



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL POPOL – VUH: UN DRAMA DE LA CREACIÓN  
INTERPRETACIÓN DRAMÁTICO – TEATRAL  
DEL MITO MAYA-QUICHÉ

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO  
P R E S E N T A:  
RUTH NITZIA BOTELLO ORTIZ



FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS

ASESOR: Dr. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

SINODALES: Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar  
Dr. Oscar Armando García Gutiérrez  
Mtro. Benjamin Gavarre Silva  
Lic. Araceli Rebollo Hernández

MÉXICO D. F. 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIA

A mis padres Miguel Botello García y Maria de los Ángeles Ortiz por su ejemplo y dedicación durante su vida.

A mi familia: João y Obed, hermanos y amigos por su amor y paciencia en los momentos difíciles.

Al creador por haberme inspirado en la realización de este trabajo y dejar expresar un conocimiento ancestral.

Y a todos aquellos que están, estuvieron y estarán en el camino del arte y que de alguna forma contribuyeron con sus conocimientos.

## **AGRADECIMIENTOS**

A esta gran Institución, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM que me formo para servir a mi país.

A todos mis maestros que me dieron sus conocimientos y pasión por el teatro.

A mis compañeros que me enseñaron el amor por el amor al arte.

A mi asesor de tesis Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri por sus atinadas observaciones y sugerencias y quien me rescató cuando más lo necesitaba y me mostró que a través de las circunstancias de la vida es importante seguir.

Al Mtro. Y Coordinador de la Lic. de Literatura Dramática y Teatro Ricardo García Arteaga Aguilar por su confianza.

A la Lic. Araceli Rebollo por sus valiosas aportaciones y consejos cuando lo requería.

A mis sinodales, Dr. Oscar Armando García, Mtro. Benjamín Gavarre Silva por su disposición, interés, apoyo, y colaboración con mi trabajo.

A todos aquellos que participaron en la realización de este proceso de trabajo y que me dieron sus valiosos comentarios sobre el tema.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Justificación.....	7
Metodología y marco teórico de la investigación.....	8
Planteamiento del problema de investigación.....	9
Objetivos.....	11

### CAPITULO 1: EL POPOL-VUH

1.1 Antecedentes históricos del pueblo Maya-Quiche.....	12
1.2 Algunas consideraciones históricas sobre el texto.....	29
1.2.1 Aspectos Formales del texto.....	40
1.2.2 Aspectos Externos.....	42
1.3 El Popol-Vuh :.....	64
a) Ayer: La parte mítica.....	64
b) Hoy: La parte histórica.....	67
1.4 El Drama en el Popol-Vuh.....	70
a) Estructura Literaria.....	81
b) Elementos Dramáticos.....	90
1.5 ¿El Popol-Vuh un drama de la creación?.....	108
Conclusiones del Capítulo I.....	111
Esquema del Capítulo I.....	113

### CAPITULO 2: EL DRAMA Y EL MITO

2.1 El origen del Drama: del rito al mito.....	114
2.2 El mito y sus características.....	126
a) Origen y definición.....	126
b) Características y explicación.....	130
c) Clases de mitos.....	133
2.3 Drama y Cosmos: Cosmogonía Maya-quiché.....	135
El mito maya-quiché en el Popol-Vuh.....	138
Conclusiones del Capítulo II.....	143
Esquema del Capítulo II.....	145

### CAPITULO 3: LA CREACIÓN

3.1. Algunas consideraciones sobre el origen de la creación.....	146
3.1.2 Cosmogonía Mesoamericana.....	153
3.1.3 Cosmogonía Maya-Quiché.....	154
3.2. Mitos de Creación Universal: a) Biblia b) Popol-Vuh c) Ramayana d) Gilgamesh.....	157
3.3 Analogía entre los mitos de creación: Biblia vs. Popol-Vuh.....	159
3.3.1 Analogía entre el Ramayana vs. Gilgamesh.....	166
3.4. De la creación cósmica a la creación humana: la Interpretación.....	168
Conclusiones del Capítulo III.....	177
Esquema del Capítulo III.....	178

## **CAPITULO 4: LA HERMENÉUTICA**

4.1 La hermenéutica y el Popol-Vuh.....	179
a) La necesidad de la interpretación.....	179
4.2 Objeto y Función interpretativa del mito de la creación.....	186
4.3 Hacia la hermenéutica del Popol Vuh.....	191
4.4 Teatro y Hermenéutica: Aportaciones de la interpretación al teatro.....	211
Conclusiones del Capitulo IV.....	218
Esquema del Capitulo IV.....	220

<b>CONCLUSIONES FINALES.....</b>	<b>221</b>
----------------------------------	------------

<b>Esquema Final.....</b>	<b>225</b>
---------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>226</b>
--------------------------	------------

<b>Anexo.....</b>	<b>233</b>
-------------------	------------

## INTRODUCCIÓN

Hasta ahora, el estudio por la literatura maya no ha despertado el interés que se merece. Es inexplicable como uno de los libros más importantes sobre esta civilización *El Popol-Vuh* ni siquiera sea tomado en cuenta como una fuente histórica directa para ahondar en la investigación sobre la civilización maya quiché al presentar una visión mitológica de la creación del mundo.

Para poder acceder a este estudio es vital comprender el contexto cultural maya en Mesoamérica, que desde una perspectiva filosófica sería completamente diverso al occidental. Partiendo de esta idea, el trabajo pretende examinar desde diferentes enfoques interdisciplinarios la conformación de este texto al diseccionarlo y al mismo tiempo tratar de unir sus partes en confrontación de algunas teorías como: la lingüística, la teoría dramática, el análisis del discurso, y la hermenéutica entre otras, con el fin de aportar desde otras áreas de investigación, y de cuya complementación servirá de base para poder comprender mejor esta obra.

La presente tesis tiene como propósito fundamental el rescatar los valores y significados de la cultura mexicana antigua y mostrar la vigencia y utilidad que hoy día tiene el texto maya-quiché Popol-Vuh, al interesar al lector en un tema poco conocido y adentrarlo en este libro antiguo.

Se especula la existencia del Popol-Vuh pues no se sabe si el original se perdió o era un manuscrito pictórico de la época, o bien era una tradición oral de la que se desconocen los autores. De lo que se sabe es que el texto aparece en el siglo XV, que estaba escrito en quiché y desapareció. Posteriormente el fraile dominico Francisco Jiménez hizo una traducción al español de la que hoy día se han realizado numerosas traducciones, siendo una de las más acertadas la de Adrián Recinos.

Los estudios del Popol-Vuh han sido innumerables, pero en general bajo un sesgo histórico-antropológico pues es considerado ante todo un legado cultural de una antigua sociedad. Cabe mencionar las grandes aportaciones hechas en este ámbito por Sylvanus G. Morley, Tatiana Pouskoriakoff, Miguel León Portilla, Mercedes de la Garza, Munro Edmonson, Adrián Recinos, entre otros estudiosos de la materia.

Sin embargo, pocos han sido los investigadores que han visto en esta gran obra su expresión *literaria como* L. Schultze-Jena, J. E. Thompson, Rafael Girard, René Acuña son algunos de los pocos que destacan sus investigaciones desde el punto de vista literario, refiriéndose al Popol-Vuh como una obra fundamentalmente literaria y como tal se debe tener en cuenta pues es así como se expresa.

Si bien es cierto que los textos mayas son considerados literatura: obras escritas: narraciones, cuentos, leyendas, fábulas, o relatos míticos, jeroglíficos, pictografías, inscripciones, etc., no se podría de acuerdo a un principio clasificatorio general excluirlos del todo de la prosa y a su vez incluirlos en un concepto más estricto de categoría literaria.

La literatura mesoamericana en general trata de relatos mitológicos relacionados estrechamente con tradiciones orales hasta hoy presentes. Los autores son una suerte de anónimo que funge como *memoria* colectiva donde el espacio y tiempo están vinculados en una continuidad histórica. Esta situación hace de la literatura mesoamericana y particularmente de la maya-quiché, una clase de mitología religiosa que narra poéticamente historias de su civilización, provenientes de la tradición oral. No obstante dentro de estas formas narrativas usadas en los textos mayas, esta implícita la posible existencia de un drama representacional o escénico con base en su tradición oral.

En mesoamérica se sabe de la existencia de estas otras formas de manifestación expresadas en cosmogonías, leyendas heroicas y sagradas, cuentos, fabulas circunscritas en el ámbito de la oralidad y posteriormente en el de la escritura, pasando a ser una clase de representación oral escénica. El Popol Vuh se cantaba y se bailaba: el texto integro era sabido de memoria por una buena parte de la población y los personajes del texto eran conocidos por todo el mundo, muchos de los pobladores se encargaban también de representarlos, al igual que hacían su parte en otras fiestas rituales.

Se sabe que dentro de la literatura maya-quiché precolombina existía la tradición de representación, de la tradición de transmisión oral, es decir, habian representaciones de bailes-drama, fiestas, rituales, mitotes y según comentan los cronistas hasta de pequeñas piezas dialogadas. El mejor ejemplo de ello es el Rabinal-Achí obra decididamente teatral por la existencia de un texto dramático y por una estricta unidad de acción, tiempo y lugar características del drama. Proveniente también de una tradición oral escénica *el Baile del Tun* es la obra mas claramente semejante al teatro griego por las máscaras, la música y las danzas como comenta Brasseur al asistir en 1856 a una representación. Tal vez al no tener otro referente o quizá justamente porque lo tenía, Brasseur hizo la comparación y hasta lo llamó *dramme ballet*.

Pese a que el caso del Popol-Vuh está inscrito en el ámbito de la tradición oral habría que enfatizar su aspecto religioso y mitológico en que se circunscribe y sería más conveniente estudiarlo bajo su propia naturaleza y cosmovisión.

A diferencia del Rabinal Achí, el Popol-Vuh es un texto narrativo que integra formas escénicas orales pero entrelazadas al trasfondo épico sin el cual no sería posible el surgimiento de un drama. Al contrario de occidente, el drama mesoamericano y en particular el maya-quiché se vincula en su estructura a una forma mítica y ritual que precede un trasfondo religioso y cosmo-céntrico del que todo procede. Así, no es de extrañar que siempre se muestre la idea de un *todo* vinculado a todo y a todos, del cual dependemos. Por eso, el drama maya - quiché tiene un trasfondo épico trasunto de la historia que da cuenta de un drama primigenio.

El constante vínculo mítico-religioso hace del Popol-Vuh un texto predominantemente narrativo. Aunque la exposición de esta forma narrativa se hace como una oralidad narrada y escenificada que da cuenta de un drama implícito pero solo expuesto de forma diferente. Así mismo, en Occidente, los dramaturgos griegos echaron mano también del trasfondo épico, tanto por sus argumentos como para sus historias, de lo que se infiere la relación épico-histórica en que se circunscribe cualquier tipo de drama primigenio.

En el drama griego lo escénico incluía formas dialogadas evidentemente vinculadas a un espectáculo más estructurado o sistematizado y por tanto más allegado a lo que convencionalmente se conoce como teatro.

En cambio, en mesoamérica las formas representadas eran más del tipo religiosos, con una forma poética mezcla de historia-mito-leyenda que adquieren una ambigüedad y sentidos ocultos de significado típicos de la literatura histórico mitológica de mesoamérica. La religión maya -quiché estaba centrada en una cosmovisión del mundo en relación directa con el mundo, y el Popol-Vuh está ahí para demostrarlo.

En general, las creencias religiosas mesoamericanas eran compartidas por todas las culturas de la zona aunque se manifestaban con características propias. El hombre debía sustentar a los dioses con diversos elementos: incienso, flores, animales, alimentos, rituales, y sacrificios humanos y es aquí donde residía la energía vital en la sustancia básica: la sangre.

La religión en mesoamérica estaba basada en la idea de una unión del todo con todo, cosmovisión basada en su propio medio ambiente: naturaleza, creencias, sociedad, cultura, arte y religión.

La cosmogonía según los maya-quiché no fue un acto de creación ocurrido remotamente sino un proceso continuo de ciclos de la naturaleza, donde el universo se creaba y destruía continuamente por medio de ciclos o eras cósmicas, donde han existido diferentes tipos de hombres.

Ellos, dedicaban la vida a los dioses mediante una acción ritual y propiciatoria relacionada con los periodos astrales y calendarios donde cada individuo tenía una función social. La concepción religiosa se basaba en la división del cosmos, o sea: el cielo (13 niveles), la tierra (un rectángulo), y el inframundo (9 niveles); donde la interrelación entre ellos era parte natural de la vida y también de la que existía un vínculo para el buen funcionamiento del cosmos. La idea central de esto fue el concebir al mundo con la idea de servir de habitación a un ser conciente, capaz de venerar a su creador, para que ellos pudieran infundir vida al cosmos: el ser del hombre el cual, ocupa el lugar central dentro de la cosmogonía.

Así pues el hombre se torna en un ser con la misión de sustentar y venerar al creador pues lleva en si mismo la materia divina el maíz y la sangre. Por ello, se crea un vinculo sin el que los hombres y dioses perecen y en consecuencia el universo. Los mitos cosmogónicos explican claramente esta idea del hombre maya -quiché, al justificar el porque de su existencia en la que se fundamenta su cultura. En consecuencia, esto se puede percibir en el mito más importante de todos el *Popol-Vuh* que es compartido por todos los grupos mayas de la época prehispánica, y hasta hoy por todos los grupos mayances, confirmando su persistencia basada en el espacio- tiempo cíclico y en las creencias míticas compartidas de la comunidad, que hasta hoy siguen vigentes.

Por todo ello, esto derivaría en representaciones rituales provenientes de la tradición oral, de cuya teatralidad dan cuenta cronistas de la época y que posteriormente en el siglo XVI se sintetizarían en el teatro de culto y evangelización con una concepción y connotación distinta y más occidentalizante. Cabe señalar, que en el afán por explicar el termino teatral y diferenciarlo de lo representacional, algunas de las teorías contemporáneas sobre la teatralidad coinciden en señalar vínculos entre la etnología y antropología cultural, derivada del trabajo interdisciplinario entre investigadores de diversas áreas. Lo que quiere decir, que el concepto por dar un nombre que abarque un significado común en la concepción cultural es lejano y además bastante parcial.

Lo que busca entonces este trabajo es explicar la teatralidad desde una postura interdisciplinaria, para encontrar en el texto la existencia de formas dramático teatrales o escénico representacionales, bajo una visión no evidentemente explícita, como sería simplemente el proceso comunicativo histórico y cultural como una categoría de la teoría de la acción y/o estética de la representación . Y en un contexto semiótico, en un modo determinado de uso de signos a través de productores y receptores utilizados por el cuerpo humano que convierte en signos teatrales con valor poli- funcional.

Así, los términos drama, representación, drama escénico y teatralidad viene a ser solo una suerte de sinónimos u antónimos de valor poli- funcional, orientados hacia los significados y /o representaciones mentales de cada ser humano, en función de un referente.

Es importante mencionar que hoy día la insuficiencia de métodos para analizar diversas formas escénicas, se basa en la continua transitoriedad de los valores culturales, correspondientes a la concepción de un objeto y al sistema de valores de los emisores del discurso. No obstante, y con seguridad, de algún elemento o drama original o primigenio se derivaría la representación, el drama escénico, el teatro y cualquier forma de representación, aunque es claro que proviene de una concepción etnoantropológica.

El interés de este trabajo se centra en el coincidir de la información del texto Popol Vuh en confrontación con el drama griego, donde la acción, el dialogo, y el espectáculo se mezclan entorno a un drama trágico originario.

Pero quizás ahora para la civilización moderna las creencias antiguas tengan que revalorar y hacer valer su significado ante la perdida de fe e identidad cultural, y ante los avances tecnológicos. Ahora la supervivencia de la tradición, de la cultura ancestral, del pasado histórico debe explicar al hombre contemporáneo su veracidad y su existencia y no al contrario, que la sociedad moderna se explique por su pasado antiguo.

Así, la interpretación de la manifestación cultural de la civilización maya- quiché, se valdrá de la hermenéutica como una categoría- instrumento que constituya vía la comparación independizarse de consideraciones predominantes y que han determinado solo una posible significación.

Por esto, la hermenéutica viene a ser un recurso aplicable al estudio del Popol-Vuh y la literatura comparada permitiendo establecer: ir de lo conocido a lo por conocer en base a un modelo preestablecido como sucede en trabajos documentales de influencias o fuentes; y donde se observan situaciones análogas que dan referencia de significación a una de otras obras en tiempos y espacios diferentes.

No obstante a las diferencias entre mesoamérica y occidente, mostraré algunos elementos análogos que me llevaron a realizar esta tesis y de donde pretendo establecer posibles vínculos entre el concepto de narración y las formas narrativas usadas en el Popol-Vuh.

El presente estudio se divide en 4 capítulos surgidos en base al título de investigación, que va del macro al micro, el primero Popol-Vuh fundamentalmente situacional al pretender ubicar al lector en un contexto general sobre la cultura maya-quiché siendo descriptivo e informativo, pero con referencias que muestran las analogías con el drama griego.

En el segundo capítulo llamado el drama y mito se muestran a nivel general los orígenes y el vínculo entre estos dos conceptos, pero siempre enfocado al texto maya y la estructura que lo conforma para poder llegar a revelar las coincidencias que comparten.

En el tercero, derivado del anterior y llamado la creación abordo el tema desde diferentes enfoques teóricos como el religioso, el filosófico, el artístico con el propósito de explicitar algunos mitos de creación y su repercusión cultural, también se pretende contrastar 4 de los más conocidos, a fin de revelar sus constantes y similitudes hasta derivar en la creación humana y la interpretación.

El último capítulo trata consecuentemente de una posible aplicación hermenéutica e interpretativa al estudio del Popol-Vuh, a manera de verificación de los resultados y la explicación de estos mediante ciertos recursos que nos lleven a buscar otras significaciones del texto.

Por último, se incluyen los anexos, cuadros, fotografías e imágenes para apoyar de forma más clara la exposición del tema.

## JUSTIFICACIÓN

La presente investigación tiene la finalidad de dar a conocer los factores por los cuales el Popol-Vuh debería ser estudiado desde la perspectiva de fuente histórica literaria vinculada mayormente a disciplinas afines y complementarias que pudiesen arrojar datos más precisos sobre la posible existencia de formas dramatizantes y/o elementos dramáticos contenidos en el Popol-Vuh. Así mismo, también mostrar una posible línea interpretativa que de cuenta del significado de este texto oral antiguo.

Durante mi estancia por la carrera de Literatura Dramática y Teatro, percibí la escasa información que yo tenía sobre estudios realizados en la historia de la literatura y del teatro precolombino, prehispánico y mesoamericano.

Gracias a la existencia de algunos textos indígenas, historias, cuentos, relatos y mitos; especialmente *al Popol Vuh*, pude conocer y apreciar un poco más a las sociedades indígenas antiguas y sus legados literarios.

Este fascinante tema, vino a desencadenar en mí una serie de reflexiones que terminarían por llevarme al presente trabajo cuyo propósito es dar cuenta de la forma y contenido en que está estructurado el Popol-Vuh y del marcado sesgo dramático que contiene, del cual podríamos extraer alguna pista de cómo comprender e interpretar el mito de creación de la civilización maya-quiché<sup>1</sup> en un ámbito de representación<sup>2</sup> primigenia.

A mi juicio, la importancia de conocer los factores que constituyeron una grandiosa cultura como la maya-quiché, vienen a ser de gran utilidad en el contexto del México contemporáneo en el marco de la globalización y de la diversidad cultural<sup>3</sup> e interculturalidad.

No se puede ignorar que lo que hoy es la sociedad mexicana se debe a ese cúmulo de pasado cultural dejado y transmitido como un modelo de una manera de ser y de actuar de toda nuestra cultura; donde las tradiciones son la síntesis de esa expresión popular que da resultado en la idiosincrasia cultural y donde la importancia del pasado de un pueblo es su presente. Somos nuestro pasado y seremos nuestro devenir y esto es importante en varios campos de la ciencia e investigación, sino baste echar un vistazo a los problemas actuales de indigenismo, su inserción sociopolítica que ligados a una tradición o pasado cultural hacen patente la necesidad de investigación en este ámbito.

---

<sup>1</sup> Término que usaré en un sentido más amplio, pues según Dora Luz Cobián en estudios sobre el tema han dado cuenta de los préstamos lingüísticos que se encuentran en el texto quiché del Popol Vuh, como del maya, del nahuatl, mixe-zoques. Cfr. D.L. Cobián, *Génesis y Evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, Plaza y Valdez editores, México, 1999. p.25.

<sup>2</sup> Me refiero a aquellas formas de tipo dramático-teatral o bien que dan idea de una representación.

<sup>3</sup> La diversidad cultural es un área de gran preocupación en la política mundial promovida por la UNESCO para conformar la Educación para la Paz en contexto actual.

Por todo esto, considero relevante cualquier intento de acercamiento serio que se realice para analizar toda evidencia o vestigio de la historia de la civilización maya-quiché.

En principio, por las aportaciones desde diversas áreas de estudio, y después por lo interesante y revelador de los resultados al compararlos con nuestro presente cultural.

En el área de la interpretación, el análisis del Popol-Vuh decodifica todo un contexto socio-político, filosófico-ético, religioso y didáctico, que replantea cualquier visión y comportamiento en el marco de la multiculturalidad<sup>4</sup> mexicana, además de inspirar nuevas líneas y áreas de investigación.

Muchos estudiosos de la cultura y de la historia prehispánica<sup>5</sup> coinciden al comentar que existe un hueco entre la etapa de la conquista y en las etapas primarias de formación del pueblo maya-quiché, empero, los pocos textos encontrados nos hacen saber del grado de desarrollo artístico, histórico y literario en el que se encontraban, aunque se desconoce en gran medida su significado.

Las causas apuntan por un lado, hacia la escasa literatura escrita existente (3 o 4 textos importantes) y por el otro, hacia la poca vinculación participativa con otras disciplinas allegadas con el estudio de textos prehispánicos que pudieran servir para interpretarlos y conferirles un significado.

Los progresos mas importantes que se han realizado en este tipo de textos, se deben en gran parte a las investigaciones basadas en las teorías de la interpretación del relato [mítico] que trata de establecer un inventario de los procedimientos de su descripción, sin excluir toda referencia al contexto y donde se utilizan las informaciones extratextuales sin las que el estudio seria imposible y a partir de las cuales se pondrán al descubierto ciertas estructuras.

## **Metodología y Marco Teórico de la Investigación**

Tomando en cuenta todo lo anterior, para fundamentar esta investigación he empleado el enfoque interpretativo–cualitativo<sup>6</sup> y el instrumento utilizado para

---

<sup>4</sup> Según (Gómez Tovar. 2000:40) el término muticulturalidad es resultante de procesos de conquista o colonización como sucedió en América Latina y algunas regiones de Asia. Aquí lo planteamos para enfatizar la gran diversidad cultural existente en México y que en el contexto actual es importante hacer hincapié sobre esta cuestión de los pueblos indígenas mexicanos y su aportación para las nuevas generaciones.

<sup>5</sup> Estudiosos de las culturas prehispánicas como: Fray Diego de Landa(S. XVI) Fray Bernardino de Sahagún (S.XVI) Sylvanus G. Morley(1975) Rafael Girard (1960) Mercedes de la Garza(1980) por mencionar algunos

<sup>6</sup> Para Erickson (1997: 196), un término genérico que busca abarcar un conjunto de posturas o enfoques cercanos entre sí, como la etnografía, los estudios de casos, la investigación cuantitativa y cualitativa, entre otros. Utilizaré el término interpretativo para referirme al conjunto de enfoques de la investigación; adopto este término por tres razones: Es más inclusivo que muchos otros; Evita las connotaciones de definir a estos enfoques como esencialmente no cuantitativos... y apunta al aspecto clave de la semejanza familiar entre los distintos enfoques: el interés de la investigación se centra en el significado humano en la vida social y en su dilucidación y por exposición por parte del investigador.

investigar fue la investigación documental, la cual me permitió abordar la realidad y los datos de acuerdo a la lógica de la contextualización del ambiente y el entorno, aportando una visión interpretativa y etnográfica de los

fenómenos estudiados, así como un panorama mayor que me permitió explorar la cultura maya-quiché desde la experiencia de texto oral literario.

Al abordar las relaciones internas de las acciones, conductas y pensamientos del pueblo maya-quiché se tornó importantísima, como afirman Ferman y Levin (1979): “...la *predicción está asociada con este segundo significado de explicación, que depende de la evidencia empírica de las proposiciones de la teoría.*”<sup>7</sup>

Por esto, para explicar mi tema de investigación opté por recavar, sistematizar y ordenar la información sobre el fenómeno de estudio a partir las fuentes teóricas principales que constituyeron una descripción desde varios enfoques del grupo maya-quiché.

Al emplear el enfoque interpretativo, tuve que valerme como mencioné de varias proposiciones teóricas que por la complejidad del fenómeno de estudio incrementó el conocimiento que había sobre el posible hecho de existir un drama o formas dramatizantes en la cultura maya-quiché y de eso comentan Ferman y Levin (1979): “...*una teoría posee más perspectiva cuanto mayor cantidad de fenómenos explique y mayor número de aplicaciones admita.*”<sup>8</sup>

En consecuencia, me basé en los teóricos que realizaron estudios como: Sylvanus G. Morley (1975) en antropología; Mercedes de la Garza (1978) en estudios mesoamericanos y mayistas; Aristóteles (1995) y Eric Bentley (1985) en teoría dramática; Helena Beristáin (1997) y Tzvetan Todorov (1995) en estudios lingüísticos y dramáticos; Jean Bessière en estudios literarios (1992); Mircea Eliade (1992) en literatura comparada y estudios de religiones; Mauricio Beuchot (2005) y Blanca Solares (2001) en hermenéutica .

Por tanto, me vi en la necesidad de agrupar las diversas aportaciones teóricas de la propia materia de estudio en relación a la hipótesis de tesis, la cual se procuró cuidar al máximo con el fin de ofrecer con base en otras investigaciones, aportaciones reales al analizar este texto antiguo con un enfoque diferente de estudio, para contrastar sobretudo las coincidencias más sobresalientes, y dar forma a toda esta información y canalizarla al objeto de estudio.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

Se sabe que en México existían diferentes pueblos y diferentes culturas<sup>9</sup>, y que algunas tenían contacto con otras de diferente región geográfica, ya sea por

<sup>7</sup> Citado por Hernández Sampieri, Roberto, *Metodología de la Investigación*, McGraw Hill, México, 2003, pp.91

<sup>8</sup> Citado por Hernández Sampieri. *Ibid.* pp.91

<sup>9</sup> Mayas, Nahuas, Toltecas, Zapotecas, Mixtecos, Purépechas, Nacos, Totonacos, Tzotziles, Tlaxcaltecas etc.

las constantes migraciones, por el dominio de algunos pueblos, o simplemente en la búsqueda de la sobre vivencia y contacto social.

La civilización maya-quiché, viene a ser por lo anterior, uno de los pueblos mas representativos de estos fenómenos de contacto, migración y poderío, y de los cuales se ha escrito bastante gracias a su alto grado de desarrollo en todas las áreas de la vida humana, y de la cual quedan numerosos vestigios arqueológicos, arquitectónicos y epigraficos solo por mencionar algunos de los más importantes, pero que desde la visión literaria no existen tantos legados.

Las aportaciones dejadas por este pueblo han suscitado desde diversos ámbitos de investigación muchas incógnitas y preguntas que hoy día aún no han sido del todo resueltas. Quizás, se debiera esto, a que la mayor parte de los estudios están clasificados y enfocados en áreas como: la antropología, la etnográfica, la filosofía, la etnolingüística, y no a la literatura, la lingüística, la sociología, análisis del discurso o bien al drama. Y por otra, al pensamiento casi generalizado de que la cuna del drama y la tragedia se encuentra en occidente, en la Grecia antigua y que por tanto en mesoamérica no habría existido un desarrollo de drama comparable a la evolución del drama griego.

Así la desvinculación interdisciplinaria de las diferentes áreas de estudio sobre las antiguas culturas y civilizaciones, la falta de certeza y confiabilidad en diferentes líneas de investigación y el desconocimiento de las aportaciones de otras áreas de investigación a este estudio, me llevaron a plantear algunas interrogantes, a partir del período histórico que abarca desde el surgimiento de las civilizaciones (particularmente con la civilización maya- quiché) hasta antes de la llegada de los conquistadores españoles en el siglo XV y si tenían acaso representaciones dramatizantes o decididamente dramático-teatrales .

*¿Por que no se vincula el estudio del texto Popol-Vuh a recientes estudios literarios y de áreas afines como la lingüística, la teoría dramática y hermenéutica? ¿Se podría considerar al Popol-Vuh un texto implícitamente dramatizante? ¿Cuál es la trascendencia de interpretar el texto Popol-Vuh a través de la hermenéutica y la aportación a la literatura dramática?*

A partir de estas interrogantes se derivaron los siguientes objetivos de la investigación que a continuación expongo.

**OBJETIVO GENERAL:**

Así pues, mi interés se encuentra en revalorar y rescatar la memoria histórica del pueblo maya-quiché, su núcleo mítico-filosófico y de ahí resignificar e interpretar las enseñanzas sociales, políticas, religiosas y artísticas que la hicieron la más importante cultura mexicana precolombina que hoy se conozca.

**OBJETIVOS ESPECIFICOS:**

La finalidad de esta investigación es:

- Identificar los factores por los cuales no se estudia el Popol-Vuh como un legado literario vinculado mayormente a las disciplinas que tienen que ver con esta ciencia como: la lingüística, la teoría dramática, el análisis del discurso y la hermenéutica, para aportar al campo de la literatura dramática.
- Estudiar las características que constituyen este texto antiguo a fin de contrastar sus elementos con los de una teoría dramática como la Poética de Aristóteles.
- Vincular y mostrar que existe una metodología de interpretación hermenéutica que puede dar una explicación científica al Popol-Vuh, para constatar su propia significación, utilidad y trascendencia.

A continuación doy a conocer el contexto de la civilización maya-quiché.



## CAPITULO 1 EL POPOL VUH

*Todo lo valioso de la cultura se funda en procesos de creación, de inventiva, de revelación del milagro, que contradicen la historia, la repudian o no la toman en cuenta.*

*J. Vasconcelos.*

En este capítulo se abordará la cultura maya-quiché<sup>1</sup> desde sus antecedentes históricos como son básicamente: la antropología, la etnografía, la historia, la literatura, la filosofía, la religión, el arte y la cosmovisión cultural. Asimismo, se hará un recorrido formal por el texto, desde su origen y surgimiento, su historia en torno a su aparición, contenido, traducción y adquisición. Posteriormente se expondrá el Popol-Vuh desde una perspectiva de texto literario sus características, estructura interna y aspectos vinculados a formas dramáticas de donde parte este capítulo al inferir la posibilidad de que el Popol –Vuh contenga variados elementos no solo representacionales o primitivos sino relacionados más hacia un drama de orden cósmico o drama de la creación.

El recorrido por la cultura maya-quiché pretende contextualizar y mostrar el valor, la importancia, vigencia e impacto que tiene aun hoy la llamada Biblia de los Maya-Quiché. Al final se verá en un cuadro todo lo expuesto en el capítulo a manera de resumen.

### 1.1 Antecedentes históricos del pueblo maya

Mucho se ha escrito sobre el origen, desarrollo y evolución de la civilización maya-quiché desde su génesis hasta su evolución en mesoamérica. A lo largo del acontecer histórico se da cuenta de ello, como lo muestra la antropología, la etnología y todo vestigio de ésta portentosa cultura.

---

<sup>1</sup> El termino maya-quiché lo utilizaré para determinar particularmente el pueblo que se narra en el Popol. Vuh, el cual pertenece a la cultura maya pero de la región del Quiché, tal como lo indica Dora Luz Cobián en *Génesis y Evolución de la figura femenina en el Popol. Vuh*, México: Plaza y Valdés, 1999.p.11 y La acepción maya la usaré básicamente como la civilización que floreció en la región del sureste mexicano como menciona S.G. Morley en *La civilización Maya*, México: FCE, 1985.



Sin embargo, no toda información que se tiene de los mayas se ha adquirido en un contexto netamente arqueológico. Del pueblo maya se sabe por la arquitectura, la escultura, la pintura, la lingüística, la epigrafía, y la literatura; además de diversas fuentes, las cuales son mencionadas por los primeros cronistas del siglo XVI.<sup>2</sup>

Por ello, no sería acertado pensar que la historia de éste pueblo da inicio a partir de la aparición de los cronistas españoles, sino que se hace en el momento en el que nace la civilización. Se puede decir que desde su génesis, se comienza a hacer historia, la cual se ha escrito desde la primera parte del siglo IV de la era cristiana y de la que existen vestigios registrados en sus monumentos de piedra.

Sea como fuere, el estudio de la cultura maya se ha hecho gracias a las diferentes aportaciones de distintas áreas de investigación, y algunos estudios se conjeturan a partir de vestigios, inscripciones y jeroglíficos que proporcionan datos cada vez más o menos exactos. Pero, para comprender mejor los antecedentes históricos de éste pueblo, delimitaremos geográficamente el área maya-quiche, ya que hasta ahora también ha sido objeto de innumerables discusiones, contradicciones y malas interpretaciones.

### **Ubicación Geográfica**

El territorio Maya<sup>3</sup> abarcó aproximadamente 325,000 Km. cuadrados que incluía los estados de Yucatán, Quintana Roo y Campeche; Tabasco y Chiapas; la república de Guatemala y El Petén; Belice, Honduras y El Salvador; Nicaragua y Costa Rica. Toda esta región constituía la llamada zona Maya o Tierras Altas, Tierras Bajas y La Llanura costera del Pacífico. Estas caracterizarán en diferentes grados el desarrollo evolutivo de la civilización, ya que desde la Llanura costera del Pacífico existía una franja estrecha que enlazaba el Istmo de Tehuantepec hasta El Salvador, al fungir como vía utilizada por los primeros pobladores mesoamericanos como zona de migración y contacto comercial.

---

<sup>2</sup> Diego de Landa y Bernardino de Sahagún.

<sup>3</sup> Ver mapa geográfico.



Por alguna circunstancia, las tierras altas (Guatemala Occidental) se desarrollaron durante el tercer o segundo milenio a.c. y el sistema de vida en que habrían de fundarse como cultura fue básicamente la agricultura. La región está circundada por diferentes sistemas fluviales.

Gracias a estas ventajas naturales se debió seguramente el potencial agrícola y el desarrollo y densidad de la población. Como consecuencia de ello, la flora y fauna y demás recursos naturales fueron a través del tiempo casi extinguidos.

De estas circunstancias existen vestigios, pues tenían por costumbre desforestar bosques para el cultivo del maíz, cacao, algodón y enormes pastizales para el ganado. Al respecto comenta el Obispo Landa:

“Siembran en muchas partes, por si una faltare supla la otra. En labrar la tierra no hacen sino coger la basura y quemarla para después sembrarla; y desde medio enero hasta abril labran, y entonces, con las lluvias siembran...”<sup>4</sup>

La deforestación trajo en consecuencia la reducción de varias especies (ya desde el siglo III a.c.) pero en términos generales abundaban variedades de peces, moluscos, tortugas, caimanes, serpientes, reptiles, jaguares, ocelotes, pumas, monos, venados, armadillos, aves, faisanes, *quetzales* el ave nacional de Guatemala.<sup>5</sup>

El clima de la zona era y es tropical y tenía (aun conserva) pequeñas variantes climáticas que conforman la vegetación. Sólo existían dos estaciones: una seca muy corta de Enero a Abril y otra húmeda de Mayo a Diciembre.

## Las Épocas

La civilización Maya, se extiende desde 1500 a.c. hasta el siglo XVI. Su división según plantea Morley es la siguiente: 1) Época –Preclásica o también llamada de Formación

---

<sup>4</sup> Citado por Sylvanus G. Morley, *La civilización maya* México : FCE, 1985, p.149.

<sup>5</sup> Cfr. Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p. 25, 32,71-72.



(1500 a.c.- 317 d.c.) 2) Época - Clásica o de Apogeo (317 d.c. – 889 d.c.) 3) Época - Posclásica o de Decadencia (889 d.c.- S. XVII), pero según historiadores como Alfredo López Austin y Leonardo López, la clasificación de las épocas mas exacta sería: Preclásico (2500-400 a.c.), Clásico (200-900 d.c.) y Posclásico (900-1500 d.c.) donde los últimos mayas-quichés fueron conquistados hacia el año de 1687<sup>6</sup>.

Al tratar de reconstruir los hechos históricos, es probable que la región maya estuviera ocupada por tribus nómadas que vivían de la pesca, la caza y los productos naturales de la selva. De lo que no se tiene certeza es si la agricultura fue introducida por tierras bajas a través de las inmigraciones de nuevos pobladores o si fue adoptada por los antiguos habitantes de la región. Es factible suponer que se cultivara el maíz en la región desde cerca de 1000 años antes que comenzara la civilización en el siglo IV de la era cristiana, como el Popol-Vuh lo muestra: "A continuación vino la adivinación, la echada de la suerte con el maíz y el tzité." <sup>7</sup>

El sistema moderno del cultivo del maíz básicamente es el mismo utilizado desde hace 3000 años y se le conoce como *milpa* <sup>8</sup> palabra de origen azteca y que en maya se denominaba *col*. Como se verá más adelante, la importancia del maíz fue tal que prácticamente la vida misma dependía de ello, al punto de ser éste el origen del hombre tal como lo relata el Popol-Vuh:

Y las mazorcas amarillas y blancas, les fueron entregadas a Ixmucané, y ella molió el maíz e hizo nueve bebidas, que Tepeu y Gucumatz convirtieron en comida y bebida; luego se creó la gordura y grosura del hombre. Entonces convinieron en crear a nuestros primeros padres y madres. Ya nuestros primeros padres, que fueron cuatro les hicieron su carne solamente con las mazorcas amarillas y blancas; sólo con esta comida les hicieron sus brazos y piernas. <sup>9</sup>

<sup>6</sup> Sylvanus G. Morley *La civilización maya*, México: FCE, 1985.p.128-141

<sup>7</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975,29p.

<sup>8</sup> significa *maizal*

<sup>9</sup> Agustín Estrada Monroy, *Popol-Vuh*, México: Editores Unidos Mexicanos, 1998. p.89,(V. 548-549) .



La historia de los mayas planteada por investigadores como Morley y Tatiana Proskouriakoff señalan que en cuanto a la astronomía, las estelas grabadas en las tierras altas de Guatemala indican que existen registros de observaciones primitivas que sugieren que los ciclos del ritual agrícola estaban engranados en las cuentas calendáricas<sup>10</sup> y a la religión y se sabe que los campesinos indígenas consideraban necesario un vínculo entre la cosecha, las ceremonias y el sacrificio regulado por el calendario.

Por lo tanto, es fácil suponer el creciente poder religioso que adquirió la clase sacerdotal sobre la población, como resultado por una parte, de una necesidad religiosa y por otra, económica. Aun no se sabe cómo se originó esta tendencia, pero se piensa que los mayas estaban a favor del control sacerdotal, donde la virtud religiosa no se ponía en duda. Esto se puede corroborar en los centros ceremoniales, ya que en las estelas se marcaban más un ritual ceremonial que un interés netamente material u económico.

El milenio que siguió fue el del descubrimiento de la agricultura, y se caracterizó por ser muy progresista y de rápido avance técnico. La economía se basaba en ello, se estableció un patrón de subsistencia para la gente común, y se desarrollaron las religiones de ritual formal, típicas de la época.

Se creó que la organización social se basaba en un tipo de leyes altamente civilizadas y concientes de la unidad, deducción proveniente de las pruebas de la iconografía (escritura, arte, calendario, arquitectura) y del desarrollo así como una base de organización regida por la religión, lo que conduce a pensar que la uniformidad del control religioso influyó en la política. La preocupación maya por mantener la unidad a través del culto religioso, quizá explica por otra parte la falta de un desarrollo técnico.

---

<sup>10</sup> Sistema de conteo maya, que estaba relacionado a las edades o ciclos temporales



Después de la caída de la civilización en el 900 d.c., se tiene conocimiento de la gran influencia externa en la zona. Distintos documentos informan del contacto de grupos procedentes del occidente, de Tula, dirigidos por un gran líder llamado *Kukulcan-Quetzalcoatl*<sup>11</sup> que se instala en el poder para así dominar la región, en la llamada *invasión tolteca*.

Más tarde, se fundó Mayapán, ciudad que fue abandonada un poco antes de la conquista española. Según parece, Mayapán desapareció debido a la introducción de la idolatría y de los sacrificios humanos, pues según consta en investigaciones pertenecían a la época tolteca, además de las alianzas hechas por diferentes pueblos mayas con los españoles y por la lucha de poder cosa que contribuyó a la conquista. El obispo Landa comenta que en el periodo de la desintegración maya y con la decadencia de Mayapán y la llegada de los españoles, se vivieron graves problemas.

El *Chilam Balam de Chumayel* menciona los acontecimientos de peste en 1480, de plaga 1516, de huracán 1464, y la destrucción de Mayapán en 1441. Con esto inicia el periodo de la conquista española, pero a la llegada de los conquistadores en 1524, los centros ceremoniales estaban ya abandonados. Las causas que pudieron haber contribuido a la desaparición de la cultura se presume fueron variables. Por un lado, hay teorías que explican pudo deberse a procesos naturales, tales como: desastres, terremotos, cambios climatológicos, decadencia social, epidemias, desequilibrio ecológico, desorganización política, colapso económico, invasión extranjera, tiranía, decadencia en el culto a Kukulcan, etc.; empero, a la fecha no se sabe la causa principal pues no existe evidencia alguna.

Se ha pensado que tal vez el fin de la época se debiera al agotamiento agrícola causado por la sobreexplotación y agotamiento del suelo aunque algunos investigadores refutan esa teoría ya que marcan la fertilidad, irrigación y bondad de la tierra como la causa

---

<sup>11</sup> Serpiente emplumada



menos probable dado su alto desarrollo. Sea lo que haya provocado la caída de la civilización, no podemos olvidar el contexto en que se circunscribe toda cultura, que muy posiblemente se debiera a su inexorable y cíclico devenir histórico.

### **Tronco lingüístico**

La lengua maya y / o mayenses<sup>12</sup>, entre estas el *kiche* provienen de la *familia Penutia* derivadas del protomaya que debió ramificarse en el 2500 a. c.

Los especialistas sugieren que la diversidad se da a partir del periodo clásico ya que anteriormente se sostiene la teoría de la unidad de lengua y la región cuando se conformaba la cultura. Con el pasar del tiempo y debido a los continuos contactos con otras culturas (*nahuas*), las invasiones, las influencias se hicieron sentir en mayor o menor grado en el vocabulario, morfología y la sintaxis.

### **Organización Política y Social**

La carencia de fuentes en cuanto a la organización social y política es por lo que se ha debido contar con pruebas indirectas, que de acuerdo a Morley ayudan a crear analogías.

Como ya dijimos, no existen pruebas de una organización política basada en el poderío de un jefe máximo, se presume que existían gobernantes en cada región y que Uxmal y Chichén –Itzá eran las capitales políticas más importantes.

El pueblo estaba sujeto principalmente al mandato sacerdotal, pero esta jerarquía tampoco era considerada *jefe supremo* de la comunidad. Las investigaciones hacen suponer la división del poder a manos de las clases altas pero con el consentimiento de los mayas, pues no se debe olvidar que era una sociedad basada en la unidad y en el consejo.<sup>13</sup>

La sociedad estaba estratificada<sup>14</sup> como se ve en el Mural de Bonampak, la división social maya de periodo clásico se hacia de acuerdo a reglas de descendencia patrilineal y

---

<sup>12</sup> Ver cuadro lingüístico.

<sup>13</sup> Sylvanus G. Morley, *La civilización maya*, México :FCE, 1985 , p.171

<sup>14</sup> Ver mural de Bonampak.



parece haber estado dividida en cuatro clases generales: *nobleza, sacerdote, plebeyos, y esclavos*.

La clase sacerdotal era también hereditaria y se derivaba de la nobleza, bien se podía ser jefe o sacerdote. Landa dice que al sacerdote se le llamaba *Ahaucán* que significa el *señor serpiente*:

‘Enseñaban a los hijos de los otros sacerdotes, y a los hijos segundos de los señores, que los llevaban para esto desde niños, si veían que se inclinaban a este oficio, [y] que a éste le sucedían en dignidad sus hijos o parientes más cercanos.’<sup>15</sup>

La actividad de los sacerdotes debió ser muy variada pues fueron grandes administradores, sabios, eminentes astrónomos y matemáticos además de tener los atributos claramente religiosos. Su posición en la sociedad era muy respetada y valorada. Habían diferentes clases de sacerdotes: a) *los chilanes* o adivinos, b) *los nacom* que eran poco estimados ya que su función era la de sacrificar a las víctimas arrancándoles el corazón como se ve en esta cita:

“Los cuatro mensajeros tomaron la jícara y se marcharon llevando en sus brazos a la joven y llevando también el cuchillo de pedernal para sacrificarla.”<sup>16</sup> y;

c) *los chaces* o ayudantes de ceremonias, d) *los ahmom* que eran curanderos y profetas.

En general los sacerdotes eran *los Ahkínes*<sup>17</sup> que literalmente significa “*el del sol*”. Como ya se mencionó, no hay indicios de lucha del poder entre la nobleza y la casta sacerdotal porque seguramente había una estrecha relación o parentesco entre ellas con el fin de conservar el poder.

---

<sup>15</sup> Citado por Sylvanus G. Morley, *La civilización maya*, México: FCE, 1985. p.171

<sup>16</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh : Las antiguas historias del quiché*, México : FCE, ,1975 .p.60

<sup>17</sup> Cfr. Morley, *Op.cit.*,p. 173



Los Plebeyos como es de suponer, la gente del pueblo era la clase mayoritaria y era la que generaba el buen funcionamiento de la sociedad gracias a su trabajo generando tributo a la comunidad y los esclavos, según declaraciones de Landa eran cautivos por haber nacido esclavos, por ser prisioneros de guerra, por quedar huérfanos o por haber cometido hurto.

Toda la comunidad participaba en el buen funcionamiento social y el comercio era una de las actividades principales para asegurar los recursos económicos necesarios. En el posclásico, la dirección de asuntos políticos y administrativos estaba a cargo de cada gobernante y de su grupo de parentesco. El poder estaba restringido al grupo aristocrático que era cada vez más reducido y que controlaba todos los mecanismos de la sociedad. Esto los llevó a identificarse con un orden cósmico y celeste que los condujo a asimilar en su función los rasgos y conceptos divinos.

Todo ello culminó con la creencia de una figura real, la cual comparable con el orden cósmico y él como su representante. Gran cantidad de estelas y altares como el de Tikal o Copán, muestran a los gobernantes emparentados con la divinidad o bien como mencionan algunos textos históricos <sup>18</sup> que dan listas de dinastías de dirigentes que tenían lazos cósmicos, como se ve en el Popol-Vuh.

### **Filosofía y Religión**

Al principio de la civilización las formas más o menos religiosas eran los rituales o bien cultos a la naturaleza como se puede ver con el culto al maíz <sup>19</sup>. Con el advenimiento de la agricultura, apuntan los historiadores que seguramente el pueblo se vio en la necesidad de cambiar la organización social de nómadas a sedentarios y a fijar una residencia estable. <sup>20</sup>

<sup>18</sup> Popol-Vuh, Quiche Vinak, Chilam Balam de Chumayel, etc.

<sup>19</sup> Sylvanus G. Morley, *La civilización maya*, México : FCE, 1985 , p. 142

<sup>20</sup> Se refiere a la etapa cazadora-recolectora (25 000-5000a.c.) a la agricultora (5000 -1000 a.c. o bien 1000a.c. -1512 d.c.).



Rafael Girard <sup>21</sup> menciona muy atinadamente la relación entre el estado primigenio de los mayas y el desarrollo religioso y agrícola, como se aprecia en todo el Popol-Vuh.

Como consecuencia, la religión se organizó y se creó el sacerdocio. Los estudios coinciden en señalar que gracias al auge religioso se da la invención del calendario, la cronología y la escritura jeroglífica por parte de los sacerdotes.

Poco a poco se fue conformando una cosmovisión concebida por el sacerdocio y basada en observaciones astronómicas. Es probable que estos cambios se dieran desde el siglo III a.c. pero arqueológicamente se sabe a partir de las inscripciones monolíticas.

Más tarde, la religión estaba bien establecida en relación a la personificación de la naturaleza y el culto al tiempo, caso contrario del posclásico, donde después de ser un periodo augusto y altamente esotérico adviene la decadencia iniciada por los sacrificios humanos masivos que se ven en las representaciones de Piedras Negras. Algunos cronistas españoles como Herrera comentan: "El número de la gente sacrificada era mucho; y esta costumbre fue inducida en Yucatán por los mexicanos. " <sup>22</sup>

De acuerdo a Morley, no existieron grandes cambios en la religión en el posclásico, pero algunos cronistas (Herrera) coinciden en señalar que hubo cierto culto hacia el sacrificio tal como lo muestra los frescos del Templo de los Jaguares, Templo de los Guerreros y el pozo de los sacrificios, que figuran en el código Dresde y Trocortesiano y en textos como el Popol -Vuh y el Quiché Vinak .

---

<sup>21</sup> Rafael Girard, *Esoterismo del Popol-Vuh*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educacion Publica, 1993 .p.45.

<sup>22</sup> Morley. *Op.cit* p..201



En el siglo XVI, los españoles impusieron la religión cristiana, quitando las creencias, hecho aún más evidente en la clase sacerdotal que desapareció por completo. Los dioses más conocidos fueron olvidados y suplantados por los conquistadores. Con este hecho se pierde una religión esotérica y toda ciencia y filosofía hermética.

### **Cosmovisión**

Dentro de la visión maya la explicación que se dio del mundo y del individuo quedan fuertemente vinculados al universo. El universo maya fue considerado un continuo tiempo-espacio, en el cual la temporalidad era cíclica y a su vez testigo de un proceso de creación y destrucción a lo largo de los katunes.<sup>23</sup>

El espacio también era considerado un continuo entre el cielo y la tierra y el inframundo, puesto que el mundo era un compuesto de trece cielos dispuestos en capas estratificadas y gobernados por un grupo de divinidades denominadas Oxlanhuntiku; y nueve mundos inferiores gobernados por los señores Bolontiku que llegaba al *mitnal* o morada de los muertos.

Para los mayas el creador del mundo era un dios llamado Hunab ku (*hun=uno ku=existir*) " Éste es el principio de la derrota y de la ruina de la gloria de Vucub- Caquix por los dos muchachos, el primero de los cuales se llamaba Hunahpú y el segundo Ixbalanqué. " <sup>24</sup> de quien se dice fue padre de Itzamná. <sup>25</sup>

El espacio intermedio entre el cielo y el inframundo es la tierra y debajo de ella estaban distribuidos nueve pisos estratificados: el inframundo, presidido por los señores de la noche Bolontiku.

La religión maya tiene una gran tendencia dualística, principio de toda cosmogénesis de la eterna lucha entre el bien y el mal, de cuyo panorama general de las deidades existían

<sup>23</sup> Se refiere a un compuesto de 260 tunes o años

<sup>24</sup> Según el Popol-Vuh, Hunab Ku es una de las deidades que figuran en la creación del hombre. Cfr. Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p.34

<sup>25</sup> Itzamná o Señor de los cielos se conoce como el jefe del panteón maya.



los dioses buenos o bien los dioses malévolos, siempre vinculados a los fenómenos de la naturaleza.

La representación del mundo superior era de un reptil o iguana, figura que combinaba el concepto día-noche <sup>26</sup> . En el Popol-Vuh, se muestra el conjunto de divinidades maya-quiché (Héroes gemelos) donde se manifiesta el antagonismo entre las fuerzas celestes y el inframundo (Xibalbá) o con los atributos de los dioses lluvia-sequía, vida-muerte, creación-destrucción, abundancia-carestía, etc.

La descripción del cosmos era que en cada esquina del universo estaba regida por un punto cardinal con un color determinado que influía en las características de cada divinidad.

Al margen de las divinidades mayores, es decir, las que ordenaron y crearon el universo, existieron otros dioses actuantes sobre las actividades cotidianas y domésticas: como el dios de los mercaderes, el patrón de las abejas, pero sobretodo el dios del maíz *Ah*

*Hun* <sup>27</sup> el cual, adquirió un culto tan grande como los dioses mayores desde cuya aparición en el preclásico fue venerado hasta el periodo posclásico. Los gobernantes se hacían representar como parte del atributo divino; y tras su muerte, habrían de ser identificados con los dioses.

La creencia maya-quiché era la de que habían existido varios mundos antes del actual, como se menciona en el Popol-Vuh y que habían sido destruidos por un diluvio, Landa la registra en sus crónicas:

“Entre la muchedumbre de dioses que esta gente adoraba, adoraban cuatro llamados Bacab cada uno de ellos. Estos, decían, eran cuatro hermanos a los cuales puso Dios, cuando crió el mundo, a las cuatro partes del, sustentado el cielo no se cayese. Decían también de estos Bacabes, que escaparon cuando el mundo

---

<sup>26</sup> Cfr. Morley , *Op.cit.*, p.204

<sup>27</sup> Así se le llamaba al dios del maíz.



fue destruido. Ponen a cada uno de estos nombres y señalarle con ellos a la parte del mundo que Dios le tenía puesto, teniendo el cielo".<sup>28</sup>

## Las Artes

La arquitectura fue la expresión plástica por excelencia y en términos generales constató el grado evolutivo alcanzado por los mayas.

Entre las construcciones más frecuentes está el juego de pelota que desempeñó un papel muy importante asociado a los rituales:

"Ahora bien, Hun-hunahpú y Vucub-hunahú se ocupaban solamente de jugar a los dados y a la pelota todos los días; y de dos en dos se disputaban los cuatro cuando se reunían en el juego de pelota."<sup>29</sup>

De la escultura, la primera cronología maya que recibimos de las estelas de piedra datan del siglo IV a.c., y donde los jeroglíficos son un instrumento perfecto y complicado para medir el tiempo. Por lo general, las esculturas se pintaban y contaban con colores muy determinados como: el rojo oscuro y el azul (el más común).

La pintura estuvo supeditada siempre a las manifestaciones arquitectónicas.

El pintor maya empleó una amplia gama de colores: púrpura, naranja, marrón, azules, verdes, amarillos, blanco y negro, para el embellecimiento de sus esculturas, y tenía una jerarquía de tonos perfectamente establecida que empleaba según el tema que se pretendía representar, incluso rango, sexo, posición y situación de cada individuo.

La obra culminante del arte mural maya se desarrollo en Bonampak, la cual hace referencia temáticamente a la influencia de continuas escenas del sacrificio humano y de las hostilidades entre poblados vecinos.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Citado por Sylvanus G. Morley, *La civilización maya*, México: FCE, 1985.p. 204

<sup>29</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE 1975, p. 49

<sup>30</sup> Ver Mural de Bonampak.



Hasta ahora, se sabe que la sociedad maya se valió de la escritura en tratados de plantas y animales, informaciones calendáricas, aritméticas, astronómicas y esotéricas.

Por los datos que se disponen, se piensa que en los centros cívico-ceremoniales circularon muchos manuscritos en donde se registraban estos tratados. Algunos de ellos fueron quemados cuando el obispo de Landa realizó el acto de fe en Maní. Hoy sólo quedan entre otros: el código de Madrid, Dresde y París y el de Grolier. Los códigos contienen diferentes temas que van desde trabajos de adivinación y astronomía, los ciclos, deidades y ceremonias patronales horóscopos y almanaques.

Todos ellos fueron encontrados en Yucatán, en el posclásico, y se tiene conocimiento que confirma su presencia en otros centros del área maya.

De acuerdo a las investigaciones llevadas a cabo por Morley la escritura parece dividirse en tres partes: *Escritura pictográfica* o representativa: en la cual se trazaba un dibujo de la idea que se trata expresar. *Escritura ideográfica*: en donde los caracteres no contienen un cuadro de la idea sino un símbolo, *Escritura fonética*: en donde los caracteres empleados han perdido relación con los objetos representados y únicamente denotan sonidos y se dividen en: Fonética, silábica y alfabética.

La escritura jeroglífica maya es ideográfica pues representa ideas y no figuras, ni sonidos, pero algunos especialistas creen que hay elementos fonéticos. Dentro de los hechos más sobresalientes está que la escritura maya representa una de las fases más antiguas de los sistemas gráficos, prescinden de elementos puramente pictográficos. Lo cual no significa que la escritura jeroglífica maya sea el sistema gráfico más antiguo que se conozcan, están las Sumerias y Egipcias.



En la época de la conquista española, la escritura jeroglífica maya se hallaba en uso, mientras que en el *posclásico*, cuando la civilización se encontraba en decadencia, la escritura y el conocimiento en general era conservado por la clase dirigente e incluso tiempo después Landa hace una breve descripción del calendario maya, acompañada de dibujos de los signos de los diferentes días y meses.

Según dice su principal fuente de información, un príncipe indígena versado en la lectura de la escritura jeroglífica, llamado Nachi Cocom.<sup>31</sup> Aunque el obispo consideraba todo esto demoníaco, hizo una transcripción fonética de los glifos mayas al alfabeto latino y trató de explicar el calendario. Gracias a las indicaciones de Landa, una tercera parte de los jeroglíficos se pueden leer ahora. Los temas de las inscripciones mayas tratan de la cronología, astronomía y cuestiones religiosas, y no muestran en particular la glorificación de una persona como las inscripciones de Egipto, Asiría y Babilonia. Son impersonales y muy probablemente en ellas nunca se halla grabado el nombre de alguna persona.

Cada una de las 19 divisiones del año civil de 365 días tenía su propia deidad, y en la mayoría de las inscripciones el jeroglífico del nombre del dios patrono aparece grabado en el jeroglífico de cada texto. Existen otras anotaciones realizadas en piedra, madera, arcilla, en paredes de estuco, murales, hueso, concha y jade que han tratado de ser descifradas, pero hoy día aún no se tiene la certeza de lo transmitido.

## **El calendario**

El año sagrado era de 260 días o *tzolkín* cuenta de los días, periodo que trazaba al mundo la pauta de su vida ceremonial. Estaba dividido en meses sucesivos de 260 días que se formaban anteponiendo los números del 1 al 13 a los 20 jeroglíficos de los días

---

<sup>31</sup> Cfr. Morley, *Op. cit.*, p.244



mayas (Ik, Akbal, Kan, Cicchán, Cimi, Manik, Lamat, Muluc, Oc, Chuén, Eb, Ben, Ix, Men, Cib, Ccabán, Eznab, Cavac, Ahau, Imix). En el tzolkín no existía el nombre de un día sin su número correspondiente, y para corresponderlo en la posición que ocupaba en el año calendárico de 365 se necesitaba agregar a los días la correspondiente posición.

El año civil maya (haab) se componía de 19 meses, 18 meses de 20 días cada uno y 1 mes adicional de 5 días, lo que da un total de 365 posiciones que los días podían ocupar en los meses de dicho año calendario. El *tzolkín* y el *haab* se combinan hasta formar un nuevo ciclo, más amplio conocido como la rueda calendárica que resulta de multiplicar 52 / 265 días, a lo cual Landa comenta:

"No sólo tenían los indios cuentas en el año y meses, como queda dicho y señalado atrás, pero tenían cierto modo de contar los tiempos y sus cosas por las edades, las cuales hacían de veinte en veinte años..."<sup>32</sup>

En lo que se refiere a la numeración, los antiguos mayas hacían uso de dos sistemas para escribir sus números: a) numerales de barras y puntos b) numerales en forma de cabeza. En el primero el punto tiene un valor numérico de 1 y la barra de 5, para la combinación de los dos símbolos se escribían los números del 1-19. En la segunda, los mayas escribían sus números con diferentes cabezas humanas para representar los números del 1-13 y el 0, que es semejante a nuestra notación arábiga. Contiene diez símbolos diferentes para representar el cero y los nueve dígitos.

Estos catorce numerales en variante de cabeza son deidades patronales, y es posible que las cabezas que representan los numerales del 1-13 sean los Oxlanhuntiku o dioses del mundo superior.

El desarrollo de la aritmética puede considerarse clave para la evolución del resto de los conocimientos científicos mayas y es posible que el sistema numérico haya entrado en vigor durante el *periodo clásico* y se empezara a usar durante el *formativo tardío*, donde ya se conocía el cero.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*p. 263



Llegó a ser un modelo fundamental pues basaron sus anotaciones en un modelo vigesimal, considerando el número 20 como la unidad básica.<sup>33</sup>

El sistema cronológico maya y la astronomía han hecho que se comprendiera la necesidad de tener un punto de partida para computar su cronología, y parecen haber sido los primeros en alcanzarlo.

