el cielo recién lavado, lo que molestó mucho a Dios, quien envió un ángel a castigarlo; al encontrarlo, éste tomó el encendedor de barrena y se lo metió por la boca, atravesándolo hasta el ano. El hombre quedó convertido en mapache (*Procyon hernandezii*).

Los datos hasta aquí expuestos revelan tres aspectos fundamentales sobre la imagen que en términos cosmogónicos elaboró el pueblo teenek sobre sí mismo en relación con el fuego:

1. Genealogía ígnea. La genealogía del héroe cultural de los teenek, Dhipaak, es de tipo ígneo, toda vez que su madre fue creada a partir de las cenizas del Rayo del Norte; por tanto, podría tenérsele a él como su padre. También debe indicarse que al ser el septentrión su rumbo de acción, está vinculado con el inframundo. El norte corresponde a los dominios de Mictlantecuhtli, una más de las personificaciones de Xiuhtecuhtli.⁴⁴ En el espacio cósmico indígena, el fogón doméstico y sus tres piedras se ubican en el rumbo en cuestión.⁴⁵

2. El cuerpo como figura análoga al encendedor de barrena. El castigo que recibe el primer hombre por la transgresión cometida definió la función y vocación cosmogónica del pueblo teenek como colectividad humana, asimilada en el gentilicio de *oc'ox inik*. La estirpe ígnea de los teenek se fundamenta en el parentesco con animales cuyo aspecto fue determinado por el fuego, tales como el mono araña (*Ateles geoffroyi*), o bien, el tlacuache (*Didelphis marsupialis*).⁴⁶ Respecto de este último, se tiene conocimiento de que los teenek emplean el término *uut'*, “tlacuache”, para designar a los niños no bautizados y, además, el rebozo con que sus madres los cargan en la espalda —tejido análogo

43. Janis Alcorn, *Huastec Mayan Ethnobotany* (Austin: University of Texas Press, 1984), 60-61.

44. Chavero, “Libro segundo”, 434.

45. Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006), 211-212.

46. En algunos mitos, el encendido del fuego después del diluvio es realizado por el mono araña, no así, el mapache. Otras narraciones, en cambio, lo mencionan salvándose de ser quemado al subir a los árboles, o bien, refieren que su aspecto negruzco lo adquiere al sumergirse en el agua, véase: López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 66, 148, 429, 438, 445.

al marsupio de la zarigüeta—, recibe el nombre de *akilab* (*kin*, “Sol” y *laab*, “persona o señor”).⁴⁷ Otro grupo de seres que los teenek tienen por ancestros son los *baatsik'* (*baats*, “torcido”; *ik*, “viento”) o *baatsik'i aatslaab* (*aatslaab*, “espíritu viejo”), es decir, “viento torcido de los antepasados”, entes de naturaleza ctónica que se desplazan dando giros sobre sí mismos.⁴⁸ Los teenek procuran no estar en el campo ya que pueden encontrárselos bajo la forma de tigres, mapaches o tlacuaches. De manera coincidente, las figuras zoomorfas más recurrentes en la cerámica huasteca posclásica corresponden a los seres aquí referidos, y en ellas es posible apreciar el encendedor de barrena ocupando el eje de simetría de los cuerpos, ubicado en la sección de la cabeza, así como en la parte posterior del torso. El elemento posibilitador del movimiento de giro de los *baatsik'* y los *oc'ox inik* es el *mamalhuaztli* en su implicación somática (figs. 8a y 8b).⁴⁹

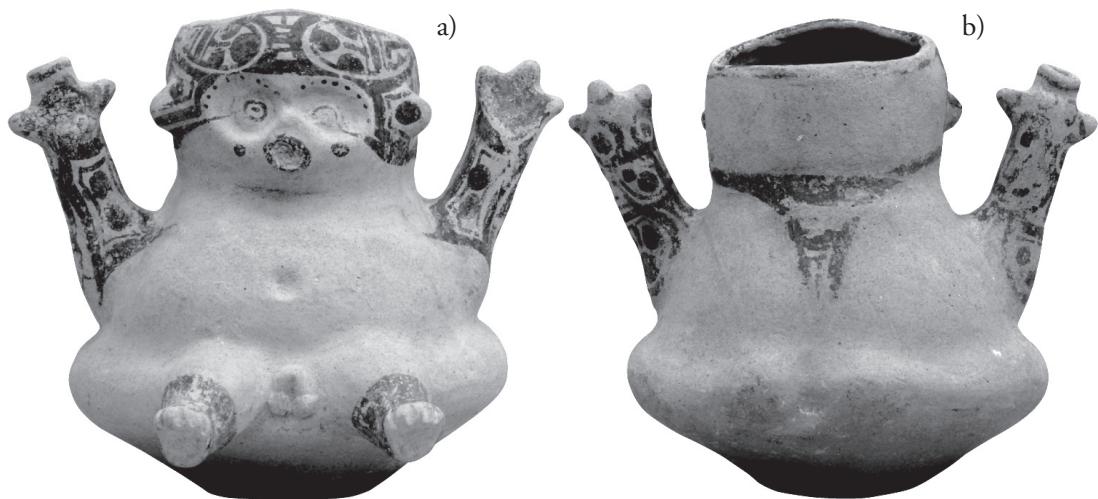
3. El bastón y el encendedor de barrena como instrumentos análogos. Los mitos teenek remiten a dos procedimientos en los que intervienen instrumentos distintos mediante los cuales es posible generar el fuego. El bastón produce el fuego por medio de la percusión, tal como sería el caso del choque de dos pedernales, mineral que los teenek designan con el término *c'amal tujub*, “piedra de fuego”.⁵⁰ En términos mitemáticos, la producción del fuego mediante un impacto habría sido enlazada con el relámpago y el fuego que es capaz de producir al impactar los árboles, lo que da lugar a un primer modelo

47. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 232-233.

48. El trabajo de Anath Ariel de Vidas expone con claridad cómo es que los teenek de Tantoyuca han construido su etnicidad a partir de una relación de alteridad respecto de su propio pasado, de tal razón que se consideran a sí mismos como gente bautizada y de hábitos diurnos, por su nueva realidad religiosa en la que asocian a Cristo con el Sol; en cambio, sus antepasados son considerados como seres de naturaleza nocturna. Las explicaciones que los teenek realizan de sus antepasados son de utilidad toda vez que ofrecen una visión particular que muy posiblemente corresponda —con las precauciones correspondientes— a la cosmovisión de sus antepasados prehispánicos. Véase Ariel de Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 216-220.

49. Ángela Ochoa reporta que los teenek tienen noción de la existencia de tres hijos de Muxi': *Yaxaal-Te*, “palo verdor, árbol verdor”; *Edhem*, “mapache”, y *Lo'nej*, “el que es agujerado, el que fue agujerado”, vincula el nombre de este último con el castigo que recibió el mapache al ser agujerado con el leño; además, refiere que algunos teenek traducen el término *lo'nej* como “torpe al caminar o al hablar, aturdido”, por lo que infiere que posiblemente se esté aludiendo al tlacuache, animal de caminar maltrecho capaz de recomponerse de sus pedazos [¿el ser agujerado?]. Véase, respectivamente: Ochoa, “Significado de algunos nombres de deidad”, 87 y López Austin, *Los mitos del tlacuache*, 294-297.

50. Ramón Larsen, *Vocabulario huasteco del Estado de San Luis Potosí* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Lingüístico de Verano, 1997), 108.



