



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

MAPA TEJIDO

**INTERPRETACIÓN CARTOGRÁFICA
DE UN HUIPIL CEREMONIAL TZOTZIL**

TESIS QUE PARA OPTAR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ANABELL ESTRADA ZARAZÚA

DIRECTORA DE TESIS:

MTRA. LETICIA ARROYO ORTIZ (FAD)

SINODALES:

DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA (FAD)
DRA. OLGA AMÉRICA DUARTE HERNÁNDEZ (FAD)
DR. MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE (FAD)
MTRO. MAURICIO OROZPE ENRÍQUEZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2016



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.



Mapa tejido
Interpretación cartográfica
de un huipil ceremonial tzotzil

Anabell Estrada Zarazúa
Posgrado en Artes y Diseño, UNAM, 2016

Índice

Introducción	7
1 El análisis discursivo desde la perspectiva de las Técnicas Culturales	15
1.1 Introducción a las Técnicas Culturales	16
1.1.1 Principios teóricos de las Técnicas Culturales	18
1.2 <i>Detrás del sentido, que jamás es el correcto: el análisis discursivo desde la perspectiva técnico-cultural</i>	21
2 La interpretación cartográfica del discurso	27
2.1 Herramientas para el mapeo del mundo: la retícula	30
2.2 La cartografía, el enfoque técnico-cultural	33
2.3 El método cartográfico para el análisis discursivo	35
2.3.1 Trucos del oficio cartográfico	36
2.3.2 Estrategias de representación cartográfica	37
2.3.3 Superficies de análisis	43
2.3.4 Otras consideraciones del análisis cartográfico	45
3 Consideraciones previas al análisis cartográfico del huipil ceremonial de San Andrés Larráinzar	47
3.1 Perspectiva de aproximación a la cosmovisión maya y tzotzil	51
3.2 <i>Ceder a la demanda sentido: mitos, rituales y el sentido del mundo</i>	55
3.3 Con-textualización	62
3.3.1 Grupos tzotziles de las zonas altas	63
3.3.2 Tzotziles	66
3.3.3 San Andrés Larráinzar	67
3.4 Cosmovisiones maya y tzotzil, una aproximación desde las Técnicas Culturales	70
3.4.1 Origen del mundo: comienzo de la cuenta del tiempo y disposición del espacio	72
3.4.2 Estructura del mundo	76
3.4.3 Cuerpo, calco del mundo	83
3.4.4 Tránsito	85

3.4.5 Contar	86
3.4.6 Fuimos moldeados	90
3.4.7 Centro	92
4 Análisis cartográfico del huipil-mapa	97
4.1 Introducción al estudio del huipil-mapa, una aproximación técnico-cultural	102
4.1.1 El tejido en la cultura maya, una técnica cultural	105
4.1.2 La indumentaria prehispánica, un medio	114
4.2 Análisis cartográfico	119
4.2.1 Estrategias de representación cartográfica en el huipil-mapa	123
4.2.1.1 <i>Muk´ta Luch</i> , un mapa dentro de un mapa, 125	
4.2.1.2 Banda punteada, Venus, 136	
4.2.1.3 <i>Muk´ta Luch</i> , segunda variante, 140	
4.2.1.4 Análisis del bloque, 140	
4.2.1.4 <i>Pepen</i> , 145	
4.2.1.5 Mono, 150	
4.2.1.6 <i>Korona</i> , una lectura tentativa, 157	
4.2.1.7 Milpa, 160	
4.2.1.7 Flores (1): bloque de flores en las mangas, 166	
4.2.1.8 Flores (2): banda de flores en las mangas, 171	
4.2.1.9 Flores (3): banda de flores en el cuello, 172	
4.2.1.10 Mundo, 174	
4.3 El huipil-mapa, el territorio	177
4.3.1 Perspectiva, el espacio simbolizado	181
4.3.2 El territorio cartografiado	190
4.3.3 La costura	192
4.3.4 La vía	197
4.3.5 Yo soy el que te teje la alfombra florida	200
Conclusiones	205
Aportes del enfoque técnico-cultural en el estudio del huipil-mapa, 207	
Propuesta de metodología de análisis cartográfico del discurso, 207	
Aportes del análisis discursivo del huipil-mapa, 210	
Para futuros estudios sobre textil indígena, 211	
Relación de ilustraciones, mapas, tablas y diagramas en el texto	214
Bibliografía	220

Un mapa nos dice: "Léeme con cuidado,
sígueme de cerca
y No dudes de mí".