Existen 2 puntos básicos de partida, los que tienen como punto de partida algún conocimiento histórico, o los que comienzan con un hecho de carácter hipotético. De la primera, la cronología más conocida es el cristianismo, y de la segunda podemos citar la creación del mundo, como la era de Constantinopla, o lo que los judíos consideraban que la creación tuvo lugar en 3,761 a.c. y a partir de entonces comienzan a contar.

Para los mayas casi se podría asegurar que comenzaron su cronología como un hecho hipotético y no histórico. El principio de la era cronológica maya 4 Ahau 8 Cumhú anterior 3,433 años y 3,440 son las inscripciones contemporáneas más antiguas.<sup>34</sup>

Según observaciones que se basan en el calendario maya, se infiere que los sacerdotes-astrónomos formularon la cronología maya y escogieron como punto de partida la fecha 7 como fecha de inauguración.

De la astronomía, los mayas tenían un año fijo de 365 días de duración. La fórmula de corrección calendárica concebida por los antiguos sacerdotes astrónomos de Copán en los siglos VI o VII de la era cristiana, era ligeramente más exacta que la gregoriana del año bisiesto.

---

<sup>33</sup> Para escribir números superiores de 19 en su sistema de barras y puntos empleaban su sistema de numeración de posiciones de veinte en veinte para arriba, en lugar de a la izquierda el punto decimal.

<sup>34</sup> Ver placa de Leyden.



Los mayas también habían hecho notables adelantos en el cálculo de la duración de la luna. Probaron una lunación de 30 días pero pronto vieron novilunios antes de 30 días. Después, asignaron 29 días a una lunación y en ocasiones alternantes de 29 y 30.

Alcanzaron los antiguos mayas un alto grado de exactitud astronómica gracias a que sus templos eran lo suficientemente elevados. Dentro de una cámara del templo en la cima de la pirámide colocaban un par de palos cruzados y desde ese punto fijo de observación anotaban el lugar donde salía y se ponía el sol, la luna y los planetas.

De las observaciones realizadas, Venus era uno de los cuerpos celeste más importantes y parece ser que tenían dos nombres para nombrarla Nok ek (gran estrella) y Xux ek (estrella avispa). Diego de Landa menciona a Venus como la estrella de la mañana:

'regíanse de noche para conocer la hora que era por el lucero y las cabrillas (Pléyades) y los astillejos (Cástor y Pólux).'<sup>35</sup>

Ahora que ya hemos dado una semblanza de la cultura maya, podremos comprender el marco social en el que se circunscribe el Popol –Vuh e iniciaremos nuestro viaje por el texto.

## 1.2 Algunas consideraciones históricas sobre el texto

Las evidencias encontradas en torno al Popol-Vuh a lo largo de 5 siglos todavía no terminan de aclarar la cronología histórica del manuscrito.

Para algunos investigadores se trata simplemente de dos lineamientos básicos: de un documento encontrado por el padre Ximénez y transcrito al español en caracteres latinos, con claras tendencias de evangelización; para otros como M. Edmonson<sup>36</sup> se trata en

<sup>35</sup> Citado por Sylvanus G. Morley, *La civilización maya, México*: FCE, 1985. p. 274.

<sup>36</sup> Munro S. Edmondson, *The Book of Counsel*, Nueva Orleáns: Middle American Research Institute, Tulane University, 1971.



realidad de una *tradición oral* que por circunstancias desconocidas, se transcribió para que no se olvidase un pasado indígena ancestral:

Existía el libro original, escrito antiguamente, pero su vista esta oculta al investigador y al pensador.<sup>37</sup>

A raíz de la llegada de los españoles a tierras americanas y viendo los indios que sus creencias y cultura terminarían por perderse, encontraron en la escritura del manuscrito una vía de salvaguardar sus preceptos: "lo sacaremos a la luz porque ya no se ve el Popol Vuh..."<sup>38</sup> y mitología el cual contiene las ideas cosmogónicas y las tradiciones del pueblo quiché, la historia de sus orígenes y la cronología de sus reyes hasta 1550, antes de la llegada de los conquistadores.

Dentro del marasmo histórico en torno al hallazgo y paradero del manuscrito considero importante mostrar las vicisitudes y dificultades (dignas de una obra de teatro) que se tuvo para su obtención, estudio y traducción. Se cree que el material es (por lo menos de forma oral) muy antiguo y que seguramente a finales del siglo XVI se vertió en un manuscrito, el cual se sabía existía antes de que fuera encontrado por Francisco Ximénez.<sup>39</sup>

Georges Raynaud<sup>40</sup> entre los varios estudiosos de la cultura indígena, argumenta que fue un autor anónimo quien lo escribió en Santa Cruz Quiché (conocido como *Manuscrito Quiché*) alrededor de (1550-55) y que según la versión histórica pertenecía al linaje de los Quiché de (*Cavek*) y que podría identificarse con la figura de un tal Diego Reynoso, al cual se debe una basta fuente de información mitológica de historias y de fábulas sobre Guatemala.

---

<sup>37</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh : Las antiguas historias del quiché*, México: FCE ,1975 , p.21

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Fraile dominico que llegó a Guatemala en 1668 y le fue encomendada la tarea de evangelizar a los indios.

<sup>40</sup> Georges Raynaud, antropólogo y profesor de la Sorbona fue el traductor del Popol-Vuh al francés.



Investigadores como Edmonson afirman que el documento se destruyó en un incendio de la ciudad de Uxatlán (*Manuscrito de Uxatlán*) y que luego de la conquista, algunos indios conocedores de las leyendas que contenía el libro perdido lo escribieron de nuevo en quiché, pero con caracteres occidentales.

Sin embargo, de esto no se tiene ninguna certeza, ya que las investigaciones parecen apuntar más hacia la teoría de la conservación por la *tradición oral*, escrito en caracteres latinos del quiché <sup>41</sup> a mediados del siglo XVI (1701-1703 aprox.) por un letrado y tal vez antiguo sacerdote quiché que reunió la tradición mitológica, fábulas y datos históricos del pueblo en que floreció la civilización maya-quiché. Pero, es aún más posible que fuese un antiguo escrito referente al *Libro Nacional de los Quichés* que haya sido escrito a manera de códice y posteriormente dado a conocer.

El manuscrito fue encontrado por el Fraile Francisco Ximénez en el siglo XVI, mientras estuvo en Chichicastenango los indios le enseñaron el documento de los antiguos quichés en el cual se interesó vivamente, pues era un excelente lingüista que comprendía a la perfección el quiché. Esto le facilitó por un lado la traducción al castellano del documento, pero por otro, al hallarse en posesión de la lengua, supo y pudo inspirar la confianza de los indígenas además de comprender su psicología.

La primera traducción el padre Ximénez la realizó de forma literal y consta de dos columnas paralelas, en quiché una y en castellano la otra, hechas en caracteres latinos.

Más tarde, realiza una segunda (1722) que aunque es menos literal no contiene menos errores, pues se permite la interpretación de los pasajes. Esta traducción de Ximénez se conserva en la Biblioteca de Newberry de Chicago ya que el manuscrito encontrado por

---

<sup>41</sup> Lengua de la familia maya-quiché.



él, está extraviado y es por esto que su traducción es la versión en que se basan otros traductores.

Recinos, traductor y estudioso reconocido del manuscrito, en la edición del inglés en colaboración con Sylvanus G. Morley sostiene que con todo y sus imprecisiones, la traducción del Popol-Vuh por Ximénez es la base antigua americana <sup>42</sup>

Empero, Georges. Raynaud traductor también del texto afirma que la transcripción de Ximénez es inexacta y contiene graves errores de traducción al no darle la debida importancia y al cometer graves omisiones en la gramática quiché.

La afirmación de Raynaud del desconocimiento gramatical por parte de Ximénez es a mi parecer, más parcial que objetiva,<sup>43</sup> y como Recinos explica, es la versión más apegada a la realidad quiché, pues consta que escribió otras obras entre las que se encuentra: *Tesoro de las Lenguas Cakchikel, Quiché y Tzutuhil* que contiene un vocabulario y una gramática basados en un minucioso estudio de la lengua bajo el método de la gramática latina, señalando las relaciones y diferencias existentes entre ambas lenguas. De esto se deduce que Ximénez dominaba bastante bien el quiché y que sabía más de traducción de la lengua que cualquier otro. El mismo Ximénez declara cómo lo vertió:

'...Todas sus historias las traduje en nuestra lengua castellana de la lengua quiché en que hallé escritas desde el tiempo de la conquista que entonces las redujeron de su modo de escribir al nuestro, pero fue con sigilo, y se conservó entre ellos con tanto secreto, que mi memoria se hacia entre los ministros antiguos de tal cosa...'<sup>44</sup>.

La segunda traducción del manuscrito (Chichicastenango) la incluyó Ximénez en su obra: *Crónica de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, que se conservó inédita en su convento donde la halló Ordóñez y Aguiar.

<sup>42</sup> Cfr..Adrián Recinos, *Popol Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975.p.15

<sup>43</sup> Se sabe de las rivalidades históricas entre España y Francia en los siglos XVI y XVII.

<sup>44</sup> *Ibíd. O.p...Cit.*,1975 p.10



Al morir Ximénez, sus trabajos permanecieron olvidados y en 1794 fue la última vez que se vio el manuscrito según menciona Pablo Félix Cabrera en su *Teatro Crítico Americano*. Más tarde y debido al cierre del convento en 1829; pasa a la a la Biblioteca San Carlos en Universidad de Guatemala en 1830, donde el Dr. Carl Scherzer y Charles Étienne Brasseur de Bourbourg lo encuentran antes de desaparecer definitivamente del panorama. A partir de lo que podríamos definir la primera etapa de hallazgo del manuscrito, el paradero del Popol-Vuh se torna aún más confuso e inexacto debido a los intereses personales de los buscadores del documento.

Entre los interesados estaba el Abate Charles Étienne Brasseur de Bourbourg <sup>45</sup> que informado de la existencia del manuscrito e incansable estudioso de los indígenas, decide visitar Guatemala. Sus biógrafos dicen que era un viajero nato, gustaba de la arqueología y que respondía a intereses políticos muy precisos. Realizó viajes expedicionarios y con seguridad al saber del manuscrito <sup>46</sup> viajó a Guatemala en 1855 .Fue cura de Rabinal, aprendió el quiché según se sabe no muy a fondo, se dedicó a examinar el manuscrito hasta publicar su versión junto con el original en Paris en 1861.

Por otra parte el Dr. Carl Scherzer investigador alemán que se había adelantado un año a Brasseur, (1854) encuentra el manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de San Carlos lugar donde envían todos los documentos de Ximénez, y lo publica en Viena en 1857. En comparación a Ximénez los investigadores opinan que la transcripción de Brasseur fue menos errónea de forma, pero en cuanto al sentido de esta erró mucho.

---

<sup>45</sup> Sacerdote francés que viajó por todo el mundo, conoció las colonias francesas en Canadá, llega a Guatemala en 1855, un año después de Scherzer.

<sup>46</sup> Brasseur tuvo noticia del manuscrito según consta por una carta que dirigió al Duque de Valmy, y se propuso darlo a conocer en Europa a través de su traducción al francés.



Se comenta que tenía una visión un tanto exagerada y fantasiosa de las cosas como apunta Edmonson <sup>47</sup> no obstante, aportó mucho en la comprensión del documento.

De los documentos encontrados de Ximénez, las investigaciones han creado confusión dentro del ámbito de la crítica literaria del Popol-Vuh. Ximénez escribió un paleógrafo del documento indígena para su *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, el cual vio en el siglo XVIII Ramón de Ordóñez y Aguiar que menciona en su *Historia de la Creación del cielo y de la tierra*; y que paleografió después Juan Gavarrete en 1875 y en 1877, además de traducir la versión francesa y publicarla en *El Educacionista* de Guatemala de 1894 a 1896. Una de sus traducciones perteneció a la colección de Brasseur (se encuentra perdida) y la otra la tomó Walter Lehmann en 1909, se encuentra en Alemania en la Biblioteca Latinoamericana de Berlín desde 1947. El Dr. Santiago I. Barberena formó con la traducción de Gavarrete un volumen (1905) reimpresso en 1923 en Mérida, Yucatán seguida de otro estudio de Ricardo Mimenza Castillo. De una de las copias de Gavarrete, Scherzer publicó su versión en 1857 desconocida hasta entonces.

Ahora la cronología indica en esta segunda etapa de traducciones, que el Popol-Vuh fue por fortuna copiado por más de una mano en el transcurso del siglo XVIII. Ya a mediados de ese siglo, el manuscrito pasó a manos de E. Chávez, quien agregó una frase de la orden de los dominicos, su nombre y fecha (Agosto 14, [17] 34). Posteriormente pasaría a manos de un indígena coleccionista de viejos documentos llamado Ignacio Coloche de quien se dice entre otras versiones lo obtuvo Brasseur <sup>48</sup> en 1855 o de quien se presume le fue dictado en el transcurso de una noche.

---

<sup>47</sup> Munro S. Edmonson, *The Book of Counsel :The Popol-Vuh of the Quiché Maya of Guatemala* ,New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University , 1971, p. x

<sup>48</sup> Al ser Abate de Rabinal y sabiendo que la gente requería eventualmente de su ayuda y por azares del destino, llegó a él la posibilidad de obtener el documento o bien la información oral la cual, según consta en algunas investigaciones modificó.



Al morir Brasseur en 1874 su biblioteca fue comprada por Alphonse Pinart y más tarde vendida a Emil Paulet et Fils and Guillemin, luego subastada por Edward A. Ayer para actualmente pasar a la Biblioteca de Newberry en Chicago; y ser redescubierto en 1928 por Walter Lehman. Por ello y para dar más aportaciones a la traducción, de la versión al francés de Brasseur se realizó otra al castellano publicada en Centroamérica a fines del siglo XIX y que según algunos especialistas, mejoró bastante las anteriores.

Es claro que en éste viaje histórico sobre la trayectoria del Popol-Vuh se han inclinado o tomado partido los investigadores: por la de Ximénez o por la de Brasseur cosa en verdad muy comprensible, pero una cosa que no se puede dejar de lado es la aportación que ambos traductores y respectivas traducciones han dado al esclarecimiento de la cultura quiché. Y dado que no existen traducciones perfectas, ni mucho menos *literales*, el aporte que se logra en una se pierde en otra. Recordemos que una traducción depende en primera instancia de la comprensión y estructura mental tanto del traductor como de lo traducido, lo cual nos lleva a concluir que una traducción está en función de la capacidad de hacer comprensible un texto.

Ahora bien, hasta el siglo XIX constaba que el manuscrito de Ximénez no era la única copia, cosa que entonces Brasseur y Gavarrete creyeron así. Por otra parte, según Munro S. Edmonson la versión de Ximénez es la más clara hasta ahora y es incomprendida por muchos.

En este siglo, Georges Raynaud hombre culto y profesor en la Escuela de Altos Estudios de París sobre las Religiones de la América Precolombina y dedicado al estudio de las religiones indígenas americanas, traduce en 1922 el manuscrito, luego también traducido al español con el título de *Los Dioses, los héroes y los hombres de Guatemala Antigua o Libro del Consejo*.



Realizada por sus alumnos titulares J.M. González y M. Ángel Asturias. Siendo francés cómo Brasseur, siguió muy de cerca su trabajo, poseía un quiché limitado y sobretodo tenía una visión de los mayas como los indígenas de la Huasteca, lo cual no aportó nada nuevo al documento.

En 1927 aparece una nueva versión directa por J. Villacorta C. y Flavio Rodas N. ámbos pertenecientes a familias quichés (Rodas era mitad indio) y poseedores del conocimiento de la lengua pero desafortunadamente no fue tan buena como se esperaba, ya que incurrieron en graves errores de conocimiento gramatical y de traducción pese a su basto vocabulario geográfico, etnológico y botánico.

De entre las traducciones realizadas en el siglo XIX, dos fueron hechas por alemanes, la primera por Noah Elieser Pohorilles (1913) publicada en Leipzig de la cual tomó como base el trabajo de Brasseur, siendo no muy afortunado; la segunda pertenece al Dr. Leonard Schultze-Jena de la Universidad de Marburg. Éste fue un hombre de amplia experiencia en el campo antropológico, tenía un amplio dominio del quiché y le era familiar el nahuatl. Hizo de su traducción un trabajo bastante académico y aunque no era del todo exacto, tiene el mérito de ser muy cuidado y de haberse basado en el texto quiché que transcribió el padre Ximénez, lo cual hace que sea una versión muy fiel y más exacta que la versión francesa de Brasseur<sup>49</sup>, pues pudo darse cuenta de la influencia azteca con los quichés. La traducción lleva por título: *Popol-Vuh, das heilige Bucher der Quiché Indianer*, publicado en Stuttgart en 1944.

Con la inquietud de aportar algo nuevo al manuscrito, Adrián Recinos publica *Popol-Vuh: Las antiguas historias del Quiché* en 1947.

---

<sup>49</sup> Cfr. Munro S. Edmonson, *The Book of Counsel :The Popol-Vuh of the Quiché Maya of Guatemala* ,New Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University ,1971, p.11



Al ser nativo de Guatemala, intentó enriquecer el texto mediante una contribución realmente lingüística y de acercamiento cultural con el fin de explicar los aspectos oscuros e incomprensidos de los demás traductores.

Munro afirma que ésta versión es tal vez la que ha aportado más que ninguna otra en el sentido del manuscrito pues si bien no es perfecta, aclara lo que los otros hasta ese momento no habían podido hacer. En 1950 gracias a la intervención de Sylvanus Griswold Morley se tradujo la versión de Recinos al inglés conocida como *Popol-Vuh: Sacred Book of Ancient Quiché Maya*. En ese tiempo la traducción se difundió en Europa y se tradujo al ruso por Kinzhalov (1959) que es considerado un trabajo fundamentado en Recinos y Schultze-Jena; al italiano por Terracini (1960); al japonés por Hayashiya (1961); al alemán por Wolfgang Cordan (1962) que agrega cosas de Burgess y Xec; al español por Villacorta Calderón (1962) que logra grandes avances conectando elementos de la mitología quiché y de los códices, para declarar abiertamente que su interés es meramente etnológico y no de traducción.

Al español fue nuevamente traducida por Saravia Enríquez (1965) y al inglés por el matrimonio formado por Pablo Burgess y Dora M. de Burgess (1960) y cofundadores de la misión protestante del Instituto Bíblico Quiché, cuya traducción fue hecha con la asistencia del maestro indígena Patricio Xec basados en la versión de Schultze-Jena y en el manuscrito de Rabinal, siendo esta por cierto muy inexacta y errada.

En resumen, cómo se ha visto el Popol-Vuh ha sido traducido por lo menos en cien ocasiones, pero directamente del Quiché aproximadamente unas once veces. De las últimas traducciones realizadas se encuentra la de Adrián I. Chávez que partiendo directamente del manuscrito de Ximénez reconstruyó la grafía quiché correcta y



eruditamente, para dar al mundo una visión verdaderamente quiché, perdida allá por 1550 y logrando hasta ahora la única y sino es que la más fiel traducción realizada al español.

Sin embargo, hoy día existen métodos como el propuesto por investigadores como Paul Arnol<sup>50</sup>, "*de la escritura comparada*" usados en los ideogramas chinos básicamente, gracias a los cuales se puede tener más veracidad en lo que a un significado se refiere.

Tal y como se puede apreciar, este manuscrito ha recibido la atención de diferentes y prestigiados estudiosos de la cultura mesoamericana desde su hallazgo, pero como es de suponer la diversidad de apreciaciones y de opiniones basadas en pruebas históricas llevan a concluir que como texto proveniente de la más secreta tradición oral y de la honestidad de aquellos preocupados por preservar el conocimiento, toda traducción hecha no es más que una versión bien intencionada y con seguridad con un porcentaje de equivocación. Sin embargo, los avances al respecto de un análisis verdaderamente científico y humanístico hacen suponer tal vez que algún día salga a la luz el significado real más aproximado de este legado perdido en el tiempo.

### **Algunas de las traducciones hechas desde el S. XV hasta S.XX**

1. Diego Reynoso? (algunos aseguran que es anónimo) 1550-51
2. Francisco Ximénez 1703: español
3. Carl Scherzer 1857,1926: español
4. Charles Étienne Brasseur de Bourbourg 1861: francés
5. Juan Gavarrete 1872-73,1894-96,1919-21: español
6. Barberena 1905,1906-07, 1923,1944-46: español
7. Guthrie 1906: inglés

---

<sup>50</sup> Cfr. Paul Arnol, *El libro maya de los muertos*, Diana, México, 1988.p.11, 16.



8. Spence 1908: inglés
9. Balmont 1910: ruso
10. Pohorilles 1913: alemán
11. Georges Raynaud 1925: francés
12. Miguel Ángel Asturias y J.M.González de M.1927, 1939, 1950: español
13. Anónimo 1926: español
14. José A.Villacorta y Flavio Rodas 1927,1962: español
15. Krickeberg 1928: alemán
16. Anónimo 1929-31: español
17. Claassen 1933 parcialmente: alemán
18. Capdevila 1938: español
19. Schultze-Jena 1944: alemán
20. Abreu Gómez 1944,1949: español
21. Baudizzone 1944-46: español
22. Adrián Recinos 1947,1953: español
23. Goetz y Sylvanus G. Morley 1950: inglés
24. Burgess y Xec 1955: español
25. R.K.Kinzahalov 1959: ruso
26. Terracini 1960: italiano
27. Hayashiya 1961: japonés
28. W.Cordan 1962: alemán
29. Adrián Chávez 1960-63: español
30. Saravia Enríquez 1965: español



### 1.2.1 Aspectos Formales del Texto

Los escritos indígenas precolombinos aun no han sido del todo comprendidos como *forma literaria*, sino como hechos o crónicas de tipo mítico, histórico y ritual producidas dentro de un contexto cultural determinado.<sup>51</sup>

Se debe recordar que la génesis del fenómeno *literario* en términos antropológicos, etnológicos y culturales, marca la pauta para localizar la necesidad y dificultad de una definición. Basta recordar que “*literatura*” significa inequívocamente “*escritura*”.

A juicio de algunos expertos como M.I.Steblyn-Kamensky, G. Paris, A.N. Vesselovsky<sup>52</sup> se habla de literatura “*ora*” como parte representativa y representante del aspecto escrito; lo cual ha producido aquello que se denomina *literatura culta* y *literatura popular*. Ciertamente no se puede precisar cuando pasó la *literatura oral* a *literatura escrita* o bien la *literatura popular* a *literatura culta*, pero es de suponer que las recitaciones verbales tuvieron que ser codificadas para ser preservadas en la tradición ritual.

Al parecer en sus inicios, el arte verbal, la palabra, estuvo relacionada con la poesía, la danza, la canción o recitaciones dentro de un acto ritual dramatizado.

A.N. Vesselovsky indica que la etimología de *canción-dicho-acto teatral/ danza-encantamiento-adivinación-acto ritual*<sup>53</sup> vienen a ser semas muy cercanos.

Dentro de éste marco, la literatura se convierte en la palabra escrita estructurada o codificada en una concepción mental relacionada con el espacio-tiempo.

La literatura indígena precolombina con seguridad está vinculada al acto ritual mágico que más tarde derivó en poesía ritual-lírico-épica, cantada y/o recitada y luego versificada para ser plasmada en un escrito de valor cosmogónico.

<sup>51</sup> Cfr .Dora Luz Cobián, *Génesis Y Evolución de la figura femenina en el Popol. Vuh*, México: Plaza y Valdés, 1999

<sup>52</sup> Marc Argenot, Jean Bessiére, Douwe Fokkema, Eva Kushner *Teoría Literaria*, México: Siglo XXI, 1993, p.23.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.23



Por lo anterior, la literatura indígena es todavía un tema poco explorado, dado que al tratarse de un mosaico de elementos vinculados al rito mágico, a la recitación y a la dramatización, se duda de su veracidad mítico-sincrética.

Con base en estudios literarios<sup>54</sup>, todo fenómeno de escritura tiene su origen en el folklore, en aquellos manuscritos o evidencias de escritura (como es el caso que nos ocupa) pues son herederos de la tradición mítico- folklórica de la civilización; y la literatura indígena es heredera al igual que cualquiera, de los poemas épico-heroicos procedentes de una mitología regional y del folklore:

"Los textos folklóricos son tradicionales y se transmiten mediante el sesgo de una representación." <sup>55</sup>

Como ejemplo en mesoamérica tenemos los siguientes textos:

**1)** El Memorial de Sololá o Anales Cackchiqueles, donde se relata la antigua tradición histórico-oral de los Cackchiqueles.

**2)** El Título de los Señores de Totonicapán que contiene una versión abreviada de la historia quiché desde sus orígenes hasta el más grande de sus reyes:

"ahora a veinte y ocho de Septiembre de 1554 firmamos este testimonio en que hemos escrito lo que por tradición nos dijeron nuestros antepasados venidos de la otra parte del mar, de Civán-Tulán, confines de Babilonia." <sup>56</sup>

**3)** Quiché Vinak (Rabinal Achí) o también conocido como Baile del Tun, donde se narra *el drama* del príncipe quiché de Rabinal.

**4)** El Popol- Vuh, único documento que supera en magnitud a los otros además de ser a mi juicio un drama mítico de la creación:

" Aquí escribiremos y comenzaremos las antiguas historias..." " ..esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios..." <sup>57</sup>

<sup>54</sup> Marc Argenot, Jeane Bessiére, *Teoría Literaria*, México: Siglo XXI, 1993.

<sup>55</sup> Marc Argenot, Jeane Bessiére, *Teoría Literaria*, México: Siglo XXI, 1993, p.18

<sup>56</sup> *Chilam Balam de Chumayel*, México: UNAM, 1973, p.XI.

<sup>57</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh Las antiguas historias del quiché*, México: FCE., 1975, p.21.



Ya a la llegada de los españoles existían representaciones dramáticas, que iban desde simples bailes hasta piezas desarrolladas en forma de diálogo. Asimismo, existían los mitotes o fiestas en las cuales se bailaba, cantaba y recitaba poesía religiosa y épica, y que cronistas como Durán, Landa y Cogollado describen como comedias y farsas de un acto. Como podemos ver desde su origen los bailes drama han estado vinculados a la naturaleza, histórica y mágica:

Danzas rituales, procesiones simbólicas, sainetes, juegos o representaciones teatrales al aire libre son desde tiempos inmemoriales, parte integrante del culto. Perpetúan escenas míticas y exaltan los principios morales, normativos de la conducta humana, poniéndolos, en forma alegórica, al alcance del público.<sup>58</sup>

Por todo esto, la literatura indígena precolombina es un testimonio vivo de la realidad ancestral por la cual hemos sabido del desarrollo del hombre, de su creación y su permanencia en este mundo. La importancia de esta obra, no estriba sólo en dar una información histórica de transmisión oral, sino que ya se advierte el significado oculto del texto con un concepto del tiempo y espacio y unidades de acción que prueban su capacidad artística y poética.

## 1.2. 2. Aspectos Externos

Mi propuesta sería que al Popol-Vuh convendría estudiarlo principalmente desde una perspectiva literaria y hermenéutica.<sup>59</sup>

El texto de acuerdo a Adrián I. Chávez estudioso y nativo de la lengua quiché precisa que éste es “*poesía*” ya que es la expresión escrita de la belleza: “El Pop Wuj es un bello poema antiquísimo”<sup>60</sup> que no puede ser comprendido como prosa ya que representa en gran parte

<sup>58</sup> Rafael Girard, *El Popol Vuh, fuente histórica*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952, p.353

<sup>59</sup> De hermeneusis, ciencia que se refiere a la interpretación de textos, antiguamente sagrados, o como dice Mauricio Beuchot, arte y ciencia de interpretar textos, entendiéndose por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Cfr. Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica Analógica*, México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Editorial Ataca. 2005.

<sup>60</sup> Adrián I. Chávez, *Pop Wuj*, México: Casa Chata, INAH, 1979, p.XIX



concepciones y símbolos del universo además de contener un cierto tipo de tensión dramática inherente en todo acto de creación:

"... pertenece al género dramático, porque los autores del maravillosos documento Kí-ché personificaron las fuerzas físicas y espirituales contenidas en la total naturaleza, o tal vez en el Universo, porque sus emociones translitaron los cielos de la Tierra..."<sup>61</sup>

Con base en investigaciones literarias, el texto es poesía porque nace en el momento en que se agrega la palabra al acto ritual naciendo así la forma lírica. Así pues, la palabra evolucionó porque requería de un desarrollo completo de la lengua en funciones expresivas y comunicativas más complejas hasta derivar en formas gramático-sintácticas que expresaran su cosmovisión.

El estudio del Popol-Vuh se debería hacer bajo el sesgo literario<sup>62</sup>, dado que más de la cuarta parte refiere a narraciones (*historias*) sobre la creación quiché y más allá de los mitos prehistóricos: " Y es justamente porque son historias y no tratados de filosofía, teología o ciencia que caen de forma natural bajo la categoría de literatura".<sup>63</sup>

La influencia como forma literaria se nota aún más en la mitad del texto ya que la historia quiché nunca nos mueve hacia atrás o adelante dentro de una trayectoria lineal, de hecho, las acciones se mueven cíclicamente con un sistema de valor basado en el auto sacrificio.

A decir verdad, no existe un parámetro para considerar aquello que es verdaderamente literario<sup>64</sup>. Northrop Fry en su *Anatomy of Criticism* declara que no se disponen de verdaderos criterios para distinguir una estructura verbal literaria de una que no lo es

---

<sup>61</sup> *Ibíd.*

<sup>62</sup> Carmack Robert M. *Quichean Civilization*, Berkeley, University of California Press, 1983., p.II: Hay diversas opiniones sobre cómo clasificar el contenido del libro. Parece un compendio de materias arregladas en una sola obra literaria en Cobián Dora Luz, *Génesis y Evolución de la figura femenina en el Popol- Vuh*, México:Plaza y Valdez.,p.11

<sup>63</sup> Marc Agenot, Douwe Fokkema, *Teoría Literaria: La Literaridad*, México :Siglo XXI,1993, p.32



(1966, 13). En tales condiciones se podría decir que la literatura no es más que lo que una sociedad determina como literatura, o sea, un conjunto de textos que según ciertos criterios de académicos, profesores y escritores reconocen como literatura, pues la literatura como se sabe tiene relación con los escritos. Con esto, el antecedente de escritura, narración o crónica es considerada literatura, y al mismo tiempo contiene la acepción de sabiduría y cultura.

S.G. Morley dice al respecto: "The most distinguished example of native American literature that survived the passing centuries. It is written in an exalted and elegant style, and is an epic of the most distinguished literary quality." <sup>65</sup>

Uno de los factores que no se pueden olvidar es que toda obra literaria se crea en referencia y en oposición a un modelo específico que proporcionan otras obras de la tradición (*tradición oral*) y entonces nos preguntaríamos ¿Por qué el Popol-Vuh no aparece dentro de las antologías literarias hispanoamericanas si a juicio de autoridades como Raynaud, Krickeber, Seler, Girard, Brasseur, Briton, Markham, Scherzer, Asturias, Chávez es considerada una obra artística y literaria? Y sin embargo, es considerado uno de los textos mas importantes de la literatura indígena mesoamericana (sino es que el más) y el que pudiera contener mas huellas para saber sobre la civilización maya-quiché.

A pesar de la orientación del texto esta dirigida mas hacia relatos de historias, leyendas y mitos. Es obvio que una larga historia separa a la tradición oral (canto y danzas) de la obra literaria, pero cuando las leyendas históricas tomaron el lugar de los mitos su contenido se transformó en un producto de valor artístico con una forma altamente expresiva.

---

<sup>64</sup> *Ibid.* p.33

<sup>65</sup> Citado por Morley Cfr. Margaret McClear, *Popol-Vuh: Structure and Meaning*, España: Plaza Mayor Ediciones, 1972.



Estos textos mesoamericanos deben orientarse bajo esta premisa según hacen constar algunos estudiosos de la literatura, por esto coinciden en admitir que la mayor parte de documentos precolombinos son *poesía*.<sup>66</sup>

Los aztecas, los quechuas, los incas, los mayas, los quichés entre otros, produjeron poesía lírica, ritual y épica que con frecuencia se trataba de *poesía colectiva*, basada en temas sobre la vida, el cosmos, la muerte, la filosofía y la religión muy probablemente derivados de la forma oral como recitaciones y cantos; de los que seguramente no existía una separación como hoy la conocemos.

Una gran parte de la literatura indígena parece contener un lenguaje simbólico que como acertadamente apunta Mediz Bolio<sup>67</sup>, parecían ser fórmulas simbólicas de iniciación religiosa que al ser representadas fungían como rituales eficaces para su cosmogonía.

El Popol-Vuh deviene de un texto oral a un texto escrito *literario* bastante complejo que aunado a las vicisitudes históricas, no ha sido explorado en otros niveles discursivos y de significación, pese a ser el documento literario más espléndido de la América precolombina.

## Estilo y Lenguaje

Se debe aclarar que de acuerdo a la última traducción directa realizada del quiché por un hablante nativo y erudito sobre el tema como es Adrián I. Chávez, hace notar el primer y grave error del título del manuscrito Al texto se le conoce cómo *Popol-Vuh*, nombre

<sup>66</sup> Marc Agenot, Douwe Fokkema. *Op. Cit.* pp. 36,37-39

<sup>67</sup> Libro de *Chilam Balam de Chumayel*, México: UNAM, 1973,p. xi Citado por Margarita Padial, *Quiché Vinak*, México : FCE , 1991, p.36



empleado por el Abate Brasseur de Bourbourg el cuál difundió ampliamente, pero que en un correcto quiché no tendría significado alguno.

El documento quiché está escrito en un derivado del alfabeto latino donde se empleó “i” por “y” , y “v” por “w” y debido a ello surgieron grandes problemas de traducción, y de lo cual Chávez comenta : ‘hay que agregar que en aquella época se les dio a algunas letras el valor diferente: a la “h” se le dio valor de “j”, a la “x”, valor valor de “j”, la “ch” valor latino de “k”; a la “v” se le dio el valor de “u” o de “w”...’<sup>68</sup>.

De acuerdo a su explicación, Adrián Chávez comenta que por la anarquía ortográfica, desconocimiento de la lengua quiché e interferencia del español por parte de Ximénez, (quien hizo la copia de la lengua indígena) el texto se castellanizó y derivó en *Popo –Vuh*. Posteriormente con la traducción de Brasseur al francés empeoró todavía más con *Popol-Vuh*. La denominación de *Popo* (la “o” final no existe) el quiché no admite palabras graves, todas son agudas; por lo tanto el título de *Popo-Vuh* no tiene sentido.

Con la segunda palabra *Buh*, el sonido era “w” y se escribía con “v” hasta derivar en *Vuh -Buh*, por lo cual se agregó otro error. De falsas interpretaciones se tienen ejemplos variados como: “olmecas”- “*ulmecas*”, “*tultecas*”-“toltecas”, “*tecumumán*”, o “Popol-Vuh”- “*Pop Wuj*” etc., pero de acuerdo a Chávez, el sema correcto del documento sería “Pop Wuj”, cuyo significado se divide en: *Pop* que significa “*petate*”, “*estera*” en lenguaje común; y en lengua culta no se sabe, ya que solo la clase alta lo manejaba, y como fue ésta la primera en desaparecer con la llegada de los españoles, se desconoce.

Sin embargo, se conoce que tenía la acepción de “tiempo o acontecimiento”, sema más exacto quizá por la prueba de que el primer mes del año maya era *pop*=tiempo. Así mismo, el sema de *Wuj* significa “libro”, “papel”, “carta”, “escritura pública”, “arbusto

<sup>68</sup> Adrián I. Chávez, *Pop Wuj*, México: Casa Chata, INAH, 1979 .p. XXIII



aromático”, de lo cual resulta al unir los dos significados que se trata de: “*Libro de Acontecimientos*” o “*Libro del Tiempo*”.<sup>69</sup>

Según consta en algunos estudios como el de Margaret McClear y Munro Edmonson, el autor del manuscrito escribió en versos que corresponden a un compuesto de coplas semánticas<sup>70</sup>. La forma poética del texto es semántica por ello los elementos constitutivos del texto son muy difíciles de traducir. Con seguridad, las sutilidades estilísticas del documento han hecho equivocar a los traductores, ya que evoca el simbolismo más rico de la religión-maya-quiché.

De las dificultades que se han encontrado principalmente son que la gramática quiché es repetitiva y produce una variedad de efectos estilísticos, que van del cómico, elegante, discursivo, dramático, etc.; lo cual se debe a que la frase quiché se apoya adelante<sup>71</sup>, es decir, comienza con partículas adverbiales que proceden de un número indefinido de sutiles cláusulas verbales hasta un sustantivo eventual, además de un uso excesivo de las construcciones pasivas la mayor parte de las veces de manera redundante.<sup>72</sup>

Por ejemplo, en la lengua alemana se tiende a poner al final de la frase el verbo, en la lengua quiché se pone el sustantivo, por lo cual funciona cómo precedente de un sujeto.

Tal característica produce que otros elementos se revelen a lo largo de la frase contribuyendo hacia una orientación adelantada que pudiera ser el antecedente y que

---

<sup>69</sup> *Ibid*, p. XXIII

<sup>70</sup> Estrofa formada por cuatro versos, generalmente octosílabos con rima consonante o asonante en los pares, que se usa en canciones populares y que tienen una proximidad semántica. *Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México., 1996.p. 284.

<sup>71</sup> En gramática maya un sustantivo puede determinar a otro y, por lo tanto, puede y debe precederlo.

<sup>72</sup> La redundancia según algunos estudiosos estriba en la característica de repetición continua de ciertas partículas gramaticales de la lengua maya. Cfr. Paul Arnol, *El libro Maya de los muertos*, México: Diana. D.,F.,1988 . p. 128



al ser mal interpretada, sería el problema principal para los traductores, según comenta Edmonson.<sup>73</sup>

Entre otras dificultades básicas de traducción está que la raíz de la lengua quiché a menudo tiene más de una docena de significados, además de ser riquísima en sus semas. Su forma cómo asevera Edmonson produce diferentes tipos de líneas sucesivas muy cercanas en cuanto a significado por ejemplo: luz-día, venado-pájaro, negro-blanco, entre otros.

Otro de los aspectos que suelen representar dificultad es la longitud de la vocal que es fonética en quiché y está indicada en el texto por dobles vocales, muy desunidas. La lengua quiché tiene una serie de consonantes glotales ('b, ch', k, g', t', tz') que en el Popol-Vuh aparecen cómo "b" (p'). El quiché se distingue por lo palatal y uvular (k y q), pero en el manuscrito no se encuentra obviamente indicado. También en el texto regularmente no se separan los pronombres o se distinguen las paradas glotales o longitud de vocales. Esto hace que las posibilidades de error o ilegibilidad sean muchas, a parte de ser exhaustivo para el traductor.

Pese a que el quiché se ha estudiado por más de cuatrocientos años, la comprensión occidental aún es superficial, su forma está bien establecida pero sus reglas del orden de las palabras o los significados de las inflexiones verbales están vagamente descritas.

El quiché es rico en partículas no flexibles con fuerza adverbial y en el Popol-Vuh no se separan las frases con un punto, así pues el total desacuerdo de los traductores es con base en las diferentes interpretaciones morfológicas y en la ambigüedad léxical.

---

<sup>73</sup> Munro S. Edmonson, *The Book of Counsel*, Nueva Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1971, .p. xii.



Uno de los mayores problemas contemplado por Edmonson es la dificultad de la parada glótica en todos los niveles, omitida en el texto, que por conclusiones posteriores se creé son fonemas en el quiché. La parada glótica funciona en la lengua en tres niveles, y con frecuencia se escucha como variante de la lenta articulación de la vocal. Por ejemplo: *ba'atz* por *baatz'*.

## Contenido

Para sorpresa de los traductores se observó que el texto no estaba subdividido cómo se presenta en la traducción de Basseur. No obstante, la trascipción de Ximénez muestra que cada 100 líneas del párrafo se comienza con una mayúscula remarcada en negro, y que aparecen como segmentos naturales de todo el trabajo.<sup>74</sup>

Las divisiones y la temática sugieren que las partes del texto fueron separables y tratan sobre la mitología y de historias tradicionales del quiché. Se presume que el autor era consciente del orden y que seleccionó las partes con el propósito de intentar un trabajo unitario coherente, donde las partes no estuviesen subtituladas.

Por otra parte, sería inapropiado a mi juicio llamar al Popol – Vuh, la épica de los quichés, pero es cierto que pertenece a un tipo de literatura heroica y pseudo heroica; y aunque es precisamente a los héroes a los que se refiere, habla de la historia de la gente:

"Este es el origen de las antiguas palabras de verdad que forman la historia de este lugar llamado Quiché. Vamos a dejar escritas aquí las antiguas historias, iniciándolas desde que fueron formadas todas las cosas, y se establecieron sus fundamentos. Diremos luego lo que hizo el pueblo Quiché." <sup>75</sup> (V. 1; 2).

---

<sup>74</sup> Ver anexo las divisiones.

<sup>75</sup> Agustín Estrada Monroy, *Popol-Vuh*, México : Editores Unidos Mexicanos ,1998 , p.11



De acuerdo a los conceptos y al lenguaje disponible, el autor (es) evidenció todo lo que para el quiché significaba historia, mística o ambigüedad étnica desde el origen de la palabra hasta el siglo XVI. Con esto el Popol-Vuh viene a ser una recopilación o compendio de los mitos, leyendas e historias quichés como indica esta cita:

" Y al mismo tiempo la declaración, la narración conjuntas de la abuela y el abuelo, cuyos nombres son Ixpiyacoc e Ixmucané, amparadores y protectores, dos veces abuela, dos veces abuelo, así llamados en las historias quichés, cuando contaban todo lo que hicieron en el principio de la vida, el principio de la historia." <sup>76</sup>

El documento es un trabajo sorprendente y coherente desde el punto de vista literario, tiene orden: un principio, un desarrollo y fin, además de unidad de acción al igual que otros manuscritos obtenidos como: *El Anal de los Cackchiqueles* y *El Anal de las profecías de Yucatán* o bien piezas como el *Rabinal Achí*.

Al estudiarlo bajo una perspectiva delimitante de *género literario*, observo que la tendencia del autor es la de narrar los hechos dejando que éstos hablen por sí mismos, lo cuál hace que por un lado, exista a lo largo de la obra gran cantidad de diálogos; y por otro, que el desarrollo de los hechos están a merced de fuerzas opuestas que provocan tensión y conflicto.<sup>77</sup> El tema general del Popol-Vuh es la grandeza del pueblo maya-quiché, la gente, el lugar y los misterios religiosos, que están ubicados en el ciclo cósmico de la creación. Los ciclos del tiempo quiché se presentan cómo constante temporal de renovación incesante y eterna <sup>78</sup>

<sup>76</sup> Adrián Recinos, Popol-Vuh: *Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p. 21

<sup>77</sup> En el análisis del discurso se han propuesto varias descripciones e interpretaciones para estudiar los tiempos narrativos. Uno es el *tiempo del discurso* y otro *el tiempo de la historia* o bien *tiempos discursivos* y *tiempos narrativos*, según los interlocutores estén involucrados. La literatura narrativa utiliza preferentemente los tiempos de la historia por ello existe una ruptura entre el momento de la narración y el momento evocado. Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México; Siglo XXI editores, 17ª edición, 1995, p.358

<sup>78</sup> Se piensa que la visión quiché del tiempo no era lineal, sino cíclica o lo que es lo mismo sin fin o principio. Cfr. Miguel León Portilla, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1968, p. 18-19.



El narrador (es) del manuscrito sabían que el “tiempo” era un compuesto de periodos o eras que constituían ciclos astronómicos vinculados a ciclos espacio-temporales en el mundo, desde la creación del universo hasta la llegada de los españoles. Con seguridad se debe a la concepción quiché del cosmos, lo que se narra en el Popol-Vuh:

“Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar el cielo y la tierra, cómo fue formado y repartido en cuatro partes, cómo fue señalado y el cielo fue medido y se trajo la cuerda de medir y fue extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones...”<sup>79</sup>.

Según Girard, las distintas eras o épocas corresponderían a acontecimientos importantes en su historia: "...el Popol-Vuh asigna a los ciclos sucesivos de la propia historia quiché..."<sup>80</sup> cómo se podrá constatar en el calendario astronómico y su patrón geométrico que dio las pautas para suponerlo.

Basados en las afirmaciones de Girard, las cuatro edades o soles corresponderían a los cuatro ciclos culturales: tres prehistóricos y uno histórico pues al deducir la cuadratura del universo, lo aplicaron al tiempo, al territorio, a la milpa, al altar, casa, etc., etc.; pero ello sucedió cuando se llevaba a cabo la creación del hombre de maíz, es decir en una época posterior a la creación final.<sup>81</sup>

A) El primer ciclo termina en la línea 820 con la caída de los muñecos de madera, quienes no aprendieron la encomienda de los dioses: "En seguida fueron aniquilados los muñecos de palo....un gran diluvio cayó sobre las cabezas de los muñecos de palo."<sup>82</sup>

<sup>79</sup> *Ibid* p.30

<sup>80</sup> Rafael Girard, *El esoterismo del Popol-Vuh*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952 p. 34, 35

<sup>81</sup> Ver cuadro comparativo según Girard.

<sup>82</sup> Recinos *Op. Cit.*.p.102



B) El segundo ciclo termina en la línea 1674 con la destrucción de los 7 Papagayo y sus hijos a causa de su orgullo: " Como veían el mal que hacía el soberbio, y que querían hacerlo en presencia del Corazón del Cielo, se dijeron los muchachos...por tanto, fue resuelta su muerte [de Vucub-Caquix y de sus hijos] y su destrucción por los jóvenes. " <sup>83</sup>

C) El tercero, termina en la línea 4708, cuando los héroes-gemelos cazadores se transforman en el sol y la luna: "Así fue su despedida, cuando ya habían vencido a todos los de Xibalbá. Luego subieron en medio de la luz y al instante se elevaron al cielo. Al uno le tocó el sol y al otro la luna. " <sup>84</sup>

Hasta ése periodo el manuscrito narra lo que se conoce como la parte mítica o bien la era de las hazañas de los dioses. Después prosigue la parte conocida como la parte histórica o creación y formación del hombre, en donde se narra en casi la mitad del texto la cuarta creación, desde los primeros padres hasta el presente:

He aquí, pues, el principio de cuando se dispuso hacer al hombre, y cuando se buscó lo que debía entrar en la carne del hombre... Éstos son los nombres de los primeros hombres que fueron creados y formados... He aquí, pues, las generaciones y el orden de todos los reinados que nacieron con nuestros primeros abuelos y nuestros primeros padres, Balam-Quitze....<sup>85</sup>

Al iniciar la cuarta creación, comienza el desarrollo del hombre y su peregrinación por el territorio que más tarde sería el pueblo quiché:

Ellos engendraron a los hombres, a las tribus pequeñas y grandes, y fueron el origen de nosotros, la gente del quiché....diferentes eran los nombres de cada uno cuando se multiplicaron allá en Oriente...<sup>86</sup>.

Así, el texto narra que los primeros padres fueron hechos de maíz por el creador:

"De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz hicieron los brazos y las piernas del hombre. " <sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.107,108

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.102

<sup>85</sup> *Ibid.*,p. 103,104

<sup>86</sup> Recinos, *Op. Cit.* p. 107,108

<sup>87</sup> *Ibid.* p.104



Y la población luego de vagar por algún tiempo se estableció en el pueblo que lleva su nombre, y construyeron el más poderoso pueblo del siglo XV en Guatemala, dónde los conquistadores españoles los encontraron. La ubicación geográfica del Popol-Vuh es netamente provincial y menciona centros como Uatlán, la región de la laguna de Términos, las montañas de Guatemala, etc. y en concreto no hace referencia a ningún lugar fuera de Guatemala, aunque en ocasiones menciona alrededores de la vieja capital.

Ningún lugar de establecimiento es mencionado antes de la llegada de Izuma Chi, en la línea 7417, y si Brasseur está en lo correcto, Uatlán a lo largo de varios linajes ha sido equivocadamente interpretado como un lugar.

Después de la transcripción del texto quiché por parte de Ximénez en una columna a la izquierda, este escribió su traducción a la derecha. El documento constaba de columnas dobles de más de 112,05, 237 líneas, sin capítulos o divisiones, las cuáles fueron hechas a posteriori.

El Popol-Vuh originalmente no tenía divisiones. El documento consistía en 5,237 líneas puestas a lo largo de 56 folios dobles y cada página contenía cerca de 47 líneas.

Brasseur fue quien cambió el manuscrito en 4 partes que más adelante fueron subdivididos en capítulos de la siguiente manera: 1a.parte - 9 capítulos, 2a.parte - 14 capítulos, 3a.parte - 10 capítulos, 4a.parte - 12 capítulos. Las divisiones fueron formalizadas por Brasseur, y las hizo de manera natural, atendiendo a las pausas del texto original sin dividir.

Adrián Recinos más tarde dejó las divisiones propuestas por Brasseur, al igual que Sylvanus G. Morley y Goetz, y posteriormente otros investigadores.



Desde el inicio, las partes constitutivas del Popol-Vuh manifiestan una forma de oralidad cuyo tema central es la lucha y el batallar de los opuestos, que dan cuenta de una tensión dramática <sup>88</sup>, elemento clave de la literatura que da la imagen para ser representada. El manuscrito inicia con un preámbulo narrado por alguien que explica porqué y para qué se está escribiendo:

“Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios, en el cristianismo; lo sacaremos a la luz porque ya no se ve el Popol-Vuh...” <sup>89</sup> y cómo una especie de narrador omnipresente que hace inferir al lector que los hechos que se sucederán hablarán por sí mismos; como sucede en un texto dramático con las acotaciones introductorias del dramaturgo y la división de escenas.

Otro de los aspectos interesantes del Popol-Vuh estriba en que la investigadora Margaret McClear se da cuenta en el preámbulo del manuscrito de las cosas que expresa el narrador en relación a los misterios de los estudios anteriores. Y plantea varias preguntas, una de ellas sería la de la posibilidad de que el Popol-Vuh sea una metáfora ante la posibilidad de que el verdadero libro haya desaparecido. El libro original sería una especie de *Libro de los muertos*, que el pensador e investigador ponderan. <sup>90</sup>

También por otra parte, Adrián I. Chávez propone que la explicación de que esto sea una metáfora, pues como él mismo aclara, el manuscrito no tenía *popol*, sino *popo*, cambiando el significado del verbo, ya que según él, el título tendría varios significados:

---

<sup>88</sup> En el drama la tensión dramática es el elemento que ejerce una presión, o bien es un estado o condición sobre el que actúan dos o más fuerzas iguales que lo mantienen estirado. *Diccionario de español usual en México*, México: El Colegio de México, 1996, p. 861

<sup>89</sup> Recinos, *Op. cit.* p. 21

<sup>90</sup> Cuando se habla de *Libro de los muertos* se alude a un documento sagrado, hermético y *quasi* mítico que la mayor parte de las civilizaciones tenían y donde depositaban su sabiduría ancestral. Al respecto de ello investigadores como Paul Arnold coinciden en plantear la misma pregunta con respecto a si el Popol-Vuh es en realidad un legado de conocimiento que hay que descifrar para revivir la historia de los mayas-quichés que los ciegos prejuicios de los americanistas se empeñan en mantener oculto, o bien tal y como lo dice el manuscrito: “*Existía el libro original, escrito antiguamente, pero su vista está oculta al investigador y al pensador.*”



*Tribunal, autoridad, sabiduría.* Quizá la “o” final de *Popo* se deba a la influencia vocálica española y esto cambia radicalmente el significado.

El vocablo *pop*, según Chávez está representando un objeto, un “espacio sagrado” como la del Foro Romano (que dicho sea de paso viene de “*for*” palabra latina significa decir, hablar, vaticinar, cantar <sup>91</sup> espacio o lugar. Inicialmente era un espacio, pero posteriormente significó “*asamblea de senadores.*” Así, concluye que la figura *pop* (*de reunión*) se debiera a una información de conocimiento viviente parecida a la de Foro.

Por lo que el Popol-Vuh vendría a ser el libro de la *Comunidad*, el libro del *Consejo* o hasta el libro de *la Sabiduría*, pero en cualquier caso es una *entidad viviente.* <sup>92</sup>

En lo que respecta a las partes constitutivas del texto y atendiendo a la división hecha por Brasseur, mencionaré cuál fue mi juicio para dividir el Popol-Vuh. En general yo diría que se divide en dos grandes partes: *la mítica y la histórica.* <sup>93</sup>

La parte *mítica* trata de dos historias:

1) *La primera narra la creación del cosmos y la creación fallida de los Dioses de una criatura terrestre que lo adore, obedezca y sustente:*

a) ...Ésta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

b) Ya hemos probado con nuestras primeras obras, nuestras primeras criaturas; pero no se pudo lograr que fuésemos alabados y venerados por ellos. Probemos ahora a hacer unos seres obedientes, respetuosos, que nos sustenten y alimenten. Así dijeron. Entonces fue la creación y la formación. De tierra, de lodo hicieron la carne del hombre.... (V. 45-47) o Cap.II

<sup>91</sup> Eustaquio Echauri Martínez, *Vox Diccionario Básico Latino-Español*, Barcelona: Bibliograf, S.A., 1996 p.177

<sup>92</sup> Es un libro vivo y vigente desde el punto de vista mítico-religioso ya que se creó que algunos bailes chortís son derivados o por lo menos en gran parte son derivados de una tradición ancestral.

<sup>93</sup> Ver anexo



c)...En seguida fueron aniquilados, destruidos y deshechos los muñecos de palo, y recibieron la muerte. Una inundación fue producida por el Corazón del Cielo; un gran diluvio se formó, que cayó sobre las cabezas de los muñecos de palo... (V. 67-71) o Cap.III. <sup>94</sup>

2) La segunda narra la historia de dos hermanos gemelos Hunhpú e Ixbalanque los cuáles destruyeron a un ser arrogante celestial Vucub-Caquix y a sus 2 hijos Zipacná y Cabracán, quienes se rehusaron a adorar, obedecer y sostener a sus creadores, porque no aceptaron su linaje imperfecto: (6 capítulos).

a) Había entonces muy poca claridad sobre la faz de la tierra. Aún no había sol. Sin embargo, había un ser orgulloso que se llamaba Vucub-Caquix.(V. 84) o Cap. IV

b) Éste es el principio de la derrota y de la ruina de la gloria de Vucub-Caquix por los dos muchachos, el primero de los cuales se llamaba Hunahpú y el segundo Ixbalanqué. (V.98) o Cap. V

c) Contaremos ahora el tiro de cerbatana que dispararon los dos muchachos contra Vucub Caquix, y la destrucción de cada uno de los que se habían ensoberbecido. (V.110) o Cap. VI <sup>95</sup>

La parte histórica consta de 14 capítulos cruciales para la comprensión del texto pues en mi opinión, ésta parte es la que contiene mayor cantidad de elementos dramáticos como: el clímax, la tensión dramática y el contenido sustancial o llave del origen del hombre.

Quizá ésta sea también la parte más poética y la que más llama la atención al lector, amén de ser la de mayor exaltación. (Segunda parte Cap. I-XIV)<sup>96</sup>. Posteriormente, continúa la tercera parte de la parte histórica, que consta de Cap. I- X y que contiene la narración de la creación del hombre de maíz:

He aquí, pues el principio de cuando se dispuso hacer al hombre, y cuando se buscó lo que debía entrar en la carne del hombre.... Y así encontraron la comida y ésta fue la que entró en la carne del hombre creado,

<sup>94</sup> *Ibid*, *Op. cit.* pp. 23, 27, 30.

<sup>95</sup> *Ibid*., *Op cit.* 32,34,35

<sup>96</sup> *Ibid*.,p.p.49 -102



del hombre formado; ésta fue su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz en la formación del hombre por obra de los progenitores.<sup>97</sup>

Aunque no representa una grandeza literaria como la segunda, es la que contiene más elementos etnológicos relativos al origen de los pueblos indígenas de Guatemala, las emigraciones del territorio hasta la conquista española:

“Allí estuvieron entonces en gran número los hombres negros y los hombres blancos, hombres de muchas clases, hombres de muchas lenguas, que causaban admiración oírlos. ”<sup>98</sup>

La cuarta y última parte Cap. I-XII trata sobre la fundación de los pueblos, su establecimiento, expansión y descendencia de los reyes hasta el hombre quiché contemporáneo: “ Ahora bien, muchos pueblos fueron fundándose uno por uno, y las diferentes ramas de las tribus se iban reuniendo y agrupando junto a los caminos, sus caminos que habían abierto. ”<sup>99</sup>

### La estructura

Dentro de la estructura literaria o realización formal del texto, la línea secuencial o de progresión “*hilo conductor*” se ve interrumpida por lo que algunos investigadores han llamado fallas o interrupciones de tipo narrativo, que como ya mencioné son *características propias* de la escritura primitiva, causando una dislocación de la historia para tornarse reiterativa. Ésta dislocación tempo-espacial, obedece a mi parecer a un recurso de tipo literario, con la finalidad de integrar los hechos como parte de un todo (ciclo) sin principio o fin visiblemente determinado y de valores humanos.<sup>100</sup>

Según investigadores como Girard, Recinos o Chávez las repeticiones son un indicador de un tipo de concepción cosmogónica trasladado a la forma literaria, o podríamos decir es un recurso literario.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp.103,104

<sup>98</sup> Recinos *Op cit*, p. 109

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.127

<sup>100</sup> Adrián I. Chávez, *Pop Wuj*, México : UNAM Casa Chata, 19 , p. 109



De acuerdo a estos estudios, el Popol-Vuh expresaría una cosa y significaría otra, así el *corpus* sugeriría siempre una concepción bilineal donde el significado sería congruente a aquello que se dice. ¿Y qué se dice? quizá bajo una perspectiva occidentalista y netamente etnoantropológica no diga suficiente.

El texto es casi todo narrado, y a mi juicio tiene función de un “yo” colectivo. Bajo la concepción quiché, la vida en comunidad es el bienestar de la vida individual <sup>101</sup> que se introduce, expone y explica los sucesos como figura omnipresente al relatar las acciones. Sin el menor afán de comparación y si de contraste, sería a un nivel incipientemente arcaico una especie de corifeo <sup>102</sup>, con interacción directa con los personajes de la obra, pero quedándose al margen de los sucesos, e indispensable en la unión y consecución de sus partes, y cuya función sería la de ser conciencia e historia colectiva del pueblo quiché: " Y aquí traeremos la manifestación, la publicación y la narración de lo que estaba oculto, la revelación por Tzacol, Bitol,..." <sup>103</sup>

En realidad el narrador es el *hilo conductor*<sup>104</sup> y único vehículo entre los hechos de esos momentos y nosotros en el tiempo, y que se vale del recurso binario o de dislocación <sup>105</sup> en la que se fundamentará toda su concepción de vida.

Así pues, desde el inicio será la bipolaridad de las fuerzas, las que darán el movimiento, la creación y la tensión dramática, y por lo tanto la sucesión de los acontecimientos o acciones.

---

<sup>101</sup> Sylvanus G. Morley and Delia Goetz transl., *Foreword to Popol-Vuh*, Norman: II University of Oklahoma Press, 1961, p. ix

<sup>102</sup> El corifeo en Grecia era la persona que guiaba el coro en la tragedia o bien el personaje que representaban la conciencia colectiva o la colectividad o pueblo, y generalmente intervenía para participar, opinar y vaticinar sobre los sucesos. *Diccionario del español usual en México*, México: El Colegio de México, 1996. p. 286

<sup>103</sup> Recinos, *Op.ci t.* p. 21

<sup>104</sup> Sucesión de hechos, elementos, circunstancias o ideas que dan coherencia o estructura algo: Hilo conductor, hilo de la narración. *Diccionario del español usual en México*, México: El Colegio de México, 1996.p .485

<sup>105</sup> Éste recurso es llamado por diferentes investigadores como efecto de repetición (Edmonson), binario (McClear) dislocación (Chávez, Recinos) y corresponde a la fragmentación y unión espacio-temporal del Popol - Vuh.



El narrador se utiliza así mismo cómo recurso de *flashback*<sup>106</sup> que lo transporta al presente y al pasado simultáneamente como se ve en esta cita en que se nombra un hecho con personajes que aún no existen:

"Ahora diremos también el nombre del padre de Hunahpú e Ixbalanqué. Dejaremos en la sombra su origen, y dejaremos en la oscuridad el relato y la historia del nacimiento de Hunahpú e Ixbalanqué. Sólo diremos la mitad, una parte solamente de la historia de su padre." <sup>107</sup>

Al superponer ambos tiempos se da el efecto de dislocación de sucesos que para algunos puede parecer sofisticado, mientras que para otros es un recurso primitivo, que efectúa repeticiones innecesarias.