8. Vasija efígie que representa a un mono araña. Colección del Museo de la Cultura Huasteca. Fotografías del autor. SECULT.-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

explicativo del origen: la ruptura del Monte Sagrado, o bien, del Árbol Florido de Tamoanchan.⁵¹ El suceso de proyección centrífuga que supone la ruptura del *axis mundi*, pensado en Mesoamérica como el cuerpo de un lagarto, es al mismo tiempo un relato explicativo de la apertura del espacio, así como la instauración de sus distintas coordenadas, tanto verticales como horizontales. El silo vertical que resquebraja Muxí' es una figura análoga al Tonacatépetl, cuya fractura conlleva la dispersión de los dones. En este contexto, las esculturas de ancianos encorvados poseerían una connotación ígnea relacionada con la potencia destructora de su herramienta —el bastón vertical— y las consecuencias proyectivas que esto conlleva, al *penetrar-fecundar* la superficie de la tierra y promover el reverdecimiento de la vegetación.⁵²

51. Según Alfredo López Austin, el *axis mundi* tiene como base el mundo subterráneo de la muerte sobre el que se asienta el Monte Sagrado, posteriormente, el Árbol Florido, cuyas ramas llegan al cielo. Véase “Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano”, *Anales de Antropología*, núm. 43 (2009): 25-28.

52. Silvia Limón, “El dios del fuego y la regeneración del mundo”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 32 (2001): 60-61.

El segundo procedimiento implica el uso del *mamalhuaztli*, instrumento mediante el cual, por medio de la fricción resultante de hacer girar una vara vertical sobre una tabla horizontal, se puede generar el fuego. Además de su representación en las vasijas posclásicas, el acto de encendido del Fuego Nuevo en la Huasteca prehispánica se representó en una orejera de concha, publicada por Beyer, donde se muestra una posible imagen de Xiuhtecuhlti manejando el encendedor de barrena, de cuya base emergen volutas en dirección vertical ascendente.⁵³ Gracias al Altar de Tamohi se tiene conocimiento de que el ritual del Fuego Nuevo se realizó en la región; por su orientación hacia el este, la práctica se ha relacionado con la aurora.⁵⁴ En términos *virtuales*,⁵⁵ la operatividad funcional del encendedor de barrena resulta compatible con la del bastón fecundador de Muxi'. Según se aprecia en los dispositivos figurativos, el *mamalhuaztli* vertical conecta el plano celeste —una de las moradas de Muxi'— con el plano terrestre (fig. 9). En una vasija de Pánuco, el signo figurativo que suele representar la llamarada de fuego fue reemplazado por unas fauces abiertas de lagarto, diseño que remite al glifo del día *cipactli*, o bien, al glifo *altépetl*, equivalente a un cuerpo sáurico.⁵⁶

En este caso, las fauces abiertas del reptil poseerían el mismo valor de proyección ígnea de la llamarada, toda vez que se derivan del acto de la penetración corporal. En términos de actantes energéticos e instrumentales, esta variante figurativa del evento creador podría corresponderse con un pasaje del mito del maíz en el que Dhipaak, al hacerse de una herramienta que le permita producir el rayo, decide mutilar con su cuchillo la lengua de un lagarto, acción que deriva en la liberación de numerosos relámpagos.⁵⁷ Un último ejemplo de cómo

53. Hermann Beyer, "Shell Ornament Sets from the Huasteca Mexico", *Studies in Middle America*, núm. 5 (1934): fig. 24.

54. Diana Zaragoza, *Tamohi: su pintura mural* (Ciudad de México: Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2003), 20-21.

55. Empleo el término *virtuales* para hacer referencia a figuras cognitivas y relaciones de sentido que están latentes de manera indicial en las imágenes, que permiten urdir constelaciones enteras de sentidos, en este caso, al enlazarlas con otro tipo de objetos culturales por medio de inferencias espaciales, geométricas o energéticas. Sobre las posibilidades exegéticas que abre el concepto de la *virtualidad* en el acto interpretativo de las imágenes, véase: Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Cendeac, 2010), 27-45.

56. Véase Caecilia Seler-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung des KGL Museum für Völkerkunde zu Berlin* (Berlín: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1916), fig. 9c.

57. Véase Rafael Nava, "El Costumbre: ofrendas y música a Chikomexochitl en Ixhuatlán de Madero, Veracruz", *Revista Entreverando*, núm. 34 (2009): 48.



9. Vasija que representa la conexión entre el plano celeste (banda de *xicalcoliuhquis*) y el plano terrestre (*Mamalhuaztli*). Colección del Museo Regional Huasteco. Fotografía del autor. SECULT.-INAH-MÉX. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

el acto del encendido del fuego se encuentra anidado en el pensamiento teenek como modelo y principio del origen es la imagen instituida en la escena de un pájaro carpintero horadando el tronco de un árbol. Para los teenek, el pájaro carpintero representa a un leñador —el que quiebra árboles—, quien es una personificación de Muxí', cuya cresta de plumas coloradas, representa el fuego; el orificio, en cambio, es el lugar que Dhípaak utiliza para esconderse y no ser asesinado por la hermana de su abuela.⁵⁸

El desglose de los puntos anteriores revela la urdimbre ígnea que definió a los teenek prehispánicos como colectividad humana. En cuanto modelo del origen, el acto de encendido del fuego, por medio de un elemento axial, también se encuentra latente de manera virtual en la Danza del Volador, expresión que ha sido bien caracterizada como una danza del fuego, en la que se da lugar a una imagen invertida del *mamalhuaztli*, en torno al cual las mujeres teenek

⁵⁸. Rosalío Suárez, *Mitos huastecos I. Biyal t'ilabchic* (Ciudad de México: Universidad del Centro de México, 2008), 85-94.

danzan vistiendo el *dhayemlaab*, mientras los voladores descienden con gorros cónicos de plumas coloradas.⁵⁹