Y continua:

"Soy la tierra en la palma de tu mano.
Sin mí, estás solo y perdido.

BERLYN MARKHAM, West with the Night

Y estas voces nos recuerdan
que el centro del universo
está en cada uno de nosotros,
porque está en cada uno de los frutos
que brotan en cada instante del tiempo
y en cada lugarcito de la tierra

EDUARDO GALEANO

Introducción

Un proceso abrumador de uniformización cultural se las ha arreglado para empaquetar, dentro de los límites que impone el presente sistema económico global, al *otro*. Cada día, especies de animales no-humanos, plantas, lenguajes, vestimentas, técnicas y tradiciones se van diluyendo, desdibujándose ante un sistema de hiper-economización en el que si no existe una respuesta redituable a la pregunta ¿para qué?, el diagnóstico será un rotundo: *descartado*.

Creo, que tomarse el tiempo para conocer otras maneras de ver, pensar y vivir la realidad, se vuelve indispensable en tiempos en que lo diverso `se encuentra amenazado`. Considero relevante hacer un esfuerzo por legitimar otras expresiones culturales como formas de conocimiento, expresiones que han sido paternalmente legadas al lugar de lo primitivo, lo ingenuo, lo no-científico.

En los últimos años, un creciente número de investigaciones sobre las culturas mesoamericanas y sus herederas en la actualidad, muestran la relevancia que diversas expresiones culturales adquieren cuando se plantea abordar su análisis proponiéndose un cambio de paradigmas significativo. En el caso de las culturas antiguas, podemos encontrar el ejemplo de los estudios realizados por Byron Hamann (2004), quien se propone visibilizar que la incapacidad de abandonar el paradigma occidental, instala una barrera infranqueable entre el investigador y su “objeto de estudio”, y cuestiona el acercamiento al estudio de los códices mixtecos, planteando la posibilidad de encontrar en estos textos, *dispositivos para ver* en las sociedades antiguas.

Otro caso de suma relevancia es el de Mauricio Orozpe (2010), académico de nuestra Facultad que se ha dedicado a una investigación respecto a la representación mesoamericana, develando al arte antiguo como una serie de códigos donde se encuentran encriptados una serie de postulados metafísicos, afán de las cultura por entender la realidad.

Planteo esta investigación como *ejercicio** en esta dirección, como un cuestionamiento respecto a la validez o no-validez de las expresiones culturales mesoamericanas antiguas e indígenas de la actualidad, como formas de conocimiento racional y sensible —fruto de la relación *ser humano/mundo no-humano*, explicación—. Esto mediante el análisis de una pieza de indumentaria tradicional, el huipil ceremonial de la comunidad de San Andrés Larráinzar, ubicada en los Altos de Chiapas.

El derrotero que guió mis pasos al adentrarme en el análisis del huipil, fue aquella gran pregunta respecto a los medios, tanto materiales como simbólicos, que posibilitan la construcción de sentido en determinada cultura, *otra cultura*. Los primeros pasos dados en la investigación, con esta delimitante, dieron pie a establecer una serie de preguntas puntuales que, en gran parte, tenían como común relacionarse con un *dónde*.

Al reflexionar respecto a todos los diversos *dónde* a los que podía contestarse al analizar el huipil, surgió la necesidad de proponer una metodología adecuada que permitiera dar respuesta a dichas preguntas, entendiendo que eran preguntas que diversas expresiones culturales podían contestar. Esto me llevó a plantear la posibilidad de llevar a cabo un análisis cartográfico del discurso, encontrando que una de las utilidades prácticas primordiales del sentido para el ser humano, es la articulación y ubicación de cada parte que compone a la realidad, esto es, su *mapeo*.