No obstante, desde mi punto de vista sería un recurso ciertamente primitivo <sup>108</sup> pero no con la acepción de arcaico, sino que al ser un texto de transmisión oral debía contener ciertas características literarias tempo y atemporales, además de no existir presumiblemente aún una forma dramática claramente definida. Y es gracias a éste recurso estilístico que puedo dar cuenta de una cierta tendencia literaria a la dramatización de los sucesos.

También, éste elemento ayuda en la consecución lógica de escenas como *recapitulación* o bien *introito*<sup>109</sup> del capítulo siguiente, clarificándole al lector el orden secuencial como se ve en esta parte:

"Había entonces muy poca claridad sobre la faz de la tierra. Aún no había sol. Sin embargo, había un ser orgulloso de sí mismo que se llamaba Vucub-Caquix."

---

<sup>106</sup> Término que explica literariamente el regreso a un tiempo anterior, generalmente en psicología.

<sup>107</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975. , p. 49

<sup>108</sup> La concepción quiché del tiempo es cíclica y el principio puede significar un fin y viceversa.

<sup>109</sup> De introitus, entrada, comienzo o prólogo. Que entre los griegos se llamaba así a la entrada o ubicación de la trama y espacio-temporal. Eustaquio Echaurre Martínez, *Diccionario Básico Vox Latino-Español*

Barcelona: Bibliograf, S.A. , 1996.,p. 246



A' Ahora contaremos cómo murió Vucub-Caquix y fue vencido, y cómo fue hecho el hombre por el Creador y Formador. (Cap IV)

B Éste es el principio de la derrota y de la ruina de la gloria de Vucub-Caquix por los dos muchachos, el primero de los cuáles se llamaba Hunahpú y el segundo Ixbalanqué.

B' Por lo tanto, fue resuelta su muerte [ de Vucub-Caquix y de sus hijos] y su destrucción, por los dos jóvenes. (Cap. V)

C Contaremos ahora el tiro de cerbatana que dispararon los dos muchachos contra Vucub-Caquix, y la destrucción de cada uno de los que se habían ensoberbecido. (Cap. VI).<sup>110</sup>

Desde el inicio el narrador toma la total responsabilidad de transformar la parte mítica o tiempo sagrado, y la histórica o tiempo profano en historia del tiempo.

La división que hace del tiempo (en el periodo mítico) y/o del tiempo (en el periodo histórico) es un recurso sutil que se borra gracias a la continuidad del manejo de éste, y por la seriedad y veracidad con que trata ambas partes.

El tiempo mítico es la causa del tiempo histórico, y él es la consecuencia. La historia parte necesariamente del mito, porque el mito nos cuenta el trabajo de los dioses hasta la creación del hombre. Con esto se comprueba otra vez la función del recurso binario o asociación simbiótica (causa-consecuencia) es parte distinta e indistinta de una dualidad cosmogónica.

Por lo tanto, en el hombre quiché había un tiempo y espacio histórico y sagrado donde no existía ni existe el antes o después, presente-pasado, ayer y hoy. Aquí existe un contrasentido sobre la planeación de la aparición del hombre.

---

<sup>110</sup> Recinos, *Op.cit.* p.p. 32-35.



En la primera parte (que llamo mítica) los dioses planean la creación <sup>111</sup> (V. 45-83) y la ven realizada sólo hasta la segunda parte (que llamo histórica) <sup>112</sup> (V.540-555).

Y es precisamente aquí, que aparece el recurso binario que confunde al hacer ver la primera parte como *divina* y la segunda *humana*; engaño o modelo (?) que los propios dioses ejecutaron con algún propósito y regidos bajo una concepción cosmogénica.

Para apreciar éste recurso literario que ejerce el narrador en el Popol-Vuh y lo que produce como estructura binaria, nos será de utilidad observar que cuando se ponen las dos mitades de la historia juntas, cuando las dos mitades se encuentran hay una extraña tensión y resolución. La tensión viene del punto de coincidencia entre lo físico (espacial) y los ejes del tiempo en la historia, y la resolución viene del eje temático.

A lo largo del eje físico (centro matemáticamente exacto de acuerdo al conteo de la línea 2618.5) casi al final de la primera mitad del Popol-Vuh o aprox. 338 líneas antes de la segunda mitad, los gemelos comentan que deben ser hechos polvo y después regados en el agua para ser formados, con clara alusión metafórica entre los gemelos divinos y el maíz.

El tiempo de la historia se centra 338 líneas después o al principio de la segunda mitad de la historia cuando la creación se lleva a cabo. Según el análisis de McClear, hay una discrepancia de 338 líneas entre la estructura física y el eje del tiempo en la historia, pero se corrige con una coincidencia temática. Por ejemplo, la convergencia del maíz, simbolizado al final de la primera mitad, coincide con el maíz al iniciar la segunda mitad.

El pasado mítico sigue siendo el mismo y sólo se ha transformado para incorporarse al presente:

” los gigantes de la primera edad en portadores cósmicos, los Dioses de la segunda edad en demonios del tiempo presente, y las virtudes del periodo prehistórico en vicios de la cuarta edad”.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> Agustín Estrada Monroy, *Popol-Vuh*, México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.,p.17-22

<sup>112</sup> *Ibid.* p.p.87-90



Cabe mencionar que la parte mítica está narrada en un sentido genético que se demuestra en la segunda; ya que expresa el pasado en el presente como consecuencia cultural. La causa -efecto o bien la causa – consecuencia permite un devenir histórico , cíclico, cronológico y cultural, en otras palabras el presente es el cúmulo de sucesos del pasado, y cuanto más grande sea la proporción de un pasado en el presente, más grande será el desarrollo cultural dado que es directamente proporcional a su pasado histórico. La mitología vendría a ser entonces un proceso concatenado cronológicamente que forma la historia verdadera, la realidad vivida por un pueblo y no hechos oficiales e intrascendentes.

Por esto el Popol-Vuh es una fuente histórica real, ya que narra los acontecimientos mítico-históricos *in illo tempore*<sup>114</sup>. Los acontecimientos sucedieron y suceden, repitiéndose continuamente en los ritos y en la historia, en las artes, el teatro y las festividades. Los hechos son reactualizados a cada instante y del mismo modo, confirma el valor historiográfico de los mitos en las culturas cómo base y fundamento de las tradiciones que representan su explicación como sociedad.

Desde hace algún tiempo el fenómeno de la mitología se desplazó del ámbito literario al científico porque la mitología (comparada) es comprobable históricamente cuando se observa con detenimiento el presente. Y está allí el presente para corroborar pasado. Todo estudio más o menos serio parte de lo antiguo para llegar a lo reciente, es decir las evidencias y no como la metodología de la historia que intenta comprobar los hechos con base en lo que se creó.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Rafael Girard, *Popol Vuh: fuente Histórica*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952 p. 66

<sup>114</sup> Del latín, en el tiempo.

<sup>115</sup> El historiador tiene que ir al encuentro con el otro y aprender su lenguaje. Cfr. Alberto Betancourt Posada, *Historia, Representación e Interpretación*, México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Primer Aliento., 2005.



El Popol-Vuh parte de causas y el recurso binario lo utiliza para demostrar que el pasado y el presente son una misma cosa, sino ¿Cuál sería el propósito de los ciclos rituales de renovación?<sup>116</sup>

Para el quiché vivir el presente es actuar de acuerdo al pasado; es decir, el mito es una constante del pensamiento indígena. La relación entre presente y pasado, mito y realidad, Dios y hombre se establece por la vigencia de los mitos en los ritos y por la repercusión de uno sobre otro.

Los episodios míticos tienen relación y correspondencia con la estructura mitológica del sistema ritual, del cronológico y de la dramática indígena; dado que se articulan del mismo modo dentro de un orden de sucesión y con un contenido temático cosmo-teo-astronómico.

Los mitos expresan el ideal religioso de épocas pasadas que a través de un rito-drama-representación o bien representación ritual escénica que lo trae al presente y lo sitúan a cualquier nivel histórico, susceptible a cualquier método de comprobación con fundamento en disciplinas antropológicas, literarias, etnográficas, teológicas, filosóficas, y lingüísticas como apunta Gadamer:

“una verdadera comprensión implica recuperar los conceptos del pasado histórico de manera que contenga al mismo tiempo nuestra propia comprensión”<sup>117</sup>

Para el quiché la explicación de los fenómenos culturales está en los mitos, pues constituyen una parte del inconsciente colectivo, de la cosmogonía, teogonía, astronomía, y de un universo que revela al individuo un mundo vinculado al todo y a la causa: al mito, que está allí como prueba viviente.

<sup>116</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Barcelona : Editorial Labor,1992 , p. 49

<sup>117</sup> Citado por Alberto Betancourt Posada, *Historia, Representación e Interpretación*, México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Primer Aliento., 2005 .Cfr. Hans Georg. Gadamer, *Verdad y Método*. Salamanca, Sígueme,1977,p.154



### 1.3 El Popol-Vuh Ayer y Hoy. La parte mítica y la parte histórica: *Del mito histórico a la historia del mito.*

#### a) Ayer: La parte mítica

De acuerdo a los numerosos estudios realizados en torno a éste importante documento, se piensa que básicamente se divide en dos partes: 1) mítica e 2) histórica.<sup>118</sup>

La fractura se da con base en la concepción mítico-temporal de los quichés y cuya veracidad se apega a la descripción del entorno físico y cultural bajo el cual todo fluye, sin principio ni fin y repartido en ciclos recurrentes.

Técnicamente la parte *mítica o fase heroica* correspondería a la primera mitad del texto, la cuál comprende primera y segunda parte hasta el capítulo 14 (V. 1-536) con la muerte de los Señores de Xibalbá y la ascensión al cielo de los gemelos divinos Hunahpú e Ixbalanqué.

Pero con base en observaciones de algunos estudiosos del tema como McClear, Megged y Girard sería una etapa durante la cual se instaura el orden en un caos reinante y en donde se desarrolla un proceso evolutivo de sucesos cósmicos, conocido como *cosmogonización del caos*<sup>119</sup> que se extiende hasta la segunda mitad o fase histórica.

Como se ha dicho, la característica principal dentro de la estructura formal del texto es binaria, el hilo conductor no es lineal sino *bilineal*.

Es una especie de línea paralela y superpuesta donde la primera parte o parte mítica y la segunda o histórica están entretnejidas de una manera que el lector pensaría que el autor no ha seguido un orden al escribir o describir los hechos. Éste recurso literario basado en la concepción mental espacio- tiempo quiché tiene también su origen en la estructura de la escritura.<sup>120</sup>

<sup>118</sup> Llamaré fase mítica a la primera mitad por su relación con hechos sobrenaturales, de orden divinal y mítico y fase histórica a la segunda mitad por su relación con personajes humanos, de orden histórico.

<sup>119</sup> Margaret Mc Clear, *Popol Vuh: Structure and Meaning*, España: Plaza Mayor Ediciones, 1972 p.78

<sup>120</sup> Basándose en algunas afirmaciones de Sapir, Benjamin Lee Whorf se propuso demostrar que las categorías más fundamentales del pensamiento (las del tiempo, las del espacio, del sujeto y el objeto) no son las mismas en inglés que en una lengua no indoeuropea como la de los indios hopi. Cfr. Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México :Siglo XXI, 1995.,p. 80



De acuerdo a Girard <sup>121</sup> la parte mítica correspondería a la etapa comprendida en el periodo prehistórico (preclásico) por lo tanto, la etapa de la agricultura concuerda perfectamente con la aparición del hombre de maíz (el final de la primera mitad e inicio de la segunda).

Como se puede ver, precisamente en esa parte es donde se manifiesta el simbolismo de los Señores del Cielo que descienden al infierno donde la naturaleza humana se probará y regresará a la tierra en forma de maíz:

Nos vamos abuela, solamente venimos a despedirnos. Pero ahí queda la señal que dejamos de nuestra suerte: cada uno de nosotros sembraremos una caña, en medio de nuestra casa la sembraremos: si se secan, esa será la señal de nuestra muerte. ¡Muertos son! Diréis, si llegan a secarse. Pero si retoñan: ¡Están vivos!, diréis, oh abuela nuestra!...<sup>122</sup>

La constante del maíz, la siembra, el retoñar de las cañas es una clara metáfora basada en la concepción cósmica del retornar del hombre. Y en éste punto se produce el efecto por el que la primera parte es considerada mítica, pues en la disposición de los sucesos está implícita la filosofía cuatripartita, además de los hechos increíbles, extraordinarios y sobrenaturales que forman típicamente parte de leyendas míticas.<sup>123</sup>

Por un lado se tiene una estructura en desorden y caótica, y por otra los Dioses intentan crear una criatura capaz de alabarlos. Ambos asuntos vienen a ser recíprocamente bipolares ya que al existir conflicto y confrontación se deriva en una lucha que crea tensión dramática. Además de la temática heroica y divinal en la cuál los mitos esencialmente se fundamentan y de donde la tragedia tomará modelo.

La primera parte del *corpus* "mítica" o lo que Eliade llamaría *mitos verdaderos*<sup>124</sup> cumple con una estructura arquetípica que toda civilización toma de la creación, de la vida y de la

<sup>121</sup> Rafael Girard, *Esoterismo del Popol Vuh.*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952 p.35

<sup>122</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh :Las antiguas historias del quiché*, México :FCE , 1975, p. 79

<sup>123</sup> Eliade *Op. cit.* p.25

<sup>124</sup> La diferencia que marca Eliade es con respecto a la veracidad filosófica y antropológica del mito más allá de una explicación meramente conceptual.



naturaleza. Por ello, el cosmos, la natura y la vida están vinculadas y se fundamentan en el mito. Para entender mejor el pensamiento maya-quiché es necesario comprender su propia concepción de la historia, dado que sus relatos míticos son al mismo tiempo históricos, es decir son: mito-historia.

Así, la parte mítica y la histórica corresponden en realidad a un todo como unidad, al desarrollarse paralela y consecutivamente espacios y tiempos, al hacer que el relato sea mito – histórico e historia-mito. Éste recurso es típico de la mentalidad maya-quiché tal y como se puede constatar en su sistema cronológico <sup>125</sup> que de manera ininterrumpida las series calendáricas están unidas con la finalidad de evitar el rompimiento de un orden cósmico.

El sistema del tiempo está basado sobre modelos míticos, arquetípicos que derivan en construcciones mentales<sup>126</sup>, donde el pasado y el presente son una misma cosa. Viven en continuidad con el pasado pues los mitos son el fundamento de su conciencia cultural.

Las dos partes abarcan una sucesión continua de un proceso espacio-temporal mítico-histórico. La historia para los maya-quichés se revela en la doctrina de las Edades, que abarcan los hechos del pasado y del presente como una totalidad histórica. Estas edades corresponden a periodos concluidos (las tres primeras partes del texto al pasado) y la cuarta al tiempo presente.

Las edades históricas anteriores aún existen y se incorporan a la última, la actual en clara función bilineal como única fórmula adecuada para expresarlo.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*Girard, *Op. Cit.*,p.24

<sup>126</sup> Humboldt concede al lenguaje una importancia mayor: el lenguaje es el que organiza para nosotros el mundo circundante y está unido a una visión del mundo global. *Cfr.*Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI, p.80.



Como apunta McClear, el recurso binario es la fórmula que usan los maya-quichés para establecer la separación del pasado terminado y el presente, al intercalar en cada serie cíclica un cataclismo destructor que aniquila al periodo anterior, y que no puede observarse porque dejó de existir. Los periodos o edades están separados y unidos al mismo tiempo como parte de una línea indisoluble. Separados para distinguir las fases causales del pasado; unidas para conservar el vínculo consecuencia que las relaciona con el todo. De esta manera, el pasado fue borrado por una catástrofe y se sustituye por otros tiempos, los que a su vez tienen relación con la prehistoria.

Así, la parte considerada como mítica no es más que la consecución y advenimiento de la histórica, pero en un plano de la realidad cotidiana y por tanto científicamente más verificable debido a la cercanía con los hechos naturales, como serían las primeras poblaciones, razas hasta la fundación de los distintos pueblos maya-quiché. Así, nos explicaríamos el porqué la era mítica es considerada como fabulosa:

"todo lo que antecede a la cuarta creación carece de importancia, como si no existiera, ya que en el concepto maya, el mundo comienza con el advenimiento de su era histórica." <sup>127</sup>

### **b) Hoy: La parte histórica**

La llamada parte *histórica* que corresponde a la segunda gran parte del texto, viene a ser la consecución de la obra de los dioses de la fase *mítica* como dice la cita:

"En los mitos cosmogónicos se hace expresa la relación hombre-naturaleza y hombres-dioses, con la idea central de que los dioses crean el mundo para que habite en él el hombre, y al hombre para venerarlos y sustentarlos." <sup>128</sup>

Con esto la segunda parte narraría el principio del advenimiento del mundo y por tanto el inicio de la era que llamaremos histórica. Y así lo confirma el Chilam Balam:

---

<sup>127</sup> Girard, *Op.cit.* p. 219

<sup>128</sup> Mercedes de la Garza, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, UNAM :Instituto de Investigaciones filológicas, México 1990 , p. 129



"Luego despertaron los astros y desde entonces principió el mundo. "<sup>129</sup>

La fase histórica es el proceso final y determinante de creación del cosmos, y consecuentemente indisoluble del espacio-tiempo pese a la fractura tajante entre una y otra. Con ello se marca el vínculo permanente entre ambas, que no es más que la unión entre el creador y su obra, para lo cual el maíz metafóricamente cumple la función de unir las dos partes:

"Así el poder creador se explica por lo creado: los dioses se explican por el hombre, tanto como el hombre se explica por los dioses." <sup>130</sup>

El tema del maíz impulsa el eje físico y el eje del tiempo del texto en una unidad estructuralmente alta, además de unificar las dos fases. La ubicación del hombre como símbolo y como contemporáneo a través del tema del maíz es la historia central del Popol-Vuh y es extremadamente significativa. El plan ficticio de poner las partes juntas se ubica bajo el plano ontológico y dada la estructura binaria del texto, las acciones o hechos de mayor dramatismo ocurren en el entrecruce o centro del texto.

La parte central de la historia es el hombre, que es llevado paradójicamente de la ficción al nivel poético-dramático por el narrador. El hombre ficticio al centro de la historia es el hombre maya-quiché, como centro de sí mismo, poniéndose junto de una continuidad temática cuyo propósito es el fin del hombre como símbolo, e inicio del hombre como contemporáneo. En esta parte el narrador es capaz de traer simultaneidad de principios y finales del nivel ontológico del hombre actual. El encuentro estructural de la primera parte del Popol-Vuh con la segunda, coincide con el final de la pre-creación y el principio del hombre actual.

<sup>129</sup> Cfr. Libro de Chilam Balam de Chumayel., México: UNAM, 1973

<sup>130</sup> Mercedes de la Garza, *Op. cit.* pp. 130-131



El encuentro de finales y principios a la mitad del libro, revela la paradójica historia de la vida del hombre quiché en donde principio y fin existen simultáneamente.

Así mismo el narrador funge como crítico y pronostica el fin y el principio donde simultáneamente describe sus orígenes y predice su fin. Porque como ocurre al inicio (el hombre sostenido por los Dioses) el hombre está destruido, su fin es su principio, y su principio es su fin. Cuando el poeta pone en el mismo plano al hombre de ficción y al maíz, la revelación mítica del hombre trae aparte el momento *aparte*<sup>131</sup>, donde el narrador lo estropea.

La mitad del Popol-Vuh es la salida y la entrada, es el encuentro vertical y horizontal, por ello al emplear la estructura binaria, el narrador emplea técnicas de tipo cinematográfico de lo más moderno.<sup>132</sup> Las técnicas son símbolos, flashbacks y montajes que dan un efecto de visión de alguien que mira el pasado y el presente separada y simultáneamente o bien superpuesta como lo hace la fotografía.

Sin embargo, pese a todo lo que se quiera analizar las dos fases representan el complemento necesario de sí mismas, con base en la disgregación de la unidad (el cosmos y mundo) implícito en toda creación como cita Girard:

"Por esto, los dioses creadores "se llenaron de gratos sentimientos", pues ahora podrán subsistir en virtud del principio de que no pueden vivir sin el culto del hombre, ni éste sin la protección divina; el advenimiento de ambos se implica mutuamente."<sup>133</sup>

La importancia del punto de unión entre la parte mítica e histórica radica primordialmente en el desarrollo interior del hombre quiché, ejemplificado en el maíz y por cuya llegada es

<sup>131</sup> Mircea Eliade emplea este término para explicar la abstracción o trance mental.

<sup>132</sup> Entendida así la concepción de las medidas del tiempo en cuanto a reposo-completamiento, puede percibirse en ella una de las raíces de las cuales se deriva el pensamiento de los ciclos como series sin fin de periodos con momentos que son término y a la vez reanudación .Cfr. Miguel León Portilla, *Tiempo y Realidad en el pensamiento maya* , México: UNAM, Instituto de investigaciones históricas, 1968, p .58

<sup>133</sup> Rafael Girard, *Esoterismo del Popol-Vuh* , Guatemala:Editorial del Ministerio de Educación Pública,1952 , p. 218



el material empleado para hacer a los hombres de la cuarta creación, y en los que está finalmente presente el alma:

"Pero en la mitología maya, el advenimiento de Dios en el alma y en la carne son asuntos correlativos,..."<sup>134</sup>

El sentido verdadero de esta ruptura está dado en la comunión de los Dioses y el hombre porque al final de la parte mítica e inicio de la histórica adviene la posibilidad de que el humano sea perfecto como los dioses, para lo cual es necesario que exista una bóveda celeste, sol, luna y estrellas, que ofrecerán la posibilidad de iluminar la tierra, al hombre y metafóricamente ofrecen la posibilidad de que surja el maíz, materia con la que es creado el hombre.

Girard dice que la alegoría de la humanidad sumida en la oscuridad antes de la existencia de los astros es típica de los mitos americanos (Piel roja y Urus) los que marcan tajantemente una división entre un tiempo primordial y el inicio de su propia historia.<sup>135</sup> Por ello, sería ésta división la resolución o epílogo de la parte del Popol .Vuh con más características dramáticas y que a continuación me encargará de exponer.

#### **1.4 El Drama en el Popol-Vuh**

Tal y como mencionan algunos investigadores, el Popol-Vuh bajo una perspectiva literaria y/o estructura de género, y mucho menos bajo un sesgo de drama ha sido lo suficientemente estudiado.

Como se puede constatar, el territorio de las representaciones escénico- dramáticas de los antiguos pueblos y culturas precolombinas: entre estos los mayas y quichés ha sido un tópico poco explorado.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.218

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 21.



Gran parte de la información que se tiene se debe a los estudios centrados fundamentalmente en la arqueología y antropología, los que aún ligados al ceremonial, representaciones, rituales y fiestas, poco se les vincula a un fenómeno dramático.

Quizá se piensa que la concepción occidental de drama (*griego*) difiere de la concepción prehispánica de representación porque sustancialmente en el último existen escasas pruebas referentes a un drama propiamente establecido.

Las representaciones escénicas o bailes-drama prehispánicos están siempre vinculadas al ceremonial en su forma más pura y genuina, a diferencia de occidente, que aunque también provenía de los mitos y el folclor, se codificó y evolucionó hasta formar una partitura dialogada basada en ciertas reglas que más adelante derivarían en teatro.

Sin embargo, bajo el desarrollo ceremonial y ritual las representaciones escénicas son ante todo una especie de arqueología verbal cuya ejecución está subordinada al lenguaje cósmico de los ciclos naturales y donde la codificación se manifestará bajo formas representacionales escénicas mayormente relacionadas a los bailes, recitaciones y juegos, en un contexto netamente religioso:

“Por lo que toca a los bailes o juegos escénicos mismos, sin excluir la posibilidad de que hubiera otras y sin perder de vista que todas al parecer se desarrollaban en un contexto eminentemente religioso...”<sup>136</sup>

En América precolombina, había entonces una tradición de representaciones dramáticas de orientación cíclica. Varios autores dan testimonio de ello como Landa, Sahagún, Ximénez y este último describe en sus “Escolios” un baile-drama:

“aquel caso tan memorable para los indios quichés que hasta el día de hoy se celebran sus bailes, que no bailan otros en sus fiestas sino este que llaman Quiché Vinac, que quiere decir Señor del Quiché...”<sup>137</sup>

<sup>136</sup> René Acuña, *Farsas y representaciones de los mayas antiguos*, México: UNAM : prólogo., Instituto de investigaciones filológicas, Serie cuadernos, México, 1978 , p.13

<sup>137</sup> *Ibid*, p. 19



El diccionario Motul (779) <sup>138</sup> donde consta que los mayas tenían personas encargadas del oficio y preparación de bailes y juegos escénicos y una casa destinada para eso:

“La casa de comunidad, donde se juntan a tratar de cosas de república y a enseñarse a baylar... ” <sup>139</sup>

Lo mismo, se sabe de los *mitotes* o *fiestas* donde se bailaba, cantaba y recitaba poesía religiosa y épica.

Girard confirma la naturaleza religiosa, histórica y mágica del baile-drama, donde las danzas rituales simbólicas, sainetes, juegos o representaciones teatrales al aire libre forman desde tiempos inmemoriales, parte integrante del culto.

Perpetúan escenas míticas y exaltan principios morales, normativos de la conducta humana, al ponerlos en forma alegórica al alcance del público. <sup>140</sup>

Para otros investigadores como Fabián Ymeri, la danza indígena era de origen mitológico ya que no se trataba sólo del placer de bailar, sino que para el bailarín danzante era una actividad de ciertos sacrificios. <sup>141</sup>

León Portilla argumenta que al drama en América se vincula con los ciclos perpetuos de dramas religiosos que se celebran a lo largo de su año [...]:

“dramatizando el simbolismo de las doctrinas religiosas y los antiguos mitos. ” <sup>142</sup>

En estudios recientes, Acuña ha reconocido que el drama indígena se acerca más a una representación ritual, que a una forma dramática propiamente definida.

---

<sup>138</sup> Diccionario Motul (779)

<sup>139</sup> Fray Francisco Ximénez, *Las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*, (“Escolios”...,ed. C. Scherzer, Viena ,1857. San Salvador: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1926.

Anita Padial, Manuel Vázquez-Bigi, *Quiché Vinak* ,México : FCE, , 1991 , p. 18

<sup>140</sup> Anita Padial, *Quiché Vinac* ,México : FCE, 1991, p. 42

<sup>141</sup> Rafael Girard, *El Popol-Vuh, fuente histórica* ( Guatemala :Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952, p.353

<sup>142</sup> Miguel León Portilla, *Precolumbian literatures of México*, ( Norman:University of Oklahoma,Press,1969, p.97 [ T. de los A ]



No obstante, al ser una forma representacional en su más puro estado y estar vinculada a un universo cosmogónico, se presume que el estado ritual y mágico de las obras se debe a la eficacia que surge al recordar los bailes-drama, que aún en la actualidad se ejecutan:

Aunque la Historia chortí, tal como la encontramos expuesta en el Baile de los Gigantes, encierra tradiciones comunes a la cultura maya y a la quiché y está escrita en el Popol-Vuh, tenemos que se representa exclusivamente en el área chortí habiéndose confinado últimamente a un pequeño sector de Camotán: último reducto donde aún podemos observar la teatralización de la parte mítica del Popol-Vuh.<sup>143</sup>

Hasta ahora, el drama o la representación escénica expuesta en la obra que nos ocupa está fundamentada en la concepción ceremonial-mágico-ritual. El Popol-Vuh es un texto cuyo contenido está vinculado a lo representacional y dramático, pero en un contexto cosmogónico:

"Desde su origen los bailes-drama han sido de naturaleza religiosa, histórica y mágica. Perpetúan escenas míticas y exaltan los principios morales, normativos de la conducta humana, poniéndolos, en forma alegórica, al alcance del público."<sup>144</sup>

De ahí la dificultad de insertarlo y definirlo en un concepto de drama canónico y occidental, empero desde una visión comparada quizás se pueda encontrar esas partes requeridas. Dentro de las tres clasificaciones generales principales existentes de los géneros literarios, me abocaré a estudiar éste texto en relación al tipo discurso y las partes que lo conforman, además de comparar algunas de sus partes de acuerdo al concepto griego de poética.

Con base en la tipología histórico-literaria que abarca desde Platón, Aristóteles, Goethe, Staiger, Jakobson, etc., las formas naturales de la literatura se dividen en: a) Lírica (*poética*), b) prosa (*épica-epopeya*) y c) dramática (teatro). Ya en el siglo IV, Diómedes propone a la lírica: como las obras donde sólo habla el autor; el drama: obras donde sólo

---

<sup>143</sup> Padial, *Op. cit.*, p. 42

<sup>144</sup> *Ibid* Girard, p. 353



hablan los personajes; la épica: obras donde tanto el autor como los personajes tienen derecho al habla.

Esta clasificación del discurso toma una línea que si bien no está definida genéricamente, al menos hace una diferenciación de las características. Las cuales, están vinculadas de forma estrecha a los modos de enunciación lingüística:

1) **Lírica** = yo (1a.persona) 2) **drama** = tú (2a.persona) 3) **épica** = él (3a.persona).

Con base en los planteamientos de ciertos lingüistas <sup>145</sup>, el enunciador únicamente se limitaría a exponer su punto de vista de acuerdo a una posición o manera de ver la vida, lo cual hará que el discurso se ubique en un tiempo-espacio determinado. Luego entonces, la 1a. persona usará el tiempo presente, particularidad de la poética ya que nunca cambia y siempre que habla parece nombrar la contemporaneidad:

"Aquí escribiremos y comenzaremos las antiguas historias,...Y aquí traeremos la manifestación, la publicación y la narración de lo que estaba oculto,...Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios,..." <sup>146</sup>

La 2a.persona hará uso del futuro en el sentido de movimiento o acción a ejecutar:

"Contaremos ahora el tiro de cerbatana que dispararon los dos muchachos. Contaremos ahora la derrota de Zipacná por los dos muchachos... Ahora diremos también el nombre del padre de Hunahpú e Ixbalanqué."  
" <sup>147</sup>

La 3a. persona usará el pasado, lo que indica el distanciamiento entre el escritor y los eventos que narra, típico de la épica-histórica-descriptiva:

"En seguida fue la venida de los dos mensajeros de Hun-Camé y Vucub-Camé. Id, les dijeron, Ahpop Achih,..." <sup>148</sup>

Todo esto también se vincula al análisis que hace Staiger <sup>149</sup> que da al hacer la interpretación esencialmente temporal de los géneros y de las categorías anímicas o

<sup>145</sup> Tzvetan Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI editores, 1974, p. 85.

<sup>146</sup> Adrián Recinos *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p. 21.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp. 42, 47.

<sup>149</sup> Émile Steiger, pasando por Goethe y Jakobson, han querido ver en estas tres categorías las formas fundamentales o aun naturales de la literatura. Tsvetan Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI editores, p. 182.



emocionales de estos: La lírica = *conmoción*, la épica = *visión de conjunto*, y el drama = *tensión*.

Del mismo modo, estas categorías se dislocan en subcategorías: a) poesía: lírica, poesía épica, poesía dramática, o bien en aquello que Goethe distingue como modos poéticos: a) *poesía*: oda, balada, soneto, elegía b) *drama*: tragedia, comedia, farsa épica, tragicomedia c) *epopeya*: epopeya histórica, mítica, narrativa, prosa, fábula, cuento.

Las clasificaciones basadas en géneros tipos de la naturaleza del texto derivan de las formas lingüísticas evidentes que se encuentran en el folclor.

Para Adré Jolles, quien intentó basar los géneros-tipo de la lengua en las formas verbales, no es suficiente éste hecho para dar cuenta de una verdadera clasificación. Más tarde se dividirían y diferenciarían los llamados "*géneros literarios*".<sup>150</sup>

En el Popol-Vuh, la génesis de tal categorización es tan arcaica como reza la siguiente cita:

"El Popol-Vuh es una mezcla de historia y leyenda, en todo caso un relato, y como tal carece de experiencia directa; los sucesos relatados-particularmente en la leyenda-adquieren a lo más una vida fantasmal en nuestra imaginación..."<sup>151</sup>

En el presente análisis la parte esencial para dar cuenta de la marcada tendencia dramática, en su construcción general se basa en la información histórica de algunos bailes drama, que probablemente también pudieron ser de transmisión oral:

"se hace imposible dudar que estamos frente a una antigua transmisión maya-quiché en el alfabeto español de una representación dramática anterior a la conquista." <sup>152</sup>

<sup>150</sup> Tsvetan Todorov *Op. Cit.*, pp. 85, 182.

<sup>151</sup> Anita Padial, Manuel Vázquez- Bigi *Quiché Vinak*, México : FCE, 1991, p. 11

<sup>152</sup> *Ibid.*



Bajo un estudio de clasificación y de categorizaciones, el Popol-Vuh no tiene referente comparativo. Si quisiéramos hacerlo coincidir dentro de una tipología comparativa se podría deducir que el documento cuenta con características de las tres clasificaciones anteriores sobre la concepción común de literatura.

A mi juicio, el texto contiene poesía, drama y épica entremezclados con ciertas predominancias dramáticas en algunas de sus partes (V.208 -539, lo que le confieren una continuidad o acción- tensión de los sucesos:

“El drama del príncipe quiché, está compuesto con el acontecer quiché pormenorizado, con la mentalidad quiché en acción; el espectador entra en el alma, en las vivencias de los antiguos. En los relatos históricos nos enteramos de antecedentes de lo actual, pero esos antecedentes están muertos; el drama de Quiché Vinak es vida, vida amasada con lo que luego habrá desaparecido (lo que en manera general y desvaída relatará la historia), y al hombre actual se le posibilita sentir activa y profundamente esa vida.”<sup>153</sup>

Tal aseveración no quiere decir que toda la literatura deba pertenecer a una categoría establecida (que en gran medida la tiene pues al fin y al cabo se escribe de acuerdo a una visión de las cosas) sino antes bien, las categorías o tipologías se van creando en el espacio-tiempo del génesis de la literatura.<sup>154</sup>

Lo cual no indicaría que la literatura se haga y después se clasifique. Al contrario, al hacerse, contiene características en función de un tipo de discurso y pensamiento del autor, del tiempo- espacio y del tema.

Si atendemos bien a la historia de la teoría literaria, las categorías de géneros aparecen en un periodo muy determinado y preciso, que con el pasar de los años terminó en un modelo antiguo a seguir según la concepción preestablecida por el modelo divino en un tiempo mítico. Por lo que no es raro ver que la mayor parte de la literatura de la época

---

<sup>153</sup> *Ibíd.* .pp.11,12

<sup>154</sup> Como la teoría de la recepción literaria que ha desarrollado una interesante reflexión acerca de la lectura, incluyendo la historicidad de la interpretación y el papel del lector. *Cfr.* Alberto Betancourt Posada, *Historia, Representación e Interpretación*, México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM Primer Aliento, 2005.p68.



primitiva sea: a) *mítico-epopéica en el periodo de los dioses*; b) *épico-epopéico-dramática en la etapa de los semidioses, héroes y superhombres*; c) *y lírico-dramático-narrativa en la etapa del hombre común*.

La evolución del género literario se debe a su transición en la historia y las variantes y variables de un género concuerdan con una visión del mundo.

En el Popol-Vuh, de las dos grandes partes totales del manuscrito, la 1a. parte (mítica) correspondería a mi parecer y en base a ésta clasificación a una etapa mítico- poética-dramática y la 2a.parte pertenecería a la épica-histórica. Y más a mi favor éste juicio pues como mencioné anteriormente la ruptura entre la fase mítica e histórica está dada precisamente en la visión descriptiva y narrativa del quiché. Por lo tanto, el vínculo es total con la forma de expresar su filosofía y de cómo se lleva a cabo. Donde el episodio de los gemelos divinos sirve al mismo tiempo de rompimiento y unión entre ambas fases. Sin embargo, las tres tipologías varían como partes constitutivas del texto y de acuerdo a una clara función narrativa expuesta por la mentalidad maya-quiché.

Ahora bien, como ya se dijo, el texto está subdividido en cuatro partes (dos míticas y dos históricas) de las cuales la 1a.subparte (cap.1-9) contiene en general más características épico-líricas; la 2a.subparte (cap.1-14) se revela evidentemente lo dramático teniendo como fondo temático siempre la épica-lírica; la 3a.subparte (cap.1-10) denota un predominio épico-lírico y la 4a.subparte (cap.1-12) es predominante la épica.

Al atender a estas categorías literarias, el Popol-Vuh se encuentra constituido por una predominancia tipológica eminentemente épico –lírica, pero paradójicamente lo dramático (la oralidad) viene a ser el elemento catalizador <sup>155</sup> durante todo el texto.

---

<sup>155</sup> Ver cuadro de las categorizaciones y la posible relación con los periodos en el Popol-Vuh.



Así pues, dentro de un contexto comparativo con las etapas evolutivas del pueblo maya-quiché, noto que tales categorizaciones están indudablemente subordinadas al desarrollo y devenir histórico. Por lo tanto, la categorización del manuscrito sería la de un *híbrido*<sup>156</sup>, poli-funcional sin posibilidad de ubicarlo en alguna tipología literaria porque la evolución de la literatura como tal no existía, y mucho menos como una clasificación canónica como ahora conocemos los géneros estilísticos y a la cual pertenecen la mayor parte de los escritos primitivos.

Las características del documento pertenecen a diferentes periodos históricos (de acuerdo a Girard) que por necesidades propias se valieron de elementos muy precisos de expresión. Pero con todo esto, ¿Por qué llamar a este apartado: el drama en el Popol-Vuh? si atendiendo a lo antes expuesto el texto viene a ser no categorizable y mucho menos bajo la tipología de drama además de ser una especie de *texto literario poli funcional*?

Si comparamos las tipologías clasificatorias del Popol-Vuh con la génesis de los géneros literarios, corroboraríamos la evolución de las categorizaciones.<sup>157</sup>

Mi interés se centra principalmente en la falta de elementos y pruebas de cualquier categorización de tipo dramático o bien de cualquier clase de tipología encaminada hacia una especie de “*drama primitivo prehispánico*” (en este caso maya-quiché) y en la clara certeza de que al comparar los ciclos narrados en el Popol-Vuh y la génesis y evolución literaria, infiero que tuvo que haber existido algún tipo de representación o ¿drama ?, y porque no decirlo, quizá de una forma dramática estructurada o bajo otra conceptualización mental y predominantemente de transmisión oral. Hoy día sería la teatralidad expresada como recurso multifuncional que a partir de otros modos de expresión o bien características que lo constituyen, evidencian otras significaciones.

<sup>156</sup> Entiéndase por híbrido el compuesto o conjunto de partes, que aquí refiero a partes de categorías estilísticas.

<sup>157</sup> Tsvetan Todorov *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI, 1972, p.182



Sin embargo, atendiendo a las pruebas existentes, algunos cronistas mencionan en sus libros el gusto de los indígenas por los bailes, los cantos y las escenificaciones. Sahagún menciona que existía una casa de la serpiente nube en donde:

“se juntaban todos los cantores de México y Tlatilulco, aguardando a lo que les mandase el Señor” (1956, II: 313) <sup>158</sup>

Consta también por Landa que los mayas tenían personas encargadas de oficio de la preparación de juegos y bailes escénicos:

“se llamaba popol-na (Motul 779) la casa donde se enseñaba a baylar, y el casero dueño de popol-na...se llamaba Ah hol pop... (Motul 89) ” <sup>159</sup>

En el diccionario Motul se dice que existían los *Ah cuch tzublal* que eran los que:

“tenían cuidado con los danzantes y farsantes en su casa y se componen” (Motul 81) a cuyo cargo estaban los adornos de los actores en especial los galanos (gallardos)”. <sup>160</sup>

Varios autores dan testimonio de la existencia de tales representaciones, y como menciona Padial:

"en el continente al que llegaron los españoles existía una tradición de representaciones dramáticas, desde simples bailes hasta piezas muy desarrolladas o complejas en forma de diálogo. " <sup>161</sup>

Los maya-quiché según parece tenían una gran variedad de actores como Holahau, Ah okot tzublal, Baldzam, Ah taah ach, Ah telez, Bacab y el Chic que parecen ser una clasificación de los actores más importantes cuya función era: aquellos que pertenecían a la nobleza, los galanos, los bufones y chocarreros, otros como los embaucadores o ilusionistas, los farsantes o actores que encarnaban a las deidades del año. <sup>162</sup>

<sup>158</sup> René Acuña, *Farsas y Representaciones escénicas de los mayas antiguos*, México : UNAM Instituto de investigaciones Filológicas, Centro de estudios Mayas, 1991, p.16

<sup>159</sup> Margarita Padial, Manuel Vázquez- Bigi *Quiché Vinak*, México: FCE, 1991 , p. 41

<sup>160</sup> *Ibid.* p.17

<sup>161</sup> *Ibid.* p.18

<sup>162</sup> René Acuña, *Op. cit.* p.17



Otras pruebas de la existencia de las representaciones es la que menciona Landa al narrar los detalles de los alrededores de El castillo:

“tenían delante la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantería pequeños, de a cuatro escaleras y enlosadas por arriba en que dizen representavan las farsas y comedias, para solaz del pueblo” (RY, II 365)

<sup>163</sup>

Al describir algunos de los edificios de Tenochtitlán, Sahagún nunca mencionó algún tipo de espacio destinado para juegos escénicos o representaciones, por lo cuál muy probablemente Landa sea el único que hace constar que en Chichén-Itzá haya habido un espacio destinado para representaciones rituales.

De lo único que se tiene certeza es de que las representaciones se desarrollaban en un contexto religioso como consta en el diccionario Motul pues algunas palabras como *ok* o *okot* tenían un sema de *súplica-ruego*; por lo tanto se cree que tales rituales tenían un carácter penitencial o bien propiciatorio para provocar la lluvia o garantizar la perpetuidad del movimiento de los Ahau Katunes.

En el Popol-Vuh los juegos y representaciones escénicas aparecen desde la ubicación de las acciones y por el tono de la narración como comenta Acuña:

Uno de los encantos de ese libro tan singular es el humor y la picardía, a veces casi infantil, a veces cruel y grotesca, que hay en sus cuentos e historias. Cada episodio; el de Vucub Kakix, el de Zipacná, el de Cabrakán, etc., tiene todas las trazas de haber sido en la antigüedad un juego ritual escénico relacionado, ya con el sol, ya con la tierra, ya con el árbol que llamaban xocotl los mexicanos...<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Sylvanius G. Morley, *La Civilización Maya*, México: FCE, 1985, p.140

<sup>164</sup> René Acuña, *Farsas y representaciones escénicas de los antiguos mayas*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios mayas, UNAM, 1973, p.22.



Además, de que los episodios del texto con seguridad tenían relación con fiestas y celebraciones cosmogónicas que se confirma en la temática mitológica y en los episodios de juego de pelota, de magia, de danza e ilusionismo:

“y empezaron a hacer muchos prodigios, quemaron una casa como si realmente se quemara, y luego instantáneamente la volvieron a hacer. Y muchos los veían embobados.”<sup>165</sup> (v. 501)

y que la antropología también lo ha confirmado con el legado de Sahagún. De los juegos escénicos se sabe por la arqueología que el mismo Popol-Vuh menciona usaban los maya-quiché de Guatemala.

Por ejemplo, se sabe que existía un baile ritual de fuego, el Ixtzul o baile danza del ciempiés, el baile del mono descrito en la parte en que los hermanos de los gemelos son convertidos en monos, el baile de los zancos, el baile de los gigantes entre otros:

“sólo se ocupaban en bailar el baile del Puhuy...”<sup>166</sup>

Así pues, el texto es un *corpus* vivo y fidedigno que se sabe se cantaba y se bailaba y era sabido de memoria por una buena parte de la población, por lo que su estructura artística y ritual inigualable, pero por sobre todas las cosas contenía elementos dramáticos realzados por el recurso bilineal que llevan el ritmo, las acciones y el hilo conductor de la trama; por ello lo dramático en el Popol-Vuh es la oralidad exacerbada que lo hace ser un texto plásticamente activo, es decir, en constante movilidad de acción, elemento básico que constituye la vida y el mundo y que hoy llamaríamos teatral.

### **a) Estructura literaria**

Toda estructura literaria contiene una fórmula natural o cíclica de desarrollo. El desarrollo de una obra pone énfasis en la manera cómo va dirigida y en la necesidad de la parte a quién se dirige. La tesis de un autor se basa en una serie de elementos lógicos y

<sup>165</sup> Agustín Estrada Monroy, *Popol-Vuh*, México, Editores mexicanos unidos, 1998, p. 79.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.24.



ordenados que conforman la trama, y ésta a su vez no es más que la narración de un acontecimiento.

La estructura de una obra, está compuesta técnicamente por una trama que imita la vida, la cuál imita la acción y ésta imita un mito. Aristóteles dice en el *Arte Poética* que la trama al imitar una acción recuerda un mito<sup>167</sup>, por ello y consecuentemente en el Popol-Vuh la trama es la imitación de la vida y aún más es a mi juicio, el propio mito en acción ; que funge como arquetipo universal cuyo fin es ser puesto en vigor por el verdadero hombre.<sup>168</sup>

Así, la verdadera *trama* necesariamente sería *mítica*, mientras que la humana sería artificial<sup>169</sup> como resultado de la imitación del cosmos. La trama en el Popol-Vuh viene a ser un intento de mostrar la vida tal y como sucede y al hacerlo da cuenta de los tres elementos básicos que conforman toda obra literaria: principio, medio y fin.

La estructura literaria es en realidad un esquema que encuentra su fundamento en una visión del mundo cuyo desarrollo técnico es común a cualquiera de los géneros: planteamiento, desarrollo y desenlace como parte natural de un suceso.

La estructura es la causa o razón de la percepción exterior de un autor, la cuál sin duda está ligada a la cosmovisión del mundo.

Entonces, toda obra formal estaría estructurada por diferentes mecanismos de apreciación como. la vida, el universo, Dios, el orden, el caos, el tiempo, el ritmo, las acciones, la trama, la dinámica, las escenas, los personajes, etc. constitutivos de la vida y de donde el esquema literario se nutre al fundamentarse en los elementos naturales y vitales del mundo.

---

<sup>167</sup> Término que se refiere a relatos de hechos supranaturales en el inicio de los tiempos. Historia verdadera, sagrada y de inapreciable valor. Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Barcelona: Editorial Labor, 1992, p .7.

<sup>168</sup> Eric Bentley *La vida del drama*, México: Paidós, 1985, p. 27.

<sup>169</sup> *Ibid.* p.p. 27,28.



Al basarnos en las observaciones del mundo y de la vida, la estructura literaria se torna una réplica creada en la mente humana, que al llevarla a cabo repetirá el esquema o modelo superior y viceversa:

... y si las viejas historias son siempre nuevas, las nuevas historias deben ser a su vez siempre viejas para acaparar nuestro interés; todo ello porque solo somos capaces de aprender aquello que sentimos como ya conocido, porque es inútil el conocimiento sin comprensión ,porque todo saber es un reconocimiento (anagnórisis),ya sea consciente o inconsciente.<sup>170</sup>

En el Popol-Vuh, la coherencia interna sorprende ya que la consecución de los sucesos se dan bajo una estructura perfectamente establecida y a sabiendas de los elementos cíclico-temporales que componen cualquier acontecimiento.

Con base en lo anterior, el texto indígena estaría conformado por los tres elementos cíclicos de la vida (inicio-nacimiento, desarrollo-desarrollo, muerte-fin), los cuáles se repiten en el ámbito metafórico de la narrativa representacional. Ahora explicaré el porqué considero el Popol-Vuh un texto con un trasfondo representacional y dramático, pues de acuerdo a la disposición de las partes del texto.<sup>171</sup>

La 1a. subparte de la parte mítica tiene un principio-inicio que plantea un problema de desorden y caos: "Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche..."<sup>172</sup> y que en las partes siguientes durante los ensayos de creación, los hechos trascorrirán del caos al orden.

La 2a. subparte de la misma parte mítica vendría a ser la parte intermedia del discurso narrativo, ósea, se gesta el desarrollo y así un clímax general que será la parte de mayor tensión dramática que va del desorden a un orden como se ve en el (v. 526):

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>171</sup> Ver cuadro

<sup>172</sup> Adrián Recinos , *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché* ,México: FCE, 1975 , p. 23



Oíd nuestros nombres. Os diremos también los nombres de nuestros padres. Nosotros somos Ixhunahpú e Ixbalanqué, éstos son nuestros nombres. Y nuestros padres son aquéllos que matasteis y que se llamaban Hun-hunahpú y Vucub-hunahpú. Nosotros somos los vengadores de los dolores y sufrimientos de nuestros padres. Por eso nosotros sufrimos todos los males que les hicisteis. En consecuencia, os acabaremos a todos vosotros, os daremos muerte y ninguno escapará, les dijeron.<sup>173</sup>

La 3a. subparte, perteneciente al fragmento considerado histórico, marca la conclusión o desenlace de la historia principal, que claramente inicia en un orden reestablecido en el ciclo anterior y del que se intuye va hacia un nuevo desorden, como se revela en la 4a. subparte. En ésta se determina la conclusión cómo una especie de epílogo relativamente independiente de las otras partes.

Pero los acontecimientos representados son consecutivos de la trama principal y viene a concluirlos como comenta el narrador al inicio y al final de capítulo:

"Ahora bien, muchos pueblos fueron fundándose uno por uno, y las diferentes ramas de las tribus se iban reuniendo y agrupando junto a los caminos, sus caminos que habían abierto..."

"Y ésta fue la existencia de los quichés, porque ya no puede verse el [libro Popol-Vuh] que tenían antiguamente los reyes, pues ha desaparecido..."<sup>174</sup>

Como resultado de las tres partes anteriores, en ésta se gesta un periodo que deja intuir que los sucesos van hacia un nuevo desorden acrecentado por y con la llegada de los españoles y que de acuerdo a la filosofía maya-quiché, es muy probable proféticamente el fin e al mismo tiempo inicio de un nuevo ciclo histórico incesante del porvenir maya-quiché: " Así, pues, se han acabado todos los del quiché, que se llama Santa Cruz. "<sup>175</sup>

<sup>173</sup> *Ibid.* p.99

<sup>174</sup> Adrián Recinos *Op.cit.* p. 162 Recinos comenta que la frase está mutilada, pero que hace referencia a un libro que no existe donde los reyes leían el pasado y el porvenir de su pueblo como una especie de libro de presagios.

<sup>175</sup> J. Eric S. Thompson , *Grandeza y decadencia de los Mayas* ,México : FCE, 1990 , p. 310



De acuerdo a las investigaciones etnográficas de Thompson,<sup>176</sup> el ciclo maya-quiché es un compuesto de cuatro periodos históricos, que se basaban en los cuatro dioses de cada ángulo del universo, quienes al manifestarse dejaron un modelo-cíclico que seguirían los mayas-quichés en su vida. Al ser la estructura del texto un ciclo que narra las cuatro edades históricas réplica del modelo cósmico, el hombre lo tomará como modelo mítico-ritual que repetirá incesantemente como comenta la cita:

"Danzas rituales, procesiones simbólicas,...son desde tiempos inmemoriales, parte integrante del culto"<sup>177</sup>

La mayor parte de la crítica hecha por antropólogos y etnólogos ha considerado el libro como un texto narrativo de origen mítico-histórico. Recientes investigaciones como la de Acuña y Padial, han venido a demostrar que quizá existiera más de esotérico-ritual en el texto de lo que nos imaginamos. Pero al analizar el texto dan cuenta de ciertos elementos evidentemente vinculados al drama y al elemento representacional que llevan a pensar en un significado ritual, relacionado con el mito de la creación.

Al hablar del mito y rito nos ligamos de cierta manera a dos formas complementarias de un mismo sistema,<sup>178</sup> que históricamente nace en *reciprocidad* puesto que los ritos siempre tienen un equivalente en los mitos.

Son formas comunes dependientes una de la otra, y manifiestan un acontecimiento superior ejecutado por el héroe, los dioses, o un semidiós; quienes padecen pruebas terribles, dentro de las cuales domina el elemento contrapuntístico y dramático (muy teatral) como vínculo indisoluble del lirismo mágico:

"en sus inicios, el arte verbal estuvo ligado estrechamente a la danza y a la música, en el marco de un acto teatralizado que era un rito primitivo".<sup>179</sup>

<sup>176</sup> Anita Padial, Manuel Vázquez -Bigi, *Quiché VinaK*, México : FCE, 1991, p.,126

<sup>177</sup> Citado por Anita Padial- Manuel Vázquez Bigi, *Quiché Vinak*, México :FCE,1991.,Cfr. Rafael Girard, *El Popol Vuh, fuente histórica*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública,1952.,p.253

<sup>178</sup> Como un sistema bilineal o bipolar, sin uno el otro no existe y viceversa.

<sup>179</sup> Marc Argenot, *Teoría Literaria: Sincretismo de las artes y arte verbal*, México :Siglo XXI ,1993, p.18



Al hablar del génesis de la literatura se debe recordar que como arte “oral” en sus inicios e incluso con la invención de la escritura, ejerció una importante influencia que permaneció como uno de los principales elementos de la representación ritual. Por esto, la “oralidad” conserva en gran medida una relación con la teatralidad. Las recitaciones se realizaban mediante un sesgo de representación, por lo que la representación no era una mera recitación de memoria, sino una recreación de modelos propios.<sup>180</sup>

En el Popol-Vuh se aprecia que al ser este un texto estrechamente ligado a la forma verbal, a la “oralidad”, delimita estructuralmente el sesgo de la representación como apunta Bentley:

“Toda literatura se hace con palabras, pero las obras de teatro están hechas con palabras habladas.”<sup>181</sup>

Si bien es cierto que el documento es un *corpus*<sup>182</sup> que no está categorizado bajo ningún tipo de discurso (mucho menos en un drama<sup>183</sup>) genéricamente hablando, es un documento cuya oralidad permite parcialmente dar un sesgo teatral.

En el Popol-Vuh la oralidad funciona como elemento creativo pues ilustra, recrea y reafirma lo que el narrador va describiendo, en un acto de constante creación.

Y es de notar de nuevo el recurso de la estructura bilineal, ya que metafóricamente, el narrador asume el rol de Creador, cuando da cuenta de las acciones – diálogos o formas orales, en una especie de proyección mental creadora que más tarde se traducirán en acciones ejecutadas por los personajes semidioses, héroes o animales como una

---

<sup>180</sup> *Ibid.* 18

<sup>181</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1985, p. 77

<sup>182</sup> Corpus = conjunto con la mayor variedad posible de enunciados emitidos por usuarios en una época.

Tsvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI editores, 1972, p. 48

<sup>183</sup> La acepción de drama al que me refiero es al significado de *drama griego* de la Poética de Aristóteles.



repetición de su acto creativo, donde se vincula y desvincula el autor en una especie de teatro dentro del teatro u alter ego.

En la estructura del texto, el desarrollo del tema va progresivamente en cada parte. Se une un capítulo a otro mediante la repetición, repetición que subrayaría no es un recurso arcaico <sup>184</sup> ; antes bien, tiene función de un enlace de formula oral mágica repetitiva, de eslabón que sigue y transforma el otro eslabón que prosigue además de aligerar y atemporalizar los hechos narrados como se aprecia en ésta parte del texto:

A *“Ahora contaremos cómo murió Vucub-Caquix y fue vencido, y cómo fue hecho el hombre por el Creador y Formador...” (Fin cap. IV) Futuro*

B *“Éste es el principio de la derrota y de la ruina de la gloria de Vucub-Caquix por los dos muchachos, el primero de los cuales se llamaba Hunahpú y el segundo Ixbalanqué”(Inicio cap. V) Presente*

C *“Por tanto, fue resuelta su muerte [de Vucub-Caquix y de sus hijos] y su destrucción, por los dos jóvenes”(Fin cap. V) Pasado*

D *“Contaremos ahora el tiro de cerbatana que dispararon los dos muchachos contra Vucub-Caquix, y la destrucción de cada uno de los que se habían ensoberbecido” (Inicio cap. VI) <sup>185</sup> Futuro*

La propuesta de Girard <sup>186</sup> estaría mayormente vinculada a la cosmogonía, a los ciclos de los soles o *katunes*, periodos de desarrollo establecidos por los antiguos quichés basados en su pensamiento filosófico. Según plantea, la 1a. parte del texto indicaría un periodo protohistórico en donde la creación del mundo se estaba llevando a cabo, en donde de la calma imperante se pasa al movimiento, donde el vacío se llena, donde el caos se ordena, se estaría en un ámbito primordial de creación cuyo funcionamiento estriba en la división y formación del cielo y de la tierra por parte de los creadores y formadores (la pareja andrógina divina)

<sup>184</sup> Para algunos estudiosos del Popol-Vuh como M S.Edmonson la repetición denota un arcaísmo literario. Cfr. Munro S. Edmonson, *The Book of Counsel*, Nueva Orleans : Middle American Research Institute, Tulane University,1971, p. xxii

<sup>185</sup> Recinos, *Op cit* pp.32-35

<sup>186</sup> Rafael Girard, *El Popol-Vuh ,fuente Histórica* ,Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952 , p. 39



Se trata pues de la fijación de los límites del cosmos distribuidos en dos planos superpuestos cielo y tierra, lo cual sucede desde el inicio del tiempo y cuyo movimiento trae consigo el incesante batallar de los opuestos: calma-movimiento, luz-oscuridad, caos-orden, pensamiento-creación.

Cada sub-capítulo correspondería básicamente a una etapa mítica en la que el ser humano se encontraba en un proceso de formación y creación en la mente de los dioses, y la lucha de los seres sobrenaturales o semidioses Vucub-Caquix-Zipacná-Cabracán vs. Hunahpú-Ixbalanque. (V. 98-207)

En el periodo mítico heroico se marca el modelo divino que será plasmado en el cosmos y que habrá de tener correspondencia en el hombre como se ve en la tercera parte. (V. 540). La parte mítica vendría a ser de acuerdo al análisis comparativo de Girard la 1ª. Edad el periodo primitivo en el que el hombre semejaba más un animal que al no alabar a su creador es condenado a desaparecer:

[Al punto fueron creados los venados y las aves ] [ Y estando terminada la creación de todos los cuadrúpedos y las aves, les fue dicho] [Hablad, gritad, gorjead, cada uno según su especie...]  
[Decid, pues, nuestros nombres, alabadnos a nosotros, vuestra madre, vuestro padre. ¡Invocad, pues a Huracán, Chipi-Caculhá, Raxa-Caculhá, el corazón del Cielo, el Corazón de la Tierra, el Creador, el Formador, los Progenitores; hablad, invocadnos, adoradnos, les dijeron!] [Pero no pudieron conseguir que hablaran como los hombres] [Seréis cambiados porque no se ha conseguido que habléis] [Hemos cambiado de parecer: vuestro alimento, vuestra pastura, vuestra habitación y vuestros nidos, serán los barrancos y los bosques, porque no se ha podido lograr que nos adoréis ni nos invoquéis] [Vosotros aceptad vuestro destino: vuestras carnes serán trituradas.]<sup>187</sup>

Y que también revela el ciclo evolutivo del cazador- recolector o llamado estadio primitivo como se evidencia en las escenas de caza de Vucub-Caquix y Zipacná: pero sobre

---

<sup>187</sup> *Ibid.* Recinos pp.25, 26,27.



todo se muestra una sociedad arcaica que se compara alegóricamente con los animales en un sentido de primitivismo y antigüedad.

La 2a. edad correspondería al periodo formativo o preclásico que en el Popol-Vuh equivale al segundo intento de creación, el hombre de barro:

“de tierra de, de lodo hicieron la carne del hombre”<sup>188</sup> y que refiere a otro ciclo evolutivo de los quichés donde consta un progreso mayor en cuanto al desarrollo de la horticultura y la sociedad comunal, donde nace el culto agrario y la religión, donde también aparece la necesidad del bienestar comunal basada en un héroe protector. Aparece el protector del grupo y dispensador de alimento al cual los dioses enseñan el arte del cultivo como dice la cita:

“Hagamos al que nos sostendrá y alimentará” al llegar la aurora, es preciso que hayamos sembrado el alimento para mantener a nuestras criaturas”.<sup>189</sup>

Las fuentes mexicanas como el manuscrito anónimo comentado por Fco. del Paso y Troncoso y el código Vaticano hablan del régimen alimenticio de la 2a. edad que consistía en frutos de la tierra y silvestres, y piñones de piña según el código Franciscano que nombra una hierba llamada *centencupi*, dicha gramínea se describe como la simiente del maíz, viene a ser el maíz silvestre que se cultiva desde la prehistoria maya-quiché.