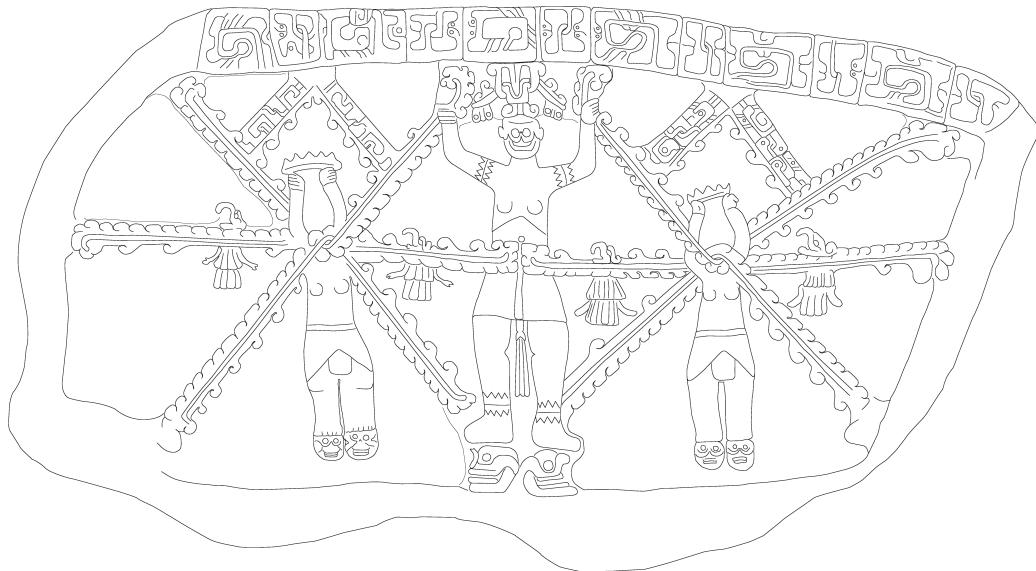
Las nociones axiales y proyectivas que subyacen en el momento de la ruptura del Monte Sagrado se encuentran latentes en los monumentos 32 y 33 de Tamtoc. A reserva de elaborar un estudio más amplio, quiero resaltar que la escultura de *La mujer escarificada* (M33) —fragmentada de manera deliberada— debió haber poseído características semejantes a las de la figura femenina vertical que se encuentra parada sobre un par de cráneos, y que secciona el M32 justo por la mitad. Además, el megalito está orientado hacia el norte, por lo que podría conferírselle un determinado valor ígneo. A lo sumo, las extremidades del personaje central parecen haber sido mutiladas, toda vez que en sus antebrazos y tobillos fueron labradas una serie de incisiones rectas complementadas con diseños incisos en zigzag. A mi entender, lo que este recurso figurativo expresa es la idea de liberación de cierta luminosidad generada en el acto de la mutilación —el resquebrajamiento—, que en este caso sería cuatripartito (¿los cuatro rumbos cósmicos?).⁶⁰ El rasgo en cuestión no lo presentan las figuras femeninas que complementan la composición, en cambio, en sus manos levantadas hacia lo alto, cada una sujetan un elemento zigzagueante de cinco puntas, que podría constituir un antecedente temprano de las estrellas teotihuacanas del Clásico, y las más tardías del templo de Venus en Cacaxtla.⁶¹ Más allá de la posible significación venusina de los diseños de cinco puntas, lo que quiero destacar es el valor iridiscente implícito en las formas angulosas de la figuratividad mesoamericana.⁶² A partir de las relaciones expuestas, sugiero que desde el Preclásico Terminal (*ca.* 350 a.C.), algunas expresiones figurativas huastecas

59. Guy Stresser-Péan, *La Danza del Volador entre los indios de México y América Central* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Secretaría de Cultura de San Luis Potosí-El Colegio de San Luis, 2016), 76-79.

60. El M33 posee una serie de diseños en alto relieve que posiblemente representarían escarificaciones. Aquellos que fueron dispuestos a manera de banda en la sección correspondiente al hombro suman 52, número emblemático relacionado con los ciclos calendáricos mesoamericanos, lo cual la vincularía con la propuesta aquí vertida entre el acto análogo de la ruptura del Monte Sagrado y la periodicidad con la que se realizaba el acto del encendido del Fuego Nuevo.

61. Jesús Galindo, “Una visión celeste de Cacaxtla: estudios arqueoastronómicos de su pintura mural”, en María Teresa Uriarte y Fernanda Salazar, coords., *La pintura mural prehispánica en México V, t. II* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013), fig. 2.30.

62. Los motivos de cinco puntas del M32, son identificados por Uriarte y Salazar, *La pintura mural prehispánica*, como “cuchillos dentados”, “Espacios sagrados en Tamtoc”, 273.



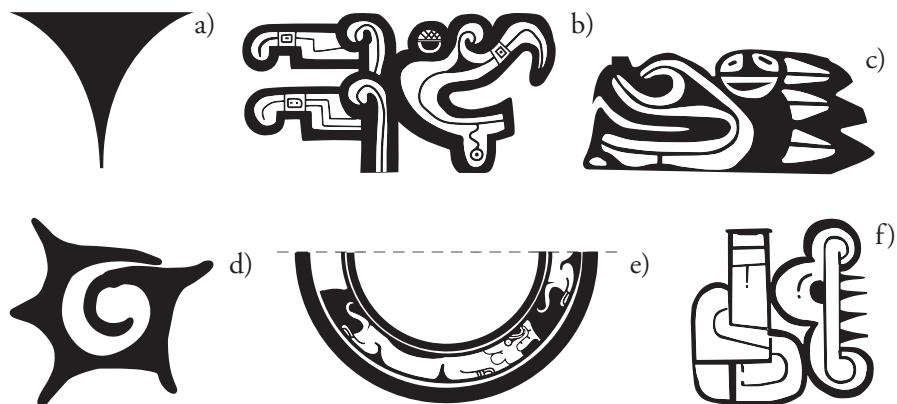
10. El M32 de Tamtoc. Redibujado por el autor según Salazar, *et al.*, “Espacios sagrados en Tamtoc” (*vid. supra* n. 15), fig. 1.

denotan que fueron elaboradas, siguiendo una noción fundamental semejante, identificable en las articulaciones formales y espaciales que tienen lugar en los distintos centros plásticos de las imágenes, que tendrían como modelo virtual la noción del evento formativo de la ruptura del eje cósmico (fig. 10).

*Base formémica y topológica de los dispositivos
figurativos huastecos posclásicos*

El valor ígneo de los diseños pintados sobre la cerámica huasteca posclásica se expresó por medio de las formas angulosas que definen su visualidad. El tratamiento plástico empleado para trazarlos parece corresponderse con una estrategia figurativa compartida por diversos pueblos mesoamericanos a lo largo del tiempo, de tal razón que Eduard Seler determinara el sentido ígneo subyacente a los diseños huastecos, a partir de la iconografía clásica de Teotihuacan.⁶³

63. Seler, “The Teotihuacan Culture”, figs. 174, 175, 176 y 179, respectivamente; ejemplos



11. El formema punta (a) y su implicación en la concepción de otros signos y diseños figurativos huastecos posclásicos. Dibujos del autor a partir de las piezas originales, a excepción de la figura f, redibujada según Seler-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung* (*vid. supra* n. 56), fig. 9c.

Los diseños pintados en la cerámica teenek posclásica se trazaron empleando una estrategia visual que denomino como *recursividad figurativa*, con la cual enlazaron un amplio número de nociones cosmogónicas mediante la repetición constante de dos elementos visuales que designo como: *formemas figurativos*.⁶⁴ El primero es el *formema punta* y es una de las figuras más versátiles de significación ígnea. Su forma es la de un triángulo de lados cóncavos cuya repetición e integración a otras formas da lugar a signos como la llamada Cruz de Malta,⁶⁵ el joyel del viento y otras figuras zoomorfas (figs. 11a-f). El formema punta, incluso, define la forma básica del *mamalhuaztli* y, además, se encuentra implícito en cada una de las puntas del signo de la llamarada de fuego (fig. 12).

El *formema redondo* es la segunda figura más utilizada en los diseños pintados de la cerámica. En términos topológicos, éste se emplea con frecuencia

de llamaradas de fuego muy semejantes a aquellas trazadas por los teenek prehispánicos, son identificables en los numerosos glifos de conquista del *Códice Mendoza*.

64. Patrick Johansson define el formema como la unidad mínima de significación pictórica, véase “La imagen de Aztlán en el *Códice Boturini*”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 51 (2016): 115-116; dado que el sentido de las obras plásticas se construye sobre todo de la disposición y arreglos de diversos diseños previamente convencionalizados, se puede indicar que pertenecen a la categoría de lo figurativo, entonces, el formema también puede ser entendido como unidad mínima de significación figurativa.