Como se podrá observar, la tesis busca, al principio, trazar el sendero que habría de guiarme a través del grueso tejido del huipil. Fue indispensable comenzar introduciendo el marco teórico del cual me serví para dar respuesta al gran cuestionamiento respecto a la utilidad práctica de la producción del sentido en la cultura. Así, en el primer capítulo, además de profundizar respecto a la utilidad del sentido —a partir del concepto que propone Jean-Luc Nancy— abordo la introducción de la teoría de las Técnicas Culturales y sus principios teóricos, donde enuncié el punto de vista desde el cual me ubico, tomando en cuenta, principalmente, los textos del autor Bernhard Siegert. En el mismo capítulo establezco al análisis discursivo como marco metodológico y expongo de qué forma, al imbricarse con

* *Ex*, de lo centrípeto, de lo intensivo; *arcere*, de lo que contiene, de lo que obliga. Recuperado de: <http://etimologias.dechile.net/?ejercer> Fecha de consulta: septiembre 20 de 2016.

el enfoque técnico-cultural, éste brinda herramientas idóneas para analizar a los discursos como actos humanos partícipes del sentido.

En el segundo capítulo me dedico a argumentar respecto a la posibilidad de llevar a cabo un análisis cartográfico de las expresiones culturales, particularmente de aquellas relacionadas con el plano plástico y la representación. Con este fin, surge el concepto de retícula, el cual, al posicionarme en la perspectiva técnico-cultural, resulta clave para la investigación. Posteriormente establezco una serie de pautas que propongo como una metodología para el análisis cartográfico del discurso, estableciendo una correlación entre pautas propuestas por la autora Nina Lizmova para el método de análisis cartográfico y aquellas propias del análisis discursivo de la imagen —destacando las directrices de autores como Jorge Lozano, Cristina Peñamarín y Gonzalo Abril—.

Dado que lo anterior no resulta ser un instructivo para el análisis de una expresión cultural, sino una propuesta de vía, que requiere de ajustes que devienen de las particularidades propias de cada objeto de estudio, a lo largo del 3er capítulo profundizo respecto a una serie de aspectos que caracterizan al huipil ceremonial de San Andrés como objeto de estudio. Consideraré indispensable exponer cómo es que los objetos rituales que tienen relación con los mitos fundacionales guardan una relación específica con el sentido; introduzco ciertas consideraciones del autor Masimo Rosatti respecto al mito y al ritual, que se enlazan con aquellas en torno al sentido del autor Jean-Luc Nancy, manifestándose el *carácter particularmente espacial del sentido* tejido entre la trama del huipil ceremonial de San Andrés.

Además, argumento respecto a la postura que adopto para entender a la cosmovisión. El concepto que tomo como guía apunta en dirección al concepto de cosmograma, que es considerado clave para dirigir el análisis cartográfico del discurso de esta prenda en particular.

Como antesala al análisis, la segunda parte del capítulo está dedicada a la con-textualización del huipil, mediante un recorrido histórico sobre las sociedades de los Altos de Chiapas y una descripción de la cultura tzotzil, prestando especial atención a la comunidad de San Andrés Larráinzar. Acto seguido me dedico a hacer un análisis de las cosmovisiones maya y tzotzil en la cual me concentro en los aspectos indispensables para los fines que la investigación perseguía.

En el cuarto capítulo, analizo el plano expresivo del huipil-mapa, contraponiendo los signos en relación al simbolismo cultural que se le atribuye a cada uno, tanto actualmente en San Andrés como en la antigüedad. Tomé en cuenta pautas para el análisis semiótico de los signos visuales, destacando las propuestas por el *Grupo μ* y Jacques Aumont —en el análisis semiótico de las formas—. En cuanto al análisis del simbolismo del huipil mismo como

prenda me apoyé en el autor Gottfried Semper —cuya perspectiva, con un enfoque eminentemente técnico, es crucial para entender el simbolismo del textil mismo en las culturas y el arte—.

Tomando como punto de partida el signo conocido como *muk'ta luch* —ya que, como se verá, es clave para ubicarse en el análisis— se llevó a cabo un análisis signo por signo, en el que se manifestó, poco a poco, el carácter cartográfico de cada uno, al estudiar cómo, en su trazo, se llevaron a cabo diversas operaciones de delimitación, territorialización y ubicación de actores en el mundo, a partir de la esquematización y con la abstracción geométrica como principal característica. El capítulo termina con un análisis del territorio que es en sí mismo el huipil-mapa, en base a la propuesta teórica de Bernhard Siegert —quien sugiere que el mapa *es* el territorio—. Al final del análisis se habrá pensado en el huipil en torno a diversos ejes de sentido; en torno a su materialidad, su significación y en torno a su papel como medio.