La 3a. edad o ciclo sería el de la horticultura avanzada y narra el tercer intento de creación del hombre a base de *tz'ite*<sup>190</sup> donde el regente es una deidad femenina cuya personificación es la de la diosa luni-terrestre por la cual se viene a desarrollar el rol económico y social es con la creación humana a base de *tz'ite* Es un periodo matrilineal y análogamente es periodo de la horticultura avanzada y el apogeo.

---

<sup>188</sup> *Ibid.* p.27

<sup>189</sup> *Ibid.*,p.28

<sup>190</sup> maíz



La 4a edad o ciclo, finalmente correspondería al tiempo conocido como la era cultural maya-quiché, y ocurre cuando los gemelos forman la bóveda celeste. Así surge la nueva humanidad formada por muñecos de madera:

“al instante fueron hechos los muñecos labrados en madera...de tzité se hizo la carne del hombre...”<sup>191</sup>

En este periodo alegóricamente se explicaría la entrada del espíritu divino en la vida humana que enciende en el alma la luz, como réplica de su creador pues se encontraba en la oscuridad, pero que al liberarse de las tinieblas, el hombre puede ya alabar a su creador y rendirle tributo. Y es entonces cuando nacería el verdadero hombre:

“antes el hombre vivía en la miseria, se alimentaba de madera, no tenía sangre ni carne y nada se encontró para alimentarlo hasta que fue hallado el maíz”.<sup>192</sup>

De acuerdo a Girard, éste ciclo correspondería al del esplendor, pues se alcanzó un alto grado de desarrollo en todos los ámbitos, pero sobretodo comienza el tiempo del cultivo de maíz por los hombres y el régimen patriarcal.

A partir del 4to periodo queda constituida la fuente principal de la vida que análoga y alegóricamente hace partícipe al hombre de la naturaleza divina. Y es precisamente en éste momento que la historia del hombre comienza a desarrollarse:

“Ahora bien, muchos pueblos fueron fundándose uno por uno, y las diferentes ramas de las tribus se iban reuniendo y agrupando junto a los caminos, sus caminos que habían abierto...”<sup>193</sup>

## **b) Elementos Dramáticos**

El Popol-Vuh es un documento que contiene gran cantidad de elementos dramatizantes<sup>194</sup> que son insitos de todo texto arcaico.<sup>195</sup> De ahí la importancia y mi interés en éste texto pues es una fuente directamente ligada al origen del hombre.

---

<sup>191</sup> *Ibid.* p. 29

<sup>192</sup> *Ibid.* p.103

<sup>193</sup> Recinos *Op. cit.* p.127

<sup>194</sup> Existen abundantes pruebas de la existencia de bailes-drama anteriores a la conquista.



La mayor parte del manuscrito está constituido por elementos dramáticos cuya función es la de detonar o empujar una situación que repercutirá en acciones subsecuentes:

"Y habiendo ido a jugar a la pelota en el camino de Xibalbá, los oyeron Hun-Camé y Vucub Camé, los Señores de Xibalbá. - ¿Qué están haciendo sobre la tierra? ¡ ¿ Quiénes son los que la hacen temblar y hacen tanto ruido? ¡Qué vayan a llamarlos! ¿Que vengan a jugar aquí a la pelota, donde los venceremos!

<sup>196</sup>

De ahí, lo dramático sería un elemento que lleva a situaciones extremas, de las que se vale el autor del texto para que en la trama la obra "suceda" algo, y que en el Popol-Vuh serían los Dioses los que disponen iniciar la acción:

"Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre. Se dispuso así en las tinieblas y en la noche por el Corazón del Cielo, que se llama *Huracán*." <sup>197</sup>

En el Popol-Vuh, los elementos dramáticos detonantes son dados por situaciones o acciones de *creación*, que serían las decisiones o voluntades de un comportamiento ético, del personaje y que lo llevarán a un final dramático bien determinado:

Oíd nuestros nombres. Os diremos también los nombres de nuestros padres. Nosotros somos Ixhunahpú e Ixbalanqué, éstos son nuestros nombres. Y nuestros padres son aquellos que matasteis y que se llamaban Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú. Nosotros los que aquí veis, somos, pues, los vengadores de los dolores y sufrimientos de nuestros padres. Por eso nosotros sufrimos todos los males que les hicisteis. En consecuencia, os acabaremos a vosotros, os daremos muerte y ninguno escapará, les dijeron. <sup>198</sup>

Lo dramático es recurrente<sup>199</sup>, pues opera en relación directa con los esquemas básicos de la conducta humana.

<sup>195</sup> Que se refiere a un texto de origen de la tradición oral generalmente acerca la creación del mundo y que generalmente narra un hecho de manera altamente dramática y/o representacional.

<sup>196</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p. 50

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 99-100

<sup>199</sup> En el sentido de reiteración. Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1985, p.190



No es de extrañar porque haya perdurado desde tiempos ancestrales. El drama está vinculado a la vida<sup>200</sup> y sin ésta no tendría razón de ser, y dado que la vida es acción, lo dramático vendría a ser la imitación de la acción y como el Popol-Vuh es un texto de las acciones de la vida, de la creación vendría a ser un texto con acciones básicamente dramáticas:

...Ahora moriréis. Seréis destruidos, os haremos pedazos y aquí quedará oculta vuestra memoria. Seréis sacrificados, dijeron Hun -Camé y Vucub- Camé. ¡De quién es el hijo que tienes en el vientre, hija mía? Y ella contestó: -No tengo hijo, señor padre, aún no he conocido varón. Esta bien, replicó. Positivamente eres una ramera. Llevadla a sacrificar, señores Ahpop Achhik; traedme el corazón dentro de una jícara y volved hoy mismo ante los Señores, les dijo a los búhos... Está bien. Ésta es nuestra sentencia, la que os vamos a comunicar. Oídla todos vosotros los de Xibalbá: Puesto que ya no existe vuestro gran poder ni estirpe, y tampoco merecéis misericordia, será rebajada la condición de vuestra sangre. No será para vosotros el juego de pelota.<sup>201</sup>

¿Pero, cuáles son los elementos que refieren que el Popol-Vuh tiene características dramáticas? *La oralidad.* Toda oralidad como forma verbal remite necesariamente a un *diálogo* el cual remite en la mente del que escucha a un imaginario o representación mental:

Así fue la creación de la tierra, cuando fue formada por el Corazón del Cielo, el Corazón de la tierra, que así son llamados los que primero la fecundaron, cuando el cielo estaba en suspenso y la tierra se hallaba sumergida dentro del agua. De esta manera se perfeccionó la obra, cuando la ejecutaron después de pensar y meditar sobre su feliz terminación.<sup>202</sup>

No olvidemos que en el pensamiento maya-quiché la representación del mundo comienza en la mente de los dioses, la cual toma un modelo arquetípico<sup>203</sup> y al confiriéndole un significado. Por ello, la representación dramática habría existido desde siempre como dice una de las partes del Popol-Vuh:

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>201</sup> A. Recinos, *Op.cit.* p.p. 57,60,100

<sup>202</sup> *Ibid.* 25

<sup>203</sup> Se refiere al inconsciente colectivo



“Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento”<sup>204</sup>

Los dioses al juntar su pensamiento crean ya el modelo de la representación dramática que no consiste sólo en una imitación de la acción o la ejecución, sino la acción en sí misma.<sup>205</sup>

A través del texto se observa que la imitación y su representación (el rito) hacen entrever el trasfondo dramático, al atender al hecho de que la acción es dramática en sí misma.<sup>206</sup> Sin embargo, no cualquier suceso es dramático en sí por ésta razón, sino porque coincidentemente ambos el drama y la acción, contienen tensión.<sup>207</sup>

Los elementos dramáticos si bien es cierto están supeditados a otras partes constitutivas de un texto como el entramado de la obra, no da necesariamente por resultado que una obra sea un drama, sino más bien, la composición de sus elementos es lo que determina que sea o no dramática.

Dentro de los elementos constitutivos de lo dramático, el eje principal sería la “acción” sin la que el drama no existiría, al respecto Plotino dice: “para que una cosa exista debe existir su contrario”<sup>208</sup> y en este principio universal está basado el movimiento, que es acción y por tanto drama en su estado primigenio.

Y en orden progresivo de importancia “*la oralidad*” viene a ser lo que da el elemento dramatizante, no sólo literalmente de palabra sino a nivel de acción, lo que lo diferencia de una narrativa convencional y motivo por el que me interesó éste estudio.

Al notar ciertas constantes en el texto y compararlas con las del drama griego, puedo afirmar que las semejanzas y coincidencias son verdaderamente sorprendentes,

<sup>204</sup> Recinos, *Op. cit.* p.23

<sup>205</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México :Paidós ,1975 , p. 19

<sup>206</sup> *Ibid.* pp. 19,20

<sup>207</sup> Fuerzas opuestas complementarias

<sup>208</sup> Plotino, filósofo griego comenta que existe la ley de los contrarios..



teniendo en cuenta que no hay evidencias de un *drama* o *formas dramáticas* prehispánicas como en occidente. Así se corroboraría la existencia de una estructura única, universal y origen de toda forma representacional que es lo ritual, es decir el rito que proviene de la tradición oral ósea de la palabra hablada.

A continuación enlistaré contrastivamente los elementos dramáticos presentes durante todo el texto, pero sobretodo me abocaré a la parte que me parece un drama independiente de todo el texto y que es la segunda parte de la parte mítica, que da inicio con la historia de Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú hasta la ascensión a la bóveda celeste de los gemelos Hunhpú e Ixbalanqué.

1) Tema o Historia 2) Trama o anécdota 3) La alteración del equilibrio: Caos- orden-desorden-orden 4) La oralidad o dialogicidad 5) Conflicto o tensión 6) La trayectoria del personaje o destino 7) El ritmo o acción 8) Desenlace 9) Otros recursos pero de apreciación sutil y menor como: el tono, el estilo, el ambiente, etc.

### 1) *La temática*

El tema o una buena historia es la razón de una buena obra que en función de la vida y de la realidad, manifestará una conducta humana determinada.

El tema es aquello que el narrador o el autor desarrollan en el transcurso de la obra, con la finalidad de exponer sus ideas, o bien cómo en el caso del Popol-Vuh, manifestar las ideas de aquello que los Dioses han creado: el hombre.

La temática aborda la necesidad por la que se ha generado la obra, y propone de antemano una posible solución; lo cuál quiere decir que el tema sería como la hipótesis que expone el escritor, que al final se corrobora o se rechaza por la trayectoria de los



acontecimientos realizados por los personajes, Ariel Rivera comenta: "... en la necesidad de la que parte y en la función a cumplir a la que va dirigida; se avoca a defender la tesis del autor,..."<sup>209</sup>

El desarrollo temático según algunos estudiosos del asunto cómo Bentley comentan que se sintetiza en la causa, que en su transcurso pasa a segundo término, ya que la importancia en realidad radica en la complementariedad de sus partes.<sup>210</sup>

Pero en algunos casos, el desarrollo temático puede prescindir totalmente de la historia o anécdota para dar cuenta sólo de los valores predominantes que son los que se quiere mostrar.

Sin el tema, no hay justificación de la obra, y en el Popol-Vuh es "la creación" la causa de la existencia. Entonces el tema en el texto es la creación de vida, que viene a ser la *causa causorum*<sup>211</sup> de todo lo creado. En el Popol-Vuh el tema es la creación, la existencia del hombre y de la vida, cuya cohesión está supeditada a la tesis del narrador (es) que es la de exponer el origen y el principio de la vida y del cosmos.

El origen se reitera temáticamente a lo largo del manuscrito y en un determinado momento, su desarrollo en el texto pasa a un segundo término quedando el tema sólo como un pretexto anecdótico como dice la siguiente cita:

El desarrollo temático de una obra es aquél en el que la anécdota o la historia misma pasan a segundo, tercero o cuarto término y cobran, por el contrario, importancia capital todas las acciones representativas del tema en el que el texto se concentra.<sup>212</sup>

Así entonces, el tema del Popol-Vuh es genérico, pues siendo el hombre y su problemática el centro del texto, su manifestación se expresará como una historia con valores éticos y morales representativos del comportamiento maya- quiché.

<sup>209</sup> Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, México : Escenología , 1989 , p. 60

<sup>210</sup> Cfr. Eric Bentley, *La vida del drama*, México :Paidós, 1985

<sup>211</sup> Loc. Latina: *La causa de todo*.

<sup>212</sup> Virgilio Ariel Rivera, *Op. Cit.* p. 39 .



## 2) La trama

En línea paralela al tema se encuentra la trama, cómo una forma de contar los hechos. Estructuralmente, es la parte vital de cualquier obra sin la cual el tema no podría ser expuesto. A causa del ordenamiento consecutivo y lógico de sus partes, se da la dinámica en la obra, la cuál se transmite de acción en acción. Aristóteles comenta de la trama: es la imitación de la acción.<sup>213</sup>

La trama es la fórmula particular del escritor, que ilustra el tema, o bien la tela que se va tejiendo en la obra hasta formar un conjunto armónico que cumpla con la función preestablecida y causal: del tema Bentley dice:

"Su fuerza motora reside en el suspenso y su método consiste en el ordenamiento cronológico de los eventos." <sup>214</sup>

En el Popol-Vuh la trama es de orden divino y está expuesta de forma binaria: por una parte de orden superior, *el cosmos* y por otra, de orden inferior *el mundo*. De la primera dependerá la segunda cómo una causa-consecuencia, de allí que algunos investigadores como McClear dijieran se trata de repeticiones, o bien como apunta Edmonson se trata de un recurso inteligente espacio-temporal que une las acciones pasadas con las presentes y las futuras. En el texto es sorprendente el excelente entramado que ubica al lector en los acontecimientos de manera atemporal y espacial, pero sobretodo, por la manera de plasmar ordenadamente la historia de la creación de la vida en el ámbito de la memoria:

...sospecho que, en parte se debe a la mera repetición...estas historias y situaciones...se hallan profundamente arraigadas en la memoria de la raza...<sup>215</sup>

<sup>213</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1985, p.26.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.24

<sup>215</sup> Citado por Eric Bentley, *La vida del drama*, México : Paidós ,1985,p.28



La trama del texto maya-quiché se desenvuelve en función del tema, por lo cual establece y vincula lógicamente los hechos por medio de ciclos. Ellos vienen a ser la causa –consecuencia de otro ciclo anterior como se observa en la cita:

La cabeza de Hun-hunahpú no volvió a aparecer, porque se había vuelto la misma cosa que el fruto del árbol que se llama jícaro. Sin embargo, una muchacha oyó la historia maravillosa. Ahora contaremos cómo fue su llegada. (V. 267, 268)...Ésta es la historia de una doncella, hija de un Señor llamado Cuchumaquic (V. 267) <sup>216</sup>

Por esto, la importancia de la trama del Popol-Vuh reside no sólo en la parte narrativa sino en función de cómo se cuenta la historia, una buena historia es aquella que ya hemos oído antes; es decir, un buen narrador es el que procura alcanzar el efecto de lo que se vuelve a contar; un buen dramaturgo de lo que se vuelve a representar. <sup>217</sup>

Así, el entramado del texto es de orden natural, en la medida en que la creación afecta la realidad del mundo, esta en consecuencia ejerce influencia en el hombre. Por ello, la trama es la esencia de la obra ya que se encarga de exponer los hechos concatenada, consecutiva y consecuentemente de manera que pueda suscitar su efecto:

“La trama es la síntesis de las acciones y constituye una reproducción de aquellas experiencias de las cuales procede inicialmente nuestra noción sobre los hombres y las cosas; pues el carácter no puede ser observado si no se manifiesta a través de la acción...” <sup>218</sup>

### 3) *Desorden-Orden -Desorden-Orden (caos-orden)*

El sistema de desequilibrio cósmico, suele responder a mecanismos de trasgresión o desarmonía de un orden perfectamente establecido. Éste orden se encuentra sustentado en leyes superiores, las cuales se encuentran para mantener el buen funcionamiento del

<sup>216</sup> Adrián Recinos, *El Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México : FCE ,1975 , p. 57,58

<sup>217</sup> Cfr. Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós ,1985.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.68



cosmos. Tales leyes al ser transgredidas por cualquier circunstancia, reaccionarán en una medida directamente proporcional a la trasgresión. Esto quiere decir que la ley está supeditada a fenómenos superiores y causales, los cuáles físicamente responden a los estímulos externos.

Así pues, en la vida misma se observa que las transgresiones son causantes de un efecto, puesto que la relación entre leyes superiores y leyes inferiores es cosa totalmente física y por tanto comprobable: *a toda acción corresponde una reacción y en sentido opuesto.*

En el Popol-Vuh el sistema de desequilibrio cósmico existe como parte del mundo desde su creación:

El drama existe en función de un orden universal sólo para poner a juicio los innumerables y diferentes ejemplos de desordenes provocados por el hombre, y el drama tiene la función de mostrar el orden restablecido o viceversa, ósea, que muestra lo que debe ser y lo que no debe ser.<sup>219</sup>

Virgilio Ariel Rivera completa ejemplificando con la teoría de Einstein:

Cuando un cuerpo se sale de su órbita, rompe la armonía con el infinito, hace sobrevenir el caos y el desorden cósmico se desencadena. Posteriormente, la armonía del universo, que es infinitamente superior, ejerce su fuerza contraria y el orden es restablecido.<sup>220</sup>

La estructura de movimiento: Desorden-orden-desorden –orden que es insito en el universo es en consecuencia una extensión del orden natural en la sociedad y en la mente humana, así cuando adviene un desequilibrio, repercutirá en todos los niveles porque la fuerza desencadenada en cualquiera de ellos, hará sobrevenir un caos.

Pero, inversamente proporcional la fuerza armónica lo restablecerá, porque no existe nada que permanezca eterno e inmutable, y así la fuerza contraria está para contrarrestarlo y regresarlo a su estado anterior.

<sup>219</sup> Virgilio A. Rivera, *La composición dramática*, México: Escenología, 1989, p.46

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.65



En el Popol-Vuh el sistema orden-desorden-orden se evidencia en función del tema de la creación, que en sí mismo comprende un acto cuyas características tienden hacia la dialéctica cosa que garantiza el movimiento o acción de los acontecimientos y de la vida, en una continua confrontación que parte de un orden, va hacia el desorden y regresa al orden.

#### 4) *La oralidad – dialogicidad*

Como ya se ha dicho, la oralidad <sup>221</sup> con seguridad fue una forma de expresión verbal que se transformó del diálogo a la forma escrita, pero de forma dinámica se transformó en acción. Toda historia al ser llevada a cualquier campo literario y aún más al dramático, precisa mayor dinamismo, por ello las partes de la historia se traducen en *acciones*. La traducción de la narrativa a la acción está dada por el autor y su punto de vista, que en el Popol Vuh claramente se ve al actuar a los personajes y al exponer ellos mismos la trama como comenta Henríquez Puentes:

La palabra oral siempre constituye la modificación de una situación existencial total que invariablemente envuelve al cuerpo. En este sentido, puede afirmarse que la teatralidad es consustancial a las culturas orales.<sup>222</sup>

Así pues se siguen los pasos más importantes de la historia, en donde se expone la primera parte más narrativa, la segunda que da más importancia a las acciones y la oralidad, la tercera que restablece la narrativa, y finalmente la cuarta que es más narrativa. Así entonces, se cumplen técnicamente los pasos constitutivos de cualquier texto dramático. La dinámica dramática contiene el mecanismo de apreciación, expectativa y acción interna de la mente humana. En el drama, la acción dramática es aquella que física o interna es a cada momento más intensa y mantiene al público en

<sup>221</sup> La oralidad entre los pueblos antiguos es un elemento que permite el poder atribuido a la palabra sobre las cosas.

<sup>222</sup> Patricia Henríquez Puentes, *Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh*, ensayo presentado en el seminario Semiología del Teatro Latinoamericano, Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción. Acta Literaria No 28(45-62,2003



expectativa de principio a fin de la obra, al provocar un continuo cambio de estados internos.<sup>223</sup>

Por esto entonces el diálogo es dinámico, pues la estructura elemental de la acción dramática parte de una estructura dialéctica. Dentro de la historia contenida en un texto los diálogos o las acciones son precisamente la forma de narrar del autor, o sea, la acción se traduce a diálogos y la parte narrada se reduce a un mínimo cuando su función no se elimina del todo o sólo funge como parte explicativa dentro del total de la estructura.

La oralidad implica básicamente movimiento, dinámica, desarrollo y un crecimiento progresivo, continuo y cada vez más importante al anterior, lo cuál, produce que esté ligada al ritmo e intensidad del texto dramático, hasta llegar al clímax.

Las acciones dramáticas llevan de forma evolutiva las causas hasta las consecuencias cosa que da vida a la historia. La acción dramática une y sintetiza la historia de forma tal que funciona como elemento transformador y de interrelación. Es una estructura en competencia continua, en progresión perenne, que al conjugarse en su totalidad hace que se dé el movimiento temporal total, en conclusión la acción del diálogo debe servir para el desarrollo del conflicto y su solución a través de una situación que provoque otra, etc. En el diálogo el autor se encuentra detrás de los personajes, pero en la parte narrativa asume una posición omnipresente y casi como la de otro personaje que está distanciado al mismo tiempo de los otros y que se introduce en los sucesos cuando él lo decide, es decir, se desdobra por ello da una visión dramática al mismo tiempo general y particular.

---

<sup>223</sup> Dice Forster que en el drama y en el teatro todas las dichas y miserias humanas toman, y así deben hacerlo la forma de acción. De otro modo su existencia quedaría sin manifestarse, y esto constituye la gran diferencia que hay entre el drama y demás géneros narrativos. *Cfr. Eric Bentley Op.cit. p.29*



### 5) El Conflicto

El conflicto en general es el enfrentamiento de las fuerzas predominantes, y sin esta oposición no se genera un problema. Básicamente un conflicto nace debido a la consecución y oposición continua de acciones en relación a un valor que afecta el entorno y su equilibrio. Por ello, el conflicto en el drama como en la vida se mueve al centro y alrededor de él giran todos.

Como es de suponerse, en el conflicto se encuentra la parte medular de una historia pues es la que pone a prueba la tesis planteada por el autor. Al ser el punto máximo dentro de la oposición dialéctica de la tesis del autor, para que se dé dicha confrontación tiene que llegar al punto más alto de tensión.

La clasificación de los conflictos <sup>224</sup> da nombre al tipo de valores predominantes en la obra, y estos serían: ético o de comportamiento espiritual (espiritual), moral de acuerdo al pensamiento (mental) y los personales que refieren a comportamientos propios en relación a un entorno (físico).

Así, se sabe a que orden pertenecen y hacia donde se dirigen, pues en la parte culminante del movimiento dramático se encuentra el conflicto. Estos tres tipos de conflictos con seguridad están presentes en el texto, sin embargo sólo uno es el predominante en un determinado género y el exponente generalmente es el protagonista o antagonista

La aparición de un conflicto o nudo *dramático* es la tesis de la obra que se agudiza originando una tensión gradualmente en ascenso (clímax) que generalmente se encuentra en el drama a la mitad o tres cuartas partes de la obra (casualmente en el Popol-Vuh yo también pensaría que se encuentra ahí el conflicto o nudo principal) <sup>225</sup>.

<sup>224</sup> Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática*, México, Escenología, 1989,p.65

<sup>225</sup> Ibid. Cfr. V.A.Rivera.



Sin embargo, en el texto existen varios tipos de conflictos:

a) el conflicto *temático* sería la contraposición de las leyes superiores y divinales con las humanas, que se da con el evidente enfrentamiento de la pareja divina y su antítesis divino por causa del pecado de *hybris* o soberbia.

b) el conflicto *anecdótico* de la obra como ya mencioné son de tipo:

1) Moral 2) éticos 3) personales

Un ejemplo sería el conflicto temático de la obra es de tipo ético y moral debido al manejo de los valores universales, pues los dioses buscan un ser que los adore en un plano superior e inferior lo que provoca la constante relación-oposición de los valores divinos y humanos. Y por otra parte, el conflicto anecdótico es de tipo socio-moral ya que hay una relación cercana con la sociedad y sus semejantes, como vemos en la lucha entre los protagonistas y los antagonistas (Hunahpú-Ixbalanque vs. Hun Camé-Vucub-Camé) o los héroes divinos y los señores del inframundo, de cuyo enfrentamiento resulta lo que a mi juicio es la parte con más dramática del texto, ya que muestran la lucha y contraposición de valores e ideas en donde al final vencerá el equilibrio o fuerza restauradora del equilibrio transgredido, es decir, llegando así al desenlace y restablecimiento del orden trastocado.

#### 6) *El ritmo*

El ritmo es la sucesión de tiempos en relación al orden natural. Como en cada acontecimiento de la vida, el ritmo funge como el elemento que marca el lapso de tiempo en que se dan las acciones. El ritmo es un elemento que se da de forma natural y de acuerdo a los sucesos internos de los hechos narrados.



Sin embargo, en el manuscrito maya- quiché, el ritmo se da con base en el movimiento de las acciones internas ósea con los diálogos,<sup>226</sup> sino que también intervienen las partes narradas por el autor, que la mayor parte de las veces sirven de pausas o bien como didascalias entre las acciones que se llevan a cabo en los diálogos.

En consecuencia, el acento rítmico lo lleva la parte más dinámica (diálogos) cuyos cambios continuos de escenas hacen de la obra un continuo cambio rítmico a la expectativa de la dinámica interna de la obra y de la vida.

### *7) Trayectoria del personaje*

Tal vez de todos los elementos que componen el Popol-Vuh, la trayectoria de los personajes sea una de los recursos que hace un uso más evidente del drama, ya que al ser el personaje principal o protagonista el representante de las ideas del autor, su trayectoria marcaría la situación e ideología y la mayor de las veces el género de la obra. Por trayectoria de personaje se entiende el paso de los sucesos que vive el protagonista o antagonista a lo largo de la historia, lo cuál establece un vínculo con el universo y el entorno, lo que determinará los efectos y resultados de las causas o decisiones tomadas con anterioridad. Esta viene a ser el hilo conductor de la trama o bien el medio por el cuál se exponen las ideas del autor. Por esto la importancia del personaje, ya que en él recae la acción de toda la obra y por ende la unidad.

Los personajes según algunos estudiosos de la materia serían siempre el y/o los representantes de los valores; el protagonista de los valores universales de forma individual, y el antagonista representa los valores generalmente sociales transgredidos de una colectividad.

---

<sup>226</sup> La historia o la anécdota contenida en un texto dramático está traducida a diálogos y acciones. La parte narrada, que en algunos casos es necesaria, se reduce a un mínimo, cuando no se elimina totalmente. Virgilio .Ariel Rivera, *Op. cit.* p.47



La conducta y calidad moral determina la trayectoria del personaje y de acuerdo a esto será su desarrollo y su final. El carácter del personaje y la visión de la vida le llevarán a una línea (conocida en literatura como género dramático) la cuál le trazará un desenlace.

En general, el drama o como se ha dicho la vida, pone una serie de obstáculos por los cuales deberá probarse el personaje que de acuerdo a la clasificación de Friedmann<sup>227</sup> se basa en oposiciones binarias o ternarias: acción-personaje-pensamiento; héroe simpático o antipático; una acción que el sujeto ejecuta de forma absolutamente responsable y una acción que el sujeto padece; el mejoramiento y degradación de una situación.

La trayectoria de los personajes protagónicos del Popol-Vuh tienen una línea bastante bien definida. Hun-Hunahpú-Vucub-Hunahpú son los héroes míticos divinos pero que aún conservan rasgos de debilidad en el carácter, por lo cual al oponérseles los personajes antagonicos Hun-Camé y Vucub-Camé los vencen. Más adelante resurgen como Hunahpú e Ixbalanqué, héroes semidivinos y su carácter aunque también con rasgos de debilidad, atravesarán por una serie de infortunios que los prueban y donde son vencidos nuevamente en una lucha apologética.

Finalmente, regresan los héroes de forma humana aunque con un vínculo divino dando fe de la superación del rasgo de debilidad de carácter.

El carácter del héroe es probado, y de hecho la obra explica que al intentar hacer al hombre, no es suficiente que éste le responda, sino que requiere también de la parte divinal que los dioses le darán. Así pues, la humanidad deriva de la simiente divina y se espera que nunca se olvide de ello.

---

<sup>227</sup> N.Friedmann, *Forms of Plot*, Journal of General Education ,1955..p 8



Por otra parte, los antagonistas Hun-Camé y Vucub-Camé vienen a ser parte de la antítesis de la creación, la contra fuerza que hace probar la validez de los valores éticos y morales de la conducta de los personajes.

La trayectoria de los protagonistas y de los antagonistas está en función de sus cualidades morales, que como se aprecia durante la lectura del texto, los héroes son definidos y tienen una línea del personaje trágico que los sublima, y los antihéroes son también bien definidos pero con una línea trágica invertida que los destruye.

Así pues, la trayectoria es una elección del personaje es decir, a su rasgo carácter que de antemano le determina sus atributos morales.

En los héroes el atributo es divino y consciente de su origen, eligen la prueba, la expiación y la defensa de los valores superiores trayectoria que los llevará a sublimarse. En cambio, los personajes antagónicos, también conocedores de los valores supremos, eligen su camino de soberbia, de guerra que los llevará a la destrucción.

Como se sabe, todo personaje tiene un antítesis o un representante que muestra un contravalor. En el Popol-Vuh, ambos son conscientes de sus actos pasados y presentes, positivos y negativos y la consecuencia de ellos. Por un lado los protagonistas siguen la trayectoria que lo llevará a ser defensores de los valores absolutos, y a los antagonistas son los defensores de la individualidad basada en el antivalor que los llevará a la destrucción, por transgredir aquello que no puede ser transgredido: el orden.

Otra de las características de la trayectoria de los personajes se encuentra en la constante contraposición bilineal de la que surgen acciones dramáticas de tipo tragicómico, por la constante oposición de los valores universales y absolutos con los sociales. La consecuencia es por parte de los protagonistas la defensa de la vida, la religión, la sociedad, el amor, el espíritu mediante esta postura ética que marcan los



dioses en la creación y que el hombre debe seguir porque es la ley y la ley se cumple se quiera o no.

Los protagonistas representan al superhéroe, al semidiós, al iluminado, el cual restablece el orden y que la sociedad considera un oponente agresor por su postura firme y radical, pero que a largo plazo hace que se restablezca el orden y la armonía.

De ahí que el concepto trágico no signifique el cumplimiento de un destino cruel e inexorable, sino más bien el cumplimiento lógico y natural que cada quien es libre de elegir. La trayectoria de los antagonistas es la cara de la otra moneda. Ellos están firmes en cuanto a sus convicciones e incurren en la constante trasgresión del orden superior. Saben que ésta deberá cobrarles tarde o temprano la conducta de sus actos, porque el desorden tiene un precio y una consecuencia. Por ello, son conscientes de su destino final así que mientras la ley no les pida cuenta sólo gozan de la vida. Son los representantes de la colectividad, de la mayoría, rebelde a la ley.

Los antagonistas existen precisamente para dar cuenta del error del carácter y de la prueba que se debe superar. Y tal vez como plantea Ariel Rivera, son el medio por el cual se lleva a cabo la catarsis que en el Popol-Vuh se cumple como un rito religioso que reconcilia con la ley superior divina, porque para que la vida y los valores humanos funcionen, es necesario que antes funcione ordenadamente la ley superior, porque quien afecta la ley superior se afecta a sí mismo y a la comunidad.

Quien obra para beneficio propio en lugar de la colectividad, conoce las consecuencias de retribución universal y en toda esta explicación se basa el Popol-Vuh y la filosofía maya-quiché. El elemento principal de funcionamiento del hombre es la conducta ética y moral vinculada a lo divino y humano.



Luego entonces, existe una fórmula de orden natural que marcaría el inicio de una crisis o desarmonía-conflicto en todo suceso de la vida. Y ésta sería: Desorden-orden  
Caos-inicio

- a) surge la duda
- b) inicia el conflicto-desorden- desarrollo
- c) se elige postura ante el conflicto
- d) vence una de las dos posturas
- e) se reflexiona en el conflicto/contrición
- f) se vislumbra una solución (toma de conciencia) desenlace
- g) se paga a la ley-expiación –conclusión- regreso al inicio
- h) retorno al estado Normal-orden
- i) se produce una toma de conciencia en los personajes y en el lector. Purificación.

Así pues, en el Popol-Vuh existen varias líneas o vertientes dramáticas de las que dos de ellas serían principalmente trágicas y de las que Bierlein comenta:

Si el mito es trágico es porque el héroe está conciente.<sup>228</sup>

- a) Línea del los protagonistas -héroes de *sublimación*
- b) Línea de los antagonistas -antihéroes de *destrucción*

De la primera, el vínculo con el drama está dado por el aspecto ritual y mágico y en el restablecimiento de los valores, de la segunda, se da en el antivalor social y en el desorden trasgresor. Pero, en ambos casos los personajes saben que han incurrido en un error unos por involucrarse (rol redentor y de sacrificio) los otros por transgredir lo establecido (soberbia) pero que a fin de cuentas les acarrearán consecuencias.

---

<sup>228</sup> J.F.Bierlein , *Parallels Myths*, The Ballantine Publishing Group, New York, p .198



El Popol-Vuh tendría entonces mucho de tragedia, ya que como menciona Rivera, ésta tiene elementos religiosos y de vigencia cosmogónica, pues la trayectoria ambivalente de los personajes llevarán a ellos y a quien los observe (lectores) a una toma de conciencia que generalmente es la expiación. La vida muestra la fragilidad de los personajes ante el poder supremo de la ley divina.

Así pues el drama se hace patente en este texto porque los personajes son concientes de sus destinos y de su desenlace. Y es aun más dramática porque la historia en sí es una continuación de los ritos, costumbres y creencias del mundo sagrado o primigenio en contraposición a la progresión de la existencia humana.

### **1.5 ¿El Popol-Vuh un drama de la creación?**

El drama como la vida nos muestra las consecuencias de las acciones realizadas por los hombres, bajo leyes de orden superior como reza la frase de P. Metastasio:

Vana es y peligrosa toda acción que no comienza en el cielo.

De ahí la frase de Edipo que dice: "los dioses han sido crueles conmigo, pero sólo yo soy el hacedor de mí propio destino, mientras que Jesucristo pronuncia en la cruz:" Señor, perdónalos porque no saben lo que hacen ".

Las dos frases indican la ambivalencia, los contrapuntos de una situación: la predeterminación, el destino inexorable vs. el libre albedrío o elección.

En apariencia ambas frases parecerían ser contrarias, pero al verlas inversamente vendrían a ser más bien complementarias la una de la otra. En el Popol-Vuh es por esta contradicción en la conducta de los personajes que pueden ejercer cualquiera de los comportamientos antes mencionados.

Por ello, los opuestos en realidad son partes complementarias y parte de una misma cosa, son el camino hecho por uno que el contrario aún no ha recorrido y viceversa.



Entonces así se entiende que la causa es consecuencia y la consecuencia resultado de la causa, y donde el hombre es consecuencia de un acto de creación divino y superior causal de la vida, que al verse trasgredida se altera a sí mismo y viceversa, o como apuntaba Newton, y en sentido opuesto.

En el Popol-Vuh al mostrarse todos estos valores y leyes se da cuenta de la necesidad insita de dramatización la cual viene sustentada por un modelo superior como es la creación misma. Y que mejor forma de comprobar esto, pues el mundo está aquí para dar testimonio. Por todo esto, el Popol-Vuh es un texto altamente dramático y no sólo en una forma de género literario, sino como un concepto de representación y de imitación de la acción del cosmos.

No se puede olvidar que el drama surge en el instante en que interactúan fuerzas las cuales son modelo de un arquetipo en la mente del hombre, para convertirse en un ritual primitivo que desembocó en un acto comunitario y religioso que se convirtió en un drama de la creación.

Con todos estos elementos constitutivos del manuscrito, en verdad no es difícil deducir que es un texto con marcados tintes dramáticos, que ha registrado y codificado de la forma oral a la representación narrada los acontecimientos divinos intrínsecamente representacionales y dramáticos. En el texto, la acción no es solo cuestión de movimiento o transformación física. Se ubica en los personajes, en la decisión y el comportamiento que toman, pues es esta dinámica la que le conferiría a la obra el sesgo dramático.

No obstante, existen otros recursos que hacen del Popol-Vuh un drama de creación, los cuales están íntimamente ligados a los arquetipos o figuras mentales ancestrales como es el mito de la creación. Por ello, un texto como el Popol-Vuh se torna difícil de situar en un patrón genérico, dada la mezcla de varios elementos.



Pero en general el texto se podría decir que es un documento multifuncional y polifónico compuesto por varias secuencias espacio- temporales con valores y características universales en la totalidad de sus partes. El texto es al mismo tiempo macro y microcosmos que cuenta con principio, medio y fin y con una serie de rasgos dramáticos que se asemejarían más a una especie de tragicomedia, por el recurso binario implícito de contraposición de valores y trayectoria de los personajes.

Sin embargo, el Popol-Vuh cumple con la función principal y objeto, que al ser parte de una expresión verbal y pasar a codificarse en un texto, la obra no pierde su fundamento, que es la representación ritual pues como bien apunta Kayser:

“lo dramático es junto a lo lírico y lo épico la tercera concepción del mundo”<sup>229</sup> lo cual quiere decir que un drama y aún más un drama de la creación es por excelencia la primera estructura dramatizante que haya existido.

Por tanto, el drama humano no existiría si no existiese el drama primigenio por excelencia como es el de la creación, y consecuentemente el de la creación cosmogónica maya-quiché, lo que en el próximo capítulo expondremos.

En resumen, este capítulo se sintetiza en el siguiente cuadro sinóptico, el cual intenta mostrar con más claridad las ideas anteriormente expuestas.

---

<sup>229</sup> W .Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid : Gredos ,1972 , p.23



### Conclusiones Parciales:

- 1) El Popol-Vuh como texto antiguo esta supeditado a un sinnúmero de interrogantes y bajo el análisis literario aun no ha establecido una postura definida pues la complejidad en el discurso y el abundante simbolismo y la multifuncionalidad, hacen de la historia mítica difícil de interpretación.
- 2) La importancia del Popol-Vuh radica en que como documento, remite a un mundo histórico como antecedente fuera de sí mismo y con valor autónomo cuya coherencia se trata de descubrir mediante el vínculo que tiene con la acción y representación.
- 3) Una historia narrada debe ser algo más que una enumeración de acontecimientos en orden secuencial con un objetivo particular y una finalidad específica. El texto narrativo, sea oral o escrito exige una delimitación, ordenamiento y explicitación de sí mismo. Pero para lograrlo, se precisa conocer intrínsecamente su código y su funcionamiento.
- 4) En el Popol-Vuh la *mimesis* es el gesto de imitación creadora que lleva a la representación que a su vez nace del discurso narrativo, pues es la oralidad el recurso por el cual el plano representacional se manifiesta en el lector del texto.
- 5) La narratividad que es el conjunto de características que hacen del texto un relato, tiene su fundamento en Aristóteles y su tratado de la Poética pues al ser uno de los primeros en estudiar este fenómeno, sienta las bases teóricas sobre el analisis narrativo al permitir identificar los rasgos discursivos que a su vez permiten identificar un determinado tipo de discurso en el texto.



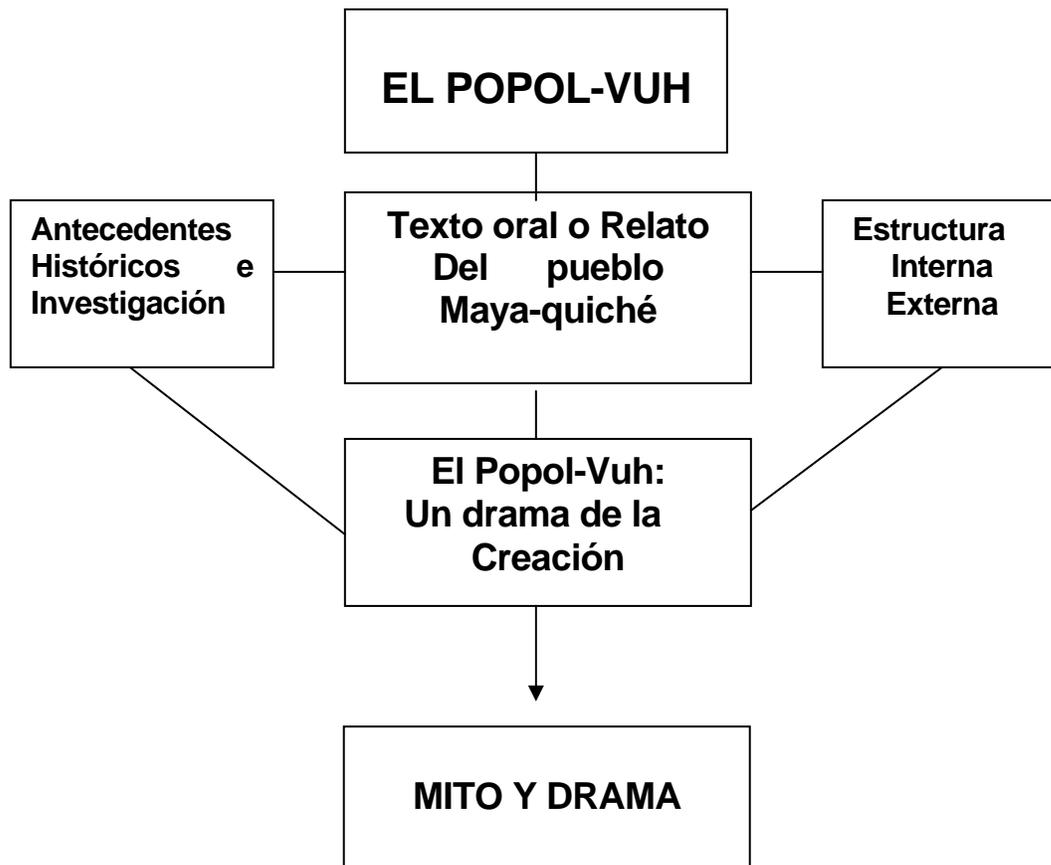
6) El intento por orientar el Popol-Vuh bajo un sesgo dramático, obedece más a delimitar el relato en función de un sentido narrativo que de cuenta de la verdadera función que se cumplen entre sus partes: macro y micro relato, cuya conformación vincula el eje mimético o de representación del mundo que la obra literaria brinda a partir del código lingüístico utilizado y el eje retórico o de la comunicación que define la relación que se establece entre autor y lector a través de la obra.

De ninguna manera se pretende hacer caber el texto en las premisas occidentales de texto dramático, en cambio si contrastar y destacar los puntos coincidentes.

7) Toda obra literaria proviene de una cultura que ha llegado a construir un lenguaje secreto y que solo esta esperando la clave de la vida que los reinterprete y quienes lo lleven a cabo de forma ejemplificante como lo harían los personajes del drama al basarse en el tema por excelencia básico como es el mito de creación cosmogónica.



Esquema General del capitulo I





## CAPITULO 2 EL DRAMA Y EL MITO

*En el principio era la acción*

*Goethe*

*Las creencias constituyen el estado básico, el más profundo de la  
arquitectura de nuestra vida; nuestras creencias, más que tenerlas lo somos.*

*J. Ortega y Gasset*

En este capítulo abordaremos el tema del origen del drama y sus formas derivadas de concepción mítica y ritual, así como los primeros planteamientos teóricos que delimitaron el arte poético. Abordaré también el tema desde una perspectiva de transición de conformación oral y/ o representacional a la codificación o forma literaria, según algunas investigaciones de donde implique y vinculé la triada: mito- rito-drama. También, expongo como un antecedente importante el significado y función que cumplen los diferentes clases de mitos, sobretodo los mitos de creación universal para poder comprender los mecanismos que influenciaron al hombre maya –quiché y en consecuencia, vincular de forma contrastiva las posibles causas de como pudo haber surgido de la forma oral, una representación ritual dramatizante basada en los mitos de creación universal.

### **2.1 El origen del drama: *del mito al rito y del rito al mito representado***

Hablar del origen del drama conlleva en sí una serie de ideas, representaciones, y teorías que explican una cierta verdad o por lo menos una verdad relativa. Ante todo, quisiera mencionar que mi intención al tratar de adentrarme en conceptos que delimiten el drama y la teatralidad es con el fin de mostrar las causas en las que surge y su connotación a partir de su nacimiento. Así entonces, ¿Cómo se podría analizar el drama, cómo derivó y cuáles son los enfoques hoy día desde su nacimiento?

Para algunos estudiosos del tema, existe básicamente un grupo de elementos instrumentados hacia una expresión escénica. Esta se fundó mirando hacia una necesidad de proponer nuevas formas de lectura escénica, que pudiera interpretar los signos mediante una significación cultural, social, estética.



Ahora bien, hoy día las investigaciones en torno a las teorías dramáticas, de la representación o teatrales nos abren parámetros interdisciplinarios básicos en la decodificación del fenómeno dramático, su importancia y continuo transformar dentro de una sociedad globalizante. Por ello, el drama y el teatro desborda lo teatral y abarcan cualquier *acción* cultural y social. Actualmente, el drama ha vuelto la mirada hacia áreas básicamente sociales (antropología, sociología, etnología, lingüística) donde se analiza el fenómeno teatral o de teatralidad, como un concepto polifuncional y no como un objeto aislado del entorno.

En consecuencia, teóricos como Villegas<sup>1</sup> proponen analizarlo como: una práctica cultural que requiere de verlo en sus modos de representación en literatura, arquitectura, pintura, cine, o teatro; y por otra, como una descripción de conductas y gestualidades sociales como procesos de teatralización.

Como fuere, con la ayuda de la investigación teatral en las diferentes áreas de expresión social es que se puede inferir el valor de la teatralidad y del teatro, y como mencioné al inicio como un derivado de fenómenos rituales de representación con base dramática.

En primera instancia, habría que mirar el drama como una forma ritual primigenia que derivó en un fenómeno escénico teatral. Pero, el drama ritual o la teatralidad ritual tiene como ejercicio básico, el poner en práctica por medio la repetición las fuerzas cósmicas al servicio del hombre. Por el contrario, la teatralidad *teatral* es el producto artificial donde se ponen en juego elementos particulares, con fines específicos y donde es sabido existe una convención social.

Aunque parezca existir una contraposición de ideas, los investigadores se han dado a la tarea de ver los significados que tienen las manifestaciones teatrales en el contexto social, más que propiciar un vínculo u origen común a las manifestaciones dramáticos teatrales. Quizá este olvido se deba al paso evolutivo en relación al vínculo del origen con el pasado histórico y por ende con un presente que ha hecho de este fenómeno

---

<sup>1</sup> Villegas Juan, *De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria*, Gestos, 21 Abril, 1996, pp.7-15



dramático todo un fenómeno humano, social y teatral, pero con valores y significados distintos. Empero, el salto evolutivo mítico-ritual al escénico-teatral a ciencia cierta no se sabe como se realiza y si este derivó en teatralidad. Lo que es bien cierto es que en el proceso ha existido un continuo histórico cuyos inicios se presupone se encuentran en lo primigenio o dramatización épica de los mitos.

¿Será acaso estas dos vertientes de investigación *lo mismo* solo trasladado al tiempo actual y con otros nombres y significados rituales contemporáneos?

Aún falta mucho por descubrir pues las formas dramáticas o teatrales son tan humanas que se transforman para dar sentido y significado a la vida al tomar como instrumento al mito que es en sí mismo el drama de la vida.

Ahora bien, trataremos el drama desde las fuentes mas conocidas.

En occidente, en la Grecia Clásica, se suele situar los inicios del arte poética. Sin embargo, se sabe que simultáneamente e incluso siglos antes existía ya en Oriente en la India y en China un tipo de danza-drama bien desarrollado .En América hoy día aun se especula sobre alguna posible forma de representación o protodrama de donde se pudiesen derivar las fiestas rituales.

Con Aristóteles y su *Poética* se considera el primer tratado teórico sobre los orígenes del drama y referencia obligada para cualquier estudiosos del arte poética y muy particularmente de la tragedia y del drama. En la antigüedad griega el drama se convirtió en uno de los medios más utilizados para expresar el por qué de la vida. Seguramente se debió al componente de sus características que lo hizo más un arte para representarse La misma etimología de la palabra remite a esta cualidad: drama viene del griego *dráoo* que quiere decir algo hecho, algo ejecutado o bien *“acción”*.



Con probabilidad fue esta última característica lo que lo distinguió y lo desligó de los otros géneros: el épico y el lírico.

Bentley dice que Aristóteles olvidó explicar que era la acción, cosa que aclara el mismo al citar a Pierre Aime- Touchard, cuando comenta que: "es el movimiento general que da lugar a que algo nazca, se desarrolle y muera entre el comienzo y el final."<sup>2</sup> A éste lapso de tiempo entre el principio y el final se le conoce como acción.

El drama surgió de las fiestas en honor al Dios Dionisos, que en la mitología griega era el dios del vino y la vegetación, el cual enseñó a los mortales como cultivar la vid y cómo hacer vino. Era bueno y amable con quienes lo honraban, pero llevaba locura y destrucción a quienes lo despreciaban a él o a los rituales orgiásticos de su culto.<sup>3</sup> De acuerdo con la tradición, los temas usados fueron las hazañas de este dios, sus aventuras y vicisitudes en la tierra. Dionisio moría cada invierno y renacía en la primavera, lo cual representa dentro de la mitología griega el nacimiento cíclico y la renovación estacional de los ritos de la tierra, que encarnaba la promesa de la resurrección de los muertos.

Los ritos anuales en honor de la resurrección de este dios, evolucionaron gradualmente hacia la forma más estructurada del drama griego, los cuales se celebraban en un marco de importantes festivales en su honor, en los que se realizaban concursos dramáticos. El festival más importante, era el de las Grandes Dionisiacas, y tenía lugar en Atenas, durante cinco días de cada primavera. Para esta celebración los grandes los grandes dramaturgos griegos Esquilo, Sófocles y Eurípides escribieron sus magníficas tragedias. Después del siglo V a.c., Dionisio fue conocido como Baco. Más tarde, del ditrambo o himno coral festivo en honor a Dionisos surgiría la tragedia.

---

<sup>2</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1985, p 26.

<sup>3</sup> Petrie A. *Introducción al estudio de Grecia*, México : FCE, 1966 , p.155-56



En estas fiestas cantaba un grupo de personas o coro disfrazados de chivos (tragikós)) de donde tomó su nombre la tragedia y que se congregaban en torno a un altar. En ciertas pausas intervenía un corifeo<sup>4</sup>, el cual cantaba o recitaba narrando los hechos.

En el año 530 a.c. se atribuye a Tespis de Icaria el haber introducido un actor, el cual hablaba con el director del coro-corifeo y al cual le llamó el que contesta (hupokritees) y fue así como se organizó el diálogo:

"... el arte verbal surgió más tarde que la música y la danza porque requirió de un desarrollo complejo de la lengua, sin embargo en sus inicios esta relación con la danza y la música tenía un marco teatralizado que era un rito primitivo..."<sup>5</sup>

Por esto la tesis de que el drama nació cuando un solista se destacó del resto y recitó una parte, es además de interesante lógica, pero como afirma Bentley, porque entonces no mejor cuando dos solistas se destacaron del resto y entablaron un diálogo dramático.

Pero sea cual haya sido la verdadera causa, el hecho de entablar una conversación o diálogo es lo que hoy día se llama literatura dramática (texto escrito) y teatro (lo representado o escenificado). El diálogo es el elemento constitutivo del drama que cumple una función esencial aun cuando no esté representado, sin embargo, su finalidad es la representación sea mental o teatral. Aristóteles comenta:

"El espectáculo se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae todo y del todo, fuera del arte poético y no tiene que ver con su esencia, porque la virtud de la tragedia se mantiene aun sin certámenes y sin actores."<sup>6</sup>

Después el asunto de las representaciones no quedó limitado al tema Dionisiaco, y el coro poco a poco dejó de ejecutar a sátiros o machos cabríos. Los ritos anuales en honor

<sup>4</sup> Corifeo era un hombre que hacía la parte narrada de la obra, es decir la no representada, cantada o recitada.

<sup>5</sup> Marc Angenot Jean Bessiére, Douwe Fokkema, Eva Kushner, *Teoría Literaria*, México: Siglo XXI, 1993, p.18.

<sup>6</sup> Aristóteles, *La Poética*, México: Editores mexicanos unidos, 1990, p.134.



de la resurrección evolucionaron gradualmente hacia una forma estructurada y sincrética de drama que además no dejó de lado otras formas literarias.

Bentley afirma que la dramática no se aleja mucho de los elementos épicos y del lírico común en la general:

"La división en poesía dramática, épica y lírica es errónea si supone que cualquiera de ellas excluye a las restantes. La poesía dramática está constituida por elementos épicos y líricos. La trama es el elemento épico. El elemento lírico se hallará exclusivamente en el diálogo."<sup>7</sup>

En esta afirmación se encontraría parte de mi análisis del Popol-Vuh, pues como mencioné, el texto en esencia comparte estos tres elementos, pero básicamente como afirma Bentley, en el texto lo épico lo representaría al narrador a lo largo de toda la obra (cuenta la trama), y lo lírico estaría representado tanto por los personajes en los diálogos como por el mismo narrador, los cuales al mismo tiempo cumplen con la función lingüística de enunciación entre autor implícito y autor real<sup>8</sup> es decir, de narrar implícitamente y de dialogar como autor de los personajes de la historia, para cumplir con el objetivo principal de interaccionar, como Adrián I. Chávez afirmaba en forma poética (de primera persona a tercera persona).

Así, a parte mítica del Popol-Vuh es la que contiene por sus características más elementos dramáticos y su función discursiva tiende a ser representacional: "una obra literaria destinada a ser reproducida es precisamente una obra dramática"<sup>9</sup> y por ello ésta narra una

<sup>7</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1983, p.98

<sup>8</sup> En el plano lingüístico, la categoría de la visión se relaciona con la de la persona, en el sentido de que esta establece los vínculos que unen a los protagonistas del acto discursivo (yo y tu) con el enunciado mismo: (el o ella) los conceptos de enunciado y de enunciación son pues inherentes a la visión. Cfr. Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI editores, 1995. p.370

<sup>9</sup> Tomachevsky, *Teoría de la Literatura*, Madrid: Akal, 1982, p.21



historia mítica y ritual que se representa a sí misma como es la creación del universo que al ponerse en vigor (reproducida) es la causa de la acción primigenia.<sup>10</sup> Los hechos se presentan de forma representacional ya que el drama y muy específicamente lo dramático en el Popol-Vuh nace de las necesidades profundas de la existencia, por ello discursivamente el texto tiene un acepción intermedia, entre lo trágico y lo cómico como se ve en la trayectoria de los personajes.

Así pues el origen del drama está implícito en el sincretismo mitológico, como propone A.N. Vesselovsky en su Poética histórica del siglo XIX, en la que insiste en la primacía de la danza y la melodía aunado a los ritos aborígenes, los cuales se ensamblan para dar como resultado el juego gestual, el juego verbal y la superposición de diversos planos artísticos provocando *representaciones mitológicas* que expresan emociones colectivas. La poesía arcaica ritual desempeña un papel mágico y simbólico por la que se expresan emociones colectivas:

"El ritual en su totalidad y particularmente en su aspecto verbal, procede de una finalidad mágica. " <sup>11</sup>

Y es gracias a esa *repetición* y a la *magia de la palabra (oralidad)* que adquiere un vínculo inseparable con los ancestros, los espíritus y los dioses. Por esto las narraciones primitivas comprenden muchas veces fragmentos o encantamientos de tipo mitológico, o bien relatos relacionados con los ritos de las estaciones o mitos de la creación.

La raíz del drama se encuentra en el folclore, ya que la necesidad del hombre primitivo de asemejarse a sus dioses, lo lleva a la imitación. Aristóteles comentaba que es insito el instinto de imitación en el hombre y que va más allá de la infancia, pues él es el más imitador de los seres vivientes.

Bentley afirma: "Todo intento de sentar las bases para una psicología del arte dramático debe empezar por reconocer este impulso que lleva a la mera imitación. " <sup>12</sup>

<sup>10</sup> Me refiero a la *causa causorum* que inicia la creación.

<sup>11</sup> Eleazar Meletinsky, *Teoría Literaria: Sociedades, Culturas y Hechos Literario*, México :Siglo XXI,1993, p.19



Así el mito y el rito representan dos partes de un mismo sistema que históricamente se engendran simultánea y recíprocamente. El instinto de imitación se pone en vigor cuando el hombre decide repetir mediante *el rito* aquello que los dioses han dejado como modelo *el mito*. Los mitos y los ritos poseen una unidad sistemática común, los ritos no existirían sin los mitos y éstos a su vez no tendrían razón sin los ritos.

El sistema común rito-mito son inseparables; y casi siempre tienen su equivalente en el folclore, en las hazañas del héroe civilizador o de la tribu, de los ritos de reproducción y fertilidad. En el Popol-Vuh el mito de la creación maya-quiché tiene su equivalente en todo lo anterior. Se aprecian características donde el significado está oculto en metáforas y donde los héroes sufren pruebas terribles, son exiliados y regresan al clan o pueblo luego de haber ascendido espiritualmente.

Por esta razón los mitos son el antecedente implícito del drama dentro de la estructura interna de cualquier rito. Además, vienen a unir un arte verbal naciente (oralidad) a los elementos de religión y de filosofía. La poesía ritual lírico-épica cantada y versificada se caracteriza por un estilo específico, en cambio el planteamiento del mito en la prosa es neutro desde el punto de vista estilístico. Los tres tipos de poesía (lírico-épica-dramática) derivan del sistema mito-rito, pero el elemento dramático predomina en lo ritual.

La poesía mitológica está vinculada al hecho de que el hombre primitivo, personifica la naturaleza que le rodea, o sea, personifica el universo y le confiere atributos, tiempo y espacio, causalidad, esencia y origen.

---

<sup>12</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1983, p.21



De la mitología se deduce que el tiempo primero es la fuente de todo tiempo ulterior (como se ha visto en el Popol-Vuh) de ahí que el mito y el texto folclórico se transmiten mediante el sesgo de una representación. Y tal representación no equivale a una recitación de memoria, sino a la re-creación de modelos, géneros, estilos y temas.

La finalidad del mito es el de suministrar un elemento conocido que pueda servir de punto de partida, preservándonos del vacío de lo absolutamente novedoso. Consecuentemente la función del arte consiste en satisfacer ciertas expectativas, y el mito suscita estas expectativas.

El arte trata no del *conocimiento*, sino del *reconocimiento*, nada nos dice que no sepamos. Nos dice algo que sabemos y además nos lo hace comprender.<sup>13</sup>

En términos generales se puede notar que surge invariablemente una analogía con el drama griego, pues como Aristóteles puso de manifiesto en su *Poética*, desde que recibimos la impresión del texto, se integra a la historia la acción y el conflicto.

Aristóteles puntualizó seis elementos constitutivos de la tragedia que bien observó y dedujo de la vida misma y que son:

1) Argumento 2) carácter o (tendencia moral del personaje) 3) pensamiento o (opinión del personaje) 4) dicción o estilo 5) composición musical y 6) el espectáculo.

Mismos que aparecen en el Popol Vuh y que parecerían ser constantes universales del mito y que dan cohesión al corpus épico o mito épico.

Ahora bien, examinaremos las partes coincidentes que comparte el Popol-Vuh en base a las premisas aristotélicas fundamentales del drama griego.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*,p.60



<b>Popol-Vuh</b>	<i>Poética Aristóteles</i>
1) Argumento	1) Argumento
a) La historia maya-quiché ( <i>trama</i> ) tiene un trasunto épico y este forma parte del drama y en el se estructura el acontecer del relato.	a) Lo épico es el fondo donde se construye el argumento y de donde derivan la tragedia griega.
b) El fondo épico es la parte con la que se construye la concepción maya- quiché, (mito) el cual marca un sesgo predominantemente dramático y representacional.	b) Los poetas trágicos solían mantener los nombres propios históricos de los personajes principales y el de los otros si eran invenciones del autor. A lo cual referimos el alto nivel social que ejercía la épica mítica.
c) En el texto Popol-Vuh, como hoy día lo constata la antropología, se mantienen siempre los nombres míticos e históricos.	2) Carácter
2) Carácter	a) El carácter va de acuerdo al género, que a veces es simple.
a) El carácter de los personajes esta basado en la dualidad, por tanto son personajes simples, lineales y bien determinados.	b) Se sabe que algunos son personajes predestinados ya que sus acciones o la de sus padres tendrán un impacto en ellos.
b) Por esta característica, tendrán una retribución de acuerdo a su comportamiento moral y a sus acciones.	c) Existe el libre arbitrio.
c) Serán las acciones de los personajes y su arbitrio, las que indicarán el rol que juegan y la jerarquía dentro de la historia	3) Pensamiento o psicología del personaje
3) Pensamiento o psicología del personaje	a) Las acciones de los personajes luchan por una postura de convicción ideológica y moral.
a) Los protagonistas de la historia actúan polarizándose para contribuir a definir el nudo de la historia y luchan por tener una postura ideológica que los vincule con	b) Las acciones de los personajes muestran su línea de vida: trágica de destrucción o de sublimación.
su convicción de forma de ser , con la cual se trata de justificar la tesis o la opinión de la historia , a través del héroe trágico.	4) Dicción o estilo
b) Los hechos realizados por los personajes se puede juzgar por medio de sus acciones, bastaría para dar cuenta y señalar quienes son los protagonistas del Popol Vuh.	a) Aristóteles comenta que cuando la danza fue sustituida por el arte verbal nació el drama.
4) Dicción o estilo	b) El ritmo de nuestra habla es en yambos, mientras que raramente lo hacemos en forma de hexámetros, típico de la poesía.
a) El estilo del Popol-Vuh es el de un discurso en prosa poética, pero contiene diálogos que muestran el trasfondo que proviene de la oralidad y consecuentemente escénico-representacional.	
b) Contiene un estilo altamente poético y retórico.	