65. Meade, *La huasteca*, 122.



12. Variante figurativa del tema del encendido del Fuego Nuevo. Redibujado por el autor según Seler-Sachs, *Die Huasteca-Sammlung* (*vid. supra* n. 56), fig. 16.

para establecer centros, mientras que el formema punta, por lo común, expresa ideas de proyectividad o direccionalidad, aunque también define centros gracias a su apariencia simétrica. De hecho, el *mamalhuaztli* es una figura de marcado valor axial con la que se articulan operaciones espaciales relativas a las oposiciones centro *vs.* periferia y alto *vs.* bajo.

El empleo de una rejilla topológica, la comprensión de la forma y el enlace con las nociones espaciales que del cosmos aún posee el pueblo teenek, es lo que en buena medida posibilitó detectar las operaciones de memoria plástica que vinculan el *dhayemlaab* con la plástica huasteca posclásica.

La figuratividad del dhayemlaab

En la actualidad, el medio de expresión figurativa más rico y complejo que posee el pueblo teenek es el *dhayemlaab*. Como instrumento de la memoria, resulta sumamente significativo que las mujeres *teenek* se refieran a él como un repositorio de conocimiento: “Como dice Lamberta, *dham* es ‘guardar’; *dhayemlaab* es ‘guardar todo lo que uno sabe’. Hilaria le enseñó que en el *dhayem* tienes guardada toda tu sabiduría”.⁶⁶ La sabiduría a la que se hace referencia

66. Claudia Rocha, *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek I* (Ciudad de México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí-El Colegio de San Luis, 2014), 168, 171, 222, respectivamente.

tiene que ver con las figuras que se bordan en la prenda, cuya realización se lleva a cabo “de memoria”.⁶⁷

El corpus tradicional de figuras se preserva al interior de la comunidad, a partir de dar continuidad al repertorio figurativo familiar, o bien, de lo que cada mujer es capaz de retener en su memoria, de los diseños que otras mujeres portan en su *dhayemlaab*. A grandes rasgos, ésta ha sido la dinámica que ha posibilitado la transmisión comunitaria de los diseños de la prenda sagrada de las mujeres teenek. El uso del *dhayemlaab* en eventos como la Danza del Volador, una boda o un funeral, da lugar a una de las condiciones que Severi plantea para que una imagen se vuelva memorable: la existencia de un contexto ritual.⁶⁸

Coincido con Rocha⁶⁹ cuando señala que el repertorio figurativo del *dhayemlaab* es de origen europeo, lo que me lleva a considerar el bordado teenek como una expresión plástica de tipo sincrético.⁷⁰ Infiero aquí que el repertorio occidental habría sido bien acogido por el pueblo teenek por la compatibilidad figurativa que ofrecía en cuanto la integración y expresión de los fundamentos cosmogónicos y valores plásticos del arte posclásico, sin poner en riesgo de persecución religiosa a los miembros de la comunidad.⁷¹ A principios del siglo XIX,

67. Rocha, *Tejer el universo I*, 168.

68. La segunda condición es la existencia de una saliencia visual que posibilitará la operatividad de la quimera, es decir, la existencia de un repertorio que yo llamo aquí figurativo, cuyo funcionamiento “sintagmático” puede insertarse en los mismos principios severianos de la pictografía amerindia, a saber: el ser *convencional, cerrado, selectivo, redundante, secuencial, persistente en el tiempo, de amplia difusión y de capacidad evolutiva*. La traducción de los términos es mía, véase: Severi, *The Chimera Principle*, 20, 151-152.

69. Rocha, *Tejer el universo I*, 226.

70. Los diseños del *dhayemlaab*, al asimilar la figura de Cristo, cumplen los cuatro rasgos básicos que caracterizan la imagen sincrética de la Nueva España, véase Pablo Escalante, “El término sincretismo y el estudio del arte novohispano del siglo XVI”, en Patricia Díaz Cayeros, Montserrat Galí Boadella y Peter Krieger, eds., *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 312.

71. Al igual que en otras regiones mesoamericanas, los teenek ponían en riesgo su vida si eran descubiertos rindiendo culto a sus deidades. Entre las ordenanzas para las visitas de los pueblos indios de la Huasteca, promulgadas por Nuño de Guzmán en 1528, se solicitaba la erradicación de las prácticas idolátricas so pena de muerte o esclavitud. Juan Manuel Pérez, *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1532-1533)* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/El Colegio de San Luis/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Archivo General de la Nación, 2001), 58-70.

el diseño central del *dhayemlaab* ya se encontraba definido, tal como se puede observar en la litografía *Indios de la cierra [sic] de Guauchinango*, de Carl Nebel (*ca.* 1839). Una fotografía, tomada en 1924 por Carl Schuller, muestra a una mujer teenek de Tancanhuitz portando un *dhayemlaab* con diseños muy semejantes a los registrados por Nebel.⁷² La cercanía compositiva y formal de las figuras, elaboradas casi con un siglo de diferencia, da cuenta de la integración indumentaria que nahuas y huastecos mantenían a principios del siglo pasado.⁷³

Base formémica del dhayemlaab

En la técnica del punto de cruz se trabaja a partir de pequeños módulos cuadrangulares para dar forma a las figuras. Un rápido examen de la expresividad figurativa del *dhayemlaab* permite identificar una marcada inclinación por el empleo de triángulos, rombos y romboídes, de tal razón que los postule aquí como sus formemas básicos. Otro formema frecuente es la espiral, aunque, por lo general, aparece integrada en las puntas laterales de los formemas triangulares (figs. 13a y 13b).

Es en el uso repetitivo de figuras de corte anguloso donde encuentro el aspecto formal de enlace más claro entre la figuratividad teenek prehispánica y la del *dhayemlaab*. Así, el *formema punta* encontraría correspondencias con el *formema triángulo* de la época actual. Por tanto, debe comprenderse el *dhayemlaab* como una obra en la que está implícita una fuerte idea de proyectividad y luminosidad. De hecho, el uso de estambres de acrilán parece reforzar lo que las propias formas expresan, ya que se los prefiere por ser más “brillantes”.⁷⁴

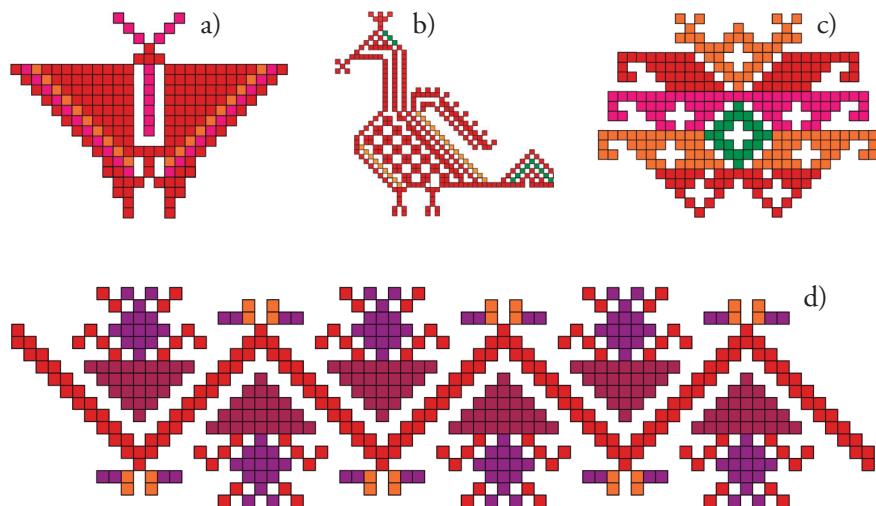
72. Véase, Rocha, *Tejer el universo I*, figs. 2 y 57, respectivamente.