El resultado de esta investigación es fruto del trabajo de más de dos años, en los que se articuló la investigación documental y el trabajo de campo. En cuanto a la investigación documental llevé a cabo la revisión de los textos a los que se tuvo acceso respecto a la teoría de las Técnicas Culturales, lo cual presentó la dificultad de la barrera idiomática, dado que los textos generalmente se encuentran en alemán y los textos en el idioma inglés son escasos. Recurrí a la bibliografía que estos textos proponían en un afán de compensar lo anterior, buscando comprender de donde viene dicha teoría y en qué consiste. Por otra parte resultó crucial la revisión de textos relacionados con cosmovisión maya y tzotzil, en búsqueda de entender el simbolismo de los signos brocados. Para ello fueron de utilidad investigaciones sobre escritura glífica y sobre la representación en el ámbito maya en general.

La otra parte de la investigación consistió en el trabajo de campo que llevé a cabo con el fin de acercarme al tejido, acudiendo directamente a las comunidades de los Altos. Esta experiencia fue decisiva para el análisis discursivo, al brindarme la oportunidad de ver materializadas prácticas discursivas más allá del tejido—en el día de mercado, en los días de fiesta, en las misas, etc.—. Asimismo, en trabajo de campo, examiné huipiles de la Colección Pellizzi a los que tuve acceso mediante el área de investigación del Centro de Textiles del Mundo Maya, esto me permitió observar elementos de continuidad o transformación entre huipiles de diversas décadas, así como conocer textiles de otras regiones cercanas.

En mi estancia de investigación en San Cristobal de Las Casas de 2015 tuve la valiosa oportunidad de integrarme brevemente a un grupo de estudio sobre el textil indígena organizado por el Dr. Julio Domínguez Díaz, en

el que junto con Esteban López y Francisco Arizmendi, pude acercarme a tejidos de la zona para su análisis y revisar bibliografía clave. Esto me llevó a darme cuenta de la necesidad que tenía de investigar de forma menos ingenua la profunda significación de los textiles indígenas, aspecto que pasaba por alto hasta ese momento.

Realicé el análisis cartográfico del huipil-mapa en base a un ejemplar adquirido en abril de 2015, dicho ejemplar fue adquirido gracias a Fidencia Pérez Hernández, tejedora de la comunidad de San Andrés Larráinzar, a quien agradezco su disposición y ayuda en la búsqueda de un huipil que hubiera sido usado en el contexto ritual y sus valiosos comentarios que, como se verá en varios momentos, enriquecen el análisis. Las particularidades de analizar un huipil usado como el que tomo en cuenta son varias, entre ellas estaría, por ejemplo, haber sido brocado con estambre acrílico, a diferencia de aquellos huipiles creados para la venta o la participación en concursos —que usualmente son brocados con hilos de algodón, y en algunas ocasiones incluso teñidos con plantas—. He de resaltar, como se verá en las fotografías, que la “calidad” y el “atractivo” de un huipil tejido con estambre acrílico son “menores” en comparación con un huipil tejido con hilo de algodón, y en cambio, mayor la dificultad para analizar las formas debido a la naturaleza del material. Aún así, consideré importante analizar un ejemplar que hubiera sido usado para lo que se creó —son éste tipo de huipiles los que usan las mujeres en el ritual religioso— y no para su comercialización como artesanía.

En diversos momentos, se verificó la posibilidad de realizar el análisis cartográfico del huipil ceremonial de San Andrés. Se comenzó por reconocer que desde el momento en que se proyecta una retícula sobre el mundo para representarlo se está llevando a cabo un mapeo del mismo. En esta operación se delimitan territorios, se localizan actores, y entre este ubicar, también se sitúa a sí mismo dentro del mundo aquel sujeto que lleva a cabo el mapeo. Se identificaron éstas operaciones discursivas en el huipil-mapa, analizando procesos de transformación de la realidad —mediante las cuales se tradujo el mundo tridimensional al bidimensional—. Estas transformaciones arrojaron datos importantes sobre la relación subjetiva entre sujeto y espacio —y los elementos que contiene—. Así, al analizar cómo se construyeron los signos a partir de la percepción/significación de la realidad, se pudo identificar en qué puntos los signos brocados se tocaron con el referente —el mundo— y se reconoció que los puntos excedentes hablaban de un sentido atribuido. Así, repensando la materialidad del huipil se cuestionó la forma en que su estructura remite a la manera en que se teje la memoria, resistiéndose al tiempo.