<p><b>5) Composición musical, espectáculo e Unidades</b></p> <p>a) La musicalidad se da en base a la composición semántica del maya -quiché relacionada a las unidades espacio temporales.</p> <p>b) El tiempo es <i>extraordinario</i> o sobrenatural, las escenas donde aparecen los personajes tiene en común un tiempo real espacio y lugar bien determinado: la tierra, los montes, el inframundo-Xibalbá, o el mismo pueblo maya -quiché, el río, la caverna, la milpa, el campo, la naturaleza etc. y con una duración de no mas de un día lo que causa la impresión de rapidez en el desarrollo de las acciones y sobretodo; el efecto donde se mezcla el tiempo extraordinario y tiempo real, lugares y espacios extracotidianos y cotidianos donde se entreteje la trama y las acciones de manera como solo lo hace el drama.</p>	<p><i>5) Composición musical, espectáculo e Unidades</i></p> <p>a) <i>De acuerdo a la composición de poemas líricos, la composición musical esta relacionada, es decir, el ritmo y las unidades de tiempo y espacio que Aristóteles comenta como partes integradoras del drama.</i></p> <p>b) <i>La unidad de tiempo es integradora del lugar físico.</i></p>
---	---



El hecho de observar las correspondencias que tiene el Popol Vuh con los conceptos Aristotélicas de poética no tiene que ver con hacer caber por fuerza el texto estudiado en tales conceptos, hecho imposible además dadas las características de las culturas y momento histórico de la aparición de ambas.<sup>14</sup>

Sin embargo, la atemporalidad y universalidad de los conceptos plasmados coincidentemente, rebasan las culturas y el tiempo provocando la necesidad de una interpretación análoga.

La analogía entre el drama griego y un tipo de drama maya-quiché queda presente sobretodo por la unidad de acción, tiempo, y lugar y por las pasiones que se manifiestan en el drama: el orgullo y el heroísmo por un lado, y por el otro el miedo y la compasión.

Sin dejar de lado la *peripeteia* o peripecia para seguir por la *anagnórisis* o reconocimiento hasta llevar al personaje o héroe a un final infausto que en el Popol Vuh tiende a ser de connotación trascendental a nivel cosmogónico y que en el drama griego se da más a nivel humano y social sin dejar de tener vínculo con su propio mito del *panteon* griego.

Gilbert Murray dice:

...en la tragedia los personajes enfrentan la muerte y habitualmente no una muerte vulgar, sino un sacrificio...

Es digno de destacarse que la tragedia, aun en este sentido moderno, es casi puramente una forma griega de arte. El drama, de uno u otro tipo, está difundido a través de la especie humana....

...En el drama hindú, el final desdichado esta virtualmente prohibido. Presuntamente, sería un mal augurio. Los dramas chinos y japoneses giran en torno a farsas, romances o largos relatos históricos,....<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> *Ibid.*,p.230

<sup>15</sup> Citado por Padial., *Op. cit.* p.232



La tragedia como se sabe se depura en Grecia y es por tanto una forma de expresión eminentemente griega. Pero, no significa que sea un fenómeno exclusivo de los griegos, y mucho menos que Aristóteles haya sido el único que infiriera esto, sin embargo, si dio cuenta de ello en la Poética.

Así, el drama, sus orígenes y sus características son elementos implícitamente constitutivos de la vida, que otras grandes culturas como la China, la Hindú, la Maya-Quiché observaron y desarrollaron muchos siglos antes con otras formas escénicas o de representaciones indudablemente dramáticas y teatrales.

No obstante, esta teatralidad incipiente se encontraba aún conformada sobre la composición dialéctica básica que es vida y representación, pues para el hombre antiguo la dramatización escenificada era su propia existencia mediante sus acciones y comportamiento desarrollado en la cotidianidad con un vínculo cósmico.

En conclusión, toda acción ritual pretende poner orden al desorden, pues este propicia los cambios, perpetua, conserva y trasciende. Estos suelen contener y combinar el espectáculo, la teatralidad, la fiesta y la cohesión social mediante el mito que es la sustancia o materia prima de la que se componen que expondré a continuación.

## **2.2 El Mito y sus características: a) Origen y definición**

El mito ha planteado desde siempre problemas de significación e interpretación que ha generado controversias sobre el valor e importancia de la mitología.

Es un fenómeno cultural complejo que puede ser definido desde varios puntos de vista pero que en general refiere a una narración que describe y retrata en lenguaje simbólico el origen de los elementos básicos de una cultura. La narración mítica cuenta cómo comenzó el mundo y cómo fueron creados los seres humanos y los animales, y cómo se originaron ciertas costumbres, ritos y formas de la actividad humana. Eliade comenta de los mitos:

...cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos....el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres



Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución.<sup>16</sup>

Dentro de la definición del mito, sería prácticamente imposible encontrar un sema único que fuese aceptado por los especialistas del tema, sin embargo, existen características coincidentes en cuanto a una definición unificadora ésta es que el mito es una forma de tradición alegórica por lo común de carácter religioso ,desarrollada en un tiempo anterior al nacimiento del mundo convencional: "El tiempo de los orígenes míticos es un tiempo transfigurado por la presencia activa y creadora de los seres sobrenaturales."<sup>17</sup>

Como los mitos se refieren a un tiempo y lugar extraordinario, a dioses sobrenaturales se han considerado como parte de la religión. La íntima conexión entre mito y culto constituyen una de las características esenciales de la mayoría de las formas primitivas de la religión. El vínculo entre el mundo y el hombre ha influido como fundamento de un sistema dual- espiritual importante de las cuales se ha reconocido son una unidad inseparable.

El origen del mito surge en la íntima relación de los pueblos primitivos con la naturaleza, con un conocimiento del mundo al cual le tratan de dar explicación. Por ello, el mito tiene su origen en las fuerzas impulsivas de la vida cultural, es decir, las raíces de este están en la actividad lúdica: Los conceptos: rito, magia, liturgia, sacramento y misterio entrarían en el campo del concepto de juego.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Barcelona: Ed. Labor., 1992, p.12.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> A.d.E. Jensen, *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México :FCE ,1998 , p. 65



### *Teorías evolucionistas*

Algunas teorías históricas evolucionistas explican que éste se originó como un estado de ignorancia e irracionalidad de las primeras épocas del mundo, otros como el evhemerismo<sup>19</sup> los analizaban como la divinización de las virtudes heroicas del ser humano. Para el sociólogo francés Émile Durkheim los mitos surgen como respuesta humana a la existencia social, expresan la manera como la sociedad representa a la humanidad y al mundo y constituyen a la vez un sistema cosmogónico.

### *Concepto griego*

En la herencia griega recibida de occidente, el mito o *mythos*, siempre estuvo en conflicto con la razón o *logos*, el cual significaba el modelo analítico y racional de llegar a una visión verdadera de la realidad. Los filósofos griegos *Jenófanes*<sup>20</sup> Platón y Aristóteles, exaltaron la razón y criticaron el mito como una supuesta manera de conocer la realidad.

Eliade comenta de ello:

"Los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso y metafísico. Opuesto tanto a *logos* como más tarde a historia, *mythos* terminó por significar todo lo que no puede existir en la realidad."<sup>21</sup>

Sin embargo, para Aristóteles algunos de los primeros mitos griegos sobre la creación, el *logos* y el *mythos* coincidían. Platón usaba los mitos como *alegoría*<sup>22</sup> y como emblemas literarios en el desarrollo de un argumento.

<sup>19</sup> Término referido a Evhemero (siglo III ad.) el cual creía haber encontrado el origen de los dioses; éstos eran antiguos reyes divinizados. Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Barcelona :ED. Labor,,1992 ,p.164

<sup>20</sup> Jenófanes (565-470) fue el primero en criticar y rechazar las expresiones mitológicas de la divinidad usadas por Homero y Hesiodo.

<sup>21</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona :ED. Labor , 1992 ,p.8

<sup>22</sup> El término alegoría se usó en la Grecia del siglo I, luego de que los mitos ya no eran interpretados literalmente, sino que se buscaban interpretaciones *ocultas, sobrentendidos (hyponoiai)* Ibid.,p.162



### *Concepto Judeocristiano y la tradición*

En la tradición judeocristiana, la noción de historia se opone al mito. Esta oposición se debe a la postura del concepto de Dios de los hebreos y cristianos, pero que sin embargo, existen en un tiempo extraordinario y se revela a la humanidad dentro de la historia y la sociedad humana, como por ejemplo cuando dios se revela a Moisés en Egipto.

El debate sobre si el mito se originó en la razón o historia, o en el aspecto religioso en realidad no tiene mayor importancia, en cambio ellos han tratado de expresar mejor el significado de la realidad de los hombres y la naturaleza en la cultura occidental.

Entre éste legado de tradiciones antiguas, figuran los mitos griegos, que adoptados y asimilados por los romanos, proporcionaron temas de inspiración literaria, filosófica y artística; incluidos periodos como el renacimiento y el romanticismo.

Posteriormente, las tribus germanas proporcionaron otro cuerpo de tradición, una vez que formaron parte de la cristiandad y sus elementos mitológicos fueron sustrato folclórico de varias culturas europeas.

Con la ilustración y el romanticismo se desarrollo un interés por el surgimiento del mito, a través de nuevas teorías académicas. Aunque se acentuaba la racionalidad de los seres humanos, la atención se dirigía hacia las expresiones humanas como la religión y la mitología.

En nuevos campos tales como la antropología social y cultural e historia de las religiones, los estudios se vieron obligados a confrontarse con los mitos de los más antiguos periodos históricos fuera de la tradición occidental y se comenzó a relacionar el estudio del mito con una comprensión más amplia de la cultura e historia.



El conocimiento mítico del hombre ha influido de modo decisivo sobre la forma de vida, de ahí que por medio de él trate de dar explicación a la vida, pues éste propone una explicación de por qué el mundo es como es. Jensen comenta al respecto:

En la época primitiva hubo de producirse el relato mítico, que ve en todas las cosas del mundo algo que llegó a ser y describe el proceso mismo del devenir como curso de una acción.<sup>23</sup>

### ***b) Características y explicación***

Para Bronislaw Malinowski, el mito en las sociedades primitivas no es sólo una forma de explicación del entorno:

Es un relato que hace revivir una realidad original que responde a una profunda necesidad religiosa, aspiraciones morales y coacciones de orden social. El mito expresa y realza, y codifica creencias, salvaguarda principios morales y garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito no es una teoría abstracta o un desfile de imágenes sino una verdadera codificación de la religión primitiva.<sup>24</sup>

Para el filósofo italiano Gianbattista Vico, la explicación del mito se encuentra en la teoría de las cuatro etapas de desarrollo mitológico y religiosos en Grecia. La primera etapa expresaba la divinización de la naturaleza; el trueno y los cielos se convierten en Zeus y el mar en Poseidón; en la segunda, aparecen los dioses relacionados con la domesticación y dominación de la naturaleza: Hefesto dios del fuego, Démeter diosa del grano; la tercera, los dioses encarnan las instituciones y grupos civiles: Hera es por ejemplo, la institución del matrimonio; y la cuarta, se expresa en la total humanización de los dioses, tal como cuenta Homero.

Para el antropólogo británico Sir James Frazer, en *The Golden Bough* (1890) sugiere primero la relación del mito con el ritual. Su teoría explicó el significado del mito en las

---

<sup>23</sup> Jensen, *Op. cit.*, p. 65

<sup>24</sup> Eliade, *Op.cit.*,93



sociedades como personificación de los cuerpos celestes, los elementos, los llamados espíritus de las cosechas y los rebaños.

Según otras explicaciones antropológicas de Henri Frankfort, Theodor Gaster y Thorkild Jacobsen, aplicaron los hallazgos antropológicos para comprender la sociedad y religión de culturas del antiguo Oriente, las que debido a una imaginativa percepción mítica, basaron su filosofía en la vida vegetal y agricultura, misma que formaba parte de un orden cósmico y de estructura social. Se sostenía que ciertos mitos y ritos tenían como función específica la reposición de la vida y la vitalidad.

Para el filósofo francés Lucien Lévy Bruhl la explicación del mito se da en la mentalidad prelógica. Sostenía que la gente de las culturas arcaicas experimentaba el mundo sin la categorización lógica, y que ellos alcanzaban su conocimiento del mundo a través de la participación mística en la realidad, lo cual se expresa en mitos.

Para Andrew Lang y Wilhelm Schimidt investigadores del siglo XIX, advirtieron en la literatura etnográfica la presencia de un dios superior, que creaba el mundo y después se distanciaba de él. Argumentaban que el concepto de un creador provenía de la contemplación metafísica e intelectual y no de una evolución del pensamiento prelógico o racional. En su formulación, los mitos abarcan lo lógico-racional e intuitivo al mismo tiempo.

El lingüista Georges Dumézil, en sus investigaciones sobre el mito indoeuropeo en las culturas hindú, griega, romana, alemana y escandinava dedujo una explicación cosmosociológica común a cada variante mítica. Se encontró que cada una forma una estructura tripartita, con un sacerdote o soberano en cúspide de la jerarquía, guerreros en medio, granjeros, pastores y artesanos en la base.



Estas clases estaban relacionadas con divinidades cósmicas y en la forma del discurso narrativo de la épica aparecen generalmente dramatizadas las interrelaciones, antagonismos y conflictos entre estas tres partes.

La psicología, encontró en el mito el material para delinear la estructura de la vida psíquica del individuo como del inconsciente colectivo de la sociedad. Freud empleó temas de las estructuras mitológicas para ejemplificar los conflictos y mecanismos de la psique (por ejemplo el complejo de Edipo y Electra:

"Para Freud el conocimiento del origen es el retorno hacia atrás (psicoanálisis de la infancia"<sup>25</sup>

C.G.Jung desarrolló la teoría de los arquetipos, modelos de influencia decisiva que se expresan en conducta e imágenes. Tanto Jung como Freud consideraron los sueños como expresiones de la estructura de la vida inconsciente, los cuales se asemejan mucho a la narración del mito en las culturas en las que aun éste expresa la totalidad de la vida.

El historiador Mircea Eliade, ofrece una visión más comprensiva y definitiva del mito, como algo lógico-racional e intuitivo-imaginativo. Según el, el mito revela una ontología primitiva, una explicación de la naturaleza del ser.

Por medio de símbolos, el mito expresa un conocimiento completo y coherente; aunque los mitos puedan trivializarse y vulgarizarse a través de los siglos, la gente puede usarlos para volver al principio del origen:

"Al conocer el mito se conoce el secreto del origen de las cosas y no solo se aprende como las cosas han llegado a la existencia sino donde encontrarlas y como hacerlas reaparecer cuando desaparecen. Esto no se puede cumplir sino se conoce el origen."<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, 85

<sup>26</sup> *Ibid.*, 23



“Un hombre moderno podría razonar de la siguiente manera: soy como soy por un cierto número de acontecimientos que me han sucedido; un primitivo diría: soy como soy porque una serie de acontecimientos tuvieron lugar antes de mí.”<sup>27</sup>

El mito siempre ha formado parte de los estudios clásicos y teológicos en Occidente, pero desde el neoclasicismo, el interés por el mito, se observó en todas las disciplinas más recientes: Antropología, Historia, Psicología, Lingüística, Historia de Religiones, Ciencia política, Arte, Filosofía, quizá porque el hombre en verdad no puede vivir sin un mito que le de razón a su existencia.

### **c) Clases de Mitos**

Los mitos pueden clasificarse según el tema que revelan. Habitualmente, el que llega a ser modelo ejemplar de los demás es el mito cosmogónico, que cuenta cómo fue el origen del mundo. En algunos relatos como el Génesis bíblico, la creación del mundo procede de la nada (*creatio ex nihilo*). Los mitos egipcios, australianos, griegos y mayas también hablan de la creación a partir de la nada. El *Popol-Vuh* dice:

“Ésta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques: sólo el cielo existía... No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia.”<sup>28</sup>

En la mayoría de estos mitos, las deidades son todopoderosas. La divinidad puede permanecer en primer plano y convertirse en el centro de la vida religiosa como con los judíos, o bien representa una deidad distante y periférica, como en los mitos aborígenes griegos y mayas.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, 19

<sup>28</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p.23



Sin embargo, existen otros mitos cosmogónicos que describen la creación como una eclosión de los mundos inferiores, como entre los navajo y hopi; o bien el mito cosmogónico de los padres del mundo, como en la historia babilónica de la creación Enuma elish, en donde los padres del mundo, procrean hijos que posteriormente se opondrán y derrotarán a sus padres, surgiendo el mundo de su cuerpo inmolado.

Entre los mitos de la India y Rumania, la creación se produce a través de la acción de un pescador de tierra, un animal (tortuga o ave) que se sumerge en las aguas primordiales para subir una pequeña porción de tierra, de la que después esparcirá por el mundo.

Entre los temas del mito cosmogónico está el sacrificio, como se narra en varios mitos como el babilónico, donde el cuerpo sacrificado de Tiamat es la tierra, y en el Hindú donde el Rig-Veda muestra que el mundo es el resultado del sacrificio de los dioses, o bien en el mito maya-quiché donde el mundo es el resultado del pensamiento de los dioses y donde también se sacrifican para que la bóveda terrestre se termine de crear.

En relación a los mitos cosmogónicos, están los mitos del fin del mundo (escatológicos) los cuales suponen la creación del mundo por un ser divino que finalmente lo destruye, para luego juzgar y preparar al ser humano a una vida paradisíaca o de tormento eterno. Estos mitos están presentes entre judíos, cristianos, musulmanes y mazdaístas (Zoroastrismo).

En la mitología azteca como en la germánica, se describe una conflagración universal y una batalla de los dioses. E incluso, en la azteca los dioses crean y destruyen varios mundos antes de la creación del mundo humano.



La leyenda del quinto Sol dice *por La Historia de México*:

"Después de la destrucción del mundo, como se ha contado, cuentan la creación del segundo de esta manera: Luego que las aguas pasaron encima de la tierra, en la cual ellos dicen no haber dejado cosa sin destruir, fue de nuevo ordenada y llena de todas las cosas necesarias para el uso del hombre, que los dioses crearon después."<sup>29</sup>

Existen otros mitos como el del “*cultural hero*” héroe del pueblo donde las acciones y carácter de los héroes son responsables del descubrimiento de un suceso cultural o proceso tecnológico particular. Tal es el caso de Prometeo, que robó el fuego a los dioses. Pero hay también los mitos de nacimiento y renacimiento comúnmente relacionados a los ritos de iniciación, que enseñan cómo puede renovarse la vida, modificar el tiempo y transformar a los humanos en seres nuevos:

[Al quinto día volvieron a aparecer y fueron vistos en el agua por la gente. Tenían ambos la apariencia de hombres-peces.] [Mientras tanto la abuela lloraba y se lamentaba frente a las cañas que ellos habían dejado sembradas. Las cañas retoñaron, luego se secaron cuando los quemaron en la hoguera; después retoñaron otra vez.] [Y también las llamó Cañas Vivas porque retoñaron.]<sup>30</sup>

### 2.3 Drama y Cosmos: Cosmogonía Maya-Quiché

Al parecer el hombre primitivo estaba vinculado con el universo de los dioses, y de éste pensamiento religioso deriva el sentido de su existencia. El pensamiento cosmogónico está relacionado con el entorno, como un vínculo entre todo cuanto existe y le rodea.

Y por esta causa que todo lo que existe sigue viviendo, gracias a la interacción entre lo divino y lo humano.

Esto generaría un drama entre el hombre y el universo, que como partes complementarias y al mismo tiempo dual, deberán equilibrarse dentro de la dinámica cosmogónica de la que los hombres y dioses forman parte.

<sup>29</sup> Mercedes de la Garza *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1990, p. 24 en *Historia de México* p.105

<sup>30</sup> Recinos, Op. cit. pp. 94,101



En el ámbito cósmico, el hombre y los dioses han establecido lazos que forman ciclos, los cuales se generados por la interacción de ambos, que rítmica y periódicamente alternaran con la finalidad de preservar la vida del universo es decir: la creación.

La creación del universo establece así una interdependencia con los dioses y el hombre maya-quiché, que al ser imperfecto requiere de un vínculo para poder existir. La significación del hombre maya-quiché se da en el pensamiento religioso, origen de su cosmogonía y el vínculo con los dioses.

La cosmogonía maya-quiché como cualquier otra, trata de explicar esta significación y este origen:" el hombre es en el mundo y el mundo es para el hombre "31 como un concepto antropocéntrico y teocéntrico al mismo tiempo, sin el que no se puede explicar la creación.

En la cosmogénesis maya, el mito más completo es *el mito quiché de la creación* expuesto en el *Popol-Vuh* que describe la creación del universo como un acontecimiento ejecutado por los dioses en un proceso que abarca desde los primeros ensayos por crear al hombre, hasta la formación del hombre de maíz , el cual da sentido a esta creación y con el que estará vinculado eternamente; puesto que como creación del creador, estará siempre para sustentarlo y justificarlo:

"y en seguida acabaron de ver cuanto había en el mundo. Luego dieron las gracias al Creador y Formador: En verdad os damos gracias dos y tres veces. "32

La analogía del mito maya-quiché de los intentos de creación del hombre que paralelamente marcan determinados periodos o ciclos llamados edades, es la idea en la que se encuentra basada la concepción cuatripartita del universo:

"Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra, cómo fue tomado y repartido en cuatro partes, cómo fue señalado y el cielo medido y se trajo la cuerda de medir y fue

<sup>31</sup> Mercedes de la Garza, *El hombre en el pensamiento religiosos náhuatl y maya*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México :UNAM,1990 , p.19

<sup>32</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché* , México : FCE , 1975 ,p.p.21-22



extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones, como fue dicho por el Creador y el Formador la madre y el padre de vida. <sup>33</sup>

La idea cuatripartita en el pensamiento quiché está sustentada con base en los cuatro dioses Bacabes <sup>34</sup> que se hallan sosteniendo el cielo, y vinculados a los cuatro lados del mundo. Por otro parte, ésta idea del cuádruplo está asociada a los colores de los cuatro puntos cardinales: norte-blanco, sur-amarillo, este-rojo y oeste-negro:

"De estos cuatro caminos, uno era rojo, otro negro, otro blanco y otro amarillo. <sup>35</sup>

Para los mayas existía un quinto punto que era el centro-verde, asociado a la flora y fauna, y por eso los maya-quichés creían que el mundo descansaba en el tórax de un lagarto que flotaba en una laguna.

El pensamiento maya-quiché del mundo dividido en cuatro partes tiene también relación con los cuatro elementos de la naturaleza donde el agua tiene el símbolo del origen de vida: " No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión. "

<sup>36</sup>

Y de donde más tarde surgirían los otros elementos: ...demostrándolo con la tesis sobre la formación y creación de la tierra, mediante la combinación de elementos como el fuego, el agua, y el vapor o los gases, simbolizados bajo los nombres de Tepeu-el sol, Gucumatz-el agua y Huracán-corazón del cielo, como el vapor o el gas que produjo la materia. <sup>37</sup>

Así mismo, la idea cuatripartita estaba asociada a los astros (sol-luna) con relación a los cinco puntos cardinales, donde la salida y puesta del sol, es el ciclo de nacimiento - muerte o bien simbolizan las épocas del transcurso del astro: solsticio de verano y de invierno y el quinto punto, el momento del paso por el cenit.

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* 21-22

<sup>34</sup> Cuatro dioses de color diferente cada uno (rojo, blanco, negro y amarillo) que sostenían, con las manos en alto, las cuatro esquinas del cielo y que se representaron, durante el periodo tolteca, en Chichén -Itzá. Yolotl González Torres, *Diccionario de Mitología y religión de mesoamérica*, México: Larousse, 1995, p 21.

<sup>35</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh :Las antiguas historias del quiché*, México :FCE, 1975, p p..21-22

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 23

<sup>37</sup> Domingo Martínez Paredes *El Popol-Vuh tiene razón*, México: Editorial Orión, 1968, p. 21



Dentro del cuádruplo cósmico todo tenía su origen, los dioses, la creación del hombre, las edades, los soles, el juego de pelota, las tribus, etc., porque el mito maya-quiché de la cosmogonía sólo simboliza el proceso de ordenamiento universal necesario para el buen funcionamiento del cosmos.

La sabiduría cuatripartita tiene una razón lógica y matemática en el universo, que es el garantizar en *el escenario cósmico*<sup>38</sup> el sentido de la existencia humana además de ser el motor del cosmos. Una vez establecido éste vínculo, el mundo y los dioses permitirán que la creación exista:

“El universo del tiempo en el cual viven los mayas es el escenario siempre cambiante en que se deja sentir la suma de presencias y de acciones de las varias fuerzas divinas que coinciden en un mismo periodo.”<sup>39</sup>

### **El mito maya-quiché en el Popol-Vuh**

Dentro del conjunto de creencias míticas de la cultura maya del sur de México, Guatemala y la parte norte de Belice durante el periodo conocido como clásico (250-900 d.c.), la fuente más completa se encuentra en el Popol-Vuh (Libro de la comunidad o consejo) o Biblia de los quichés.

No obstante, deben considerarse también como fuentes los libros del *Chilam Balam* escritos en la época de la conquista, Los bailes drama: *Los mitotes, El Baile del Tun, Quiché Vinak* así como la *Relación de las cosas de Yucatán*, escrita por Diego de Landa en 1566, que incluye datos sobre la vida de los mayas del siglo XVI.

El mito maya-quiché como el de otras culturas, aparece como un mito cosmogénico, donde nada existe y la palabra es la que da origen al universo:

---

<sup>38</sup> El mismo León -Portilla comenta: Para acercarnos un poco al meollo de esta peculiar concepción parece indispensable recordar antes lo más significativo de los atributos de los principales dioses. periodos-de-tiempo,"los personajes del drama" en el universo de los antiguos mayas. Miguel León Portilla, *Tiempo y Realidad en el pensamiento maya*, UNAM, Instituto de investigaciones históricas, México, 1968, p. 49

<sup>39</sup> Miguel León Portilla, *Op. cit.*, p. 62



"Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento."<sup>40</sup>

Desde el inicio los maya-quichés vieron el mundo como un sitio ordenado matemáticamente, como ya se ha mencionado, con relación a la idea cuatripartita, la constante en el mito de creación. En otros mitos como el náhuatl, se encuentra la idea de orden y de creación del hombre, pues el universo sólo se reordena ya existiendo los elementos: aire, agua y tierra: "Primero se formaron la tierra, las montañas y los valles; se dividieron las corrientes de agua, los arroyos se fueron corriendo libremente entre los cerros, y las aguas quedaron separadas cuando aparecieron las altas montañas."<sup>41</sup> de ello se encargan los progenitores, Gucumatz y Huracán, el Corazón del Cielo, Ixpiyacoc e Ixmucané, abuelos del Alba.

La creación del hombre debe pasar por varias pruebas hasta lograrse.

En el 1er intento los dioses quieren que los animales les alaben y al no lograrlo son condenados a morir inmolados: " No ha sido posible que ellos digan nuestros nombres, el de nosotros, sus creadores y formadores...seréis cambiados porque no se ha conseguido que habléis....

Haremos otros seres que sean obedientes...Vosotros aceptad vuestro destino: vuestras carnes serán trituradas...Por esta razón fueron inmoladas sus carnes..."<sup>42</sup>

En el 2do. intento se usa el barro, pero no era bueno y deshacía:

"De la tierra hicieron la carne del hombre. Pero vieron que no estaba bien, porque se deshacía, estaba blando, no tenía movimiento, no tenía fuerza, se caía, estaba aguado, no movía la cabeza, la cara se le iba de lado..."<sup>43</sup>

En el 3er. intento, los Progenitores deciden hacer al hombre de madera, pero no tenían entendimiento, ni memoria de su creador: " Y al instante fueron hechos los muñecos labrados en madera...Existieron y se multiplicaron; tuvieron hijas, tuvieron hijos los muñecos de palo; pero no tenían

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>41</sup> *Ibid.*, Op. 27

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.29

<sup>43</sup> Adrián Recinos, *El Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p.27



alma, ni entendimiento, no se acordaban de su creador, de su Formador; caminaban sin rumbo y andaban a gatas. " <sup>44</sup>

Fueron destruidos y sobrevino un gran diluvio. Además se rebelaron los perros, las aves de corral. Las piedras de moler, los utensilios domésticos:

"Llegaron entonces los animales pequeños, los animales grandes, y los palos y las piedras les golpearon las caras. Y se pusieron todos a hablar; sus tinajas, sus comales, sus platos, sus ollas, sus perros, sus piedras de moler, todos se levantaron y les golpearon las caras. " <sup>45</sup>

Hasta ése momento del mito quiché, los dioses han tratado de crear seres que les veneren, seres que les reconozcan y los alaben.

Y esta parte el mito narra las peripecias de los semidioses Hunahpú e Ixbalanqué, desde su combate con los semidioses antagónicos de la primera edad, la decadencia del hombre de madera los cuales son convertidos en monos en la segunda edad, la lucha tercera edad de los gemelos divinos con los Señores de Xibalbá o del inframundo y el juego de pelota, hasta lograr su redención y ascensión al cielo, al lograr finalmente ensalzar la memoria de sus padres:

"Y he aquí cómo ensalzaron la memoria de sus padres, a quienes habían dejado y dejaron allá en el Sacrificadero del juego de pelota...Así fue su despedida, cuando ya habían vencido a todos los de Xibalbá. Luego subieron en medio de la luz y al instante se elevaron al cielo. " <sup>46</sup>

Hasta la cuarta edad que adviene el intento definitivo de creación, que concluye con el hombre de maíz, que fueron cuatro: Balam-Quitze (Tigre Sol o Fuego), Balam-Acab (Tigre Tierra), Mahucutah (Tigre Luna) e Iqui-Balam (Tigre Viento). Éstos estaban dotados de inteligencia y buena vista, de la facultad de hablar y andar. Eran buenos y hermosos.

El desarrollo de los seres humanos se identifica entre los mayas con el cultivo y fuente de sustento, el maíz:

---

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 31

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>46</sup> Recinos *Op. cit.*, p.102



" de maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne, de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados. " <sup>47</sup>

Después de todos estos sucesos culmina el proceso de creación, hasta no aparecer el hombre verdadero y sustentador de los dioses, el cosmos no termina de crearse. Así se confirma la unión hombre-cosmos como parte de un principio superior y fundamental dentro de la dinámica cósmica.

Por ello se crea una estructura perfecta que abarca desde la jerarquía máxima hasta la más baja, para hacer que el hombre venere y sustente a los dioses, mientras que éstos le procurarán en la medida de su alabanza el bienestar y el sustento necesario.

Sin embargo, los dioses luego de lograr que el hombre sea capaz de adorarlo ve que era bastante sabio y perfecto:" No está bien lo que dicen nuestras criaturas, nuestras obras todo lo saben, lo grande y lo pequeño. " <sup>48</sup>

Deciden que no debe parecerse a su creador porque debe necesitar de su creador para que se establezca una mutua dependencia, de la cual también dependen los dioses.

Entonces, ellos deciden menguar las facultades de este hombre perfecto, ya que corre peligro su recuerdo:

"¿Qué haremos ahora con ellos? ¡Que su vista sólo alcance a lo que está cerca, que sólo vean un poco de la faz de la tierra! " <sup>49</sup>

Pero no sólo su recuerdo, sino que existe la posibilidad a causa de su perfección que se conviertan en dioses: "¿Acaso no son por su naturaleza simples criaturas y hechuras nuestras? ¿Han de ser ellos también dioses? " <sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.104

<sup>48</sup> Recinos., *Op.cit.* p.106

<sup>49</sup> *Ibid.*.p. 24

<sup>50</sup> *Ibid.*,p.106



Lo anterior significa que en el pensamiento maya- quiché la perfección es una virtud que debe alcanzarse a través de la lucha y el sacrificio. Así pues, el hombre que se crea no es perfecto, pero tampoco carece de condiciones necesarias para serlo, por ello, debe luchar sin cesar.

El mito maya-quiché es un ejemplo de un mito cosmogónico donde los dioses crean y destruyen varias veces al hombre y el mundo antes de la creación definitiva, pero que al mismo tiempo contiene algunas características de los otros, como de héroes culturales, de nacimiento y renacimiento, de sacrificio, de iniciación confirmando su estructura épica al contener todo en todo. Como se puede observar, muestra lo cosmogónico en la temática y a su vez, no excluye a los personajes divinales o héroes culturales, muestra los distintos ciclos de nacimiento y renacimiento así como el sacrificio llevado a cabo como símbolo de alimento necesario de fusión entre los dioses y los hombres.

Como he mencionado, los mitos cosmogónicos casi siempre culminan con la aparición del hombre en el momento en que se crea el mundo, con lo cual termina de ordenarse el cosmos, por ello las palabras: "No habrá gloria ni grandeza en nuestra creación y formación hasta que exista la criatura humana, el hombre formado. " <sup>51</sup>

El vínculo entre el mito y el drama presupone que todo lo existente es algo devenido, obra de fuerzas creadoras que a partir de otro orden diferente crearon el orden existente. Por esto el mito parte de un estado en el que un determinado fenómeno no ha cobrado forma, pero en el que esta ya presente la base del acto mítico que se realizará definitivamente en un fenómeno: La finalidad del mito es suministrar un elemento conocido que pueda servir de punto de partida, preservándonos así del vacío de lo absolutamente novedoso. La función del arte consiste en satisfacer ciertas expectativas, y el mito suscita estas expectativas con un mínimo de incomodidad. El arte, trata, no de conocimiento, sino de reconocimiento: nada nos dice que no sepamos. Nos dice algo que sabemos! Y nos lo hace comprender. <sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>52</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1985.,p.60



### Conclusiones parciales:

1) El mito cosmogónico maya-quiché viene a ser la representación o recreación sintética de la historia de una civilización, es el porqué de la existencia del pueblo que da sentido a la vida y que además les vincula a una serie de símbolos proporcionándoles reparo en su existencia, luego de haberlos trascendido dramáticamente, por la lucha constante del batallar de los opuestos, incesante en el tiempo y en el espacio.

Así mismo, el mito es un fenómeno inherente a toda civilización antigua o moderna, pues es el origen, y este se compone de un universo simbólico que generalmente precede y condiciona la existencia y experiencia humana (relación) y que a su vez es la expresión del yo de cada individuo (auto-reflexión).

2) El drama subyace en todo mito pues se manifiesta a través de la acción y tensión de vida, sin la cual no habría existencia ni mito, por lo que la función primordial de este es la de traer un mensaje que es transmitido y que sirve de guía para otros grupos o individuos en torno a un símbolo; que valoran como bueno o malo y dan significado al concebir al hombre como parte del cosmos, que va del macrocosmos al microcosmos de manera que se universaliza su contenido.

4) La multifuncionalidad del mito es otro aspecto que resulta útil para comprender otras posibles definiciones y significados, de las que podemos inferir el vínculo original con la literatura oral y escrita, en la que se propone un escenario mental y físico que lo hace completamente representacional y teatral.

5) El mito por tanto, está íntimamente ligado a una estructura de causalidad de donde proviene un problema de vida que se manifestará como una acción dramática o drama. Así, toda estructura mítica es implícitamente dramática ya que no podría existir primeramente si no hubiese pasado del plano de la representación mental al plano de la representación física o como apuntaba Aristóteles, del paso de la potencia al acto, del verbo a la creación, del mito a la representación, o del mito al drama.

---

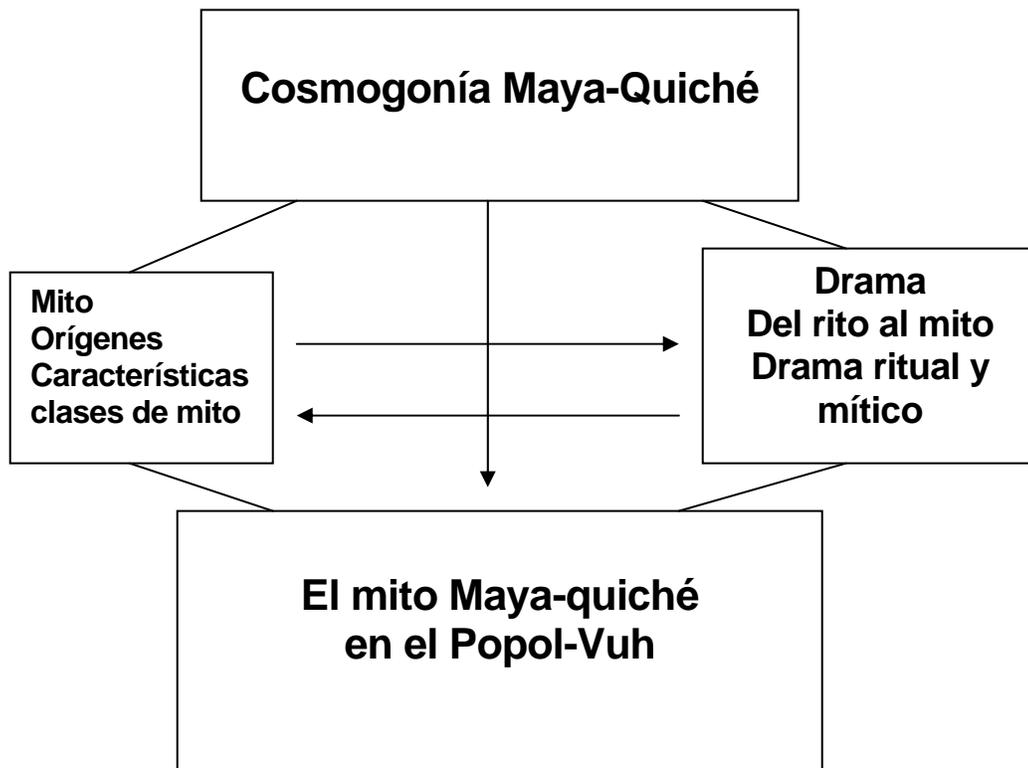


6) El drama y el mito forman parte de una estructura paralela y poli funcional, en la cual el mito no podría contar su historia sin la vía paralela que es el drama. Por ello, el drama representa el vehículo o *el como* en función re-creada del mito, y el mito, representa el *qué* en función creada, así el mito es la trama y el drama es la historia y sus sucesos.

7) Así, el mito de creación maya-quiché, es indiscutiblemente dramático, ya que explica mediante acciones (dramáticas) el porque de la trascendencia de la creación misma como veremos a continuación.



Esquema General del Capitulo II





## CAPITULO 3 LA CREACIÓN

*La evolución es sólo creación continuamente renovada*

*H.L. Bergson.*

En este capítulo expondré bajo una visión de algunas teorías el concepto de creación y porque es importante tomar en cuenta este fenómeno en el cual se basa la existencia humana. Por ello, consideraremos obviamente la función y mecanismo que la constituyen para así poder dejar ver las coincidencias analógicas entre algunos mitos de creación universal como e: Popol-Vuh, La Biblia, El Ramayana y Gilgamesh. Finalmente, explicaremos el vínculo derivado entre el modelo de creación universal y la creación humana como una forma de re-interpretación creativa que tiene que ver con el nacimiento del arte y la estética.

### 3.1 Algunas consideraciones sobre la creación: *Teorías cosmogónicas científicas*

Las teorías cosmológicas más antiguas datan del 400 a.c. y son las que provienen de los pueblos mesopotámicos, que creían que la tierra era el centro del Universo y que los demás cuerpos celestes giraban alrededor de ella, algunos clásicos como Aristóteles y Ptolomeo explicaban que las estrellas se movían de noche porque estaban fijadas en esferas cristalinas rotatorias.

Alrededor del 270 a. c. el astrónomo griego Aristarco de Samos, sostuvo que la tierra giraba en torno al sol, pero debido sobre todo a la autoridad de Aristóteles, el concepto de que la tierra era el centro del universo permaneció inamovible hasta el siglo XV, cuando el astrónomo Nicolás Copérnico publicó sus teorías *De revolutionibus orbium caelestium (Sobre las revoluciones de los cuerpos celestes)* en la que proponía un sistema en el que los planetas giraban en órbitas circulares alrededor del sol, el cual estaba situado en el centro del universo. Atribuía el nacimiento y la colocación de las estrellas a la rotación de la tierra sobre su eje.



El astrónomo alemán Johannes Kepler adoptó más tarde el sistema copernicano y descubrió que los planetas giran en órbitas elípticas a velocidad variable: “Los planetas se mueven en órbitas elípticas estando el sol en uno de los focos de la elíptica”<sup>1</sup> de acuerdo con tres leyes bien definidas (conocidas desde entonces como leyes de Kepler).

Galileo, uno de los primeros en observar los planetas con un telescopio, rechazó también la idea de Aristóteles de que la tierra era el centro del universo y se convirtió en un defensor de la visión copernicana del mundo. Isaac Newton demostró que las leyes de Kepler sobre el movimiento planetario podían derivarse de las leyes generales del movimiento y de la gravitación<sup>2</sup> que Newton había descubierto, indicando así que estas leyes físicas eran válidas en todo el universo, y estas son:

1a. “Todos cuerpo sobre el cual no se aplica ninguna fuerza se encuentra en estado de reposo, o en movimiento con velocidad constante”, 2a. “Una fuerza que se aplica sobre un cuerpo debe ser igual a la masa por la aceleración que le produce el cuerpo”, 3a. “A toda fuerza de acción le corresponde una reacción pero en sentido contrario”<sup>3</sup>

Ya en el siglo XIX el astrónomo Hubble llegó a la conclusión de que el universo se expande como un globo. En el siglo XX Albert Einstein propuso un modelo del universo basado en la teoría de la relatividad general. Consideraba el tiempo como una cuarta dimensión y demostró que la gravitación era equivalente a una curvatura espacio- tiempo cuatridimensional resultante<sup>4</sup>. Su teoría indicaba que el universo no era estático, sino que debía expandirse o contraerse.

---

<sup>1</sup> Johannes Kepler, uno de los astrónomos que cambiaron la forma de pensar del siglo XV.

<sup>2</sup> Galileo Galilei se vio obligado a retractarse ante la Santa Inquisición por decir que la tierra giraba en torno al sol, sin embargo al salir del tribunal pronunció la famosa frase: “*Eppur si muove*”

<sup>3</sup> La ley de gravitación universal de Newton dice que dos cuerpos se atraen mutuamente con una magnitud directamente proporcional al producto de sus masas, e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que los separa.

<sup>4</sup> Es de notar como 4000 años antes de nuestra era, los maya-quichés sabían sobre el principio formador y cuatripartita de la tierra, de donde salieron los elementos que la compusieron, por ello no es casual el nominar en el Popol-Vuh de conceptos como: Kin, Ik, Huracán, Tepeu que compusieron los elementos catalizadores de creación: “*Como la neblina, como la nube y como una polvareda fue la creación, cuando surgieron del agua las montañas y los valles...*” Adrián Recinos, *Popol-Vuh*, p. 24.



La ley de gravitación universal de Newton dice que dos cuerpos se atraen mutuamente con una magnitud directamente proporcional al producto de sus masas, e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que los separa.

Posteriormente el astrónomo Wilhem de Sitter, desarrolló modelos no extáticos del universo. El universo de De Sitter resolvió las ecuaciones relativistas de Einstein para un universo vacío.

En 1948 los astrónomos Hermann Bondi, Thomas Gold y Fred Hoyle presentaron un modelo completamente distinto del universo, conocido como la teoría del universo estacionario. Consideraban insatisfactoria, desde el punto de vista filosófico, la idea de un repentino comienzo del universo. Su modelo derivaba de una extensión del principio cosmológico. Éste principio afirmaba que el universo parece el mismo en su conjunto, en un momento determinado desde cualquier posición. La teoría del universo estacionario (teoría de creación continua) no es aceptada luego del descubrimiento aparentemente incompatible de la radiación de fondo de microondas en 1965 y el descubrimiento de los cuasares.

En 1948 el físico George Gamow planteó que el universo se creó en una explosión gigantesca y que los diversos elementos que hoy se observan se produjeron durante los primeros minutos después de la gran explosión *Big Bang*, cuando la temperatura extremadamente alta y la densidad del universo fusionaron partículas subatómicas en los elementos químicos.

Muchos de los trabajos en la cosmología teórica se centran en desarrollar una mejor comprensión de los procesos que debieron haber dado lugar a la creación del universo.



### ***Antiguas narraciones cosmogónicas de la creación universal y sus características***

Desde una perspectiva filosófica, la idea de creación se define como la generación de algo a partir de la nada y sin que lo creado emane del sujeto creador (*creatio ex nihilo sui et subjecti*)<sup>5</sup> el diccionario católico dice: *El concepto de creación presupone que nada haya existido antes del objeto creado.*

No obstante, es dudoso que esta definición, que procede del pensamiento griego, tenga algo que ver con la noción de creación descrita en la Biblia y en otras muchas narraciones de pueblos antiguos. Ningún verbo bíblico relacionado con crear expresa éste concepto filosófico en esa forma.

La creación en la Biblia y en otras narraciones antiguas, es un episodio al que por su carácter ejemplificador, se recurre en las historias cuando se intenta explicar el mundo. En la práctica total de las culturas antiguas, se considera el universo como un caos inicial en el que la mano creadora origina el orden, como esencia de la creación.

El tipo de orden establecido varía entre unas y otras culturas. Desde la perspectiva bíblica, era importante separar la luz de las tinieblas: Dijo Dios:

“Haya luz y hubo luz. Dios vio que la luz era buena y la separó de las tinieblas,”<sup>6</sup> el día de la noche; que el sol y la luna, las estrellas, realizaran en armonía su función al determinar las fechas y las estaciones, y que se establecieran las categorías apropiadas de la fauna y flora: Dijo Dios:

“Haya lámparas en el cielo que separen el día de la noche. Sirvan de signos para distinguir tanto las estaciones como los días y los años. Y que brillen en el firmamento para iluminar la tierra”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Creación de la nada.

<sup>6</sup> Gn. 1,3

<sup>7</sup> Gn. 1,14-16



Aunque las imágenes varían entre las culturas, todas las historias antiguas intentan dar solo una idea poética de los orígenes del cosmos. Cuando se consideran desde el punto de vista de los patrones creativos, estas historias tienden a ser parecidas.

Además de la génesis del mundo por un dios celestial, los mitos de la creación mencionan también otros mitos como, el del huevo cósmico, el de la reproducción, la fertilidad: " En mi saliva y mi baba te he dado mi descendencia (dijo la voz en el árbol)."<sup>8</sup>

La historia de las grandes familias y de las dinastías tibetanas comienza por recordar cómo el Cosmos ha nacido de un Huevo: "De la esencia de los cinco elementos primordiales salió un gran huevo..."<sup>9</sup>

Del que emergen los primeros seres humanos que se encuentra en muchos mitos hindúes, africanos, griegos y chinos. En otras tradiciones, la tierra debe ser extraída de las profundidades por un buceador: "¿Será bueno que arrojemos sus huesos al río?"<sup>10</sup>

o se forma a partir del cuerpo despedazado de un ser preexistente: "luego conviene moler sus huesos en la piedra , como se muele la harina de maíz; que cada uno sea molido por separado; ..." <sup>11</sup> o como es el caso del mito egipcio:

"Set celebró un banquete, en el que mostró una bella arca y dijo que la regalaría a aquel que cupiera en ella. Cuando Osiris se metió en ella, Set la cerró y la lanzó al Nilo. Isis encontró el arca, pero Set se apoderó de ella y cortó en pedazos el cuerpo de Osiris." <sup>12</sup>

Según los mitos, puede que el dios recurra a materiales preexistentes, que abandone su obra después de su conclusión, que la perfección de los hechos varíe o que

<sup>8</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p.p.58-59

<sup>9</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*. 1992. Labor. Barcelona, p.29

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.93

<sup>12</sup> Scott Steedman, Dorling Kindersley, *El antiguo Egipto*, London, LTD CITEM, 1997, p.103



influya luego sobre lo creado o no nacido. Muchas veces, la creación también intenta explicar la existencia del mal y la naturaleza de la divinidad y de la especie humana.

Las narraciones del Génesis son bastante diferentes si se comparan con otros mitos de Oriente, esta diferencia radica en que proporcionan un nuevo aspecto de la creación respecto al individuo. Por ejemplo, muchas de las historias de la canción sumerio-babilónica *Enuma elish* y del poema de *Gilgamesh* reaparecen en el Génesis 1-3. Algunas se repiten en Sirach 16,24-17,14 y en Ezequiel 28, las cuales retoma con un objetivo diferente. Estas recurrencias son una prueba de matriz común que originaron los llamados mitos de Oriente.

Sin embargo, lo excepcional de las historias bíblicas es que tratan a la humanidad no como una consecuencia colateral de la creación o como un pensamiento tardío de la divinidad sino como si fuera el objetivo primordial de la voluntad divina desde el principio.

Para la mentalidad occidental, el Génesis representa una creación ordenada de una forma racional, mientras que en otras narraciones antiguas parece algo caprichoso y sin motivo. La iglesia cristiana medieval consideraba que el Génesis contenía el relato completo de la creación, donde la historia de Noé y del diluvio explicaba la existencia de distintas razas humanas y de los diferentes animales y plantas del mundo.

Los filósofos sin embargo, empezaron a plantearse cuestiones sobre la validez de las observaciones desarrolladas por la ciencia formal y al recuperarse en Occidente hacia el siglo XIII el pensamiento griego Aristotélico

Por ejemplo, no se podía entender que la humanidad fuese el centro del universo si la tierra gira alrededor del sol, propuesta de Copérnico en el siglo XVI. Proposición que perfeccionaron los científicos Kepler y Galileo posteriormente.



En el siglo XVII, filósofos occidentales como los deístas o René Descartes<sup>13</sup> asentaron las bases de lo que puede llamarse la proposición de la existencia de Dios a partir de la necesidad de un planificador.

Esta idea podría resumirse en la analogía entre el mundo y un creador, pues aunque se acepte o rechace la creación bíblica, la complejidad del mundo parece indicar la necesidad de que existiera un ser supremo, que hubiera puesto en marcha el mundo y que reparase el mundo si fuera necesario.

Las explicaciones de Newton sobre la mecánica del universo físico fueron aceptadas más o menos en el siglo XVIII, pero los racionalistas estaban preocupados por los descubrimientos geológicos y por la posibilidad de que la tierra fuese más antigua de los 6.000 años propuestos por Ussher.<sup>14</sup>

Por otra parte, Darwin formuló la teoría de la evolución de las especies, según la cual, el mundo físico, la vida animal e incluso los seres humanos son producto de un desarrollo gradual, con lo que la creación queda negada de forma tácita.

No obstante se ha discutido mucho sobre este asunto y de acuerdo a la doctrina de la creación no está necesariamente contra las enseñanzas de la evolución, pues Dios pudo haber dado al universo el poder de evolucionar por distintas fases de desarrollo.

Mucho se ha discutido sobre el relato bíblico, San Agustín por ejemplo interpretaba los seis días de la creación en sentido místico y figurativo, algunos exegetas lo interpretan como los grandes periodos geológicos; otros ven en la creación un esquema literario que ilustra la palabra de Dios con la analogía de una semana de trabajo.

---

<sup>13</sup> René Descartes, filósofo y matemático francés el cual postuló varias teorías explicando el origen del universo.

<sup>14</sup> Arzobispo irlandés James Ussher propuso ésta teoría en el siglo XVII.



Sea como fuere, las diferentes teorías que tratan de dar una explicación del origen del universo sólo pueden aportar criterios basados en su propia explicación, sin embargo, de acuerdo a lo que comenta Joseph Campbell podríamos sintetizar que:

"...los símbolos de la mitología cosmogónica no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, la fuerza germinal de su fuente." <sup>15</sup>

### 3.1.2 Cosmogonía mesoamericana

Como se mencionó anteriormente los mitos de la creación comparten características comunes que los funden en un solo mito universal, como decía Santo Tomás: *La creación es la voz del Verbo, todas las criaturas son como un coro de voces repitiendo el mismo Verbo.*

Las cosmogonías como las teogonías son alegorías de un universo circundante. Por ello los mitos de todos los pueblos comienzan con el relato de la creación del mundo y de la vida. Para el ser humano, es una necesidad la búsqueda de una explicación sobre el origen, lo cual implica un retorno hacia sí mismo, hacia la unidad, fragmentada desde la creación del mundo: remontar hasta el comienzo de la existencia la dualidad de la que es sede e imaginar dicha dualidad como:

"expulsada de la unidad, lo que se vuelve así la causa misteriosa de la aparición dual." <sup>16</sup>

El regreso a la unidad es el regreso a la armonía, al orden y dependen de la interacción del mundo exterior con el interior sin lo cual no existiría la vida.

Por ello, y ante cualquier progreso científico, la visión antropomórfica del hombre seguirá teniendo en cuenta los orígenes. La cosmogonía por lo tanto, no es sino la descripción antropomórfica de la aparición del mundo y la existencia del hombre, dentro de la cual se encuentra fundamentada la finalidad de la existencia.

<sup>15</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito* México: FCE, 1984, [3a.reimpr. de la 1a.ed. en español de 1959] p.11.

<sup>16</sup> Paul Del, *Los símbolos de la Biblia*, México :FCE,1994, p. 168



Por tanto, la idea central de los mitos cosmogónicos o de creación, fue concebir al mundo como una casa que sirviera de habitación al hombre, a un ser capaz de venerar y alimentar a sus creadores, para que a su vez ellos pudieran infundir vida al cosmos, en un continuo vaivén de vida. En general para la religión mesoamericana, la creación cósmica era un proceso continuo como los ciclos naturales, y no como un acto que aconteció en el pasado. Entonces, el cosmos se está construyendo y destruyendo constantemente y con ello el hombre, que está al centro del mundo como motor o coaccionador de las fuerzas cósmicas al servicio del mismo universo.

### **3.1.3. Cosmogonía Maya-Quiché**

Si bien las cosmogonías comparten los orígenes y en el caso de la mesoamericana hasta el mito, existen diferencias de cada pueblo en relación a su concepción.

El caso más destacado es el del mito maya-quiché contenido en el Popol Vuh, el cual se conserva hoy día además de compartirse con variantes, entre otros grupos mayances de Guatemala y Chiapas.

El mito expone que en el tiempo primordial sólo existían el cielo y la tierra, los dioses creadores que decidieron la aparición del mundo. Los dioses por medio de la palabra crearon la tierra y los animales y luego de varios intentos, al hombre.

El hombre deberá de sustentar a los dioses con su propia sangre, puesto que fue con ella que los dioses lo crearon, además de que allí reside la energía vital, de donde también se explica las causas de los sacrificios humanos.

Según el Popol Vuh, en épocas anteriores aparecieron soles que como los hombres eran falsos. No fue que hasta la segunda edad o ciclo cósmico que aparecen el sol (Hunahpú) y la luna (Ixbalanqué) y que fueron más apegadas a la voluntad creadora.



Con la aparición del sol y luna verdaderos culminó la creación del mundo, lo que dió lugar al tiempo histórico donde se ofrecieron la mayor parte de los sacrificios humanos, como revelaron algunas lecturas interpretativas de textos jeroglíficos, recogidas en textos indígenas después de la conquista española. Ahí se asienta que el mundo fue creado por el primer padre y la primera madre en el día 4 Ahau 8 Cumkú (13 de Agosto de 3114 a.c.) y que sirvió como punto de partida en cómputos calendáricos. En la actualidad, esto se confirma con la persistencia de algunos mitos y creencias en la comunidad basados en esto.

La estructura del cosmos en mesoamérica y para el maya-quiché no se puede comprender sin dejar claro la idea del tiempo separada del espacio. En su concepción, ámbos no son aspectos distintos, sino que el tiempo es movimiento en el espacio. En las religiones orientales y mesoamericanas este concepto impera como un movimiento cíclico, para las occidentales y o judeocristianas, la temporalidad se considera como un transcurso lineal. Para la concepción maya-quiché, la temporalidad tiene que ver con un cosmos que se ordena y desordena cíclicamente y la causa en esencia se produce por el movimiento solar. El transito solar sería entonces lo que determinaría los ciclos o eras cósmicas y tendrían repercusión en el hombre.

Algunos textos indígenas coloniales revelan que el universo estaba conformado por tres niveles o estratos verticales:1) el cielo, dividido en trece estratos, 2) la tierra, imaginada como una plancha cuadrangular,3) el inframundo, conformado por nueve niveles.El cielo se subdivide en trece niveles horizontales, como una pirámide escalonada que se asienta en el nivel terrestre, y que corresponden a los cuatro puntos cardinales, al representar los equinoccios y solsticios.



Cada región tenía como símbolo un color, y era un árbol la representación del poste, Eje o axis mundis las ceibas sostenían el cielo al lado de dioses o Bacabes, los cuales también eran los ordenadores del mundo. Otros puntos mayas eran el centro del cielo cenit y el más bajo o inframundo nadir.

Estos dos puntos eran los extremos del eje vertical, por donde pasa el eje del universo, la quinta dirección, el punto de unión entre el cielo, la tierra, y el inframundo. El estrato mas bajo o inframundo, Xibalbá (Popol -Vuh) era donde residía el dios de la muerte y esta región era donde iban los desencarnados que era representado por una pirámide invertida que en contraste con el cielo tenía forma de romboedro.

Para los mayas, el ritual o ceremonia era importantísimo, pues con ellos creían vincularse al todo o unidad creadora. Buscaban días propicios, existían ritos de purificación, abstinencia y sacrificios. Los ritos tenían una función social definitivamente basada en su concepción cosmogónica, y las representaciones rituales que hacían simbolizaban el cosmos y su dinámica. El juego de pelota es un claro ejemplo que simbolizaba la lucha cósmica de los contrarios: Sol -luna, vida-muerte, orden-caos, creación-destrucción, etc., además de ser el elemento principal que determinará las causas histórico-evolutivas del mundo en ciclos o edades.

El mito cosmogónico maya-quiché está orientado entonces, hacia el nacimiento de la cosmogénesis en relación directa de la vida cómo la agricultura, pues refiere al cosmos como un alumbramiento agrícola que hace brotar a la humanidad del maíz y es el héroe cultural Quetzcoatl el que difunde esta actividad, como un pacto entre los dioses y los mortales, donde se renovaba el orden y la armonía establecidos desde la creación.

Por todo lo anterior, la cosmogénesis se considera fundamental para el desarrollo de la humanidad pues es un atributo divino extensivo al hombre que infunde en la comunidad la continuidad y subsistencia de vida sea cósmica o humana.



### **3.2 Mitos de la Creación Universal:**

#### **a) *La Biblia y El Popol-Vuh*    b) *El Ramayana y Gilgamesh***

En tiempos antiguos, solía suponerse que todas las especies vivientes, y aún la humana tenían un origen en un par de ancestros creados directamente por Dios.

En este aspecto, el relato bíblico sólo difiere en detalles de otros mitos de oriente como el mesopotámico de Gilgamesh (2000 a. c.) y de occidente en América como el quiché Popol-Vuh. En ciertos aspectos, el relato bíblico es único. Los primeros capítulos del Génesis han sido sometidos a considerables estudios, y lo que en un principio se consideró era una narración lineal del comienzo de la especie humana, se convirtió en un relato más sofisticado.

La Biblia era el único ejemplar de literatura antigua conocido por el mundo occidental y se consideraba un documento histórico y veraz acerca del pasado, el cual se había transmitido ininterrumpidamente de generación en generación.

Se daba por supuesto que era un hecho histórico real de inspiración divina. Las narraciones bíblicas era una garantía de que su contenido debía ser aceptado como hecho literal.

Ahora bien, como queda establecido desde el primer capítulo del Génesis, en la creación del mundo y de la vida, se relata la explicación de los orígenes.