73. En otro trabajo he abordado el tema de la integración regional por medio del análisis de la cerámica teenek prehispánica y la que aún elaboran hoy día los nahuas de Chililico, Hgo. Véase: Juan E. Candelaria, “Relaciones estilísticas e iconográficas entre la cerámica de Chililico, municipio de Huejutla, Hidalgo, y la cerámica huasteca del periodo Posclásico (900-1521 d.C.)”, en Arturo Gómez Martínez, coord., *La Huasteca y la Sierra Norte de Puebla. Estudios de la cultura nahua* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Veracruzano de la Cultura, 2022), 119-141. Véase también Guy Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Embajada de Francia en México, 2011).

74. Rocha, *Tejer el universo I*, 170.



13. Implicación del formema triángulo en los diseños bordados de un *dbayemlaab* (ca. 1950); a) vista frontal; b) vista posterior. Imágenes tomadas de Rocha, *Tejer el universo* (*vid. supra* n. 66), tabla 5.



14. El formema triángulo como base formal de los diseños bordados del *dhayemlaab*; a) mariposa; b) ave de posible significación ígnea; c) flor o mazorca de maíz; d) posible figuración de la serpiente de fuego o *xiuhcoatl*. Dibujos del autor según Rocha, *Tejer el universo* (vid. supra n. 66), tablas 9, 10, 11 y 23, respectivamente.

En las composiciones, el formema triángulo se emplea para dar lugar a figuras zoomorfas, fitomorfas y geométricas (figs. 14a, 14b, 14c y 14d). Entre las de tipo zoomorfo, destacan por su simplicidad figurativa, aquellas que representan mariposas (fig. 14a). La base formémica de las figuras de aves está en buena medida determinada por el triángulo; como tal, se le detecta en la cabeza, lo que recuerda su aplicación prehispánica (figs. 11b y 11c); o bien está implícito en la forma general del cuerpo, las alas y la cola (fig. 14b).

Respecto a las figuras fitomorfas, el formema triángulo es identificable principalmente en un diseño que los teenek relacionan con una flor o con la mazorca de maíz (fig. 14c). El diseño se logra a partir de la intercalación en un mismo eje de tres figuras triangulares complementadas con espirales ortogonales. Por lo general, en el conjunto se inserta un rombo que opera como centro visual y conceptual. Sugiero que estas figuras, al poseer un claro arreglo axial, se corresponden con el *mamalhuaztli* y las volutas prehispánicas, mientras que las intercalaciones triádicas podrían explicarse como una pervivencia del numeral ígneo.

Por último, el formema triángulo también se encuentra latente en un diseño de banda en zigzag que suele disponerse en el cuello del *dhayemlaab*, cuyos espacios intersticiales se complementan con figuras triangulares. El

antedecedente prehispánico de dicho diseño remitiría a la serpiente de fuego, *xiucóatl* (fig. 14d).⁷⁵

La estrella de ocho puntas

Se trata de un signo figurativo constituido por ocho romboídes opuestos, acomodados en cuatro pares y arreglados a partir de un centro común. Su diseño es compatible con el cosmograma mesoamericano que señala los cuatro rumbos del universo.⁷⁶ El aspecto cruciforme ha posibilitado su enlace con la figura de la cruz y con Cristo-Sol.⁷⁷ Además, la estrella de ocho puntas se ha vinculado con el planeta Venus como lucero del alba, con el término *chuzel oot'*, “gran estrella”.⁷⁸ Su disposición en el área central superior del *dhayemlaab*, cerca del corazón, la relaciona con la figura del caracol cortado, emblema venusino que identifica a Ehécatl-Quetzalcóatl (fig. 15).

La flor central

La figura más importante del *dhayemlaab* es conocida como *ts'ejel wits* o “flor central”. Es la primera figura que se borda en la prenda, lo que le confiere un valor fundacional, y es a partir de ella que los demás diseños son distribuidos (fig. 16a).⁷⁹ Siempre se le borda cerca del vértice inferior del *dhayemlaab*, lo que la ubica en la sección corporal correspondiente al vientre femenino. Se le representa de dos formas: a manera de eje vertical intersecado por tres elementos lineales horizontales, rematados con siete diseños de estrellas o flores, o a

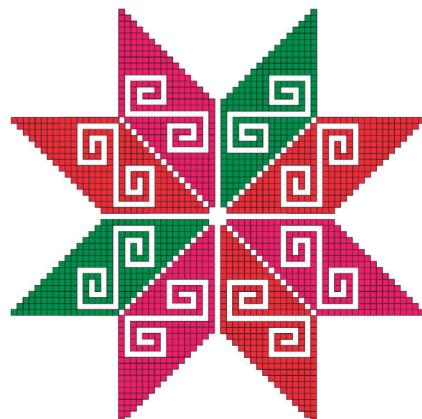
75. Rocha, *Tejer el universo I*, 108.

76. Arturo Gómez, *Arte textil potosino. Los tének: catálogo iconográfico* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2019), 44-47.

77. Rocha, *Tejer el universo I*, 191-192 y Claudia Rocha, “El camino de la estrella. Tradición textil de oriente a occidente, los *teenek* y los *wixaritari*”, en Arturo Gutiérrez del Ángel, ed., *Hilando al norte. Nudos, redes, vestidos, textiles* (Ciudad de México: El Colegio de San Luis/El Colegio de la Frontera Norte, 2012), 152.

78. Carlos de Tapia Zenteno, *Paradigma apologético y noticia de la lengua huasteca*, ed. René Acuña (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985 [1767]), 105.

79. Rocha, *Tejer el universo I*, 164.



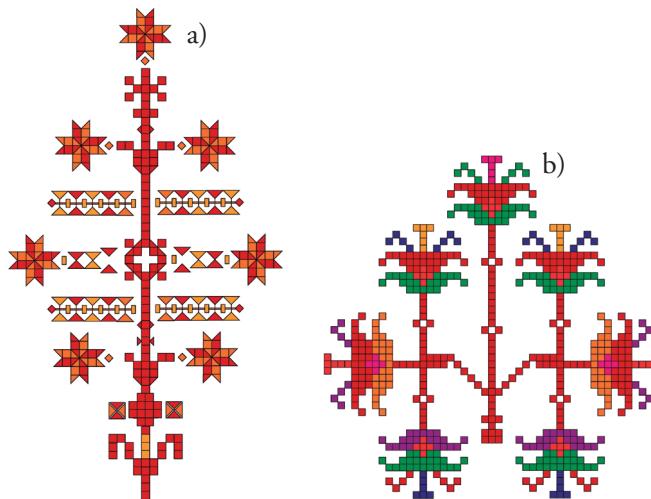
15. La estrella de ocho puntas. Dibujo del autor según Gómez, *Arte textil potosino* (*vid. infra* n. 76), 53.

partir del modelo conocido como árbol de la *Vida*, llamado *wajudh wits*, “flor o árbol extendido o desparramado” (fig. 16b).

Propongo aquí que los diseños de la *ts'ejel wits* y *wajudh wits* tienen su antecedente indígena en los diseños labrados en esculturas como *El adolescente* y *La apoteosis*, mediante los cuales se aludió en términos figurativos a Dhiaak y a Chicomexóchitl, ambas, entidades sagradas análogas de los teenek y nahuas de la Huasteca (fig. 17a).⁸⁰ La relación compositiva entre la *ts'ejel wits* y *wajudh wits*, y su referente indígena, se afianza al desplegar uno a uno los paquetes de signos en la pierna derecha de *El adolescente*, donde queda el *mamalluaztli* al centro y, a cada costado, el signo de la mazorca o llamarada de fuego (fig. 17b).

Los conjuntos figurativos anteriores se presentan a manera de una tríada que se instaura en orden ascendente en la obra plástica. En cada una de las repeticiones, las mazorcas van adquiriendo mayor tamaño, hasta alcanzar un total de siete; la más grande es aquella situada en el extremo superior del eje vertical, aspecto que también se ha identificado en las composiciones de la *ts'ejel wits* (fig. 18).

80. Chicomexóchitl o “siete flor” es el héroe cultural de los nahuas de la Huasteca, en los mitos prácticamente supera los mismos peligros y pruebas que Dhiaak, por tanto, se puede indicar que se trata de la misma figura sagrada que, durante la época virreinal, se asimiló a la figura de Cristo. Para una revisión comparativa sobre las afinidades entre ambas deidades, véase: Oswaldo Rosas, “La creación del maíz en las culturas del Golfo de México: los mitos de Chicomexóchitl, Dhiaak y Homshuk”, *Revista de Estudios Interculturales*, núm. 4 (2016): 86-101.

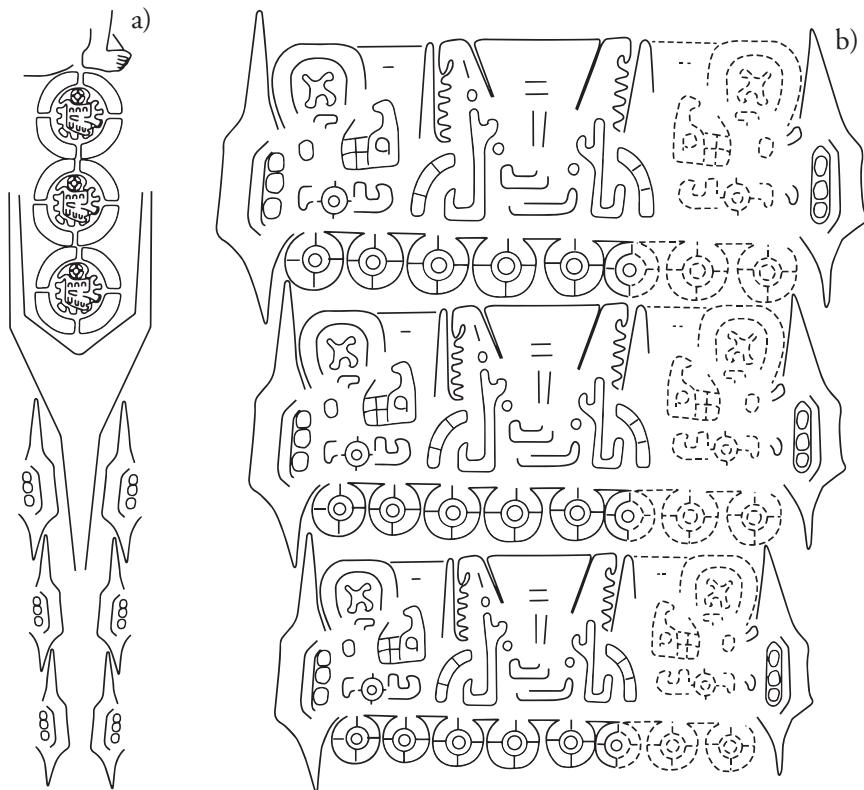


16. Diseños del árbol y flor extendida; a) *ts'ejel wits*; b) *wajudh wits*. Dibujos del autor según Rocha, *Tejer el universo II* (vid. *infra* n. 90), tablas 13 y 12, respectivamente.

En los bordados teenek, el *mamalhuaztli* no aparece como tal; sin embargo, su presencia está implícita en las composiciones, cuando se define con la *ts'ejel wits*, el centro y eje de simetría de la prenda. Súmese a este hecho que aquello que se muestra en el frente del *dhayemlaab* se repite en la parte posterior, de tal razón que al duplicar el par de *wajudh wits*, ubicados a cada costado de la *ts'ejel wits*, se obtiene la imagen de los cinco postes cósmicos que sostienen la bóveda celeste, contenidos por el perímetro romboidal del *dhayemlaab*, figura que también constituye una imagen del cosmos y del Monte Sagrado.⁸¹ ¿Acaso la figura axial desmembrada del M32 no se encuentra situada sobre un par de cráneos, contenida en un gran espacio romboidal delimitado por corrientes de líquido que manan de los cuellos de dos cuerpos femeninos decapitados? ¿Acaso el M32 no está constituido por cuatro figuras zoomorfas y tres antropomorfas femeninas de corte axial, que en total suman siete elementos? Coincido con Claudia Rocha cuando señala que la mujer que porta el *dhayemlaab* deviene en metáfora del centro del universo, en símbolo de la fertilidad que da origen y sustento a la vida, al personificar a la Pulik Miim-Tsabaal, “Gran Madre Tierra”.⁸²

81. Alfredo López Austin, “Ícono, mito y su convergencia”, *Ciencias*, núm. 74 (2004): 12-13.

82. Rocha, *Tejer el universo I*, 187.

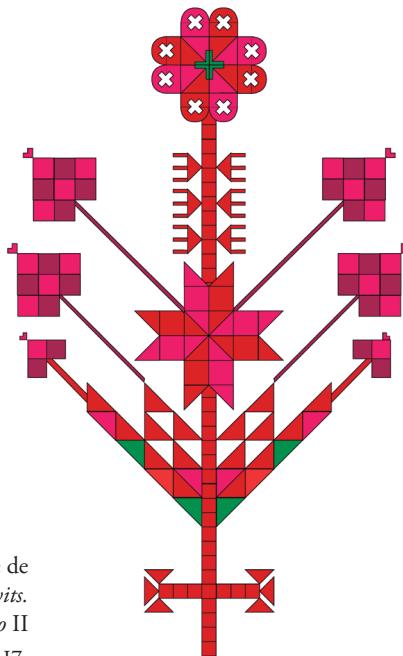


17. Diseños esgrafiados en la pierna derecha de la escultura *El adolescente*; a) sección posterior; b) sección frontal; las líneas punteadas son reconstrucción mía. Dibujos del autor según Castro-Leal, *El maíz y su transfiguración* (vid. supra n. 31), fig. 3.

Vuelvo al conjunto figurativo de siete mazorcas; me adhiero ahora a las ideas de Marcia Castro-Leal, quien propone que en la isotopía dual —vida vegetal-vida humana—, la mazorca más grande —la séptima— se transfigura en la imagen del recién nacido que *El adolescente* carga en su espalda.⁸³ En su propuesta, la autora no contempla el valor ígneo inherente al signo de la mazorca, de tal razón que la isotopía exigiría enlazar un tercer elemento: el Sol-Fuego. Westheim ya había asociado la figura del recién nacido con el astro rey.⁸⁴ La

83. Castro-Leal, “El maíz y su transfiguración”, 29-30.

84. Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (Ciudad de México: Era, 1991), 308.