Los cinco primeros versículos, constituyen la comprobación del misterio y la fase dual de la aparición. El segundo y tercer capítulo aborda el surgimiento del ser pensante, de un ser que se encuentra entre la disyuntiva de elegir entre el supraconsciente o instinto y el subconsciente o modalidad de aquello que el hombre no quiere saber de sí mismo y el consciente o realidad verdadera.



La creación maya-quiché manifiesta en el Popol- Vuh o como se le suele llamar *Biblia Quiché* es uno de los pocos legados mesoamericanos sobre el origen del hombre. Las grandes similitudes con la creación hebrea hacen ver las constantes simbólicas y los arquetipos universales plasmados en la psique humana.

Al igual que la Biblia, el Popol –Vuh es un documento histórico cuyo lenguaje simbólico no ha sido del todo bien interpretado, e incluso se ha comentado que quizá algún sacerdote español haya querido utilizar el relato para convertir a los indígenas, debido a su gran parecido con la Biblia. Pero pese a cualquier comentario, el Popol -Vuh demuestra ir más allá del tiempo y ser un texto original bastante difícil de descifrar.

Estos tres puntos son la base en el desarrollo de cualquier cosmogonía, sin embargo el simbolismo oculto de los mitos es quizá aquello que interfiere en la interpretación de estos. No existe todavía una interpretación única y universal, pero tanto la hermenéutica como la epistemología ayudan en el trance de descifrar un significado más o menos verdadero. Así entonces, con base en estos tres principios fundamentales y en otras constantes, compararé estos mitos de la creación.

A continuación veremos el gran parecido con el mito hebreo, sobre todo en lo que se refiere a los tres puntos arriba mencionados. Y luego, veremos las sagas hindú y babilónica y sus coincidencias dentro de una etapa mítica posterior al Popol-Vuh y la Biblia donde al contrario se narra la cosmogénesis cultural .

**3.3 Analogía entre la cosmogonía Hebrea y Maya-quiché**

<b>Biblia</b>	<b>Popol Vuh</b>
<b>Comprobación del misterio del origen</b>	
<p><b>Al principio Dios creó el cielo y la tierra. La tierra estaba desierta y sin nada, y las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu de dios aleteaba sobre la superficie de las aguas.</b>  <b>Sigue del v.1-26</b></p>	<p>Todo estaba en suspenso, en completa calma, en silencio total, sin moverse, sin existir nada, ni el tiempo, ni el espacio.  Sigue del v.8-54</p>
<b>Nacimiento del elemento dual del mundo</b>	
<p><b>Dios vio que la luz era buena y la separó de las tinieblas.</b>  <b>Sigue v. 4-26.</b></p> <p><b>Y creó Dios al hombre a su imagen. A imagen de Dios lo creó. Macho y Hembra.</b>  <b>V. 28-2: 1-3</b></p>	<p>Hágase así! ¡Que se llene el Vacío! ¡Que esta agua se retire y se desocupe! ¡Que aclare, que Amanezca en el cielo y en la tierra!</p> <p>V.19-28</p> <p>El Creador y Formador dijo: "Pruébese otra vez. Ya se acercó el momento de sembrar y de que amanezca. Haremos una nueva criatura que sea sustentada y mantenida nuestra".</p> <p>V.45-539</p>
<b>Desarrollo progresivo del hombre en ser pensante</b>	
<p><b>Entonces, Yahvé formó al hombre con polvo de la tierra, y sopló en sus narices aliento de vida, y existió el hombre con aliento y vida.</b>  <b>Sigue v. 8-25</b></p>	<p>Entonces convinieron en crear a nuestros primero padres y madres. Y a nuestros primeros padres que fueron cuatro les hicieron su carne solamente con las mazorcas amarillas y blancas; sólo con esta Comida les hicieron sus brazos y piernas.</p>



### ***La saga heroica del Ramayana***

Probablemente, las etapas de la cultura sánscrita reflejen diferentes periodos de mitos de creación universal y por ello la literatura clásica de la India está dividida en varios periodos: el védico (1500-200 a.c.) y el sánscrito (200 a.c.-1100 d.c.) y se sabe que esta última se desarrolló a partir de la védica. La ruptura radical entre estos dos periodos se diferencia esencialmente porque en la literatura del periodo védico existía la forma religiosa los *Vedas*, los *brahmanes*, y los *Upanishads*. Y donde las formas líricas y de leyenda estaban al servicio de la oración o la exposición de los rituales; mientras que en el periodo sánscrito (*Mahabharata* y *Ramayana*) las formas didácticas, líricas y dramáticas se desarrollaron mucho más allá del primitivo estado anterior hasta otro de gran pureza literaria, estética y moral. Dentro del periodo de la literatura sánscrita, la poesía se dividió en: épica, dramática, lírica y didáctica y en prosa didáctica, dramática y narrativa. La poesía épica se dividió en dos tipos: *itihasa* (leyenda) o *purana* (cuento poético) y la más artificial *kavya* (producto poético).

El gran poema épico *Mahabharata* escrito entre (300 a.c.-300 d.c.) es el más representativo de los *purana* y se asemeja con mucho a los *18 Puranas* escritos a posteriori, los cuales se consideran un género artístico cuyos principios pueden rastrearse en el *Ramayana* (comienzo del siglo III a. c.).

La menor de las dos grandes epopeyas en sánscrito de la India antigua destaca por la riqueza de sus descripciones y su lenguaje poético, y consta de 24.000 dísticos. Es probable que se comenzara a escribir durante el siglo III a. c. y muy posible que el principio y el final se añadieran posteriormente.



Por ello, si el Popol-Vuh y la Biblia tienen las 3 características: el misterio de los orígenes, expresión de la dualidad del mundo y el desarrollo del espíritu organizador hasta la llegada del ser pensante; en el Ramayana viene a verse en cambio solo el desarrollo del espíritu organizador hasta la llegada del ser pensante, es decir que se trata de un periodo posterior al genésico.

*Ramayana* en sánscrito *Historia de Rama*, narra el nacimiento y educación de Rama, príncipe y séptima encarnación del Dios Visnú<sup>17</sup>, y sus aventuras hasta conseguir la mano de Sita, con la que al final contrae matrimonio.

Después de ser desplazado por uno de sus hermanos como legítimo heredero del trono de su padre, el rey Bharata, Rama parte al exilio en compañía de su mujer y de su otro hermano, Lakshmana:

El rey se resistió al cruel deseo de su mujer; pero como no podía dejar sin cumplimiento su promesa, con el alma llena de angustia ordenó el destierro de Rama. El divino príncipe, respetuoso, obediente a la voluntad de su padre, se retiró a los bosques en compañía de la amante Sita y de devoto hermano Lakshmana.<sup>18</sup>

Más tarde Sita es raptada por el rey demonio Ravana:

"El rey de los demonios Ravana, era el enemigo más fuerte de Rama. Quizá presentía al Dios Visnú bajo la forma de príncipe, porque se propuso separarlo de Sita, prosiguiendo la obra de Zurpanaka. La paz del retiro fue interrumpida una vez más, cuando Ravana pudo llevarse a Sita en su carro mágico. y la lleva a la isla de Lanka (Sri Lanka). "<sup>19</sup>

Con la ayuda del rey mono Hanuman y un ejército de monos y osos, Rama consigue, tras una larga lucha, derrotar a Ravana y rescatar a Sita: " Entonces le dijo:

---

<sup>17</sup> El Dios Visnú resuelto a sacrificarse por el bienestar de los dioses y de los hombres, encarnó en el príncipe Rama. Dios de la trinidad hindú, literalmente el que se encarna.

<sup>18</sup> José Vasconcelos, *Lecturas clásicas para niños*, México :SEP, T-1 1984, p.26

<sup>19</sup> *Ibid.*,p. 30



"Tú, el más vil de los Rakshasas, vas a morir en castigo de haber dado prisión a mi esposa". Y en seguida le cortó una de las diez cabezas....Las escenas de esa formidable lucha se sucedieron sin cesar un instante -unas veces en el cielo y otras en la tierra -durante siete días."<sup>20</sup>

Recupera su trono y gobierna con sabiduría. Pero Sita, es acusada de haber cometido adulterio durante su cautividad: "He hecho cuanto pude por lavar una ofensa. Tu libertad era para mí un caso de honor. Sin embargo, no es digno, en un hombre de familia ilustre, vivir nuevamente con su esposa, cuando ella viene de la morada de otro hombre."<sup>21</sup>

Exiliada, pese a su inocencia da a luz dos hijos gemelos de Rama y recibe la protección del eremita Valmiki, supuesto autor del poema. Al cabo de muchos años Rama y Sita se reúnen de nuevo:

Y habiendo transcurridos los catorce años de destierro, Rama regresó a la ciudad de Ayodhya, en compañía de su devoto Lakshmana y de Sita.<sup>22</sup>

El Ramayana es una obra parcialmente profana (quizá por venir de la tradición oral) pero incorpora gran parte del material contenido en los libros védicos. Rama, Sita, Lakshmana y Hanuman son venerados como la encarnación ideal del heroísmo principesco, la devoción conyugal y fraternal y la lealtad. La recitación del Ramayana se considera un acto religioso, y en toda la India y el sureste asiático se escenifican fragmentos de esta gran epopeya.

Así, esta saga muestra la parte heroica de un ser semidivino cuya función principal es la de mostrar su capacidad de prueba aunada a su condición moral y espiritual.

### ***La saga heroica de Gilgamesh***

Del poema de *Gilgamesh* otra saga heroica, (y también dentro de la fase del desarrollo del espíritu organizador hasta la llegada del ser pensante) se sabe que es

---

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 31

<sup>21</sup> *Ibid.* P.31

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 32



una importante obra literaria sumeria escrita en caracteres cuneiformes sobre doce tablillas o cantos de arcilla del 2150 a.c. Este poema heroico recibe el nombre de su héroe, *Gilgamesh*, un despótico y arrogante rey de Babilonia, dos tercios divino y un tercio humano que gobernó la ciudad de Uruk, conocida en la Biblia como Erech (actual Warka, en Irak).

Este texto escrito en lengua sumeria se le agregaron partes posteriores de lengua acadia cuyas pruebas arqueológicas se encuentran desde Palestina a Siria ,lo cual confirma la amplia difusión geográfica confirmada una vez más por la existencia de las traducciones del pasado como las *hititas* e *hurritas*.

A este mosaico incompleto de tablillas de épocas antiguas hace que las reconstrucciones sean bastante difíciles, debido no sólo a los periodos distintos, sino a la dificultad filológica y de interpretación, pues con seguridad estos fragmentos de leyendas fueron transmitidas oralmente y se codificaron en arcilla para dejar constancia de la clara existencia del héroe *Gilgamesh*.

Según la leyenda, los dioses escuchan las oraciones de los oprimidos ciudadanos de Uruk y envían a un hombre salvaje y brutal, Enkidu, que reta a Gilgamesh a una lucha sin tregua. Concluida la batalla sin que ninguno de los contendientes resulte victorioso, Gilgamesh y Enkidu se vuelven amigos. Gilgamesh que persigue la fama y pretende eternizar su nombre en una gran misión como se aprecia en este fragmento:

Cuando Gilgamesh oyó las voces de sus vasallos, sintió el corazón alegre y su espíritu se iluminó. Dijo a su siervo Enkidu:

"Vamos a dejar la azada y tomemos armas de guerra. Vengan ellas a su oficio: vamos al furor de la guerra; sean de terrores y espanto para los adversarios."<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ángel M<sup>a</sup>. Garibay, *Voces de Oriente* ,: *Gilgamesh* , México :Porrúa,1990 ,p. 39



Emprende un viaje junto con Enkidu hacia un bosque de cedros, donde se encuentra Khumbaba, la fuerza del mal, para liberar la tierra de su presencia. Una vez derrotado Khumbaba y adquirida su fama, los dos viajeros regresan a Uruk. Gilgamesh rechaza el amor que le proclama la diosa Astarté "*Isthar*", protectora de la ciudad. La diosa rechazada envía al Toro del Cielo para destruir la ciudad, pero Gilgamesh y Enkidu dan muerte al toro, y como castigo por participar en la hazaña, los dioses condenan a muerte a Enkidu.

Tras su muerte, Gilgamesh recurre a la última hazaña humanamente imposible, eludir la muerte, por lo que recurre al sabio Utnapishtim<sup>24</sup> para descubrir el secreto de la inmortalidad. El sabio le cuenta la historia de una gran inundación (cuyos detalles son similares a los posteriores relatos bíblicos sobre el diluvio).

Para lograrlo hace un viaje agotador que lo conduce primero al jardín de los dioses y luego con la divina Siduri<sup>25</sup>, la cual intenta disuadirlo de la aventura recordándole que los humanos son mortales y tienen los placeres de la vida, pero sin embargo le indica el camino de su empresa : el océano de las aguas mortales.

Ayudado por un navegante, Gilgamesh navega en las aguas hasta encontrar el secreto de los dioses, la flor de agua de la eterna juventud. Gilgamesh se sumerge en las aguas y encuentra la flor, pero de regreso del viaje, mientras se baña en un fuente, una serpiente le roba la flor, y el héroe desconsolado regresa a Uruk para terminar sus días como cualquier mortal.

---

<sup>24</sup> A Utnapishtim se le compara con Noé, pues el dios Enlil envía un diluvio sobre la tierra para destruir al hombre. Él recibe instrucciones para construir un arca en forma de cubo, cargada con la semilla de todas las criaturas vivientes. Al séptimo día el arca se detuvo en la cumbre de una montaña, y abajo la tierra, se veía plana y la humanidad entera había regresado al barro. Utnapishtim para cerciorarse de que la tierra estaba seca, soltó una paloma, luego una golondrina y finalmente un cuervo. Más tarde ofreció un sacrificio a los dioses. La ira de Enlil se apaciguó y le confirió la inmortalidad a Utnapishtim y a su mujer.

<sup>25</sup> Siduri, deidad babilónica de la vida.



Como he dicho antes, las repeticiones entre algunos mitos de creación y posteriormente con algunas sagas heroicas no son coincidentes.

Ambas narraciones tienen puntos similares (coincidentemente casi iguales) que con probabilidad dentro de un enfoque de interpretación psicológica pertenecen al mito colectivo (subconsciente colectivo) o al mito universal de las sagas heroicas.

Los acontecimientos narrados en estos poemas se basan en leyendas o hechos ocurridos mucho tiempo antes de su composición y los personajes y episodios que figuran son de héroes que expresan un sentimiento individual con el propósito de satisfacer el orgullo nacional y que quizá en algún momento haya sintetizado los ideales de una filosofía religiosa o cultural.

El cuadro siguiente nos ayudará a ver de forma mas clara las fases de las que hemos hablado, y sus respectivas analogías míticas, para después continuar con lo que se derivó de estos mitos, la creación humana.



### 3.3.1 Analogía entre los mitos de creación: Hindú y Babilónico

<b>Ramayana</b>	<b>Gilgamesh</b>
<b>Clasificación-Género:</b> <i>Poema Sánscrito s.III a.c.</i>	<b>Clasificación-Género:</b> Poema Babilónico del s. 2150 a. c.
<b>Tema:</b> <i>Saga heroica de príncipe Rama.</i>	<b>Tema:</b> Saga heroica del rey de Uruk, Gilgamesh.
<b>Trama:</b> <i>Rama, encarnación de Visnú siente la firme convicción de que tiene una misión que cumplir, por lo cual se enfrenta a distintas dificultades entre las que se encuentran la lucha contra los Rakshasas.</i>	<b>Trama:</b> Gilgamesh, rey arrogante de Uruk tiene la firme convicción de que debe realizar una gran misión, para eternizar su nombre, lucha contra Enkidu enviado de los Dioses, antes su contrincante luego su amigo, con quien realiza sus hazañas y aventura en contra de Khumbaba.
<b>Tipo de personaje:</b> <i>Héroe de origen divino, tercera encarnación de Visnú. Es un predestinado.</i>	<b>Tipo de personaje:</b> Héroe de origen divino: tres cuartos divino y un cuarto humano. Es un predestinado.
<b>Personajes Secundarios:</b> a) <i>Bharata, su hermano de padre y Lakshmana hermano de padre al parecer es su amigo.</i> b) <i>Sita: su esposa y figura femenina Semidivina</i> c) <i>Zurpanaka: Diosa antítesis del bien.</i> d) <i>Bharadwaja: sabio ermitaño, representado por Valmiki autor del poema.</i> e) <i>Ravana: rey demonio que rapta a Sita la esposa de Rama a la Isla de Sri Lanka:</i>	<b>Personajes Secundarios:</b> a) Enkidu enviado divino y su mejor amigo. b) Siduri: Diosa protectora que ayuda a Gilgamesh en sus aventuras. c) Astarté: Diosa protectora de Uruk es la antítesis de Siduri. d) Utnapishtim: sabio a quien los dioses le concedieron la vida eterna. Se le compara con Noé. e) Khumbaba: fuerza del mal que habita en el bosque y que lucha contra el héroe.



<p><b>Conflicto:</b></p> <p><i>Se inicia desde el momento en que el rey, padre de Rama accede a exiliarlo a petición de su esposa Koslya, para seguir con el rapto de Sita su esposa por el rey demonio Ravana. Con el sentimiento de insatisfacción</i></p>	<p><b>Conflicto:</b></p> <p>Se inicia desde cuando Gilgamesh domina despóticamente su pueblo, por lo cual los Dioses deciden enviar un hombre salvaje y brutal que los libere de la opresión, para seguir de Gilgamesh, pues está seguro de tener una misión en la vida.</p>
<p><b>Estructura de la obra:</b></p> <p><i>Orden-desorden-Orden</i></p>	<p><b>Estructura de la obra:</b></p> <p>Orden-desorden-Orden</p>
<p><b>Trayectoria del héroe:</b></p> <p><i>Rama padece y acepta la voluntad de su padre y del destino. Vence los obstáculos y regresa por su sitio como primogénito del reino.</i></p> <p><i>El héroe se salva porque se humilla.</i></p>	<p><b>Trayectoria del héroe:</b></p> <p>Gilgamesh es soberbio y pretende demostrar su poder. Los Dioses le envían un contrincante a su altura, el cual se convierte en su amigo. Gilgamesh no reflexiona en lo que los Dioses le quieren decir, y éste empeñado en transgredir la voluntad divina, es castigado con la muerte de su mejor amigo, y luego con la imposibilidad de ser inmortal. El héroe muere porque se exalta a sí mismo.</p>
<p><b>Desenlace:</b></p> <p><i>El héroe se salva porque se humilla. Se cumple la ley divina, el hombre predestinado es guiado.</i></p>	<p><b>Desenlace:</b></p> <p>El héroe muere porque se exalta a sí mismo. Se cumple la ley divina, el hombre es mortal, pero también de origen divino.</p>
<p><b>Se restablece el orden alterado.</b></p> <p><i>El héroe se sublima.</i></p>	<p><b>Se restablece el orden alterado.</b></p> <p>El héroe se destruye.</p>



### 3.4. De la creación cósmica a la creación humana: La Interpretación

Después de que la cosmología tanto científica, filosófica o religiosa han tratado de explicar el origen del universo a través de innumerables teorías, creencias y doctrinas, la realidad del hombre consiste pues en dar una interpretación al misterio de la creación.

Desde la aparición de las civilizaciones más antiguas, el hombre ha tratado de dar un significado a la vida por medio de la creación, sin embargo, el concepto de creación se amplía, pues ya no sólo refiere al universo sino al propio mundo interior.

Así, el hombre primitivo aunque es un ser en armonía con la naturaleza, se siente en contraposición con ella, amenazado por las fuerzas caprichosas que parecen cambiar todo al azar, y es precisamente esto lo que lo atemoriza, pues en su mente la imagen del mundo no encuentra orden ni respuesta.

Por ello, confundido por la inconexión de los fenómenos y el dualismo entre hombre y el mundo, él vive en un oscuro terror espiritual del mundo externo. Este terror espiritual que vive el hombre por los fenómenos hace surgir de su interior una exigencia espiritual y psíquica, la aspiración de valores que le salven del caos que se producen por las impresiones del espíritu y de la visión. Ante todo esto la creación humana se presenta, como instrumento de salvación del terror cósmico.

Para el hombre primitivo dice Worringer: " La creación significa eludir la vida y sus peripecias, fijar en la intuición algo permanente que trascienda los fenómenos y donde quede superada la mutabilidad de los fenómenos." <sup>26</sup>

El creador (artista) primitivo impulsado por la necesidad de salvación crea un mundo de formas abstractas en las que fija ciertos valores permanentes para restablecer la

---

<sup>26</sup> Worringer, *La esencia del estilo gótico*. Trad. española de la Revista de Occidente p.7



seguridad de su existencia. Eliade comenta al respecto: "Al conocer el mito se conoce el origen de las cosas y se llega a dominarlas a voluntad, no es un conocimiento exterior, abstracto sino un conocimiento que se vive ritualmente."<sup>27</sup>

A través de la historia, la creación ha sido tema de estudio considerado por diferentes filósofos, de los cuales Platón fue uno de los primeros en plantear estas ideas. Consideraba que la realidad se componía de arquetipos o formas que están más allá de los límites de la sensación humana y que los modelos de todas las cosas que existen, son modelos para la experiencia humana:

"La cosmogonía constituye el modelo ejemplar de toda situación creadora; todo lo que hace el hombre es repetir en cierta forma el hecho por excelencia, el gesto arquetípico del Dios creador: la creación del mundo."<sup>28</sup>

Los objetos que los seres humanos pueden experimentar son ejemplos o imitaciones de esas formas. El trabajo del filósofo, consiste en comprender desde el objeto experimentado o percibido a la realidad que imita, mientras que el creador copia el objeto experimentado, o bien, lo utiliza como modelo para su obra. Así la obra del artista es una imitación de lo que es en sí mismo una imitación.

Los planteamientos Aristotélicos representan un progreso respecto a las ideas Platónicas, ya que ofrecen una explicación de las cosas "como deben ser" y comentó que "*el arte complementa hasta cierto punto lo que la naturaleza no puede llevar a su fin*" pues el ser humano creador separa la forma de la materia de algunos objetos de la experiencia, como el cuerpo humano o un árbol, e impone la forma sobre otra materia, como un lienzo o mármol. Así la imitación no consiste sólo en copiar un modelo original, sino en concebir un símbolo del original:

---

<sup>27</sup> Samuel Ramos, *Obras Completas: Estudios de Estética, Filosofía de la vida artística*, México: UNAM, 1985, p. 271

<sup>28</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Barcelona :Labor.,1992 , p 35



"los pueblos arcaicos pensaban que el mundo debería ser renovado anualmente y que esta renovación se operaría según un modelo: la cosmogonía o un mito de origen, que desempeña el papel de un mito cosmogónico."<sup>29</sup>

Por ello como dice Aristóteles: "el hombre tiene una propensión natural a reproducir imitativamente, y de hecho todos se complacen en las imitaciones; puesto que hay cosas vistas que nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más exactas sean"<sup>30</sup>

aunque más bien, se trata de la representación concreta del aspecto de una cosa, y cada obra es una imitación de un todo universal. Así, la cosmogonía constituye el modelo ejemplar de toda situación creadora; todo lo que hace el hombre es repetir en cierta forma el hecho por excelencia, el gesto arquetípico de Dios creador: la creación del mundo.<sup>31</sup>

Aristóteles por su parte le confiere a la *mimesis* (la propensión natural a la imitación) una explicación más allá de lo estético, para él ya es la recreación del mundo, del origen, del origen universal por el origen creativo humano: Y son los artistas los primeros modernos que se han dedicado a destruir realmente su mundo: "para recrear un Universo artístico en el que el hombre pueda a la vez existir, contemplar y soñar."<sup>32</sup> Pues la creación del mundo presupone el modelo ejemplar de cualquier creación: " la cosmogonía constituye el modelo ejemplar de toda situación creadora; todo lo que hace el hombre, repite en cierta manera el "*hecho*" por excelencia, el gesto arquetípico del Dios creador: la creación del mundo."<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, Barcelona :Editorial Labor,1985 , p .45

<sup>30</sup> *Ibid* p. 21

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.45

<sup>32</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, Barcelona :Editorial Labor,1992 , p .45

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.p .38,40



La cosmogonía es el modelo ejemplar de toda especie de hacer no solo porque el cosmos es el arquetipo ideal a la vez de toda situación creadora y de toda creación sino porque el cosmos es una obra divina.<sup>34</sup>

Plotino dice que las artes no crean sino imágenes de la naturaleza, además de ser éstas imágenes de cosas diferentes, por ello las artes no imitan directamente los objetos visibles sino que se remontan a las razones de donde ha salido el objeto natural.

Posteriormente, el concepto de creación *–arte–* se viene a situar en un punto intermedio. En la edad media fue una expresión de la religión, cuyos principios estaban basados en el neoplatonismo.

Durante el renacimiento en el siglo XV y XVI, la obra creativa se vuelve secular y ésta abarcó más campos del religioso.

El hombre clásico, ya no conoce el sufrimiento que produce el universo con sus varios fenómenos, para él crear significa fundir el propio sentimiento con el mundo circundante. Worringer comenta:

“Crear artísticamente significa para él fijar en intuiciones el proceso ideal con el cual su propio sentimiento de la vida se funde con el mundo viviente que le rodea.”<sup>35</sup>

Para el hombre moderno, las ideas creativas en el ser humano van tomando características en relación a un mundo más autolimitado y de acuerdo a la individualidad de su creador. De acuerdo al arqueólogo alemán J. Joachim Winckelmann sostenía al igual que los griegos que: *el arte es impersonal y expresa la proporción ideal y equilibrio más que la individualidad de su creador.*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. .39,45

<sup>35</sup> Samuel Ramos, *Obras Completas* Estudios de Estética, Filosofía de la vida artística, [T III] ,México: UNAM, 1985, p. 150



Para Hegel, sin embargo, el arte, la religión y la filosofía son las bases de un desarrollo espiritual elevado. Este espíritu se encuentra en la naturaleza y es todo lo que el ser humano encuentra grato y de acuerdo a la libertad espiritual e intelectual. Por esto, en la naturaleza existen ciertas cosas que son agradables y placenteras, pero a través de la creación se reorganizan y llegan a formar parte del espíritu interior que el creador le confiere, y por lo tanto también cumple con las exigencias socioculturales. De esto comenta Ramos:

"El arte es un producto de la actividad espiritual del hombre y debe considerarse como un fenómeno de la cultura, no como un fenómeno natural." <sup>36</sup>

Pero para Schopenhauer, las formas de creación del universo y las ideas platónicas existen más allá de la experiencia, y que la satisfacción del mundo se logra a través de la comprensión de los sucesos y por el interés que provocan, como medio de eludir el mundo angustioso de la experiencia cotidiana:

"El arte consiste en un modo de vivir de ciertas impresiones que llegan a la conciencia, pero tal vivencia artística lejos de ser una contemplación pasiva es un actividad del espíritu que elabora las impresiones recibidas en vista de una finalidad que las trasciende." <sup>37</sup>

Por otra parte Nietzsche pensaba que la creación estaba en la visión trágica de la vida, pero esta idea no debía excluir el aspecto alegre del espíritu, pues su realización plena es la creación artística, la cual se enfrenta con los terrores del universo, los que puede transformar al generar una experiencia en algo bello.

Al hacerlo transforma las angustias del mundo en tal forma que puedan ser contempladas con placer:

"Se dice que el arte surge de una actitud contemplativa del hombre para recrearse pasivamente, frente al mundo que le rodea o a su propio mundo interior." <sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 118,151,218

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.p.227, 271

<sup>38</sup> *Ibid.*



En los siglos subsecuentes XVIII y XIX, la creación estuvo dominada por la estética, término que se utilizó para denominar el arte, cuyo propósito era satisfacer un propósito humano, que bien podía ser la imitación de la naturaleza como se ve en los novelistas Jane Austen y Charles Dickens; en relatos realistas como los de Alexandre Dumas *hijo*, etc.. También la idea era la de hacer notar que la obra de arte era tan útil como bella, pues podía inspirar emociones y sensaciones como la ópera y el teatro, o bien la obra creativa podía servir para criticar la sociedad y poder reformarla.

Para Benedetto Croce, la importancia de una creación artística en la moral, la filosofía, o el placer no es importante, sino la verdadera intuición artística. La expresión como extracción de algo que está combinada con otras cosas, da límite a lo indefinido y aclara lo confuso. Para él, la expresión es la clave del misterio del arte: "Todo arte es expresión, pero no toda expresión es arte. " <sup>39</sup>

Para Croce la expresión es un fenómeno cuya finalidad es revelar una significación. Puesto que la vida se compone de una serie de movimientos externos que son la traducción física de una vida interior espiritual, el hombre en todos sus actos proyecta su deseo más íntimo ,una emoción o una idea, y ellos tomados en conjunto se transporta un alma. Por ello, en la ciencia, el arte, la filosofía y la religión son manifestaciones externas del sabio, del artista, del filósofo o del místico.

Para el francés Henri Bergson, el arte es una ciencia en donde se crea un sistema de símbolos que describe la realidad aunque en el mundo real la falsifique. El arte se basa en intuiciones, es decir, en la aprehensión directa de la realidad no interferida por el pensamiento. Así el arte se abre camino mediante los símbolos y creencias acerca de la gente, la vida y la sociedad, y al mismo tiempo enfrenta al individuo con la realidad misma.

---

<sup>39</sup> Samuel Ramos, *Obras Completas*, Estudios de Estética, Filosofía de la vida artística México: UNAM, 1983 ,p.p. 227,248



Por su parte, los movimientos como el marxismo y el psicoanálisis han rechazado el principio del arte por el arte, y reiterado su función práctica. Para el marxismo el arte es una expresión de las relaciones económicas con la sociedad; mientras que para el psicoanálisis y en especial Freud creía que el valor del arte era para usarlo de forma terapéutica, y por este medio tanto el artista como el público pueden descargar conflictos profundos y descargar tensiones.

Las fantasías y ensueños son transformados dentro de un escape psicológico hasta plantear diversas formas de concebir la vida:

"Es la fantasía la que ha constituido al mundo mitológico y poético en el que vive el hombre y el mundo real. Y es ella la que incluye la idea de un libre juego de la imaginación para recrear el espíritu que necesita tanto del sueño como de la realidad." <sup>40</sup>

La creación es una actividad que presenta manifestaciones múltiples a través de la historia. Por ello debe buscar lo permanente en medio de los cambios, hasta encontrar su esencia intemporal, debe perseguir el elemento ahistórico en medio de la influencia histórica del arte.

La creación es un fenómeno de tipo emocional sin el cual no se podría entender el fenómeno del arte. Aristóteles al analizar las relaciones del placer con la acción misma declara: "el fin de ésta no es nunca el placer sino la acción misma que es *la vida*".<sup>41</sup>

Lo cual quiere decir que la creación artística revela a un individuo que no busca una creación para provocarse una exaltación de los sentimientos; sino que es una necesidad vital.

La creación artística ofrece al hombre la oportunidad de dar libre expansión a los aspectos del espíritu que no obtienen satisfacción en la vida, por lo tanto el arte viene

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 248

<sup>41</sup> *Ibid.*



a ser una válvula de escape que permite desahogar la tensión espiritual, al provocar una catarsis.<sup>42</sup>

A través de la historia del arte, se ha visto diferentes puntos de vista estéticos, pero psicológicamente para el artista la vida se cifra en su actividad o bien, el arte y la vida son la misma cosa. La creación absorbe su voluntad, su inteligencia y toda su vitalidad. Para el creador, el arte es un sino y el artista es un predestinado como el brujo, el chaman, el sacerdote. Eliade comenta:

"El artista es un individuo de excepción dentro del común de los hombres; está dotado de un poder visionario que penetra profundamente en todas las cosas."<sup>43</sup>

La creación artística es un fenómeno humano que se da en todos los pueblos y culturas como lo demuestra la etnología y la historia, no obstante, esto no significa que sea un lujo, sino que responde a una necesidad enraizada en la naturaleza humana: " Lo que obliga al hombre a la reproducción artística de un modelo natural no sólo es el instinto de imitación sino el afán de redimir el objeto de su vinculación con la realidad y convertirlo en algo que no sufra las mutaciones del tiempo."<sup>44</sup>

El hombre es capaz de disfrutar de los beneficios de la creación, pero no todos tienen capacidad de producirla, por ello, vemos que la creación de cualquier obra requiere de personas dotadas para ese fin:

"El poeta es un médium que está entre los dioses y los hombres y la esencia de la poesía es la convergencia de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. "<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> El término catarsis viene a significar conmoción interior, revolución. Cfr. Samuel Ramos, *Obras Completas, Estudios de Estética, Filosofía de la vida artística*, México :UNAM,1983) , p. 235

<sup>43</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, Barcelona: Paidós, 1992, p .

<sup>44</sup> Ramos, *Op.cit.* p .203

<sup>45</sup> *Ibid.*, p .204



Por todo esto, la creación artística en el hombre se produce cuando los conflictos y tensiones de la vida son superados por él. Todas las alteraciones que lo perturban son rítmicas y el artista o creador busca cultivar las situaciones de conflicto porque en ellas hay la posibilidad de llegar a una solución, pues al restablecer ese equilibrio produce armonía y le produce una experiencia restablecedora sea cual fuere su fin.

Y es aquí donde surge el arte, pues: "Los dioses también hablan sólo que mediante signos y toca a los poetas interpretar estos signos y luego transmitirlos a su pueblo." <sup>46</sup>

El tema de la teoría estética incide de manera obligada en el tema de la interpretación, sea como forma de crítica o como de lectura o recepción. Por ello, es indispensable conocer este vínculo y plantear los elementos pertinentes para la consecución de su fin que es la interpretación. La creación en sí misma requiere de ser interpretada ya que no lograría su objeto, que es el de buscar una comunicación a través de un símbolo. Y es el drama junto con la tragedia la que reinterpretarán esos símbolos: La tragedia realiza un trabajo de rememoración estética, y descubre lo que subyace en forma oculta a esta objetividad. <sup>47</sup>

El lenguaje épico es la rememoración de la esencia inmediata por tanto es un medio de repetición rememorante de algo ya existente (una creación) donde la tragedia es el lenguaje superior por medio del cual se manifiesta el símbolo de manera reflexiva básicamente al develar un significado performativamente: La tragedia inaugura una experiencia performativa: una experiencia del ser-hecho y del hacer <sup>48</sup>

La creación es medio válido de interpretación de la vida, de los símbolos, la cual necesita tener una significación que nos de una explicación de la vida como se expondrá en el siguiente capítulo.

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*

<sup>47</sup> Cristoph Menke en *Teorías de la interpretación: Ensayos sobre Filosofía, Arte y Literatura*, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1998, p.265

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p.262

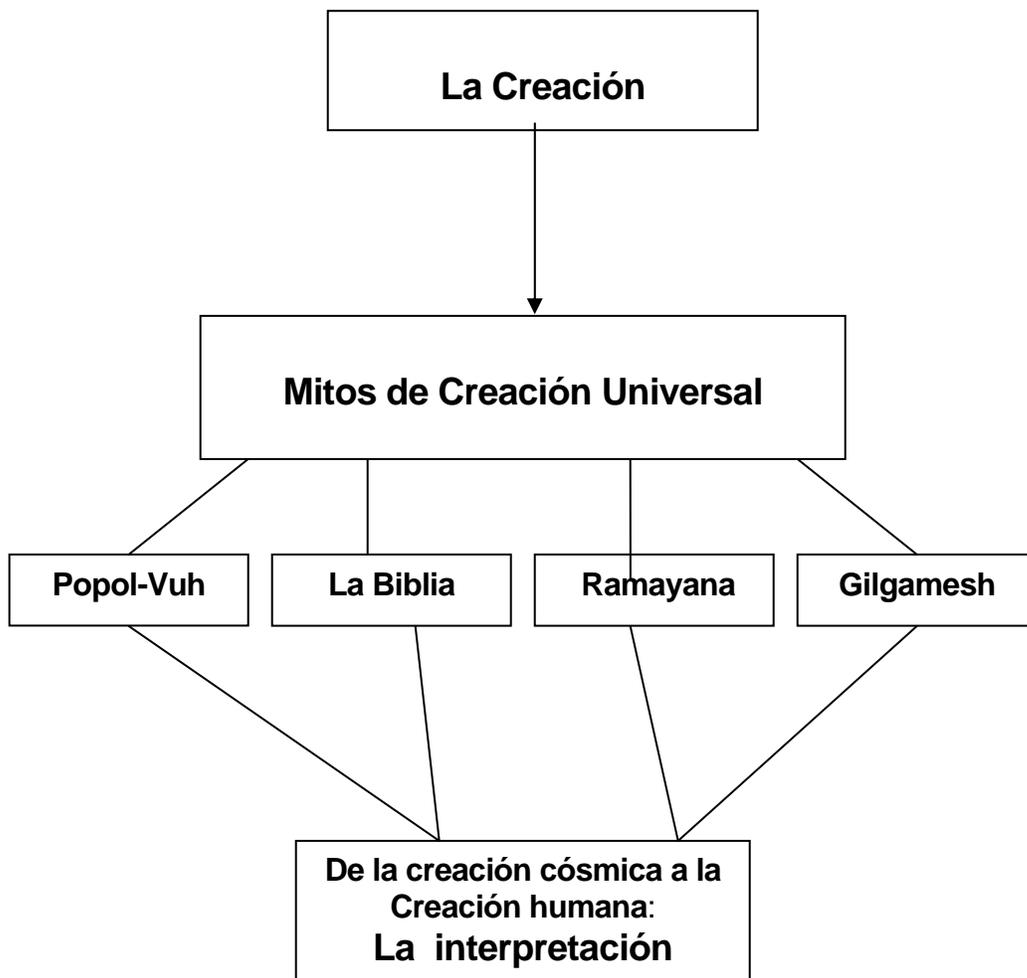


### Conclusiones parciales:

- 1) La creación tiene fundamento en la creación *ex nihilo* de donde todo procede y de donde existe una nostalgia de vida, que es el retorno a a la unidad
- 2) Las constantes universales de la creación se manifiestan en cualquier mito cosmogónico y que son básicamente: a) el misterio de los orígenes b) la expresión de la dualidad c) el desarrollo evolutivo del ser pensante hasta la creación total de donde luego se manifestará el mito hasta derivarse en mitos históricos .
- 3) La creación se manifiesta generalmente mediante un mito, vía por la cual la psique o inconciente colectivo de una cultura determinada da significado a la vida al interpretarlo y hacerlo comprensible mediante un acto creativo constante y repetido.
- 4) Creación significa literalmente: crear una acción y hacer una acción, es decir crear para re-presentar o expresar algo que subyace y existe desde siempre. Este vinculo es la célula madre de la cual, proviene todo.
- 5) La creación existe como modelo ejemplar de toda situación creadora, donde el hombre repite el gesto creador de Dios, creando su mundo, sus mitos y su pensamiento, colaborando así con el modelo creador en un vínculo incesante e inseparable. La vida es en función del macrocosmos al microcosmos.
- 6) La función básica de la creación es la repetición (*re-petición o en pedir de nuevo*) pues es en ella que se re-crea a si misma, es decir, se crea en sí misma cada vez que vuelve a pedir y repetir dando significación a ese acto creativo.
- 7) Todo acto de creación o creativo proviene del mayor y mejor acto de creación que es el mundo, el cual se encuentra ahí para demostrarlo. No obstante, la creación no podría haberse llevado a cabo sin el modelo repetitivo por excelencia: el mito.



Esquema General del Capítulo III





CAPITULO III: LA CREACIÓN

---

---



## CAPITULO 4 LA HERMENÉUTICA

Lo que conocemos lo sabemos más por mera opinión  
nuestra que por real posesión de la verdad.

San Jerónimo.

El presente capítulo tratará sobre el aspecto de la interpretación, la necesidad de traducir un texto desde su contenido para encontrar un significado que de sustento a la existencia, pues como vimos en el capítulo de la creación, esta no se puede quedar en el nivel de representación sino que tendría que usar una forma de significación que lo explique pues tiene por objeto final la interpretación de sí misma. Comentaremos también el porque de interpretar un mito de creación como el Popol-Vuh, las aportaciones de la hermenéutica a la literatura dramática y drama, y la vigencia y utilidad que subyace en una propuesta de interpretación análoga que ponga de manifiesto el valor, la importancia y veracidad de un texto antiguo y sus aportaciones a nuestra cultura contemporánea.

### 4.1 La Hermenéutica<sup>1</sup> y *El Popol-Vuh*:

#### a) La necesidad de interpretación

La necesidad de interpretación ha estado vinculada a la psique del hombre como un elemento subconsciente, a través del cual quiere dar con una correcta, real y verdadera significación del objeto de estudio, como puede ser: un texto, un símbolo, un icono, una imagen, una escultura, etc.

Esta necesidad ha hecho que se planten diversas definiciones o medios de estudio para llegar al fin interpretativo. Tal es el caso de la Hermenéutica, del griego

---

<sup>1</sup> Ciencia y arte, ciencia en cuanto es un conjunto estructurado de conocimientos en los que los principios dan organización a los demás enunciados y arte, en cuanto que es un conjunto de reglas que rigen una actividad. Cfr. Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México: UNAM, 2ª edición, 199, p.9



*Hermeneuein* que es el arte de interpretar textos con el fin de fijar su verdadero sentido.

En sus inicios se utilizó en estudios teológicos, en específico se aplicó a la interpretación de las Sagradas escrituras, pero su uso se amplió desde el siglo XIX hasta abarcar las teorías filosóficas del significado y la comprensión, así como las teorías de la interpretación textual.

Los teóricos de la hermenéutica como Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey, entendían la interpretación como un proceso de comprensión y reconstrucción psicológica, es decir, de reconstrucción por parte del lector, de la intencionalidad del autor. Comenta Valdés:

" La tradición hermenéutica ilustrada por Schleiermacher, Dilthey y Bultma acentúa la integración del texto y del lector".<sup>2</sup>

En este sentido, el texto es la expresión de los sentimientos de su autor y los intérpretes deben intentar ponerse en el lugar del autor para revivir el acto creador. El problema de esta concepción es principalmente su exceso de fe en el género humano pues presupone que todo el mundo tiene la misma capacidad para superar las dificultades que avienen en todo proceso de comprensión. De ahí viene la creencia de que es posible alcanzar una única interpretación correcta.

Sin embargo, una visión algo más escéptica sobre la interpretación sostiene que no hay razones fundadas para emitir un juicio y por lo tanto se corre el riesgo de caer en el subjetivismo y el relativismo (descubrimiento de que el conocimiento no es absoluto) como argumenta Beuchot:

En la hermenéutica analógica la metodología de la interpretación es flexible...<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Mario Valdés, *De la interpretación*, Teoría Literaria ,México: Siglo XXI , 1993, p.327

<sup>3</sup> Citado por Ricardo Mazón, *La hermenéutica Analógica y el Mito*, México: Primero Editores, 2002,p.40



Paul Ricoeur en su *Théorie de l'interprétation* comenta que:

"Las pretensiones de interpretaciones definitivas y de la verdad objetiva han sido suplantadas por el movimiento hacia una captación del potencial redescriptivo de los textos en términos del yo".<sup>4</sup>

Ricoeur desarrolló una teoría de interpretación basada en la tradición secular y en el pensamiento religioso bíblico, pues su objetivo principal era la búsqueda de un método que compaginara al mismo tiempo las exigencias del pensamiento ilustrado contemporáneo (*desmitologizador*) con un enfoque teocéntrico (fideísta) clásico, es decir, en un enfoque que identificara la verdad con la sabiduría recibida a través de la revelación divina interior. Lo cual sería posible por un lado, al evitar los excesos del dogmatismo religioso y por otro, la constricción del planteamiento racionalista.

En este sentido ha intentado replantear la antigua lucha entre poesía y filosofía, fe y razón, intuición creativa y entendimiento autocrítico. Y al respecto resume:

"La interpretación de un texto culmina en la comprensión de sí mismo de un sujeto que en lo sucesivo se comprende mejor, se comprende de manera diferente o simplemente empieza a comprenderse verdaderamente".<sup>5</sup>

Para el filósofo Martin Heidegger y su discípulo Hans Georg Gadamer, la necesidad de interpretación sería un dilema, el del círculo hermenéutico, en clara alusión al modo en que la comprensión y la interpretación, la parte y el todo, se relacionan de manera circular: *para comprender el todo es necesario comprender las partes, y viceversa*.

Sin embargo, para la mayor parte de los críticos literarios de hoy, la interpretación ocupa el punto medio entre la objetividad y la subjetividad o lo que se conoce como hermenéutica *docens e utens*,<sup>6</sup> pero por sobre todo, abarca el análisis del texto y sus numerosos juicios.

---

<sup>4</sup> Valdez, Op.cit. p.327

<sup>5</sup> Mario Valdés, *De la interpretación: Teoría Literaria*, Siglo XXI, México, 1993.,p. 327

<sup>6</sup> Cfr. Ricardo Mazón, *La Hermenéutica Analógica y el Mito*, México: Primero Editores, 2002,p.39



En la función de la interpretación se produce una comprensión y consecuentemente ésta comparte significaciones precisas con el lector(es).

Por ello nos preguntamos quién ha comprendido y qué ha comprendido, para no incurrir en el error común de que todo tiene un sentido. Es un error creer que todo lo que pueda ser descrito puede ser interpretado, pues se puede describir una figura geométrica e incluso entablar una discusión sobre ello, pero si todo está desprovisto de sentido no tiene una función que cumplir. Así, la interpretación estaría situada en un plano más bien ontológico.

Dentro de la interpretación, un punto de búsqueda y función es la operación base: explicación y comprensión, las cuales están vinculadas al contexto.

Por un lado la explicación, trata de describir aquello que se considera está en el contexto del locutor e intenta eliminar la extrañeza que produce en el lector, y por otra parte, la comprensión se inserta precisamente en el contexto de eliminación de la extrañeza, provocando así la comprensión.

Cuando se habla de acontecimientos históricos o fenómenos naturales, el que habla trata de insertarlos en el contexto de lo conocido como es la perspectiva filosófica, religiosa o científica. La explicación de estos viene cuando representa un problema, pues la explicación es una condición previa al sentido. Por ejemplo, los artistas con frecuencia son incapaces de explicar sus obras, pues el contexto es inteligible, porque el significado pertenece al destinatario y no al creador:

“Los objetos individuales en general no necesitan explicación; la vía explicativa no interviene más que cuando la inscripción de esos objetos en un contexto establecido me plantea un problema.”<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 318



Pero si una obra está vinculada a un contexto histórico, el texto es el contexto del creador y no del destinatario. Así pues tenemos un sistema de relaciones interconectadas, las obras en sí y las obras y contextos emparentadas con ella.

El problema de la interpretación es claramente un asunto que rebasa lo que el texto quiere decir y no dice y por lo tanto concierne más a la manera en que el contexto determina la interpretación de lo que dice.

Como dije, interpretar un texto consiste en apropiarse aquí y ahora de la intencionalidad del este, pues de acuerdo a las premisas de explicación y comprensión, se transmite el sentido cuando termina la explicación y la comprensión está satisfecha.

Al interpretar un texto, se captura la unidad de este y se comunica la experiencia de él. El objeto de la interpretación es la mediación entre el texto y el lector, así la comprensión hermenéutica sin la mediación del sistema de signos del texto, deja de lado las exigencias esenciales que el texto impone. Al respecto comenta Valdés:

“Explicar un texto consiste en poner de manifiesto las relaciones internas de la organización y de la composición, y comprenderlo es captar la intencionalidad que hace de él un todo y no sólo un ensamblaje de palabras.”<sup>8</sup>

Pero sea cual fuere el método usado en la interpretación, existe algo que se impone: la relación de la interpretación con el texto sólo es posible dentro de una comunidad de locutores, de auditores y comentaristas de análogos, pues para explicar la estructura de un texto como sean sus ideologías y convenciones culturales, forman parte del proceso de comprensión de un intérprete, el cual lo expresa a través de la mediación de las vías explicativas precedentes:

---

<sup>8</sup> Mario Valdés, *De la interpretación: Teoría Literaria*, México: Siglo XXI, 1993, p.328



"La explicación desprende un sentido dinámico que el intérprete ha de hacer suyo si quiere comunicarlo a los demás, es decir, debe comprender los indicadores referenciales que se han deducido de las vías explicativas." <sup>9</sup>

La interpretación permite que el sistema de signos implícitos en una obra sea del tipo lógico, ya que el sistema de signos por sí mismo produce sentido, por lo cual la interpretación se convierte en un comentario relacionado con el sistema semiótico y con el intérprete que conoce. Aristóteles decía:

"la interpretación es la interpretación por la lengua antes de ser la interpretación de la lengua." <sup>10</sup>

Así entonces, se insiste en que la interpretación es la interpretación de una expresión simbólica ligada a una línea ontológica diferente al texto de estudio.

Por ello el intérprete, reinterpreta de acuerdo a su enfoque de percepción, el objeto de estudio.

Sin embargo, como se sabe un texto literario representa un campo ilimitado de significados que no pueden ser descifrados con una postura francamente parcial. Por eso, es necesario encontrar un punto medio entre el terreno de la ciencia y la intuición, además de seguir confrontando la interpretación a un desarrollo sincrónico:

"La dialéctica de la explicación y de la comprensión constituye el poderoso revelador de la interpretación." <sup>11</sup>

Ahora bien, actualmente existe una propuesta que pretende aportar a la comprensión del problema de la interpretación, como es la *hermenéutica analógica* cuya metodología de interpretación es flexible pero con el rigor requerido para la comprensión del texto. Beuchot comenta que esta sigue tres pasos:

1) la comprensión del significado semántico 2) comprensión del significado sintáctico, 3) comprensión del significado pragmático; en otras palabras el develamiento de la intención del autor. <sup>12</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.329

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.329

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Ricardo Mazón, *La Hermenéutica Analógica y el Mito*, México: Primero Editores, 2002, p.40



Pero ¿por qué y para qué se establece esta propuesta? Porque es aquí donde está el punto donde confluyen gracias a la analogía, el relativismo y –o el universalismo ósea la llamada univocidad o equívocidad.<sup>13</sup>

Así pues, será la hermenéutica el medio por el cual daremos cuenta de las posibilidades de significación que contiene el Popol Vuh, pero no solo a nivel formal sino sobre todo a nivel hermético y ontológico ya que generalmente en todo texto sagrado interviene un sistema simbólico cuyas características están ocultas y en clave para el lector.

En conclusión , la interpretación se basa en un sistema de coherencia basado en la experiencia de la vida, en los modelos precedentes de investigación , en la fenomenología y en la sustitución, lo cual provoca que al interpretar un texto del terreno subjetivo se traslade a otro intersubjetivo ; que confirme la dialéctica de un equilibrio, entre un polo del texto como el texto por el sujeto creador, y por otro, el texto como propiedad figurativa de otros en la línea de transmisión, el traductor ,el lector o el crítico.

La interpretación es multifuncional y se distingue de los niveles coincidentes, al poner de manifiesto sus diferencias para así aportar en la consecución de su fin que es el dar un significado a algo. Como cita Beuchot:

El objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión, la cual tiene como intermediario o medio principal la contextualización... Poner en un texto en su contexto, evitar la incompreensión o la mala comprensión tal es el acto interpretativo y a la vez la finalidad de la interpretación. En eso la hermenéutica lleva ya supuestos antropológicos y, por lo mismo y en la lejanía, pero fundamentalmente, éticos y hasta metafísicos.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Terminos utilizados en la hermenéutica para designar un significado limitado o bien por el otro polisémico. Cfr. Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica Analógica*, México; Edit. UNAM -Itaca, 2ª edición, p.p.42-43

<sup>14</sup> *Ibid.* p.19



## 4.2 Objeto y Función Interpretativa del mito de la creación

Distintos métodos de estudio en busca de la interpretación de las ideas arcaicas han llamado la atención desde siempre a los estudiosos del tema. Por ejemplo, para Georges Dumézil, la importancia de esto residía en la busca de estructuras y mecanismos que constituyen el fondo de los estudios teológicos, mitológicos, rituales, así como la ideología de diferentes pueblos.

Para Mircea Éliade, los estudios en la interpretación tenían una función paralela con la historia de las religiones a través de la cual da cuenta de la realidad y de lo sagrado. La investigación del pensamiento y de la conciencia del *homo religiosus*, lleva a Eliade a encontrarse con Jung y el descubrimiento de interpretaciones comunes, como es el arquetipo. Por ello, tiene la certeza de que los fenómenos histórico - religiosos son la expresión de arquetipos dentro de la conciencia que requieren de ser interpretados a luz de disciplinas que les son propias:

“un phénomène religieux doit être appréhendé dans sa modalité propre, le sacré.”<sup>15</sup>

Sin embargo, aunque la historia sitúa en el contexto socio-cultural algunos fenómenos religiosos, las fuentes por lo general provienen de la etnología, por la cual se conocen diferentes textos, monumentos, inscripciones, tradiciones orales, costumbres, cosmografías, etc. Estas se presentan como documentos históricos que se encuentran remplazando un contexto la mayor de las veces religioso, que no existirían sin una psicología de la interpretación.

Al tratar de ceñir un fenómeno sagrado a la filología, psicología, o bien a la sociología se cierra toda posibilidad de explicación dentro de su propia modalidad.

---

<sup>15</sup> Constantin Tacou, Mircea Eliade, *L'Herne*, Paris: Éditions de l'Herne 1978 ,p.13



Así, tenemos que la hermenéutica trata de descifrar los significados religiosos que van más allá de lo puramente histórico, como se comentó en el apartado anterior.

Para poder explicar la importancia y magnitud que tiene la hermenéutica como un método científico que se ocupa de la fenomenología, lo sagrado, lo mítico y religioso, es necesario comprender su vínculo con la transformación y con el develar de significados, que modifica gracias a la cualidad misma que es en sí la existencia:

"Sur le lecteur, l'herméneutique exerce une action de réveil car elle le met en contact avec le monde spirituel." <sup>16</sup>

Por ello, los puntos básicos de todo intento interpretativo están en la historia, la fenomenología y la hermenéutica, que a su vez comparten líneas paralelas con el ámbito sagrado y el símbolo:

"Toda experiencia religiosa se sitúa en un contexto cultural y socioeconómico determinado; todo fenómeno religioso es un fenómeno histórico." <sup>17</sup>

Ahora bien, de acuerdo a la propuesta de Eliade el objeto y función de la interpretación vendría a ser la de tratar de comprender la historia de las culturas mediante los actos míticos y cosmogónicos de sus orígenes por los que han fundado su civilización, sus costumbres, sus rituales y le han dado sentido a la existencia humana.

Por esto, la noción de interpretación está vinculada a la de los orígenes, al fenómeno religioso, o mejor dicho a los mitos de creación. Eliade llama a esto *hiérophanie* o *hierofante*, es decir, una acción o acto en donde se manifiesta lo sacro.

---

<sup>16</sup> La hermenéutica ejerce sobre el lector una acción de ensueño porque lo pone en contacto con el mundo espiritual. *Ibid.* p.16

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 12



“Existe siempre el mismo acto sobrenatural: la manifestación de alguna cosa “de otra parte “, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, de los objetos que forman parte integral de nuestro mundo “natural” y “profano”.<sup>18</sup>

Que como hemos visto son parte del origen del mito y que se manifiestan en los rituales al hacerse presentes en el chamán, el sacerdote, el hierofante que en un momento determinado se les revela el mundo sagrado y lo interpretan y transmiten al mundo natural:

"un fenómeno religioso es un hierofante es decir, un acto de manifestación sacra."<sup>19</sup>

Esta manifestación se muestra como una realidad que realza otro orden, el orden de la naturaleza, que el hierofante interpreta para sacar en conclusión el contenido revelado y el significado religioso. Ya que según la teoría Eliadiana, en todo hierofante se distinguen ciertas características, las cuales son: a) el objeto natural que se sitúa en su contexto normal, b) la realidad invisible o la “otra parte” y c) el mediador que es el objeto natural revestido de una nueva dimensión, la sacralidad.

Al atender a estos tres elementos, el hierofante se encarga de reconstruir mediante la interpretación de los símbolos, el significado. La importancia de interpretación de un mito radica justamente en la reinterpretación del mensaje, el cual ejerce un efecto sobre quien lo ejecuta, es decir el intérprete y los participantes. Por ejemplo, un chamán, un sacerdote, un danzante o un poeta son personajes mediante los cuales se devela el significado de un mito, el que a su vez se manifiesta ejerciendo su poder sobre quien lo ejecuta, es decir el intérprete y los participantes.

---

<sup>18</sup> Constantin Tacou, Mircea Eliade, *L'Herne*, Paris:Éditions de l' Herne, 1978, p. 14

<sup>19</sup> *Ibid.*,p. 12



La función de cualquier mito de la creación es la de renovar el mundo mediante su práctica. Por esta razón la recreación de un mito de origen es un *renovatio*<sup>20</sup> una reiteración cosmogónica:

“Los pueblos arcaicos piensan que el mundo debe ser renovado anualmente y que esta renovación opera según un modelo: la cosmogonía o un mito de origen, que desempeña el papel del mito cosmogónico.”<sup>21</sup>

La renovación como se sabe está ligada a los fenómenos naturales, las estaciones del año, los astros, y en general el mundo circundante del ser humano.

Por otra parte la renovación elemento reiterativo en casi todas las culturas, funge como un ritual básico y fundamental de vida- muerte que reafirma la creación, ya que para que algo exista en verdad es necesario que otra cosa muera. Así, la muerte es la vida y la vida es la muerte.

Dentro de este ciclo se encuentra el principio cósmico del *renovatio*, cuya creencia es la creación y destrucción cíclica del mundo en la perfección de los comienzos.

El escenario mítico - ritual de la renovación periódica, revela una de las funciones principales del mito, como se aprecia en el mito del eterno retorno.

En el Popol - Vuh, este *renovatio* cíclico es congruente con la fenomenología Maya-quiché pues muerte y renacimiento están ligados a todos los acontecimientos naturales. La bipolaridad maya tiene su base en los ciclos día –noche, de esta manera el ciclo vida –muerte - renacimiento es sólo un aspecto del ciclo día –noche que representa la cooperación perpetua y equilibrio permanente de mundo terrestre y del universo.

---

<sup>20</sup> Término latino “*renovación*”.

<sup>21</sup> Mircea Eliade , *Mito y Realidad* , Barcelona: Labor, 1992 , p. 49



Así la interpretación que se hace en el Popol - Vuh del mito de la creación maya-quiché, no es más que un *renovatio* cósmico, es el *leitmotiv*<sup>22</sup>, o la causa del todo. El drama de la creación cósmica se repite en el Popol- Vuh mediante las creaciones del mundo y de la humanidad. Estas re-creaciones o regeneraciones del mundo, del hombre y de todo proceden de la creación inicial, por ello su función y objeto es la de hacer comprender el mecanismo cosmo – teogónico a través de los representantes de los dioses creadores y por medio de un mito en un rito. Rafael Girard comenta de ello:

“A semejanza de los Dioses creadores que representa, el *hierofante* chortí viste su manto de gala de color verde, como el ropaje divino, símbolo del manto vegetal que ha de renovarse, gracias a sus artes mágicas, equiparándose entonces a Gucumatz.”<sup>23</sup>

El objeto de la interpretación mítica se encuentra en la cosmogonía, que como se sabe sirve de modelo de toda creación: "el origen de una cosa da cuenta de la creación de esta cosa." <sup>24</sup>

Pero que ante todo es susceptible de revelar las fuentes y al renovarlas revalidar el porque de la vida, es decir, hacer presente el *in illo tempore*<sup>25</sup> reiterando la creación.

Así pues, los modelos cósmicos se transmiten por los mitos con la finalidad de mantener y despertar la conciencia de los antepasados, del mundo divino y del mundo del hombre para revivir un hecho trascendente que pueda formar parte de la existencia. La función del mito en la hermenéutica es la de un símbolo que da vida y un símbolo es: Un signo que ofrece un significado manifiesto y un significado oculto. Sólo que únicamente puede detectarlo y comprenderlo quien esta al menos un poco iniciado en el. El signo se vive y da vida, es decir, da sentido.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Leit motiv del alemán literalmente el tema principal.

<sup>23</sup> Rafael Girard, *El Popol-Vuh: fuente histórica*, Guatemala: Ministerio de Educación, 19 p. 29

<sup>24</sup> Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona: Ed. Labor, 1992 , p.44

<sup>25</sup> Término latino que indica “antes de los tiempos o tiempo primigenio.”

<sup>26</sup> Ricardo Mazón Fonseca, *La Hermenéutica Analógica y el Mito*, México: Primero Editores, 2002, p.43



### 4.3 HACIA LA HERMENÉUTICA DEL POPOL-VUH

Como se ha venido mencionando, la importancia de la hermenéutica ocupa un lugar prominente y determinante dentro del análisis de cualquier texto cuya búsqueda se orienta hacia el sentido y significación del símbolo.