18. La proyección vertical y el orden creciente de las figuras vegetales en el diseño de la *ts'ejel wits*.
Dibujo del autor según Rocha, *Téjer el universo II*
(*vid. infra* n. 90), tabla 17.

relación entre la figura de un neonato que después se convierte en Sol, también se ha reportado entre los nahuas de Huachinango.⁸⁵ Un plato localizado en Platanito parece constatar la identificación aquí sugerida, al mostrar una figura semejante bordeada con elementos triangulares como confiriéndole cierta luminosidad.⁸⁶

El dato etnográfico ofrece otro tipo de relaciones que refuerzan el valor genésico de la imagen descrita. Las figuras de las *ts'ejel wits* y *wajudh wits* también tendrían relación con los *baatsik'*, seres que, según los teenek de Tantoyuca, cuentan de a siete (3+4), número que Ariel de Vidas⁸⁷ y Nava⁸⁸ han asociado con la configuración del universo (los tres niveles verticales y los cuatro rumbos horizontales). Ariel de Vidas agrega que en lengua teenek las palabras que

85. Guy Stresser-Péan, *El Sol-Dios y Cristo*, 571-572.

86. Véase, Claude Stresser-Péan, "La cerámica en contexto ritual", fig. A.V.5. VH 65.

87. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 304.

88. Nava, "El Costumbre: ofrendas y música a Chikomexochitl", 34.

comparten la raíz del número siete, *buk*, llevan implícita la idea de dispersión caótica, como los granos de maíz que caen al suelo de manera accidental, *buk udb*.⁸⁹ En este contexto el siete pertenece al universo del desorden, toda vez que los teenek de Tantoyuca, al convertirse al cristianismo, confirieron valores nefastos a sus creencias ancestrales. Entre los nahuas de la Huasteca, el siete es un número en esencia benéfico y se relaciona con el Sol.⁹⁰ La idea de dispersión expresada en los elementos figurativos vegetales de siete flores, mazorcas o estrellas del *dhayemlaab*, se asociaría, al igual que en la escultura de *El adolescente*, con el acto formativo del cosmos que tiene lugar cuando el Sol emerge como fuego celeste oriental, gracias al impulso que le confiere la fuerza centrífuga liberada por el bastón de Muxi', quien provoca el transcurrir del tiempo y la dispersión de la luz y los dones sobre la tierra.⁹¹

Los espacios de la memoria

He procurado mostrar, mediante la visualidad propia de las obras, cómo es que algunas articulaciones de sentido en la figuratividad teenek posclásica han encontrado continuidad en la figuratividad teenek contemporánea. Gracias a que aún se emplean ciertos términos lingüísticos —la evocación de Severi— para referirse a figuras particulares como: *chuzel oot'*, *ts'ejel wits* y *wajudh wits*,

89. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 305.

90. En contraste, el término *buuk*, entre los teenek potosinos, parece no estar asociado a un aspecto benéfico o maléfico en especial; sin embargo, se le emplea para designar un diseño que en ocasiones sustituye la estrella de ocho puntas (Venus). Los términos son: *Buuk'laak* o *Buuk'Laaax Tajaaax*, “flor o luz esparsida”, respectivamente. Véase Claudia Rocha, *Tejer el universo. El dhayemlaab, mapa cosmológico del pueblo teenek II* (Ciudad de México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí-El Colegio de San Luis, 2014), tablas 16a y 20d.

91. Respecto de Chicomexóchitl como deidad benéfica y otorgadora de dones, véase, por ejemplo: Danielle Gréco, “Notas para el estudio de la medicina tradicional en una comunidad náhuatl de la Huasteca hidalguense”, en Jesús Ruvalcaba y Gilberto Alcalá, coords., *Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, 1993), 51-73; Alan R. Sandstrom, *El maíz es nuestra sangre. Cultura e identidad étnica en un pueblo indio azteca contemporáneo* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, 2010), 327-329; Rafael Nava, “El Costumbre: ofrendas y música a Chicomexóchitl en Ixhuatlán de Madero, Veracruz”, en Anuschka van't Hooft, coord., *Lengua y cultura nahua de la Huasteca* [DVD multimedia] (Ciudad de México: Centro de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2012), 1-37.

se puede indicar que la figuratividad huasteca posclásica formaba parte de un arte de la memoria mucho más complejo. La aparente imposibilidad explicativa de las mujeres teenek para ampliar la información sobre el valor cosmogónico de alguna figura en especial parecería tener su origen en la fragmentación de su tradición cultural; empero, ha quedado demostrada la eficacia de los dispositivos figurativos como instrumentos de descarga y almacenamiento de información, a pesar de que la relación con el signo lingüístico se haya diluido. En este contexto, hacer *memoria plástica* al bordar un *dhayemlaab* supone la puesta en marcha de un acto de recordar un procedimiento figurativo que parece operar de manera independiente al procedimiento de la interpretación; es decir, pareciera que entre las mujeres teenek no hay mayor necesidad de explicar el sentido de las figuras, quizá, porque a éstas se las contempla ya como la sabiduría misma, y como tales, han sido conservadas de generación en generación —no exentas de adaptaciones— tanto en la praxis plástica como en la memoria visual. En efecto, Ariel de Vidas experimentó una situación similar cuando esperaba obtener de sus informantes teenek mayores datos sobre las danzas que realizaban en Loma Larga; sin embargo, no obtuvo los resultados esperados. Al respecto, refiere que la parquedad de las explicaciones quizá se deba a que lo que está visible y expuesto no requiere de exégesis, o bien, a que las danzas se encuentran divorciadas por completo de las prácticas y las creencias, a pesar de que se trata de la manifestación más ostensible del patrimonio cultural.⁹²

Me parece que el anterior es un problema relacionado con aquello que se muestra y se oculta en el arte ritual indígena,⁹³ cuya posible respuesta no necesariamente se desarrollaría a partir de las hipótesis de Ariel de Vidas, sino de la integración y análisis de un *corpus* más amplio que contemple otro tipo de dispositivos *figurales*.⁹⁴ Hablo de aquellos utilizados en las prácticas rituales, mediante los cuales pueda determinarse si es en la profundidad de la vida

92. De Vidas, *El trueno ya no vive aquí*, 443; sobre una situación similar, entre los nahuas del norte de Veracruz, véase: Alan R. Sandstrom, “El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana”, en Jesús Ruvalcaba, coord., *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998), 65.

93. Para distintos enfoques sobre este tema en particular, véase Guilhem Olivier y Johannes Neurath, coords., *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2017).

94. Didi-Huberman, *Ante la imagen*, 41-44.

comunitaria donde aún se fundamenta el sentido implícito, que no explícito, de expresiones culturales como el *dhayemlaab* y sus diseños bordados, o las danzas a las que alude la autora.

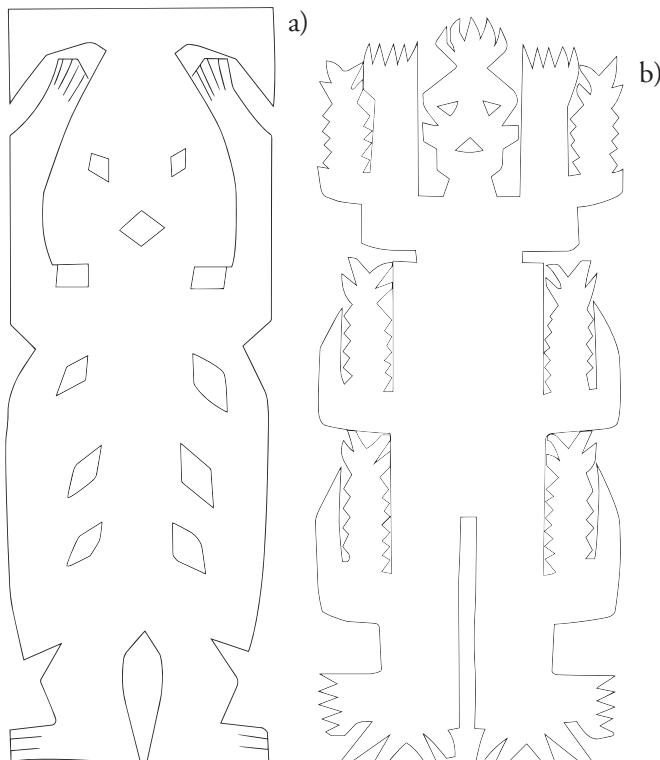
La manera en que se rinde culto a Chicomexóchitl entre los nahuas de la Huasteca puede arrojar luz al respecto. Si bien el *chikweyi xochi kwahuitl*⁹⁵ o “árbol de siete flores” bordado en el *quechquemil* nahua tampoco se asocia de manera explícita con Chicomexóchitl, la relación proyectiva y energética que lo vincula en el fondo con el evento creador puede rastrearse a partir de las relaciones espaciales, energéticas y proyectivas que se articulan en distintos tipos de objetos rituales. Entre los habitantes de Tepoxteco, Chicontepec, una de las adoraciones a Chicomexóchitl consiste en elaborar un montículo de mazorcas de arreglo radial y forma circular llamado *elotzacualli*, “pirámide de mazorcas”, en cuyo centro se coloca un racimo de flores de coyol que representan los rayos del Sol, mientras que sobre las mazorcas se colocan algunas velas encendidas que simbolizan la luz que dio origen al maíz.⁹⁶ Las velas, al situarse en la sección superior del conjunto, podrían corresponderse con la imagen del Sol que carga *El adolescente* en su espalda.

Las figuras de papel picado, por su parte, parecen dar cuenta de cómo el proceso psicológico de la memorización visual es facilitado por el arreglo mismo de los elementos constitutivos de la imagen, lo que, a la postre, posibilita el surgimiento de un nuevo dispositivo figural.⁹⁷ Así, los siete centros visuales latentes en los conjuntos de mazorcas de *El adolescente* y en la *ts'ejel wits*,

95. Rocha, *Téjer el universo II*, tabla 3a, fig. 3.

96. Otro arreglo floral que parece reproducir la imagen del árbol de siete flores es el *poloco*, adorno hecho de una vara tallada con un machete para obtener tiras que forman siete bolitas rizadas, que posteriormente son pintadas de color morado; véase, Victoriano de la Cruz, “Chicomexóchitl y el maíz entre los nahuas de Chicontepec: la continuidad del ritual”, *Politeja* 6, núm. 38 (2015): 135 y 143.

97. Sobre cómo es que el trabajo de la memoria visual es facilitado por medio de determinadas cualidades compositivas de la imagen, como la semejanza, el agrupamiento o el arreglo vertical, véase por ejemplo: Dwight J. Peterson y Marian E. Berryhill, “The Gestalt Principle of Similarity Benefits Visual Working Memory”, *Psychon Bull Rev*, núm. 20 (2013): 1282-1289; Lisa Durrance, “Stimulus Familiarity Improves Consolidation of Visual Working Memory Representations”, *Atten Percept Psychophys*, núm. 77 (2015): 1143-1158; Laura Dempere-Marco, et al., “A Computational Study of Visual Working Memory Capacity in the Presence of Saliency Effects”, *BMC Neuroscience*, núm. 12, supl. 1 (2011): 64; Renée Raphael, “Teaching through Diagrams: Galileo’s Dialogo and Discorsi and his Pisan Readers”, en Jardine y Fay, *Observing the World through Images*, 201-230.



19. Agrupaciones formales de siete elementos en figuras de papel recortado; a) imagen de *ejécatl* o viento, figura redibujada según Sandstrom, *El maíz es nuestra sangre* (vid. supra n. 91), 355; b) *Chicomexóchitl*, figura redibujada según Guy Stresser-Péan, *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008), 225.

continúan replicándose en las figuras de papel, donde se identifica que éstas poseen tres oquedades a cada costado del torso, y una más grande a manera de boca. Entre los otomíes de la Huasteca, las imágenes de Chicomexóchitl siguen el mismo principio, empero, los siete centros plásticos están ubicados en el extremo periférico de la figura (figs. 19a y 19b).

Algunas plegarias a Chicomexóchitl de las que se tiene noticia refuerzan el sentido genésico y solar de los dispositivos figurativos y figurales aquí analizados. Las plegarias son bastante cristalinas y no ahondaré en ellas; sin embargo, considero útil introducirlas con un fragmento del texto con el que Roberto

Williams las presenta: “La exclamación clave en el rezo; ¡retoñaste! padre Jesucristo, indica claramente que el maíz es una manifestación de Dios. Esta manifestación, en época prehispánica se llamó Chicomexóchitl”.⁹⁸ Algunas de las plegarias dicen lo siguiente:

VIII
 Te ofrendaremos tu ropita
 te ofrendaremos una velita
 por donde viene Dios
 por donde su luz viene
 XIV
 Por donde llegó Dios
 por donde viene alumbrando
 por donde viene resplandeciendo
 te di una flor Chicomexóchitl
 te di una lucecita.⁹⁹

Cabe preguntarse si, en efecto, el arte ritual indígena requiere de una exégesis que constate su funcionalidad simbólica y si la ausencia de ésta puede explicarse como resultado de un fenómeno de fragmentación de la memoria. Los ejemplos nahuas analizados, donde los dispositivos figurales —de clara tradición indígena— son completamente funcionales en la práctica ritual, parecen dar cuenta de que su operación no se ciñe a la lógica ilustracional y, por tanto, su presentación como unidad de sentido no exige que alguno de sus componentes se nombre o explique como una imagen específica de la divinidad. Los dispositivos figurativos y figurales alcanzan su eficacia en el enlace de muy diversos componentes de la esfera de la experiencia humana, por lo que pueden operar como modelos que se encuentran cargados de evidencia.¹⁰⁰ Téngase en cuenta que la potencia proyectiva de Dhipaak y Chicomexóchitl, a la cual se alude en las objetivaciones plásticas, mitológicas, lingüísticas y rituales, se encuentra latente en el evento de la aurora y en el brote de las espigas del maíz. Así, las operaciones químéricas en las que se sostiene un arte de la memoria deben

98. Roberto Williams, “Chicomexóchitl”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 46 (1968): 261.

99. Williams, “Chicomexóchitl”, 265-267.

100. Gottfried Boehm, “Conocimiento icónico. La imagen como modelo”, en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*, trad. Linda Báez Rubí (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017), 142-145.

contemplar, en su justa dimensión, aquellos actos icónicos que tienen lugar en el mundo, que fungen como detonantes de procesos reflexivos e intelectuales que pueden llevar a la construcción de un determinado tipo de conocimiento.¹⁰¹ Si los dispositivos figurativos y figurales de los teenek y nahuas aún perviven y son funcionales, sería en parte porque también se encuentran profundamente anclados a eventos de suma relevancia para la vida comunitaria, tales como el tránsito diario del Sol por la bóveda celeste y el ciclo de crecimiento del maíz. ♣

101. Bredekamp, *Image Acts*, 18-20.

N.B. Expreso mi agradecimiento a Conahcyt por haber apoyado la realización de la presente investigación, en el marco del programa de Estancias Posdoctorales por México, cvu 828353.