De acuerdo a los estudios de Ricoeur, todo lenguaje implicaría: símbolos, signos, mito y cultura, por lo cual es susceptible de interpretación, a través de un análisis de la cultura y sus expresiones; principalmente las que tienen que ver con la vida y la voluntad. Con esto se manifiesta la filosofía hermenéutica, la cual a partir del símbolo se expresa como un concepto polisémico rico en significados.

Los mitos contienen simbólicamente la esencia de las cosas y en consecuencia de la historia; sin embargo, no dan indicios de poder ser explicados o comprendidos porque en el campo de lo simbólico, es necesario e indispensable conocer al hombre, para que así actúe una verdadera actitud y disciplina hermenéutica:

“Dado que el discurso unívoco y claro no requiere de interpretación sino que ésta sólo puede tener lugar donde hay equívoco, o analogía, o varios sentidos, resulta que en el campo de los símbolos culturales, los mitos y otros textos semejantes -indispensables para conocer al hombre- es necesaria una actitud hermenéutica.”<sup>27</sup>

El Popol-Vuh viene a ser un claro ejemplo de un texto inmerso en el campo de la simbología mítica quiché, por lo que su análisis, traducción y más aún su interpretación radican fundamentalmente en una hermenéutica cultural.

Ahora bien, mostraré con base en diferentes enfoques de investigación hermenéutica la importancia de la interpretación del Popol Vuh con el fin de verificar las analogías subyacentes y mostrar las diferentes propuestas en busca de un significado y para

---

<sup>27</sup> Paul Ricoeur., *Cours sur l'herméneutique*, Paris: Syllabus, Louvain, 1974, p.26 ,36



llegar quizá a concluir que en sus puntos coincidentes se encuentra un significado común; tanto para el hermeneuta, el lector y el texto a estudiar.

### **a) Interpretación Lingüístico-Semántica**

Muchos son los estudiosos de la interpretación que hasta ahora han buscado desesperadamente el sentido de los signos (que hasta ahora son más de 700 mediante simples inducciones) y que pese a lo grandes esfuerzos en el desciframiento no han progresado mucho además de provocar polémicas.

Por ello y con base en un análisis comparativo lingüístico común que se han realizado <sup>28</sup> con respecto a la estructura del chino, la lengua maya indicaría del mismo modo que es una lengua monosilábica con una multiplicidad de funciones de vocablos, con particularidades únicas cuyo sistema verbal no descansa en los tiempos sino en los modos durativo y habitual y con una necesidad de especificar entre el numero y las cosas enumeradas.

Estas similitudes lexicológicas han hecho pensar que las dos lenguas estarían emparentadas estrechamente:

<i>Maya: Consonante final b</i>	<i>Chino: final o</i>
<i>Lab= viejo</i>	<i>lao=viejo</i>
<i>Lub=caer descender</i>	<i>luó= caer, descender</i>
<i>Cab=intenso, fuerte, fértil</i>	<i>gao=fértil, graso</i>
<i>Tub=escupir</i>	<i>tuó=escupir</i>
<i>Consonante final k, c</i>	<i>Nasalización</i>
<i>Hak= susto, asustarse</i>	<i>huang= asustado, trastornado</i>
<i>Puuc=cima de montaña</i>	<i>feng, fung=cima de montaña</i>

<sup>28</sup> Mauricio Swadesh, M. Cristina Álvarez, Juan Bastarrachea, *Diccionario de elementos del maya yucateco colonial*, México: UNAM, 1970.



Maya: Consonante final: x, z, ch', ch      Chino:

*Kux=odio, dolor*

*ku=pena, sufrimiento*

*Ch'u ch'uch=niño*

*rú= (pr.hsu) niño*

*Muc-nal=tumba*

*mú=tumba*

Comsonante final m

*Lu'm=tierra*

*lú=tierra, continente*

*Mam= madre abuela materna*

*ma, mu=madre, mujer vieja*<sup>29</sup>

Una vez establecido el parentesco lingüístico, uno se preguntaría si los jeroglíficos mayas tienen alguna relación con los jeroglíficos ideográficos o fonéticos chinos, de donde se sabe, con ayuda de un gran número de documentos, provienen los caracteres arcaicos y modernos.

Así pues queda entonces demostrado la necesidad de un método o recurso de interpretación para la revelación de un significado, que como apunta P.Arnold surge de las coincidencias lexicográficas y de la comparación con la escritura jeroglífica china que se basa como la maya en *claves* o *dibujos* que caracterizan una familia de signos cuyos significados están emparentados, de ahí el parentesco lingüístico de la familia sino-maya.

El empleo del método hermenéutico de Arnold para develar los significados, se fundamenta como lo comenta Ricoeur en la raíz del signo y en el estudio y funcionamiento del ideograma, cuya característica principal es la expresar con polisemia un sentido, que no obstante, cuenta con un significado inequívoco que depende de las complejas estructuras en conjunto, posición y combinación de signos.

<sup>29</sup> Paul Arnold, El libro maya de los muertos, Diana, México, 1988. pp.131, 132.



Si bien es cierto que a Landa se debe un alfabeto más o menos fidedigno gracias a los informadores mayas con los que contaba, estos posteriormente pudieron ser confirmados por Arnold debido al método hermenéutico de comparación con el chino, con lo que hasta ahora se han podido descifrar unos doscientos signos utilizados en el Códice Pére o París.<sup>30</sup>

La mayor parte de los glifos hasta ahora descifrados son ideográficos, pero fue gracias al sabio ruso Y. V. Knorosov que se formuló la suposición de que la escritura maya a semejanza del chino había adoptado un sistema mixto, ideográfico, fonético y pictográfico al mismo tiempo.

Por esto, el uso de una correcta interpretación ha desmitificado el dogma anteriormente usado de que los signos mayas se dividen en vocablos, acompañados de un espacio circular o cuadrado donde se encerraba la figura.

Lo cual no significa que los estudiosos de la lengua se hayan equivocado al haberlos clasificado como un sistema meramente fonético. No obstante, con las últimas investigaciones se ha concluido que Landa no dejó fuera las otras dos posibilidades de interpretación: la ideo-pictogramática y la de sílaba componente.

Con el análisis de la escritura maya con respecto de la china a través de una hermenéutica del signo, se muestra sin dudas el vínculo arquetípico universal existente en el ser humano y al que el psicoanálisis estudia como arqueología del sujeto. Y por esto es que la hermenéutica del signo no puede fundamentarse sólo en disciplinas como la fenomenología de las religiones, el estructuralismo o el psicoanálisis. Las tres, se complementan en una estructura indisoluble que lleva a una mayor y más fiel significación del símbolo:

---

<sup>30</sup> El Códice París es un ejemplo de un trabajo hermenéutico, donde el desciframiento de uno de los signos más ilustrativos es la del chilán (número 143) donde el primer signo se tomó como la cabeza de un Dios y el segundo por una variante del jaguar.



Algo que utiliza Ricoeur del estructuralismo, además de los estudios antropológicos de Lévi Strauss son las aportaciones lingüísticas que hacen estructuralistas como Benveniste, Greimas y Jakobson. Los elementos que toma los aplica al estudio del pensamiento lingüístico más difícil, cercano al mito, en la línea del símbolo y de lo que tiene muchos sentidos, a saber, la metáfora.<sup>31</sup>

### ***b) Interpretación Mítico-Axiológico-Social***

Ahora bien, habiendo partido de la importancia del símbolo y de la función interpretativa de éste (presente de primera instancia en la escritura) mencionaré otros de los signos constantes y presentes la cultura maya-quiché y por ende en el Popol -Vuh como son: a) la simbología de la naturaleza b) la simbología filosófico - religiosa y c) la simbología dramática.

Por todos es sabido que la simbología usada por cada pueblo y cultura tiene como base el entorno u hábitat natural dentro del cual se desarrolla. Con esto la simbología maya - quiché es clara cuando a mitos se refiere.

La naturaleza, la fauna, la flora, las especies, el hombre, los astros están íntimamente vinculados a la expresión y significación que le son propias:

"Interpretar la cultura es interpretar la tensión del hombre que le hace producir su entorno humano a partir de la libertad o desenajenación. Y la libertad tiene su pre-comprensión en símbolos, mitos, metáforas; ellas son el sustrato de la filosofía. " <sup>32</sup>

Así, los cuatro elementos primigenios: agua-aire-tierra-fuego tienen un significado como se mencionó ya en el capítulo 3.1, sobre el origen y sobre la concepción filosófica cuatripartita del cosmos.

---

<sup>31</sup> Mauricio Beuchot Castañeda, *Hermenéutica , Psicoanálisis y Literatura* México: UNAM, 1979 , p .30

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.30



De hecho el Popol-Vuh inicia con esta configuración en clara alusión de interpretación personal de los diferentes estadios por los que pasa el mundo y el hombre. Para que exista la vida tiene que existir la materia prima, y ella está basada en los cuatro elementos dadores de vida.

Es interesante mencionar de nuevo que en la cultura china también el origen del cosmos se debe a los elementos naturales pero con la inclusión de un quinto, el éter, que los mayas -quichés muy probablemente omitieron al no poder explicar el núcleo de donde surge el todo o bien, por tener en consideración otro tipo de cómputo matemático, que como sabemos va indisolublemente ligado a cualquier concepción cosmológica.

Pero como sea, la simbología de la creación en diferentes mitos universales tienen en común esta característica. Cosa que Girard explica claramente en su análisis comparativo del Popol Vuh.<sup>33</sup>

La correspondencia simbología de los tres niveles que menciona Ricoeur de la hermenéutica, Girard los corrobora al interpretarlos en el texto.

Así, gracias a las enseñanzas del Popol -Vuh, se puede saber un poco más de la etnología y de la arqueología simbólica quiché, que a su vez da una comprobación mutua entre la información proporcionada por el manuscrito y la etnografía.

En este aspecto queda expuesta la descripción fenomenológica que exige la vivencia del símbolo expuesto con el desarrollo histórico.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Cfr. Rafael Girard, *Esoterismo del Popol-Vuh*, Guatemala: Ministerio de Cultura, p.p, 35, 43, 48,217.

<sup>34</sup> *Ibíd.*



Dentro de la escala evolutiva de la naturaleza en el Popol –Vuh, se encuentran los minerales, la flora y los animales o fauna, cuya significación es directamente atributiva a un nivel de desarrollo.

Como se ve, en el mito quiché la irrupción de la naturaleza se debe a un principio lógico y concatenado que busca la evolución de la materia prima, para lo cual hace uso de leyes y principios cósmicos como son la destrucción y la regeneración, sin la que ningún principio de vida podría desarrollarse.

Finalmente se crea el último elemento de la línea, en el hombre, con el cual queda asentado el plano terrestre y humano:

Y dijeron los progenitores, los Creadores y Formadores, que se llaman Tepeu y Gucumatz:

” Ha llegado el tiempo de amanecer, de que se termine la obra y aparezcan los que nos han de sustentar y nutrir, los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados; que aparezca el hombre, la humanidad, sobre la superficie de la tierra”. Así dijeron.<sup>35</sup>

Con el ciclo del hombre se termina y al mismo tiempo se inicia la jerarquía que desvincula al hombre del mundo natural, pues él es un ser más perfecto cuyo *status* está directamente relacionado con los Dioses, ya que es un símbolo del alimento divino, como lo representa el *maíz*.

El alimento divino, el *maíz*, es para el hombre lo que el hombre es para los Dioses, ese maíz humano, sustento vital y espiritual, porque de la esencia de ambos depende la vida y el vínculo a otra jerarquía.

Por otra parte, otro de los elementos que conforman significativamente la naturaleza en el Popol - Vuh son los astros, cuya relación con los elementos terrestres son fundamentales. Si observamos con atención la influencia que ejerce el cosmos en el hombre y en la naturaleza nos damos cuenta del paralelismo y similitud entre los dos.

---

<sup>35</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh : Las antiguas historias del quiché* , México :FCE , 1975 , p.103



El cosmos cuenta con un desarrollo gradual y sistemático como lo lleva a cabo el hombre, se libran grandes batallas astrales en donde se va conformando el cosmos. La luna, el sol y las estrellas aún no existen.

El firmamento apenas se está separando de las aguas y por ello la lucha astral se proclama como un símbolo básico: *el juego de pelota*:

"En el Popol-Vuh, el juego de pelota también parece estar aludiendo a la dinámica astral, sólo que aquí no hay oposición entre el Solo y la luna como en el mito azteca, sino que los seres luminosos están representados por ambos astros..."<sup>36</sup>

La representación simbólica del juego de pelota en el Popol-Vuh no es más que una interpretación filosófica quiché de la creación, con su correspondiente mítico en el inframundo *Xibalbá*, por lo cual la lucha no es sólo la del mundo superior o *cosmos* con el mundo inferior, sino la de pugnar por los principios de vida: vida- muerte o superiores -inferiores. Para ello, los símbolos son los gemelos divinos *Hun-hunahpú - Vucub-Hunahpú* vs. *Hun -Camé- Vucub-Camé* que más adelante del relato se convertirán en Hunahpú e Ixbalanqué y gracias a su lucha con los seres del inframundo, vencerán hasta poder terminar la creación cósmica y consecuentemente su símil terrestre, el hombre:

Así fue su despedida, cuando ya habían vencido a todos los de Xibalbá. Luego subieron en medio de la luz y al instante se elevaron al cielo. Al uno le tocó el sol y al otro la luna. Entonces se iluminó la bóveda del cielo. Entonces subieron también los cuatrocientos muchachos a quienes mató Zipacná, y así se volvieron compañeros de aquellos y se convirtieron en estrellas del cielo.<sup>37</sup>

Con esto otra vez se corrobora la necesidad hermenéutica pero no sólo de nosotros lo lectores al querer develar un significado, sino de los mismos quichés al vincular una acción astral con un episodio terrestre.

<sup>36</sup> Mercedes de la Garza, *El hombre en el pensamiento religioso Náhuatl y Maya*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México: UNAM, 1990, p.

<sup>37</sup> Adrián Recinos, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, México: FCE, 1975, p. 102



Queda entonces demostrado esta estructura concatenante cuya ley sería como reza la ley hermética “*Lo que es arriba es abajo*” o como sostienen algunos científicos la alteración de un sistema afecta otros en un grado proporcional.

El juego de pelota bajo mi interpretación vendría a representar en la mente del hombre la lucha evolutiva que se da entre la consciencia y la inconsciencia y en la cual vence finalmente la consciencia. Es obvio y comprobable (*Ver Popol -Vuh*) que éste tiene que ver con un comportamiento ético de los personajes, además de una etapa continua de regeneración (vida - muerte) sin la que no se habría podido comprender el verdadero sentido de la existencia.

El simbolismo mítico-religioso del juego de pelota está inserto en los tres niveles básicos de la percepción del hombre: 1) el medio ambiente-fenomenología, 2) mítico-ritual –arquetípico-psicoanálisis y 3) cultural- estructuralismo. Sin estas tres premisas un método interpretativo no podría llevarse a cabo, y hasta ahora es lo único concreto con lo que cuenta la hermenéutica.

El tercer signo relacionado con la naturaleza que a mi parecer funge como un símbolo *sincrético* de la cultura maya-quiché es el *maíz*, y tiene un significado hermético, hermeneusis que se presenta como un icono de tipo figurativo dentro de una arquetipología del lenguaje simbólico.

G. Durand<sup>38</sup> interpreta ésta arquetipología como un lenguaje mítico del cual procede y al que finalmente regresa todo lenguaje: Estructuras místicas - 2 sintéticas o hermenéuticas 3 – esquizomorfas.

El pensamiento Durandiano conocido como un “estructuralismo figurativo” está presidido por la figura mítica de *Hermes*, el viejo sabio, reconciliador de los contrarios e intermediario entre lo humano y lo divino.

---

<sup>38</sup> G. Durand hermeneuta que desarrolla la teoría estructuralista basada en la lengua como un sistema y estudia las secciones en las que las estructuras se comprueban de forma inmediata.



El símbolo del *maíz* viene a representar a este *Hermes* sin el que no habría reconciliación (como indica la tesis de la hermenéutica: no hay conocimiento sin interpretación, y sin interpretación no hay vínculo) y sin el que no existiría una figura arquetipológica de la que provienen relatos típicos que dan origen al lenguaje mítico.

Desde el punto de vista quiché, el maíz cumple una función divina, representa dentro de la jerarquía evolutiva un desarrollo comparable con las edades del mundo y con el desarrollo humano, pero su divinización adviene cuando se consideró como residente del espíritu o dios del maíz. Esto se confirma en el Popol - Vuh cuando Hunahpú e Ixbalanqué simbolizan o encarnan el misterio de la germinación de la planta, que desde entonces se tiene por sagrada y es representativa de Hunahpú (dios del maíz) como se comprueba en los versículos 403, - 404; 531-532; 533.<sup>39</sup>

Así mismo, el episodio es importante desde una postura teogónica en cuanto confirma la doble función de dios del maíz y dios solar (cerbatanero) Hunahpú, porque las cañas representan el *alter ego* de los gemelos, por ello sufrirán el mismo destino. La siembra de las cañas en tierra seca y en medio de la casa, representa al dios maíz en el centro del cosmos y que desde la hermeneusis viene a ser el elemento sustancial y central exotéricamente, con su réplica esotérica (el interior de los gemelos) sin el cual la pareja divina no habría podido desarrollarse y tener una metamorfosis a semejanza de la caña.

Girard comenta que la creencia que vincula una planta o animal y una persona (*nahualismo*) está perfectamente determinada en el Popol-Vuh pues la vida principia y termina con la de la planta, quizá esto explicaría la relación etimológica entre los vocablos centro( *INsIN*) y maíz ( *IsIN*) además de simbolizar el centro u origen del cosmos (ombligo del mundo) .No es coincidente que las matas o cañas de maíz en el Popol-Vuh estén en el centro de la casa, ya que como se ha visto simbolizan el centro cósmico ( y que hasta ahora es costumbre chortí el enterrar a los muertos al

<sup>39</sup> Agustín Estrada Monroy, *Popol Vuh*, México :Editores Mexicanos Unidos,1998.,p.65,84



centro de la casa) además de significar el descendimiento al inframundo, por ello las cañas están secas y su ascensión al mundo cuando reverdecen o retoñan:

"Por último, la colocación de las matas de maíz en el centro de la casa, paralelamente al descendimiento de los gemelos al inframundo, expresa otra costumbre de la época, que consiste en enterrar a los muertos en medio de la casa, costumbre muy difundida en América." <sup>40</sup>

Por otra parte, el desarrollo del maíz se complementa con la deidad solar, es decir, la pareja divina con su alter ego (las cañas) y la deidad solar son una triada indisoluble dentro de la narración.

Los jeroglíficos mayas tienen una correspondencia ideográfica, Hunahpú se encuentra bajo la forma de una caña de maíz, el glifo kan equivale al maíz y kin al del sol y de pelota, por lo que su unigénesis es común como se confirma más tarde en el Popol-Vuh pues tanto kin como kan corresponden simbólicamente a la cabeza de Hunahpú.

La germinación del maíz sin duda, es el símbolo más representativo y dramático de la cultura maya-quiché pues devela la causa *causorum* <sup>41</sup> de su universo, además de la evolución del pensamiento religioso y una transformación en todos los aspectos culturales; y sólo cuando después de un largo proceso de desarrollo, el grano de maíz adquirió formas que lo hicieron comparables con la cabeza divina, la pelota (del juego de pelota) o la esfera solar. En el fondo de esta alegoría del maíz se encuentra la idea de lo agrario expresada a lo largo del Popol - Vuh en las formas más diversas. Ello se puede verificar en algunas escenas del código Dresde y del código Vaticano

Prácticamente todo el relato gira en torno a una concepción filosófico -religiosa íntimamente ligada a un cosmos superior al que debe su causa.

<sup>40</sup> Rafael Girad, *Esoterismo del Popol-Vuh* , México, 1983 , p.155

<sup>41</sup> Del latín, la causa o causal de todo.



El mito representa sobre todo esa derivación cultural en la que se actualiza la naturaleza humana, la cual viene a significar el último discurso en donde se lleva a cabo la interpretación vivencial del hombre. De este modo, el mito aparece como un símbolo de un discurso filosófico religioso conciliador entre las partes, cuya función primordial es la de re-ligar la simbología con un lenguaje claro:

"El mito es ya un esbozo de racionalización pues utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. " <sup>42</sup>

Por ese motivo, el mito es un elemento hermenéutico que descifra en su contexto su propio sentido, y que por lo general refiere a fuerzas sobrenaturales (personificadas) que acontecen en un tiempo primordial... Básicamente, la significación del mito es filosófica y religiosa, dado que revela un conocimiento sobre la creación, y por otra, funge como elemento de mediación entre el lenguaje simbólico narrativo y un discurso meramente histórico. Al respecto comenta Garagalza:

"Porque el mito se presenta a sí mismo no sólo como el relato de unos acontecimientos ocurridos en el pasado, con lo que en nada diferiría del relato histórico, sino como una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro. " <sup>43</sup>

### **c) Interpretación Ontológico-Metafísica**

En el mito del Popol-Vuh esta mediación es lo que los estudiosos denominan estructura interna del relato, y cuyas características la hacen repetitiva. (Cf. Cáp.1.2) Sin embargo, gracias al método de Lévi –Strauss de desarticulación de un mito, se puede establecer las verdaderas unidades constitutivas, no sólo de una lectura lineal de orden diacrónico, sino descubriendo un rasgo común entre frases aisladas de orden sincrónico.

<sup>42</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona :ED. Anthropos ,1990 , p.92

<sup>43</sup> *Ibíd.* , p .93



**CUADRO INTERPRETATIVO BASADO EN EL ENFOQUE HERMENEÚTICO  
DE GARGALZA: MITEMAS ENFOCADOS AL POPOL-VUH**

Sincrónico →

diacrónico →

1 CREACION	2 PARENTESCO	3 PRUEBAS	4 DESENLACE
<b><i>Caos imperante que se va ordenando</i></b> Creación ex nihilo Creación del mundo	Creación del hombre de barro y de madera seres hechos por los dioses	Son probados en sus acciones	Son derrotados por no adorar a sus creadores
Existencia de Ixpiyacoc e Ixmucané, los Abuelos	Hunhunahpú y Vucubhunahpú hijos de los abuelos	Son probados en sus acciones	Vencen a los soberbios y son derrotados parcialmente por los Xibalbas en el juego de pelota.
Existencia de Vucub Caquix, el Soberbio y los Sres. de Xibalbá	Zipacná y Cabracán hijos del soberbio	Son probados en sus acciones ,ambos	Son derrotados por su soberbia los primeros y los Xibalbas vencen parcialmente a los gemelos Hunhunahpú y Vucub Hunahpú
Existencia de la abuela	Hunbatz y Hunchouen hijos primogénitos de Hunhunahpú y Vucubhunahpu	Son probados por sus acciones	Son derrotados por sus hermanos menores
Existencia de Ixquic, la doncella de Xibalbá	Hunahpú e Ixbalanqué hijos de Ixquic y Hunhanhpu y Vucubhunahpu	Son probados en su linaje y en sus acciones por sus parientes	Vencen a sus hermanos mayores y son derrotados parcialmente por los Xibalbas en el juego de pelota.
Existencia de los hombres peces: Renacimiento de Hunahpú e Ixbalanqué	Hombres magos	Son probados en sus acciones	Vencen a los Xibalbas que se destruyen y obtiene la Victoria al sublimarse <b><i>Se ordena el caos y regresa el orden.</i></b>



Así pues, como se ve en el esquema, la desarticulación pone de manifiesto la repetición y las redundancias (*mitemas*) partes constitutivas de toda estructura mítica. Sin embargo, al atender a las características de las unidades por separado, se concluye lo siguiente:

En la primera columna, se descubre el rasgo común del principio creador, en la segunda columna se advierte el de las relaciones de parentesco, en la tercera la del conflicto o lucha por lo que se cree, dentro de la cual se manifiestan las pruebas, y en la cuarta se advierte el desenlace, que está expuesto en derrotas o victorias.

¿Cómo quedaría expuesto e interpretado el mito del Popol-Vuh? Quedaría interpretado como una unidad lógica, reiterativa, y cíclica que pone en contacto una estructura de orden superior con otras, pero derivadas del primero, y que permite resolver la contradicción al establecer una relación con los opuestos, los cuales ofrecen una mediación. Es por ello que estudiosos como Lévi-Strauss y Durand dicen que cuenta con una lógica binaria, expuesta generalmente entre el relato diacrónico y sincrónico como comenta Garagalza:

“Durand considera que en toda práctica interpretativa intervienen de hecho no sólo relaciones, sino fundamentalmente símbolos y “presencias no relacionales”.<sup>44</sup>

No obstante, se establece un tercer nivel en referencia comparativa a los otros dos niveles, el nivel arquetípico o simbólico fundado en la convergencia de los símbolos, que vendrían a ser significaciones y que revelan la clave semántica del mito y no simples relaciones de tipo diacrónico-sincrónico:

Son las estructuras del régimen nocturno con el redoblamiento de los símbolos y la repetición de las secuencias con fines a-crónicos las que dan cuenta de la redundancia mítica.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona :ED. Anthropos ,1990 , p. 96

<sup>45</sup> *Ibíd.*96



Estas estructuras diseminatorias son las que integran el tiempo cronológico y las que marcan la diseminación diacrónica de la multiplicidad de secuencias y símbolos.

El mito tendría entonces la misma estructura de la música, la repetición de una creación (re-creación) que tiene un contenido semántico:

“El sincronismo del mito es música, pero una música a la que se ha añadido un sentido verbal. Es, en el fondo, un encantamiento del vulgar sentido verbal por medio del ritmo musical, pudiendo ser caracterizado como la capacidad mágica de cambiar el mundo. ”<sup>46</sup>

Así al mismo tiempo funcionan las estructuras comunes (sincrónica-diacrónica) con las diseminatorias (simbólicas) que a su vez se fundan en la dominante copulativa, manteniendo reunidas en el relato las dos fuerzas antagónicas que instituyen el politeísmo mítico o la guerra de los Dioses parte fundamental del contenido simbólico y del mito.

### **Simbología Dramático-Representacional**

Históricamente el mito se encuentra enfrentado a una actitud moderna que lo desvaloriza, (*desmitologización*) en cuanto a su relación a lo fabuloso, y lo incapacita para explicar racionalmente una realidad, la cual es una deformación fantástica de algún acontecimiento histórico objetivo.

Pero este historicismo para el que la historia objetiva sería el referente último, priva de sentido al acontecimiento humano, sustrato sobre el que se fundan los valores, los símbolos, los lenguajes, los mitos, los sueños, las artes, etc.

Así puesta la historia como realidad única, la comprensión de los textos del pasado vendría a exigir una reconstrucción arqueológica de su contexto a través de una hermenéutica de criterio discriminativo en la que se pueda descubrir su sentido originario en ese momento.

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*,p.97



La historia no es lineal e irrepitable como postula el historicismo, sino el pasado estaría definitivamente perdido. Por esto se recurre a la interpretación, a la traducción implícita en toda lectura (lectura fundada en la escritura) a la que todo investigador está sometido si quiere aproximarse metodológicamente al pasado.

La comprensión implica la existencia de un denominador común, entre el instante irrepitable de la escritura y el presente del lector, es decir, una mediación entre el pasado y presente: Este denominador común se define por medio de un acto mental y específico de comprensión antropológica que trasciende el cómputo histórico y las situaciones circunstanciales de las culturas.<sup>47</sup>

En consecuencia, la ciencia histórica y el conocimiento del pasado ha de fundarse no como la sucesión de los acontecimientos de tipo lineal sino con base en un comparativismo sincrónico o como bien expuso Nietzsche, sobre el juego de los *eternos retornos*.

Pero la repetición sólo puede transmitirse con *la tradición* que aparece como el modelo de toda redundancia *gnoseológica*<sup>48</sup>. Con esta dicotomización del tiempo (tiempo objetivo cronológico y tiempo propio - local) se manifiesta que el mito es un sistema último de referencia a partir del cual la historia se comprende. Ahora cualquier aproximación que se haga con la obra de arte será bajo la referencia mítica, la cual subyace en su origen.

Quedan por lo tanto descartadas las interpretaciones parciales, aquellas que privilegian la vida del autor (psicocrítica), la situación socioeconómica (marxismo) o el texto mismo y sus estructuras formales (estructuralismo) pues toda obra ha de ser comprendida como una obra que ordena y articula valores.

---

<sup>47</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona ED. Anthropos, 1990, p. 98

<sup>48</sup> Gnoseología es la ciencia que estudia el verdadero conocimiento basado en métodos y sistemas científicos.



Por ello, toda obra maestra como Edipo de Sófocles o bien autores dramáticos como Esquilo, Racine retoman la saga de los mitos, ya que bajo ellos existe un significado del tipo herencia cultural que pone en evidencia la naturaleza humana.

Entonces, es así como el mito viene a ser el rasgo característico y primordial de la representación (ritual o tradición) que en el drama se traduce a un mito personal, como afirma Durand en esta cita:

" La obra de arte abre el mito personal a una mitología colectiva re-sentida en las profundidades de un pueblo, y justifica un método de análisis que, allende la psicocrítica, desemboca en una verdadera mito crítica que subraya los rasgos por los cuales una obra de arte consagra el devenir o las intensificaciones de una sociedad humana. " <sup>49</sup>

La simbología dramático-representacional en el Popol-Vuh está dada en primera instancia con la estructura del mito, el cual como ya se dijo puede descomponerse metodológicamente en una serie de mitemas, cada uno de los cuales viene a constituir una serie de unidades dentro del discurso, míticamente significativas.

- 1) Articulando los mitemas según los temas se puede ver los motivos redundantes que constituyen las sincronicidades míticas
- 2) las situaciones y la combinación de los personajes y lugares físicos
- 3) al fijarse en las diferentes lecturas (interpretaciones) de un mismo mito con los otros mitos de una época o de un espacio cultural específico.

Con esto nos encontramos que al desarticular un mito en mitemas, pone de manifiesto su contenido, y que en el Popol-Vuh son básicamente cuatro:

- 1) Seres creadores o dadores de vida
- 2) Relaciones de Parentesco
- 3) La rivalidad que es causante de las luchas y de las pruebas

---

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p.103



4) La resolución de la situación mediante dos únicas posibilidades: la derrota-muerte o la victoria –vida.

Al articularse estos rasgos entre sí se manifiestan y actúan semánticamente según dos posibilidades: la patente (repetición explícita) o la latente (por la repetición de un esquema intencional implícito). Pero la constante como sea, es siempre lo que ésta revela: la re-creación, la re- currencia, y la re-surrección.<sup>50</sup>

Un análisis mítico, acentúa valga la redundancia la mitología dominante de su tiempo, por lo que desborda los límites socio-histórico-culturales para abrirse a lo literario.

Durand, con esta propuesta de su esquema pone de manifiesto que en cada época hay un mito dominante que tendería a institucionalizarse al servir de un modelo todo imaginario, y que al mismo tiempo actualizaría las ideologías, convirtiéndolas en movimientos culturales, modas, tradiciones y que bajo esta metodología “*mitodología*”<sup>51</sup> resulta ser una extensión de todas las disciplinas que toman al hombre en sus diversas manifestaciones como objeto de investigación.

Así, la simbología dramático-representacional latente en el Popol-Vuh, se encuentra en la superestructura discursiva del texto, pues parte de un fenómeno cultural, cuya raíz está en una infraestructura mítica, enterrada y que inconscientemente rige el patrón de todas las creaciones culturales.

Ahora, toca a la hermenéutica develar esta estructura que al parecer es reiterativa en cualquier mito y que según parece, es parte esencial de él.

Un mito sin elementos dramáticos no sería tal, pues como comenta Eric Bentley:

---

<sup>50</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona: ED. Anthropos, 1990, p.105

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 105 Así llama Durand al método de análisis del mito.



"Los hechos no son dramáticos en sí mismos. El drama requiere el ojo del espectador. Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos." <sup>52</sup>

La interpretación del Popol Vuh pone en juego la pregunta interpretativa que consiste en captar la intencionalidad del autor, que es generalmente hipotética <sup>53</sup> y luego categórica mediante una argumentación que sigue una inferencia hipotética deductiva necesaria de interpretar, pues esta ahí para interpretarse a sí misma.

Empero cuando afirma Garagalza que metodológicamente toda obra literaria puede ser verificada, propone hacerlo en pequeñas unidades de discurso míticamente significativas <sup>54</sup> es decir, trata de interpretar la superestructura discursiva del texto (en este caso Popol Vuh) a través de la infraestructura mítica profunda al sacar la creencias míticas enterradas en el inconsciente de toda cultura.

#### **d) Interpretación Analógica**

La más reciente de entre las otras, busca equilibrar el sentido de toda interpretación.

Nace de la polisemia del texto, pero se orienta hacia una interpretación intermedia, pues donde hay polisemia la interpretación es ambigua y donde hay univocidad no hay hermenéutica.

Aquí se requiere de un modelo de interpretación analógica *textus* (analogía del texto) que nos lleve a la analogía *interpretationis* (analogía de la interpretación) y esta a su vez a la analogía *entis* (analogía del ente).

<sup>52</sup> Eric Bentley, *La vida del drama*, México: Paidós, 1985, p. 16

<sup>53</sup> Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica Analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México: Segunda edición Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Editorial Itaca, 2000p.34

<sup>54</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.,p.104



Con este recurso, se acerca la hermenéutica a la ontología cuya función es la reducción o síntesis y esta a su vez tiene relación con la metáfora o símbolo- icono, el cual es un concepto o referente en la psique de todo argumento de un pueblo. Beuchot comenta:

..lo mismo narratológico se nos ha convertido en ontológico, ha cobrado una fuerza metafísica desde su debilidad alegorizante....<sup>55</sup>

Con todo este panorama hermenéutico, las posibilidades están presentes desde diversas perspectivas, a lo que sólo agregaríamos que toda interpretación es complementaria o analógica pues básicamente nos hace recuperar la diferencia ontológica que es el olvido del ser.<sup>56</sup>

¿Cuál es la utilidad de interpretar un texto como el Popol Vuh hoy día? ¿Cuál sería su relación con nuestro entorno social después de tantos siglos? ¿Qué nos aporta?

Estas preguntas se responderían con todo lo anteriormente expuesto en la tesis, sin embargo, debo de especificar y comprobar mi hipótesis:

¿Es el Popol Vuh un drama de la creación y es válido hacer una interpretación bajo diferentes enfoques hermenéuticos?

A mi juicio, sí es válido. Toda herramienta que sirva para verificar un hecho es útil en sí mismo y el porque se quiere verificar tiene que ver con aquello que aún no esta lo suficientemente explicado y claro (hipótesis).

Como ya mencioné, los vínculos de la literatura dramática y teatro con otras áreas sociológicas generalmente es reducido, por eso, consideré apropiado buscar otras herramientas para la consecución de comprobarlo.

---

<sup>55</sup> Beuchot, *Op.cit.* p. 118

<sup>56</sup> *Ibid*, p.116



Teniendo en cuenta que hoy día la pluralidad, la diversidad cultural e interculturalidad forman parte de este contexto globalizante, la vigencia y utilidad de analizar un mito de creación como el Popol Vuh tiene validez pues aporta no únicamente en el área de la literatura o en arte, sino como aquel vestigio literario que ya se conocía, pero del que nunca había sido visto y menos revelado con otras posibilidades de autoconocimiento sociocultural y antropológico.

La necesidad hermenéutica es una condición intrínseca en el análisis, sin la cuál no se podrían verificar estos hechos.

Así, reflexionar en nuestras creencias mentales sobre un objeto nos mueven al darnos cuenta que no todo esta dicho y que no siempre lo obvio es lo que es.

Luego entonces, inferir que los mayas-quiché dejaron un texto oral al principio y que luego decidieron escribir, no fue una casualidad histórica, más bien tenía un propósito:1) el que alguien tratara de entenderlo o de otra forma *interpretarlos*, 2) que actualice su sentido o que mediante el *mito lo represente* y así 3) perdurar en el tiempo y espacio o bien *trascender ontológicamente*. Y al cumplirse estas tres fases la hipótesis cobra validez pues: El objeto de recrear algo es su eficacia para quien lo representa , es decir, cumple una función principalmente ontológica .

#### **4.4 Teatro y Hermenéutica: Aportaciones de la Interpretación al Teatro**

Como se dijo en el apartado 4.1, la hermenéutica está descalificada como ciencia, según algunos, pero está calificada como pensamiento meditativo, y su importancia radica principalmente en la vida espiritual del hombre y en la comprensión y transformación de sí mismo.

Los mitos de acuerdo a Ricouer nos interpretan, se adhieren al hombre, porque ningún comportamiento por arcaico que sea está del todo abolido en el mundo



contemporáneo. Por ello, la hermenéutica es un recurso por el cual el mito puede encontrar sentido en el mundo moderno.

La función interpretativa viene a ser un vehículo de transmisión del mundo arcaico a un mundo contemporáneo, donde el ser humano encuentra una verdad creadora, que lo transforma y regenera. Eliade por su parte, prefiere hablar de una transmutación que el hombre recibe mediante una revelación:

"Plutot que d'un interprétation, préfère parler "d' une transmutation de la personne qui recoit, interpréte et assimile la révélation." <sup>57</sup>

Por esto, el vínculo con el teatro es intrínseco, ya que a través del trabajo de interpretación de los actores, de la práctica teatral, de la representación se puede explicar el pensamiento mítico. Y en éste vínculo es que el teatro busca una explicación de la crisis cultural y social, que en el fondo es una crisis ontológica.

Así el mito y el teatro están ligados en la búsqueda de una hermenéutica que los explique, donde se puede encontrar las fuentes, el origen de su transformación en lo arcaico, en el símbolo, en lo mítico.

Mediante la hermenéutica que *revela*, está la ventana al diálogo y a través del yogui, el chamán, el actor, el poeta o el sacerdote; buscan un espacio de práctica donde se reafirme su modo de ser. Para el actor, la práctica teatral es una elección hermenéutica lo mismo que para el chamán y el sacerdote la práctica religiosa y de la otra realidad lo son.

La ventana o espacio que el mediador, actor, chamán o sacerdote procura, Eliade lo menciona como un espacio mítico dentro del pensamiento del hombre. Este lo busca cuando quiere reconciliarse con el mundo espiritual y desea encontrar un nuevo

---

<sup>57</sup> Constantin Tacou, *Mircea Eliade*, Éditions de l'Herne, 1978, p.118



modo de ser; para lo que en especial el teatro ofrece: la práctica de esta manera de ser y el diálogo con el mundo espiritual.

Desde las ancestrales manifestaciones representacionales, el intérprete se pone en contacto con seres sobrenaturales de los que recibe mensajes, los mismos que codifica hasta formar una partitura mítica - ritual que posteriormente se transformarán en danzas, fiestas, rituales y representaciones, que desembocarán en drama y más tarde en teatro. Por ello el teatro funge como un vehículo de expresión y de escape que encausa la necesidad hermenéutica del actor como un ejercicio espiritual comparable con una danza extática antigua.

Y es justo en éste punto que el teatro y la hermenéutica convergen inseparablemente. El teatro por una parte, sirve de vehículo interpretativo de la hermenéutica (que en sí misma es *interpretación*) es decir, desde aquí comienza la interpretación de la interpretación o bien en lenguaje teatral lo que sería a teatro dentro del teatro.

Pero al respecto de esta doble cualidad, el teatro logra un escape que va más allá de lo meramente expresivo, que es la atemporalidad. Eliade comenta que el teatro tiene la cualidad de transformar el tiempo histórico, pues devuelve el tiempo primordial y le confiere un valor ontológico cuando se revive el momento representado.

El teatro es una ventana de los sentidos, es un medio donde se puede construir una experiencia y donde los tiempos no existen y pueden sobrepasarse.

Si lo comparamos con una experiencia extática, el teatro es el viaje o un trance que lleva al intérprete y al participante a un espacio extracotidiano:

" La sortie du quotidien, c'est ce qui est visé aussi bien pendant la durée de la représentation qu'au cours des exercices préparatoires auxquels se livrent les acteurs." <sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> La salida de lo cotidiano es aquello que se ha vivido durante el tiempo de la representación, antes que en los ejercicios preparatorios a los cuales se entregan los actores. Constantin Tacou, Mircea Eliade, *L'Herme*, Éditions de l'Herne, 1978, p. 121



En este fenómeno, Eliade basa sus observaciones, pues la sociedad americana en los años sesenta aparece como un claro ejemplo de modernización, desacralización y marginación; que mediante algunas corrientes del misticismo, filosofías orientales, hippismo y prácticas pacifistas en boga en ese tiempo intentan un retorno hacia una mística perdida como también ofrece el *Living Theatre*.

Las prácticas teatrales que ofrecen grupos como el arriba mencionado, se basan en tendencias naturales del hombre como sería el comportamiento ritual, el folcklore o bien los arquetipos ancestrales del inconsciente colectivo. La proposición se orienta hacia una práctica fuera de lo cotidiano, más cercana a una experiencia extática:

"Le terme voyage ne renvoie pas seulement au vocabulaire des drogués, il se veut métaphore d' une vécue comme extatique ." <sup>59</sup>

Los ejercicios de entrenamiento de los actores se orientan hacia un conjunto de técnicas psicofísicas con la finalidad de arrancar al actor de la vida cotidiana, y llevarlo a otra realidad, equiparable con el sueño, la droga o la poesía. En esta parte, la función del actor es como la del hierofante, pues es capaz de guiar a los espectadores durante la representación a un espacio extracotidiano, atemporal y donde se encuentra la llave del conocimiento.

Otro de los conceptos observados por Eliade sobre el teatro y la relación con la hermenéutica es la obsesión por el pasado y el futuro.

Los actores a menudo mostraban una preocupación histórica en sus representaciones, por una parte del retorno hacia el pasado; y por otra, hacia el devenir, que era más bien apocalíptico y que relacionaban plenamente con la sociedad, pues el temor del paraíso perdido en la vida moderna los lleva a representar espectáculos que salven al hombre de la muerte colectiva.

---

<sup>59</sup> El término viaje no sólo nos remite al concepto de drogas, sino que se convierte en metáfora de una experiencia vivida como extática. Ibid., p.121



Por ello el actor escenifica una experiencia de *renovatio* como sería un rito de la tierra, o bien temas relacionados con la tradición bíblica (cosmogonía).

Eliade menciona que la oposición entre los tiempos históricos pasado- futuro del actor del *Living Theatre* se basa en la oposición natural tiempo primordial - tiempo cotidiano del hombre arcaico, donde en la primera, se da la experiencia religiosa y en la segunda, se vive el tiempo histórico. Comenta que el actor quiere proyectar el tiempo cotidiano en el tiempo primordial y lograr una trascendencia fuera de su universo y situación histórica. La aspiración a una liberación momentánea de la temporalidad que lo haga llegar a un estado de total unidad y donde la eterna lucha de los contrarios se neutralice para lograr “ser” y sobrepasar el devenir y poder así transformarse:

" Une meme dévalorisation du temps quotidien et historique est commune á Eliade et au Living. Pour Eliade, la sortie du temps, loin d'être une expérience périphérique, se définit comme essentielle, car "il existe en chacun d'entre nous une secrét nostalgie pour ce genre d'extase", liée á ce "besoin primordial qu'a l'homme de se régénérer, d'abolir l'histoire".<sup>60</sup>

Lo que busca entonces el actor, es el tránsito entre el ser y el devenir pues la aspiración del ser es salir del devenir para cambiar.

Eliade comenta con precisión esta postura en *El mito del eterno retorno*, en donde la sed de “ser” del hombre y el terror que le inspira el futuro hace que el renacimiento y la renovación se manifieste por el retorno al instante creador, al tiempo primigenio en la búsqueda del tiempo y paraíso perdido.

---

<sup>60</sup> Una misma desvaloración del tiempo cotidiano e histórico le es común a Eliade y al Living. Para Eliade, la salida del tiempo, lejos de ser una experiencia periférica, se define como esencial, ya que existe en cada uno de nosotros un secreto nostálgico para ese tipo de éxtasis”, ligado a “la necesidad primordial que tiene el hombre de regenerarse, de abolir la historia. Constantin Tacou, Mircea Eliade, Éditions de l' Herne, 1978 , p. 121



En la nostalgia del deseo de regeneración, de regreso al origen se encuentra la llave de todo comportamiento mítico, y por lo tanto es el eje mismo de la práctica representacional y teatral como la propuesta del *Living Theatre*.

Mientras el chamán o sacerdote aspira a la reintegración del momento mítico con lo sobrenatural, el actor aspira al renacimiento dentro de un espacio nuevo de la experiencia que le revele un plan en el que pueda reencontrar su ser y su unidad perdida. El chamán al restaurar el momento mítico, restaura a la sociedad que le rodea con los Dioses, y el actor al restaurarse también restaura a los espectadores y a la sociedad haciéndolos vivir una experiencia espiritual:

Si la représentation peut devenir pour l'acteur et le spectateur "expérience paradisiaque", c'est dans la mesure où "la représentation peut mener à l'être".<sup>61</sup>

En esta parte es donde comienza todo, y donde el teatro funge como expresión hermenéutica, repitiendo de modo incesante el acto cosmogónico, donde se opera una transformación completa del mundo. La representación teatral se reviste de los ritos prestigiosos de origen cosmogónico que son el modelo ejemplar de toda renovación. En esta forma el actor y el chamán se revelan como seres capaces de rehacer la creación, para lo cual, se valen de técnicas como: las drogas, el sueño, el yoga, o bien ciertas prácticas que los llevan al éxtasis.

Tales prácticas sitúan al actor o al chamán en el mismo ámbito, el de la experiencia ejemplar y creadora como posteriormente lo afirmaría el grupo:

"Nous croyons en un theatre qui soit le lieu d'une experience intense, mi-reve, mi-rituel, au cours de laquelle le spectateur parvient à une compréhension intime de lui meme, allant au-delà du conscient et de l'inconscient jusqu' à la compréhension de la nature des choses".<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Si la representación puede convertirse en una experiencia extática para el actor y el espectador, es en la medida que la representación lleva al ser. Ibid., p. 124

<sup>62</sup> "Nosotros creemos en un teatro que sea lugar de una experiencia intensa, semi-sueño, semi-ritual, mediante el cual, el espectador logre una comprensión íntima de su ser, al ir más allá del consciente y del inconsciente, hasta la comprensión de la naturaleza de las cosas." Constantin Tacou, Mircea Eliade, Éditions de l'Herne, 1978, p.126



Esta experiencia vivida por el actor y el chamán, busca hacer patente un acto revelador, dentro del cual es posible acceder a otros niveles y esquemas de la conciencia:

“accentuer le caractère sacré de la vie, agrandir le champ de la conscience, détruire les murs et les barrières-ces murs et ces barrières qui nous empêchent d'accéder à l'ordre de l'illumination”.<sup>63</sup>

Tal acto “revelador” se apoya en los símbolos, esquemas fundamentales que sirven de soporte en el trabajo del actor para la comunicación con el espectador. El teatro viene a ser entonces un medio simbólico cargado de elementos poéticos y un lenguaje específico, por el que se encuentra la clave para hacer presente esa experiencia que nos conduce más allá de lo cotidiano.

Para los actores del Living Theatre, ese lenguaje simbólico que los lleva a la experiencia reveladora tiene su concordancia con el simbolismo arcaico antropocósmico del que Eliade en sus estudios, manifiesta se usaba en los rituales como técnica espiritual.

Por todo lo anterior, el trabajo de los actores del Living Theatre responde perfectamente a lo propuesto por Eliade, a la necesidad de reencuentro y de descubrimiento del símbolo arcaico que a través de una hermenéutica podrá ser descifrada para que el hombre de hoy pueda encontrar otra dimensión existencial tan común del tiempo pasado como del presente, pues es el medio de afirmación del ser, como aportación de la interpretación a la literatura dramática y el teatro.

Así toda teoría dramática estaría basada en supuestos de interpretación, derivados de un análisis sociológico; pues este es fundamentalmente social. Sin embargo, con la finalidad de estudiar la teatralidad mas allá de lo etnoantropologico o bien como un simple fenómeno preformativo, la hermenéutica ofrece la posibilidad de encontrar nuevos enfoques socioculturales que expliquen la tendencia humana hacia la dramatización o teatralización de los hechos de la vida

---

<sup>63</sup> “acentuar el carácter sagrado de la vida, expandir el campo de la conciencia, derribar los muros y las barreras-esas barreras que nos impiden acceder a la iluminación”. *Ibid.*, p. 126



### Conclusiones Parciales:

- 1) La hermenéutica es una ciencia que a mi juicio esta vinculada necesariamente a todo fenómeno literario, pues se encarga de la interpretación de textos al determinar los principios y reglas que la rigen.
- 2) La necesidad de interpretación parte de la actividad de quien nos escucha o lee, encaminada a determinar el significado de lo que se dice, ya que son muchos los obstáculos cuando se requiere de interpretar lo que se escribió hace miles de años. Empero, el riesgo que se debe tomar es grande pero como dice la frase: *Scriptura sacra sui ipsius interpres* o La escritura sacra es interprete de sí misma, muestra ya el propio derecho o principio de interpretación de sí mismo como la primera exégesis (del griego: *exegeomai*, explicar, exponer).
- 3) El objeto de interpretar un mito de la creación como es el Popol.Vuh es el de encontrar los hechos verdaderamente significativos que trascienden la conducta y comportamiento humano, a fin de preguntarnos y reflexionar si este encierra un propósito especial en determinado contexto cultural o bien mostrar solo el contenido histórico de esa civilización. A lo que correspondería que no únicamente el aspecto cultural es la parte primordial sino el aspecto existencial pues si el objeto es conocer o develar el significado del icono, de la metáfora, etc., sería necesario captar el significado no aisladamente del plano cultural.
- 4) Por lo cual la vigencia, la utilidad y valor de la interpretación del mito maya-quiché en el Popol.Vuh, viene a repercutir en varios aspectos de la vida humana, siendo el más obvio el histórico-cultural. Sin embargo, como se sabe es la sociedad el núcleo del que se parte para el que se regresa, como significa Popol.Vuh libro de la comunidad. Comunidad que indica la unión común e íntimamente ligada a una sociedad que vive para otra sociedad que es el mundo y el cosmos sin el que no podríamos existir y ser.



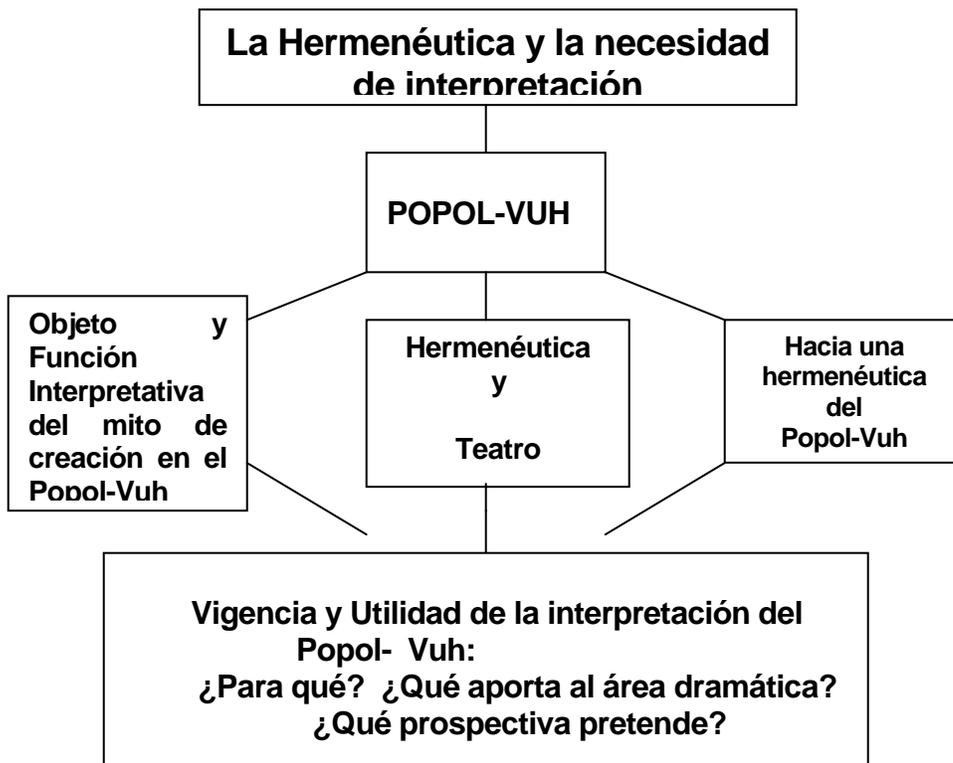
5) Las aportaciones de la interpretación al ámbito teatral, también está ligado al aspecto principal de creación, pues es justamente el artista el medio por el cual se manifiesta la interpretación hermenéutica de la vida.

6) Otras de las aportaciones serían la de la reinterpretación al mismo tiempo del hierofante actor danzante, al religarse a sí mismo hacia sí y hacia la sociedad y su entorno.

7) Un texto oral tan antiguo está vigente pues es la base o idiosincrasia arquetípica de una cultura con la que comparte un vínculo natural



### Esquema General del Capitulo IV



## CONCLUSIONES

Toda literatura antigua sea relato, mito, leyenda fabula, cuento, historia, novela o tragedia, epopeya, comedia etc. corresponde a la necesidad implícita de cada pueblo de expresión de su entorno y visión de vida. Por tanto, se torna indispensable el estudio de los mismos textos y relatos a la luz de otros medios, instrumentos y enfoques de investigación que nos hagan entender porque son consideradas historias trascendentales o clásicas de la literatura.

*¿Por qué no se vincula el análisis del Popol-Vuh a estudios literarios y áreas afines como la lingüística, teoría dramática y hermenéutica?*

Las causas de tal desvinculación en principio con la misma literatura se debe básicamente a que los textos antiguos son vistos mas como legados históricos susceptibles de mayores aportaciones científicas; y con áreas derivadas o afines se debe como bien apuntaba Adrián I. Chávez al desconocimiento del quiche, de la lingüística y nuevas teorías literarias surgidas desde mediados del siglo pasado que han analizado su función y estructura. En cuanto a la hermenéutica, que debía ser la primera ciencia a emplearse en estos textos ya que presupone la interpretación de textos antiguos, se le limita a un instrumento parcial y subjetivo. En resumen, la falta de un elemento común (el relato) que una las disciplinas y que proponga una visión global para observar desde diversos ámbitos de estudio y que ofrezca la posibilidad de distinguir las funciones (al derivarse de la tradición clásica) que permitan verificar desde varios puntos el sentido del texto.

*¿Se podría considerar al Popol-Vuh un texto implícitamente dramatizante?*

El Popol Vuh es un texto literario que indudablemente contiene elementos bajo la orientación dramática. No obstante, y de acuerdo a lo anterior, al partir de un análisis teórico-interpretativo hemos encontrado la revelación de un universo lleno de funciones y factores como son ciertos aspectos dramatizantes fundamentados en el mito de la creación universal.

Los relatos al ser verdaderos textos literarios, incluyen dramas (obras de teatro) y las narraciones novelas, mitos, leyendas, epopeyas, cuentos; es decir, las obras que relatan historias. Las cuales contienen como elemento común el relato y una serie de acciones ligadas temporal y causalmente, ejecutadas por personajes.

La división entre tipos de narración y poesía narrativa y poesía dramática, hecha por los estudios teóricos del relato, permiten dar cuenta de los dos modos puros y heterogéneos del relato y de la imitación, determina y fundamenta una clasificación de los géneros que comprende: el modo narrativo, representado por el antiguo ditirambo y mimético, representado por el teatro, y un modo mixto o mejor dicho alternado que es la epopeya.

En consecuencia podríamos pensar que un texto como el Popol-Vuh es una obra desde la perspectiva anterior mixta, al narrar hechos epopéicos y de contenido y extracción dramática, desarrollada en varios niveles jerárquicos y de operaciones que lo hacen ser ante todo un texto dramatizante, aunque de forma implícita pues como mencione, al alternar ambos modos al relatar un drama de la creación, queda poco claro. Sin embargo, el Popol-Vuh ofrece en la práctica de la representación ciertas limitantes espaciales y, en el plano del discurso obviamente una serie de características distintas y peculiares.

Por lo tanto, al no poderse delimitar la información bajo una clara perspectiva dramática o dramatizante y/o representacional, algunos teóricos proponen el estudio vía la descomposición de sus elementos a través de las relaciones que los unen como parte de un esfuerzo por emplear un método científico con un enfoque más didáctico, y a fin de contrastar sus coincidencias.

De hecho, las disciplinas científicas cercanas y derivadas del ámbito literario, serían las que aportarían más en cuanto a las relaciones que se rigen con ella, tal es el caso de la lingüística, quien ya dice que los sucesos dramatizables constituyen la diégesis o ficción o la historia de un relato pues constituyen la narración contada, lo relatado, aquello que es verbalizado o narrado por el discurso, su estructura profunda, la transcripción verbal de una supuesta ocurrencia no verbal. Como en el teatro, la diégesis corresponde a las acciones que tienen lugar en el escenario de la representación. Los sucesos dramatizados son la narración contante, ósea el modo como el autor da a conocer la historia al lector.

Por tanto el Popol-Vuh si es un texto implícitamente dramático, donde el sujeto de la enunciación es el yo escritor aunque cada personaje este representado por el yo emisor de los parlamentos que forzosamente son de carne y hueso. El que ejecuta los actos de habla es el aunque representado por el autor, por eso el discurso es el lenguaje puesto en acción. En ciertos relatos (el cuento, drama, novela) suelen tener preeminencia las acciones de los personajes que se dan cuando se citan los parlamentos del dialogo que tienen una connotación diegetica es decir, se narran en estilo indirecto y en el drama es actuada directamente.

Consecuentemente, en el teatro y la *narración dialogada* (Popol-Vuh) son ejemplos de la discreción con que se presenta el narrador al manifestarse los personajes de manera indirecta en atención a la idea de lo que va a ser representado, pues la historia esta a cargo de las acciones y los dichos (actos de habla) de los actuantes y los elementos miméticos son equivalentes a los elementos diegeticos o de acción.

Los momentos de estilo directo que corresponden a la representación escénica, al diálogo, también hay narración. En otras palabras, los momentos de representación escénica que hay en el relato los son a través de la representación de la narración, lo que resulta ambiguo cuando se quiere identificar lo dramatizante en el Popol -Vuh.

*¿Cuál es la trascendencia de interpretar el Popol-Vuh a través de la hermenéutica y su aportación al drama?*

Hoy día, es de vital importancia el descifrar los verdaderos sentidos y connotaciones que pudieran aportar significativamente en las investigaciones de textos como elementos más contundentes en la comprensión de este tipo de relatos. Por ello, a partir de las estructuras de las obras literarias, se viene realizando desde hace algunos años trabajos de investigación a partir de los formalistas rusos y los estructuralistas, transformacionalistas etc., de donde se toma una enorme información teórica aplicable a diversas orientaciones de la estructura de un texto literario.

La utilidad en aspectar un texto hacia otras posibilidades proviene de un intento por dar orden, forma y delimitación a un texto para acceder a la comprensión de las características de la historia relatada, sea fabula o intriga con sus protagonistas (*dramatis personae*), así como de las del discurso o proceso artístico de la enunciación de la historia relatada, con sus protagonistas (el narrador y el virtual lector).

La hermenéutica es un instrumento capaz de revelar funciones implícitas en correlación con la totalidad del texto, por tanto, se debe comprender que un relato y aun más si es mítico es un símbolo en el inconsciente colectivo humano que toma vida propia al representar metafóricamente la réplica de un momento creador o de un ser creador hacia otro y que opera como mediador entre los opuestos, constantes de todo proceso simbólico.

En consecuencia, el estudio del mito resulta de gran utilidad para comprender que sin un fundamento de vida, la vida en el mundo no existiría. El mito es un símbolo de vida, y su vigencia no prescribe al traer consigo un mensaje que une a un grupo de acuerdo a una función social al valorar al hombre como un microcosmos dentro de un macrocosmos.

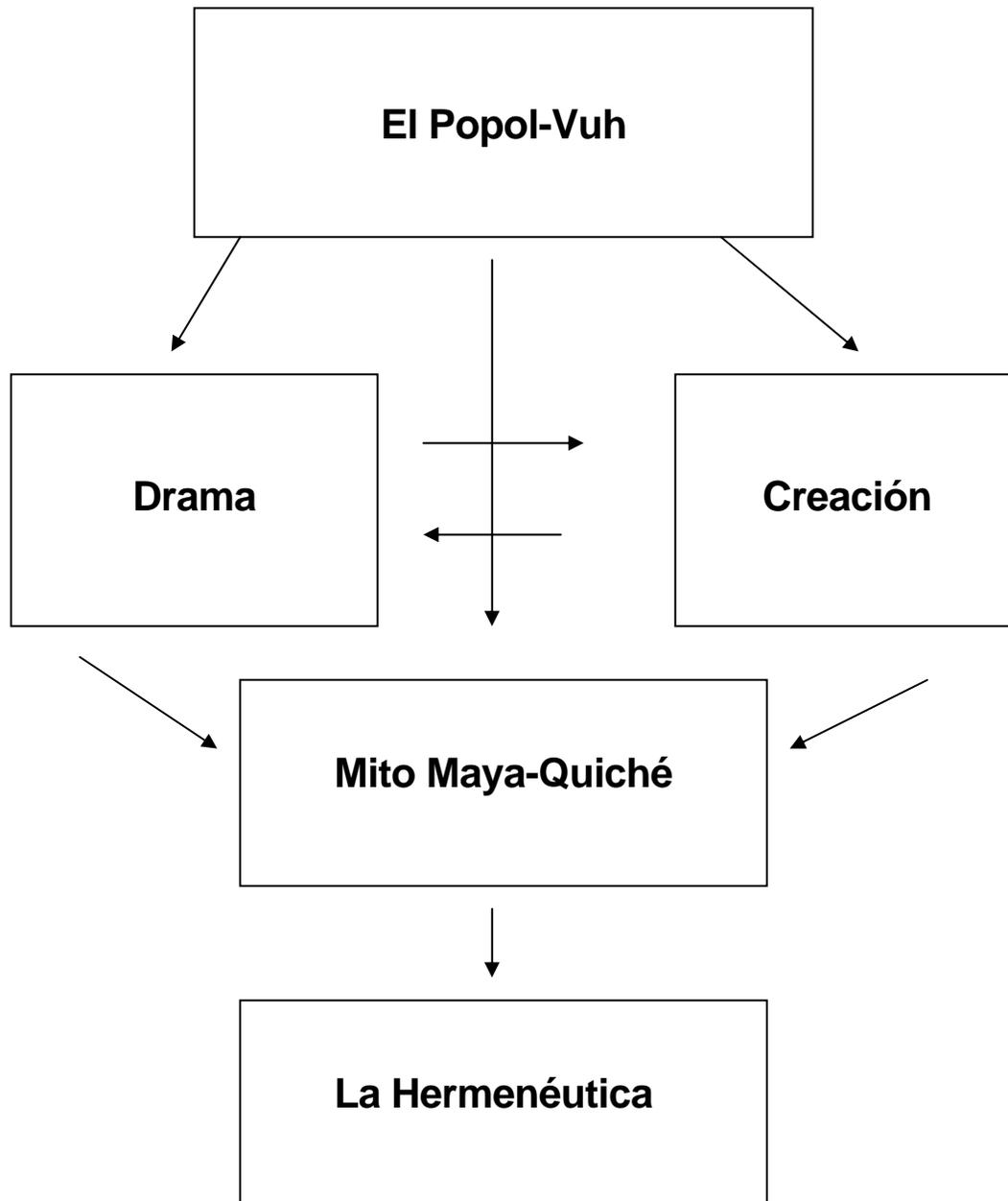
Por tanto, se infiere que la réplica o imitación del acto creador llevó posteriormente al surgimiento del drama en su forma más pura, valiéndose de diferentes características expresivas y a diferentes niveles de funcionalidad que al modificarse se codificaron y representaron en la mente del hombre un arquetipo que sería un referente simbólico que explicaría su existencia.

La utilidad de interpretar un texto como el Popol Vuh es que de él podemos conocer no solo nuestro pasado, sino también el vínculo que predice nuestro presente y futuro cultural del que todos somos partícipes dado que somos entes históricos. La validez del Popol Vuh recae en el hecho fundamental de la existencia humana y lo que esta representa hoy día: *El hombre siempre será un ser humano a imagen y semejanza de su creador*. La vigencia del Popol Vuh nos hace reflexionar en el hecho quizás del regreso al origen, al mito para dar respuesta y solución a los problemas actuales entre la disparidad científica y el humanismo.

Las aportaciones que un texto como este hace hoy día, no se reduce a la literatura, mito, o drama sino que ofrece un amplia gama de posibilidades hermenéuticas, didácticas, pedagógicas, sociológicas, etnolingüísticas, y filosóficas que ponen al descubierto aspectos poco claros de el pasado cultural, cuya vigencia aun esta presente pues el mundo se encuentra ahí para demostrarlo.

Asimismo, este trabajo contempla uno de los 11 programas de entre estos el cuarto titulado: El Fomento de la Difusión Cultural como parte esencial de las relaciones de la Universidad con la sociedad, que en los últimos años se han extendido y fortalecido acciones y programas de la difusión de la cultura, los que han permitido que la institución consolide su papel como centro de cultura nacional del plan de desarrollo estratégico de la UNAM para alcanzar los consensos que permitan a la Comisión Universitaria avanzar hacia la construcción de la universidad del nuevo milenio, propuesta por el Rector Dr. Francisco Barnes de Castro. (UNAM, 1999:16-17)

## ESQUEMA FINAL DEL POPOL-VUH



## BIBLIOGRAFIA

**Acuña, René**, *Introducción al estudio del Rabinal-Achí*, México.: UNAM, 1975.

\_\_\_\_\_, *Farsas y Representaciones Escénicas de los Mayas Antiguos*, México: UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1978.

**Aguilar, R. Mari flor**, *Diálogo y Alteridad: Trazos de la hermenéutica de Gadamer*, México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

**Argenot, Marc et al.** *Teoría Literaria*, México: Siglo XXI Editores, 1993.

**Arguelles, José**, *El Factor Maya*, Colombia: Circulo Cuadrado Ed. ,1993.

**Arnold, Paul**, *El Libro Maya de los Muertos*, México: Editorial Diana, 1988.

**Barthes, Roland**, *Análisis Estructural del relato*, México: Ediciones Coyoacan ,1996.

**Aristóteles**, *El arte poética*, México: Espasa –Calpe Mexicana, 1995.

**Aun Weor, Samael**, *Los Misterios Mayas*, México: Ediciones Gnósticas Samael Aun Weor, 1995.

**Bentley, Eric**, *The life of drama*, Athenaeum, New York, 1964. Trad. al español, *La vida del drama*, México: Ed. Paidós Mexicana, 1985.

**Betancourt, P. Alberto**, *Historia, Representación e Interpretación*, México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

**Beristáin, Helena**, *Análisis e interpretación del poema lírico*, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, México: UNAM, 1997.

\_\_\_\_\_, *Análisis estructural del relato*, Instituto de Investigaciones Filológicas, México: UNAM, 1999.

**Beuchot, Mauricio**, *Tratado de Hermenéutica Analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

**Bierlein, J. F.**, *Parallel Myths*, Ballantine Wellspring, The Ballantine Publishing Group New York, 1994

**Campbell, Joseph**, *El héroe de las mil máscaras: psicoanálisis del mito*, México: FCE, 1998.

**Carmack, Robert**, *The Quiche Mayas of Uatatlán*, Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

**Chávez, I, Adrián**, *Pop Wuj: Libro de Acontecimientos, Trad. Directa del manuscrito del padre Jiménez*, México: Ediciones de La Casa Chata, 1979.

**Cobián, Dora. L.**, *Génesis y Evolución de la figura femenina en el Popol Vuh*, México: Plaza y Valdez, S.A. de C. V., 1999.

**Corrigan, Robert**, *Comedy: Meaning and Form*, Harper and Row, Publishers, New Cork, 1981.

**Díaz del Castillo Bernal**, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México: Porrúa, 1968.

**Diel, Paul**, *Los símbolos de la Biblia: la universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*, México: FCE, 1994.

**Edmonson, Munro**, *The Book of Counsel*, Nueva Orleans: Middle American Research Institute, Tulane University, 1971.

**Eliade, Mircea**, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México: FCE, 1976.

\_\_\_\_\_, *Aspects du Mythe*, Barcelona: Editorial Labor, S.A. Escoles Pies, 1992, Trad. al español, *Mito y Realidad*, .España: Colección Labor, 1992.

**Estrada, M. Agustín**, *Popol Vuh*, México: Editores mexicanos unidos, S. A., 1998.

**Garagalza, Luís**, *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.

**Garibay, Ángel Maria**, *Historia de la literatura náhuatl*, México: Porrúa 1971.

\_\_\_\_\_, *Voces de Oriente*, México: Porrúa, 1990.

**Garza, Mercedes de la**, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México: UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas 1978.

**Girard, Rafael**, *El esoterismo del Popol-Vuh*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1948

\_\_\_\_\_, *El Popol-Vuh, fuente histórica*, Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1952.

**González, T. Yolotl**, *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*, México: Larousse, 1999.

\_\_\_\_\_, *El Sacrificio Humano entre los Mexicas*, México: FCE, 1992.

**Gómez, Gregorio Rodríguez et al**, *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga: Ediciones Aljibe, 1999.

**Gómez, T. Marcela**, *La política de Educación Indígena e intercultural en México. Propuestas*

*Dilemas y desafíos*, **UNESCO** a través del Programa de Educación para la Paz, que se

caracteriza por los estudios y experiencias que relacionan la educación y la formación de los derechos humanos y valores. Las respuestas y enfoques actuales de educación intercultural.

(Sin fecha).

**Guzmán, Estuardo**, *Tchod*, México: Editorial Hermes, 1989.

**Henríquez, P. Patricia**, *Oralidad y Teatralidad en el Popol Vuh*, Seminario: Semióloga del Teatro Latinoamericano dictado por la profesora Dra. Marta Contreras, Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de la Concepción., 2001.

**Hernández, Sampieri Roberto, et al.** , *Metodología de la investigación*, México: McGrawHill, 2004.

**Herrera, L. María**, *Teorías de la interpretación: ensayos sobre filosofía, arte y literatura*, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

**Jensen, Ad. E.**, *Mito y Culto entre pueblos primitivos*, México: FCE, 1998.

**Jiménez, Alberto, et al**, *Los Mayas*, México: Ediciones Anaya, 1989.

**Kayser, Wolfgang**, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos ,1961.

**Landa, Fray Diego de**, *Relación de las cosas de Yucatán*, México: Cien de México, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1994.

**Lara, R. Luis F**, *Diccionario del Español Usual en México*, México: El Colegio de México, 1996.

**Libro, de Chilam Balam de Chumayel**, Trad. del maya al castellano Antonio Mediz Bolio, México: Cien de México, 2001.

**Mace, Carroll**, *New Information about Dance Dramas of Rabinal and the Rabinal- Achí*, Xavier University Studies, VI -1, feb.1967.

**Martínez, P. Domingo**, *El Popol Vuh tiene razón: Teoría sobre la cosmogonía preamericana*, México: Editorial Orión, 1968.

**Mc Clear, Margaret**, *Popol Vuh: Structure and Meaning*, Madrid: Plaza Mayor, Ediciones, 1972.

**Mazón, Ricardo**, *La hermenéutica Analógica y el Mito*, México: Primero Editores, 2002.

**Matos, Eduardo**, *Mesoamérica antigua*, México: ISSSTE, 1998.

**Megged, Nahum**, *El Universo del Popol Vuh: Análisis histórico psicológico y filosófico del mito quiché*, México: Diana, 1991.

**Monterde, Francisco**, *Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí)*, México: UNAM, 1955.

**Morley, Sylvanus Griswold**, *The Ancient Maya*, California: Stanford University Press, 1946.

Trad. al español, *La civilización maya*, México: FCE, 1985.

**Nájera, C. Martha Iliá**, *El don de la sangre en el equilibrio cósmico: el sacrificio y el auto sacrificio sangriento entre los antiguos mayas*, México: UNAM, 1987.

**Nietzsche, Federico**, *El origen de la tragedia*, México.: Espasa-Calpe Mexicana, 1994.

**Padial, G., Anita, et al**, *Quiché Vinak: tragedia nueva versión española y estudio histórico-literario del llamado Rabinal-Achí*, México: FCE,.1991.

**Partida, Armando**, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México: UNAM, Ed. Itaca, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.

**Pimentel, Luz Aurora**, *El Relato: estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI Editores, 1998.

**Portilla, Miguel**, *Historia de la literatura mexicana: periodo prehispánico*, México: Ed. Alambra Mexicana, 1989.

\_\_\_\_\_, *Tiempo y Realidad en el pensamiento maya*, México: UNAM, 1968.

**Proskouriakoff, Tatiana**, *Historia Maya*, México :Siglo XXI Editores,. 1999.

**Recinos, Adrián**, *Popol-Vuh: Las antiguas historias del quiché*, trad. del texto original, México: FCE, 1975.

**Rivera, A. Virgilio**, *La composición dramática: estructura y cánones*, México: UNAM, Colección: Escenología, Grupo editorial Gaceta, Coordinación de Difusión Cultural, 1989.

**Román, C. Norma**, *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*, México: Árbol Editorial, 2001.

**Ruz Lhuillier, Alberto**, *La Civilización de los antiguos Mayas*, México: FCE, 2000.

**Sahagún, Bernardino**, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, México: Porrúa, 1956

**Silva, C. Jorge**, *Gigamesh o la angustia por la muerte: poema babilónico*, Trad. directa del acadio, México: El Colegio de México, 1996.

**Solares, Blanca**, *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica*, México: UNAM, Ed. Anthropos, Editorial, CRIM, 2001.

**Tacou, Constantin**, *Mircea Eliade*, Cahier de L' Herne: biblio.-essais, Paris, 1978.

**Todorov, Tsvetan**, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI Editores, 1995.

**Thompson, J. Eric.**, *Historia y Religión de los Mayas*, México: Siglo XXI América Nuestra, 1998.

**Valmiki**, *El Ramayana*, México: Porrúa, 1997.

**Van Dijk, Teun A.**, *Estructuras y Funciones del discurso*, México: Siglo XXI Editores, 2001.

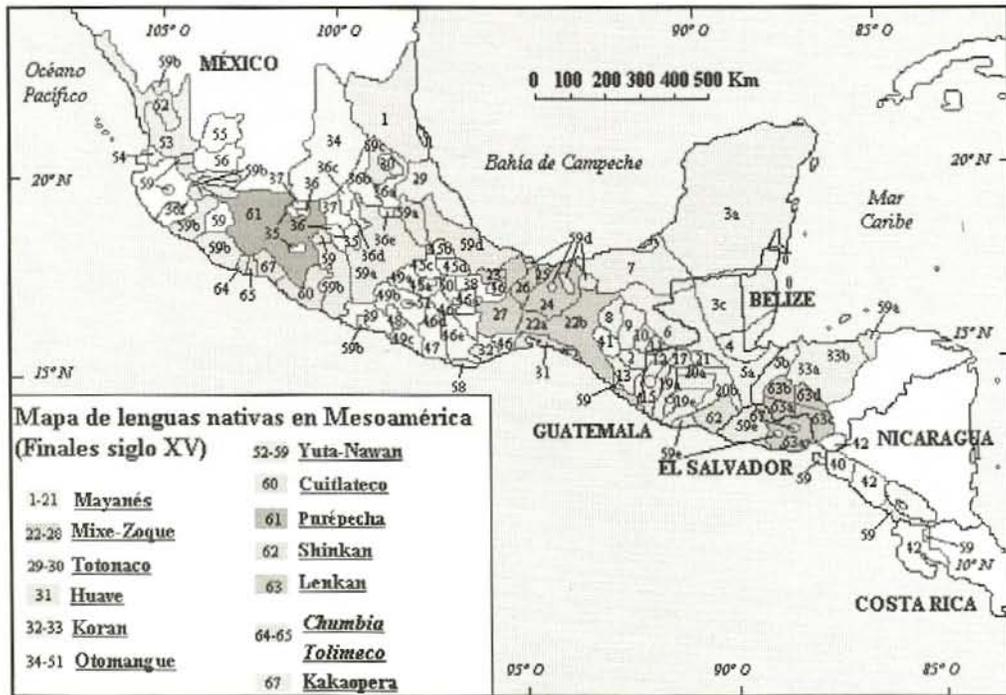
#### **INTERNET**

**Domínguez ,M.C.**,*La teatralidad en nuestras culturas aborígenes*,en Ensayos  
[http://dramatetro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n\\_0004/la\\_teatralidad\\_en\\_nuestras\\_culturas.htm](http://dramatetro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0004/la_teatralidad_en_nuestras_culturas.htm)

,

# ANEXO





Mayense	Occidental	1 Huasteco	22a Zoque oc.	Otomangue	Yuta-Naua	Meridional	52 Kora				
		2 Kabil	22b Zoque or.				53 Huichol				
		3a Yucateco	23 Zoque sup.				54 Tekosdín				
		3c Itzá	24 Teksistepekenyo				55 Kaskan				
		4 Mopán					56 Tekwese				
	5a Chol'ti	25 Sayulteco	57 Koka								
	5b Chortí	26 Oluteco	58 Pochuteco								
	6 Chol	27 Mixe	59 Naua								
	7 Yocotán	28 Tapachulteco	59a Naua central								
	8 Tzotzil		59b Naua oc.								
9 Izeltal		59c Naua sept.									
Occidental	Mayense	10 Tojolabal	29 Totonaco	Otomangue	Yuta-Naua	Meridional	59d Naua or.				
		11 Chuj	30 Tepehua				59e Pipil				
		12 Qanjobal					59f Pinome				
		13 Kotoko	31 Huave				60 Cuiclateco				
		14 Teke					61 Purépecha				
	15 Mam		62 Shinkan								
	Occidental	Mayense	16 Awacateco				32 Chental	Otomangue	Yuta-Naua	Meridional	63a Lenka serkin
			17 Inil				33a Tol oc.				63b Lenka kare
			18 Uspanteco				33b Tol or.				63c Lenka
			19a Quiché								63d Lenka kolo
19b Sacapulteco				64 Chumbia							
Occidental		Mayense	19c Sipacapenyo		Otomangue	Yuta-Naua	Meridional				65 Tolimeco
			19d Tuztujil								67 Kakaopera
			19e C'acchiq'el								
			20a Poconchi								
			20b Poconam								
	Occidental	Mayense	21 Quechí					Otomangue	Yuta-Naua	Meridional	
			34 Pameano								
			35 Matlatzinka								
			36 Otomí								
			36a Otomí noror.								
Occidental		Mayense	36b Otomí noroc.		Otomangue	Yuta-Naua	Meridional				
			36c Otomí oc.								
			36d Otomí tilapa								
			36e Otomí intenco								
			36f Otomí jalisco								
	Occidental	Mayense	37 Masaya					Otomangue	Yuta-Naua	Meridional	
			38 Chinanteco								
			39 Tlapaneco								
			40 Sutiaba								
			41 Chiapaneco								
Occidental		Mayense	42 Mange		Otomangue	Yuta-Naua	Meridional				
			43 Mazateco								
			44 Chocho								
			45b Popoloca sept.								
			45c Popoloca oc.								
	Occidental	Mayense	45d Popoloca or.					Otomangue	Yuta-Naua	Meridional	
			46 Zapoteco								
			46a Zapoteco sept.								
			46b Zapoteco or.								
			46c Zapoteco central								
Occidental		Mayense	46d Zapoteco oc.		Otomangue	Yuta-Naua	Meridional				
			46e Zapoteco mer.								
			47 Chatino								
			48 Amuzgo								
			49a Mixteco sept.								
	Occidental	Mayense	49b Mixteco central					Otomangue	Yuta-Naua	Meridional	
			49c Mixteco mer.								
			50 Cuiclateco								
			51 Trique								

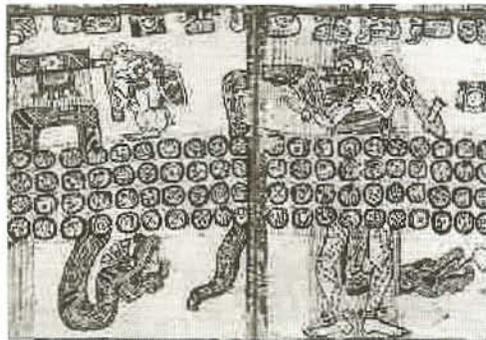
Lamina: Mapa de Lenguas Nativas Mesoamericanas



Palenque



Tikal



Códice Madrid

Lamina: Palenque, Tikal, Códice Madrid



Códice Grolier

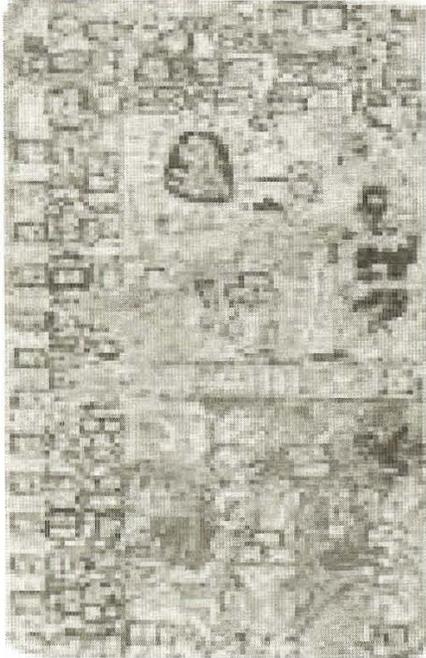
0	1	2	3	4
5	6	7	8	9
10	11	12	13	14
15	16	17	18	19

Sistema numérico

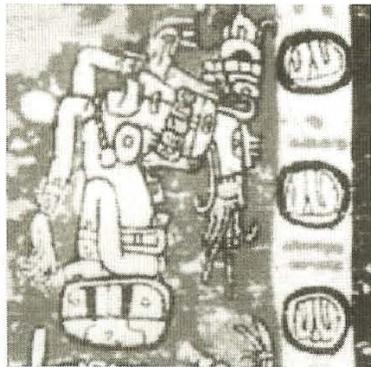


Imagen del códice Dresde

Lamina: Códices

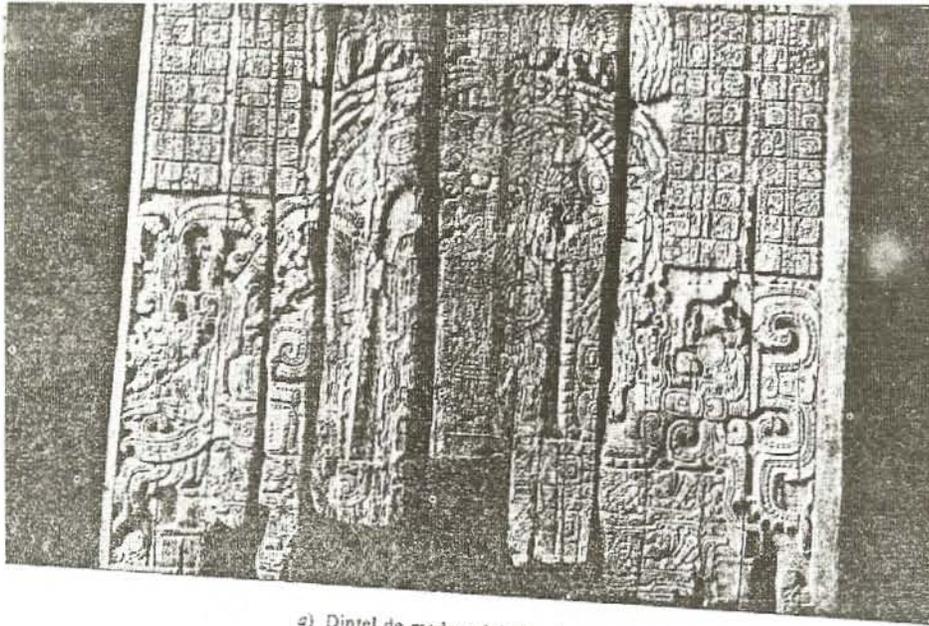


Códice Trocortesiano



Códice de paris

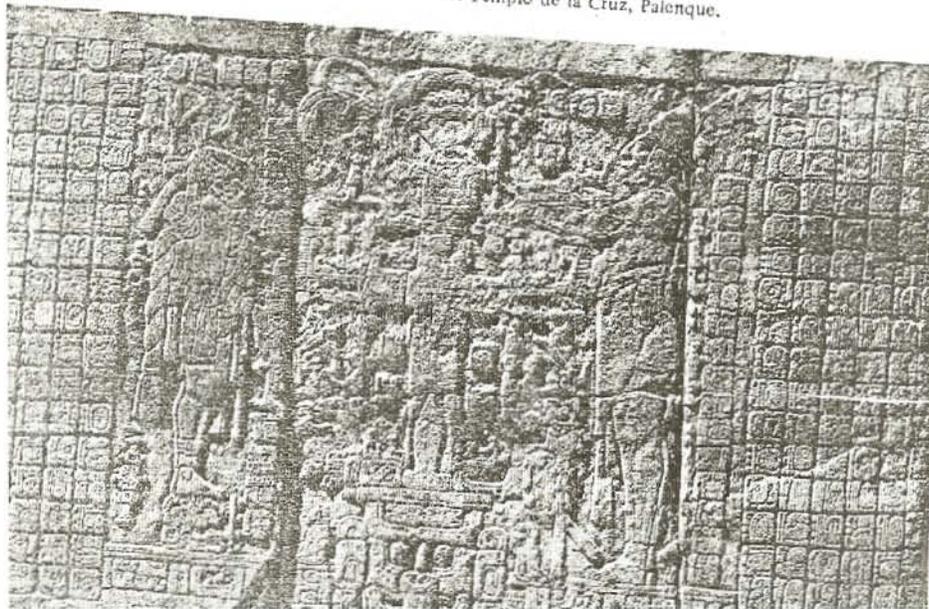
Lamina :Códices



a) Dintel de madera del Templo IV, Tikal.

LAMINA 33. ESCULTURAS DE LA EPOCA CLASICA

b) Tablero del santuario del Templo de la Cruz, Palenque.



Lamina:Esculturas Clásicas,tomado de La Civilización Maya Sylvanus G. Morley

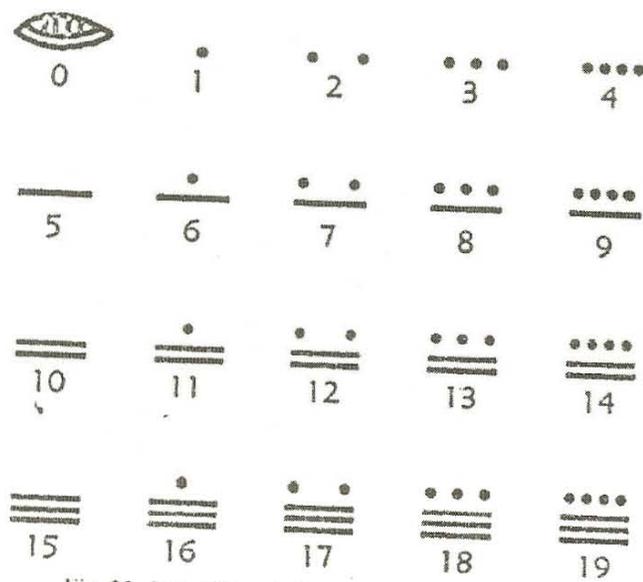


Fig. 23. Jeroglíficos de la cifra 0 y de los números 1 al 19 inclusive.

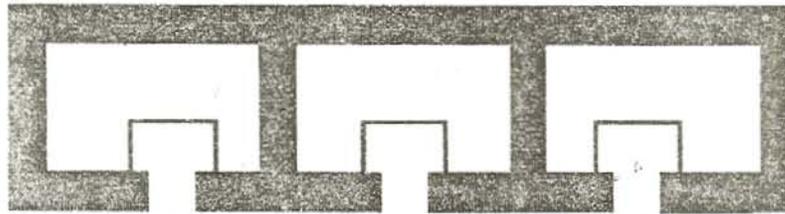
Lamina: Números Mayas, tomado de La Civilización Maya, Sylvanus G. Morley



a) De izquierda a derecha, las puertas de las cámaras 1, 2 y 3. La fachada del edificio presenta todavía restos de modelado en estuco y nichos sobre las puertas. En el nicho central se pueden observar los restos de una estatua.

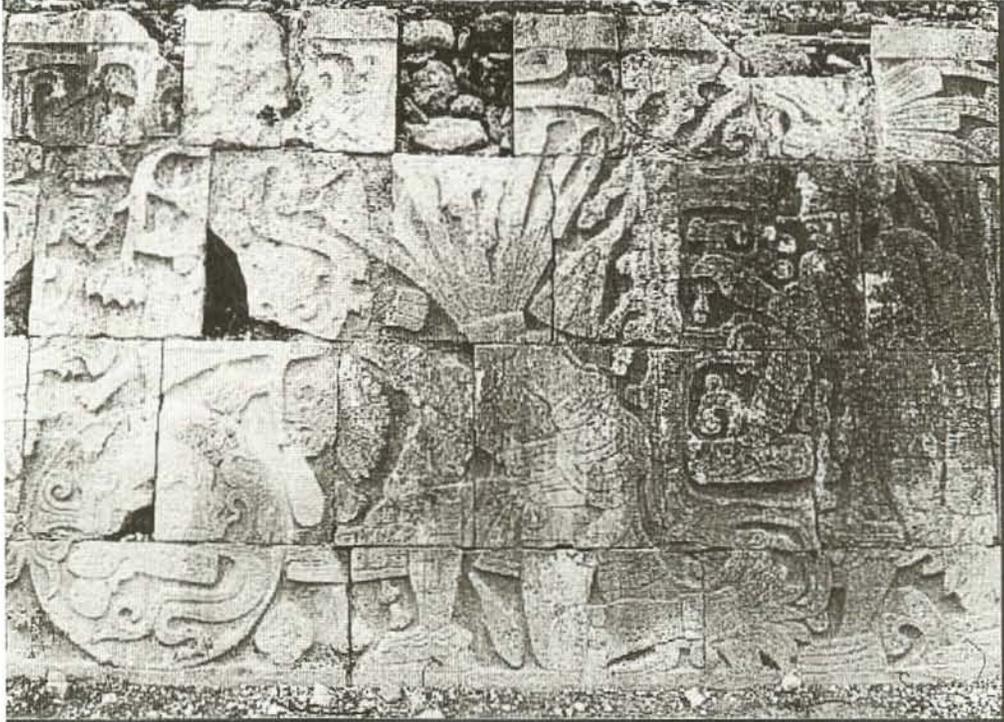
LAMINA 87. EL TEMPLO DE LOS MURALES EN BONAMPAK

b) Plano que muestra el grueso de las paredes y el área ocupada por el estrado y el piso para su comparación.



Lamina: Templo de los Murales en Bonampak, tomado de *La Civilización Maya*, Sylvanus G. Morley

El Juego de la Pelota



Pirámide de Kulkulkan

Lamina: Juego de Pelota v Pirámide de Kukulkán

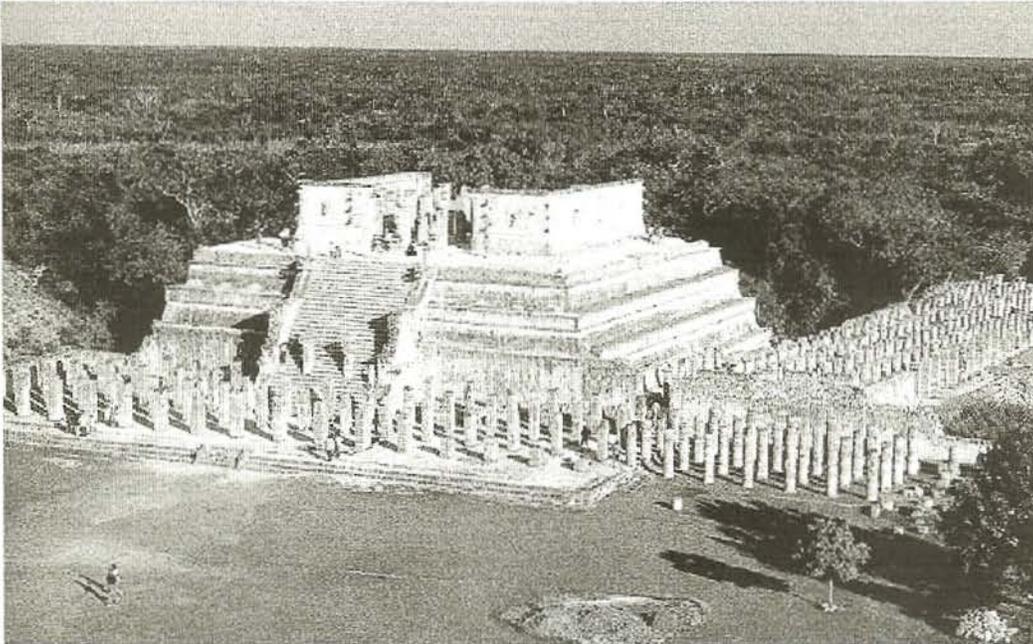


Yum Kaax (Dios del maíz)



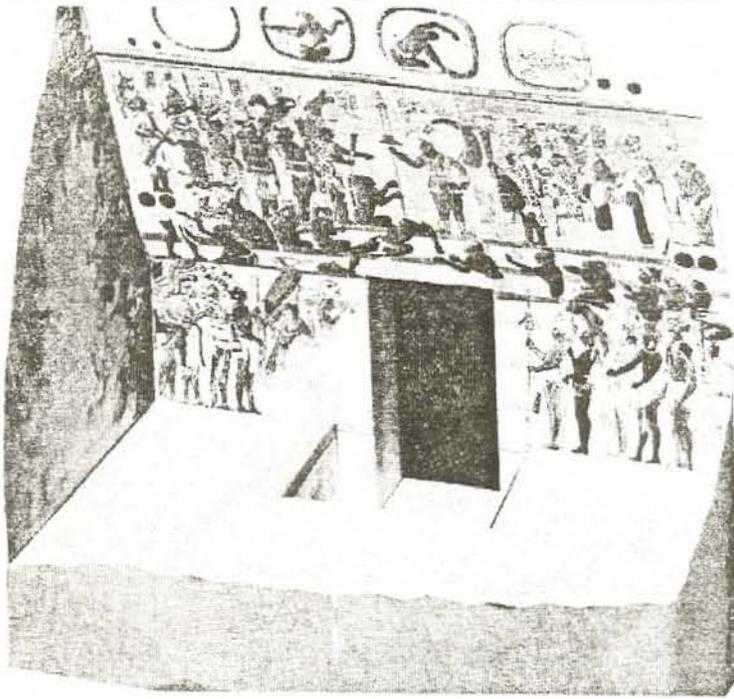
Xaman Ek (Estrella Polar)

Templo de los Mil Guerreros



Muro de cráneos

Lamina: Dios del Maíz, Templo de los Guerreros, Muro de Cráneos



a) Vista desde la parte posterior hacia la entrada.

LAMINA 88. INTERIOR DE LA CAMARA 2. TEMPLO DE LOS MURALES. BONAMPAK

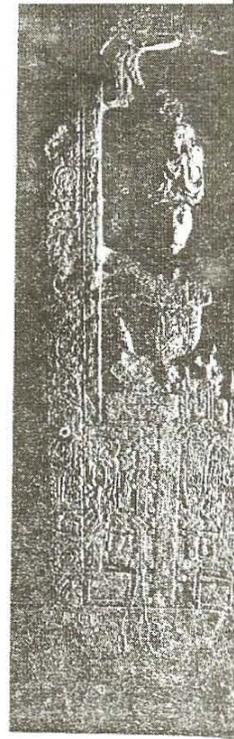
b) Mural superior de la pared frontal.



Lamina: Templo de los Sacrificios Mural de Bonampak, tomado de *La Civilización Maya*, Sylvanus



a) Estela 25, erigida en 608 d.C.



b) Estela 6, erigida en 687 d.C.

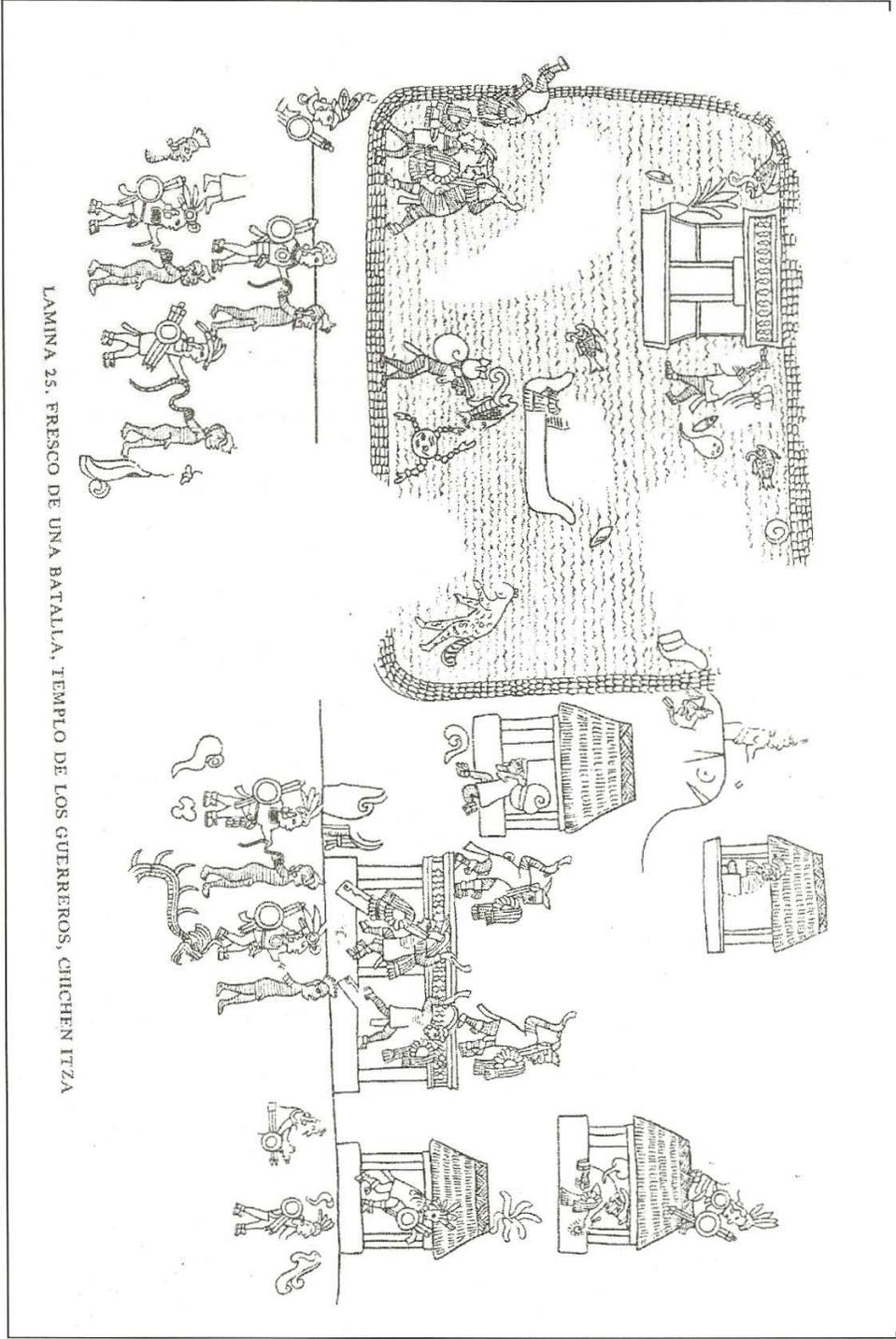


c) Estela II, erigida en 731 d.C.



d) Estela 14, erigida en 761 d.C.

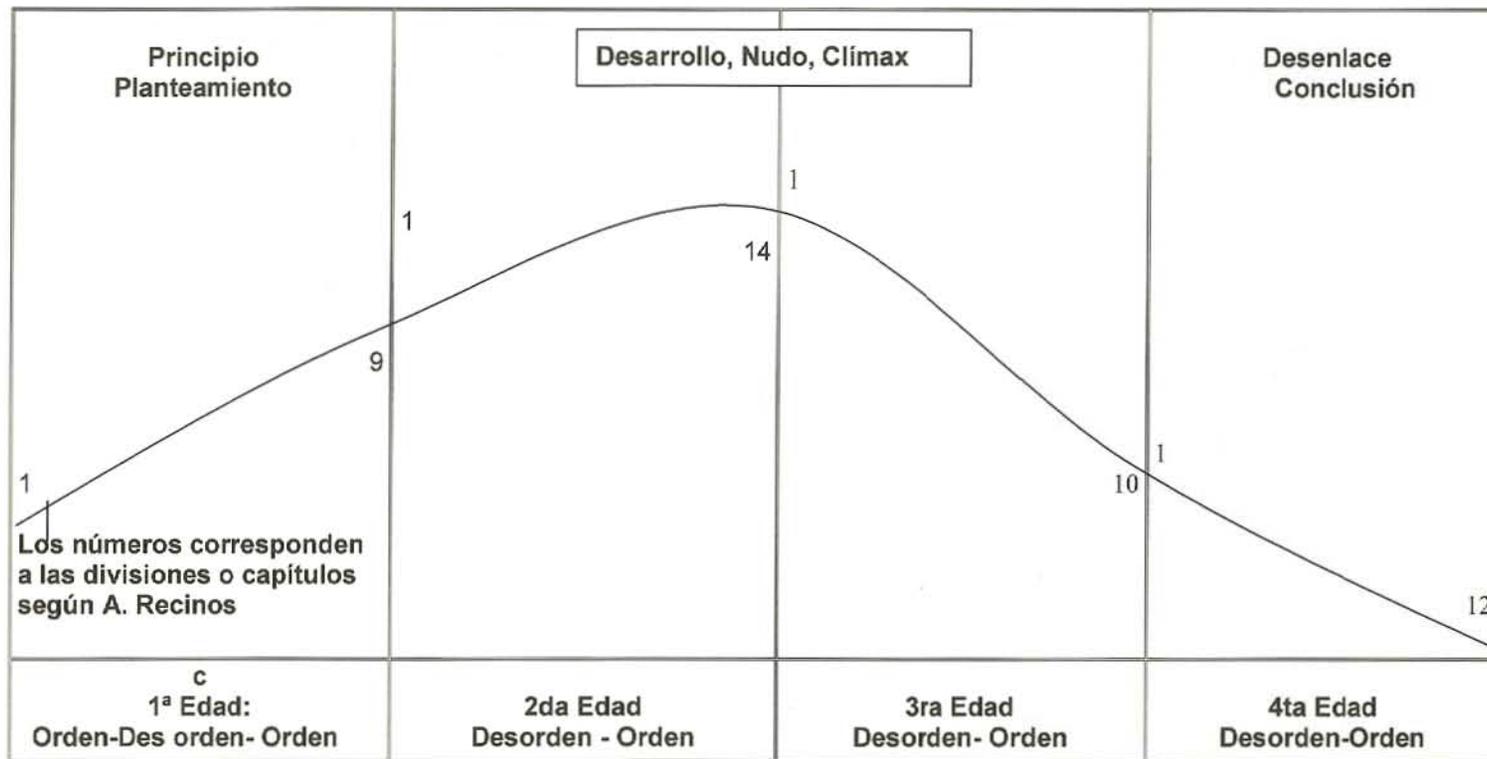
LAMINA 66.  
CUATRO ESCULTURAS CON DISEÑOS  
IDENTICOS, EJECUTADOS DURANTE  
UN PERIODO DE 153 AÑOS EN  
PIEDRAS NEGRAS



LAMINA 25. FRESCO DE UNA BATALLA. TEMPLO DE LOS GUERREROS, GICHEN ITZA

Lamina: Batalla tomado de *La Civilización Mava*. Svlvanus G. Morlev

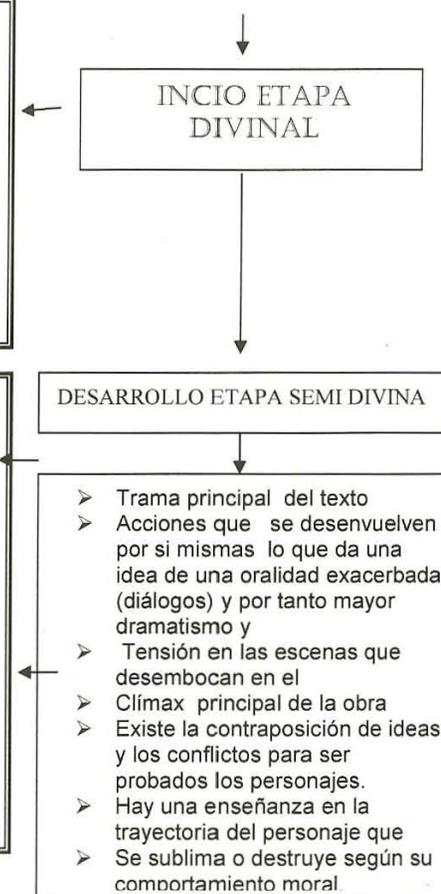
Gráfica de Dinamismo Dramático del Popol – Vuh



Línea del Tiempo: presente, pasado y futuro, que marca los cambios de las edades o eras dando cambio del tiempo –espacio –acción además de la idea cíclica cuatripartita.

INTROITO PARTE MITICA  
**Preámbulo**  
**1ª PARTE**  
**Cap. 1º. Creación. Palabra: tierra**  
 2º. Creaciones animales: intento de hombre, 2do intento  
**ETAPA DIVINAL**  
 3ro. Destrucción de hombre de palo por los elementos de la naturaleza  
 4to. Existencia de Vucub Caquis, ser orgullosos  
 5to. Derrota de Vucub Caquis y existencia de Hunabpu e Ixbalanqué  
 6to. Derrota de Vucub Caquis por tiro de cerbatana  
 7to. Hechos de Zipacná hijo de Vucub Caquis.  
 8º. Derrota de Zioacná.  
 9º. Historia de Cabracán y derrota por los muchachos Hunabpu e Ixbalanqué

**2da. Parte.**  
**Cap. 1º. Historia del padre de Hunabpu e Ixbalanqué**  
 Hun hunabpu y Vucub hunabpu  
 2do. Juego de pelota  
 3do. Historia de la Doncella  
 4to. Enfrentamiento Doncella – suegra: pruebas parentesco y reconocimiento.  
 5to. Nacimiento de los gemelos Hunhunabpu e Vucub hunabpu: pruebas.  
 6to. Revelación de su estatus semidivino sobrenatural  
 7mo. Juego de pelota  
 8vo. Marchan Xibalbá: pruebas iniciales  
 9no. Pruebas secundarias  
 10mo. Grandes Pruebas decisivas  
 11º. Disputa en Xibalbá: pruebas, pierde la cabeza Hun hunabpu  
 12º. Muerte de los gemelos 13vo. Aparecen como hombres peces resucitados  
 14º. Aparecen como magos, bailarines, danzantes que realizan milagros



INCIO ETAPA DIVINAL

DESARROLLO ETAPA SEMI DIVINA

- Trama principal del texto
- Acciones que se desenvuelven por si mismas lo que da una idea de una oralidad exacerbada (diálogos) y por tanto mayor dramatismo y
- Tensión en las escenas que desembocan en el
- Clímax principal de la obra
- Existe la contraposición de ideas y los conflictos para ser probados los personajes.
- Hay una enseñanza en la trayectoria del personaje que
- Se sublima o destruye según su comportamiento moral.

PARTE HISTORICA

**3ra. Parte.**

1ro. Creación del hombre de maíz  
2do. Hombre agradecido pero los dioses deciden nublarles la vista  
3ro. Creación de la mujer y las tribus y las generaciones  
**DESARROLLO MEDIO Nacimiento de la ETAPA HUMANA**

4to. Recorrido a Tulán  
5to. Existencia del fuego  
6to. Robo y expansión del fuego  
7mo. Establecimiento del pueblo maya-quiché  
8vo. Agrupaciones sociales y apenas amanecer terrestre  
9no. Aparición de los astros  
10mo. Permanencia en la montaña Sociedades sedentaria

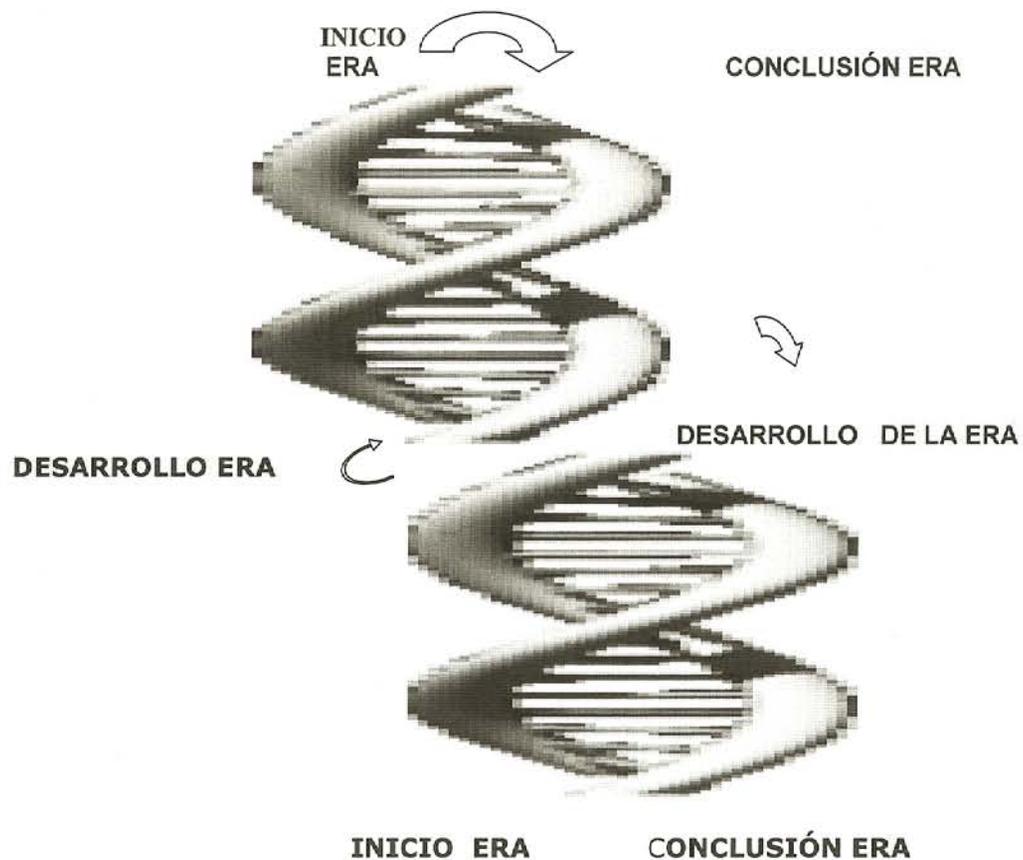
**DESARROLLO MEDIO  
NACIMIENTO DEL HOMBRE  
ETAPA HUMANA**

**4ta. Parte**

1ro. Fundación de los pueblos  
2do. Matanza, sacrificio y lucha entre los  
3ro. Derrota de hombre prodigioso  
4to. Llegan mas tribus y luchan por la expansión y poderío.  
5to. Muertes de hombres prodigiosos  
6to. Fundación de pueblos  
7mo. Sacrificios a los dioses  
8vo. Divisiones de las familias  
9no. Nacen las grandes dinastías  
10mo. División de los pueblos  
11vo. Más sacrificios  
12vo. Mención de las generaciones hasta hoy.

**DESARROLLO FINAL PARCIAL  
ETAPA HUMANA  
CONCLUSIÓN  
FIN DEL CICLO DE LAS CUATRO EDADES**

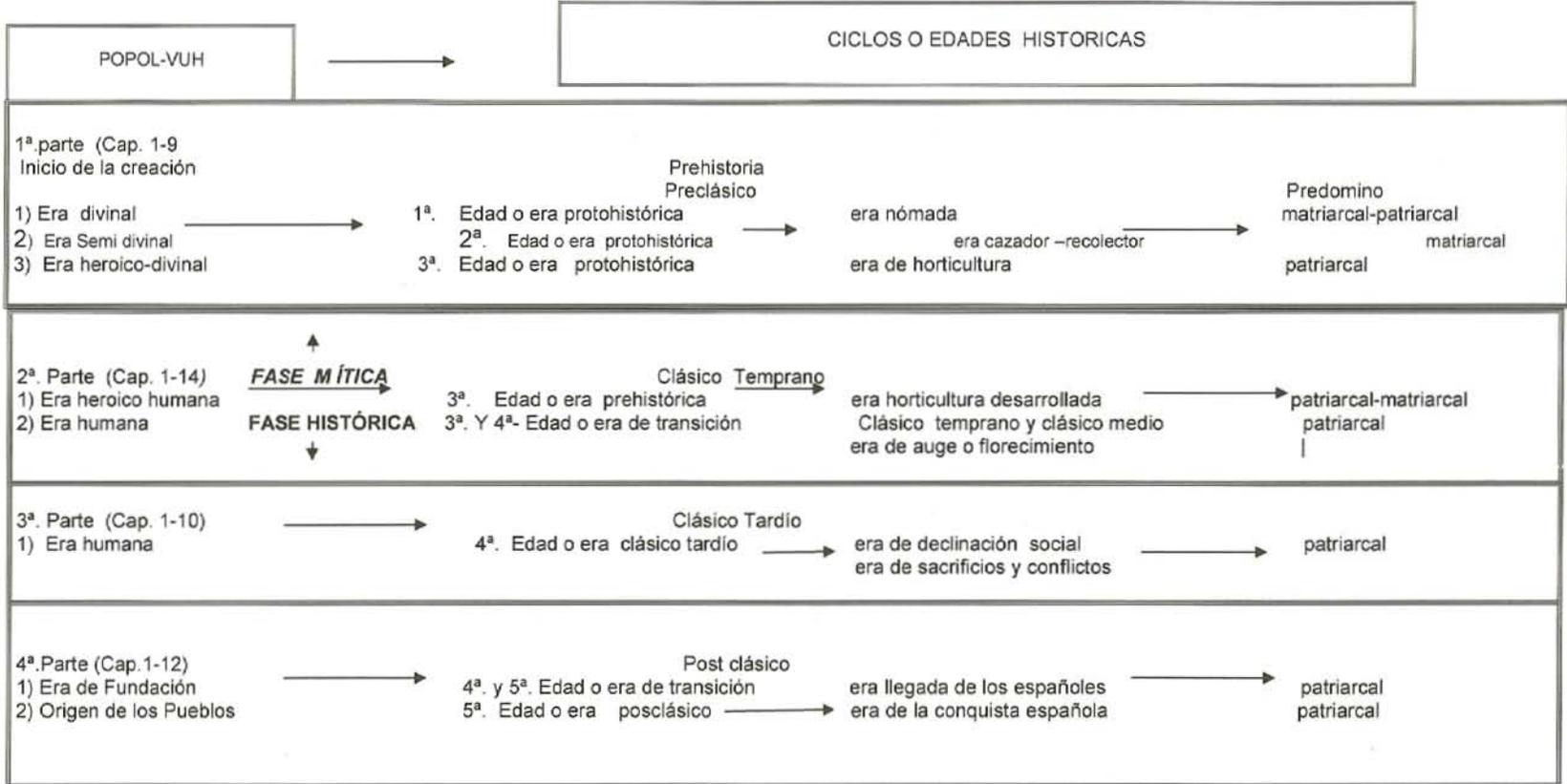
**CUADRO DE LA ESPIRAL O RECUERSO BINARIO CICLÍCO DEL TIEMPO EN EL POPOL - VUH**



Lamina: Espiral cíclica del tiempo en el Popol- Vuh



**CUADRO COMPARATIVO DE LOS CICLOS O EDADES CRONOLÓGICAS DE LA CREACIÓN MAYA-QUICHÉ CON LOS CICLOS HISTÓRICOS**



**CUADRO INTERPRETATIVO CONTRASTIVO DE ACUERDO A LA PROPUESTA  
HERMENEUTICA DE GARAGALZA DE MITEMAS ENFOCADO AL POPOL-VUH**

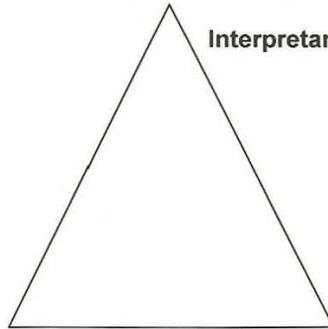
*Hilo del Relato (diacrónico) Tiempo*

Sincrónico

1 CREACION	2 PARENTESCO	3 PRUEBAS	4 DESENLACE
<b>Caos imperante que se va ordenando</b> Creación ex nihilo Creación del mundo	Creación del hombre de barro y de madera seres hechos por los dioses	Son probados en sus acciones	Son derrotados por no adorar a sus creadores
Existencia de Ixpiyacoc e Ixmucané, los Abuelos	Hunhunahpú y Vucubhunahpú hijos de los abuelos	Son probados en sus acciones	Vencen a los soberbios y son derrotados parcialmente por los Xibalbas en el juego de pelota.
Existencia de Vucub Caquix, el Soberbio y los Sres. de Xibalbá	Zipacná y Cabracán hijos del soberbio	Son probados en sus acciones ,ambos	Son derrotados por su soberbia los primeros y los Xibalbas vencen parcialmente a los gemelos Hunhunahpú y Vucub Hunahpú
Existencia de la abuela	Hunbatz y Hunchouen hijos primogénitos de Hunhunahpú y Vucubhunahpú	Son probados por sus acciones	Son derrotados por sus hermanos menores
Existencia de Ixquic, la doncella de Xibalbá	Hunahpú e Ixbalanqué hijos de Ixquic y Hunhanhpú y Vucubhunahpú	Son probados en su linaje y en sus acciones por sus parientes	Vencen a sus hermanos mayores y son derrotados parcialmente por los Xibalbas en el juego de pelota.
Existencia de los hombres peces: Renacimiento de Hunahpú e Ixbalanqué	Hombres magos	Son probados en sus acciones	Vencen a los Xibalbas que se destruyen y obtiene la Victoria al sublimarse <b>Se ordena el caos y regresa el orden.</b>

P.  
M  
I  
T  
I  
C  
A

### Cuadro de Verificación hermenéutica basado en Pierce



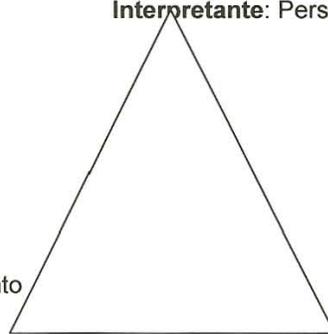
**Interpretante:** Hermenéutica (Contexto histórico)

**Signo:** Causas: a) Mito  
b) Cosmovisión  
c) Drama  
d) hermenéutica

**Referente:** El Popol - Vuh (Hecho histórico)

Causa-origen	El origen o la causa de algún hecho siempre se da en un contexto de desorden-caos.
Síntoma-signo comportamiento	En el contexto anterior siempre existirá una tensión o una lucha de fuerzas opuestas.
Cura-consecuencia	Las consecuencias siempre se darán de acuerdo a un comportamiento o línea de comportamiento de estas fuerzas hasta ordenar el caos primigenio.

**Interpretante:** Personajes Míticos



**Signo:** Destino o Comportamiento

**Referente:** Cosmos Maya

Causa-origen	La cosmogonía maya quiché da origen a una situación causal con el hombre.
Síntoma-signo	Se da con el hombre mismo y la relación de este con su entorno social, religioso y personal
Cura-Consecuencia	Se da a través del comportamiento del hombre y la relación a su destino o entorno de vida.

## INTERNET

**Arróniz, Othón, *Teatro de Evangelización en la Nueva España***  
nyork.cervantes.es/Biblioteca/Fichas/Arróniz,%20Othón-11502\_27-  
1.shtml\_18k

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *La religión: vinculo del hombre con los dioses***, <http://www.cnca.gob.mx/mayach/03.html>

-

**Domínguez, M., *La teatralidad en nuestras culturas aborígenes***, Ensayos.  
[http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayosn\\_0004/la-teatralidad\\_en\\_nuestras\\_culturas.htm](http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayosn_0004/la-teatralidad_en_nuestras_culturas.htm)

**González, F., *Mitología y Popol-Vuh***, Capítulo XVIII de Los Símbolos Precolombinos. <http://www.geocities.com/Athens/Atrium/9449/preco18c.htm>

**Goutman, A., *Teorías Teatrales***, en Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Ponencia presentada en el XIII Encuentro Internacional de Investigación teatral organizada por la AMIT en la sala Manuel M. Ponce del Jardín Borda del Instituto de Cultura de Morelos, México, 6-8 de abril del 2006.  
[www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

**Rivera, M., *Catorce Tesis sobre la religión maya***, en Revista Española de Antropología Americana 7, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de América II (Antropología de América) 2005, vol.35, 7-32  
[mrivera@ghis.ucm.es](mailto:mrivera@ghis.ucm.es)

**Villegas, J. *De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria*** en Gestos, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Universidad de California, 21 Abril del 1995, pp7-15  
<http://www.humanities.uci.edu/gestos>