1

El análisis discursivo desde la perspectiva de las Técnicas Culturales

1.1

Introducción a las Técnicas Culturales

It is in the (inter)play with language,
images, writing, and machines
—in the reciprocity between the symbolic and the
technical, between discourse and the iconic—
that cultures emerge and reproduce

[Es en la (inter)acción del lenguaje,
las imágenes, la escritura, las máquinas
—en la reciprocidad entre lo simbólico y lo
técnico, entre el discurso y lo icónico—
que las culturas emergen y se reproducen]

SYBILLE KRÄMER y HORST BREDEKAMP,
Culture, Technology, Cultural Techniques – Moving Beyond Text

En el presente subtema introduzco a las Técnicas Culturales como marco teórico, mediante una revisión de sus antecedentes históricos, así como de los principios que la caracterizan como perspectiva de análisis.

Esta teoría surge en Alemania a finales de 1980, y tiene como antecesora inmediata a la Teoría de Medios de la escuela alemana, la cual se plantea diversas preguntas respecto a la materialidad y medialidad del lenguaje (Wellbery, 1990), excediendo su capacidad y espectro de análisis, al cuestionar el giro lingüístico que se observa en diversas corrientes teóricas, sobre todo a partir de la segunda mitad del s. XX.

Con personajes como Friedrich Kittler como uno de sus principales teóricos, se separa de la Teoría de Medios que contemplaba prácticamente en exclusiva el análisis de los medios de comunicación masiva. Una serie de herramientas —como el análisis discursivo de Foucault, el estudio del significante de Lacan y el acercamiento a las tecnologías de Heidegger—, conforman el aparato crítico del cual Kittler, entre otros autores, se sirve para proponer una manera de entender y estudiar a los medios. Así, se propone entender como ‘medio’ a diversos ámbitos relacionados con el “intercambio cultural” (Wellbery, 1990:xiii, trad.); en la medida en que, al adquirir un papel activo en la vida de los sujetos, se convierten en herramientas para la

formación de las identidades y la modificación o reafirmación de un complejo de modelos —desde cognitivos, estéticos, éticos, entre otros—.

Ya hacia la década de 1990, se aprecia la tendencia en diversos académicos, a analizar más que los significantes, la forma en que “lo real es tecnológicamente implementado” (Siebert, 2013:3, trad.), lo cual abrió una vía de acceso a las maneras específicas en que cierta cultura genera y comparte sistemas de significación.

El estudio de los medios bajo la mirada de las Técnicas Culturales, ahora, introduce la oportunidad de visibilizar el papel de las técnicas y tecnologías al resaltar su importante papel en el plano antropológico. La perspectiva técnico-cultural manifiesta, por una parte, que las culturas —y en general los seres humanos y no-humanos— se distinguen entre sí, principalmente, por las características de las técnicas que desarrollan para desenvolverse en el mundo, contribuyendo a visualizar lo técnico de la cultura misma.¹

Destacar el papel de las tecnologías como *medios*, posibilita abandonar la búsqueda de significados últimos, para buscar conocer, en cambio, de qué forma se construye sentido, observando que el medio es parte del sistema de significación. A partir de este momento, estudiar un objeto resulta una vía que posibilita entender cómo se llevan a cabo, *por-medio-de* éste, ciertas prácticas; que van desde el procesamiento de la información hasta prácticas comunicativas, visuales, estéticas, de legitimación o deslegitimación del poder, etcétera.

Hablar en estos términos le otorga a diversos ámbitos de la cultura un papel como medios de almacenamiento, transmisión, codificación y decodificación de información, visibilizando las implicaciones de sus particularidades materiales, aspecto al que le otorga un lugar fundamental; lo material como co-responsable en el proceso de creación de determinada tecnología, determinante en el desarrollo de la técnica, influyendo en el propósito —*telos*— y uso del mismo.

¹ Ya en definiciones recientes sobre cultura como una serie de “prácticas humanas complejas de significación y representación, de organización y atribución” (Benhabib, 2006:10) se manifiesta cierta naturaleza técnica en su entendimiento. En este sentido es significativo recordar que la misma palabra cultura tenga raíces latinas en el término *colere*, que significa cultivar; algunos autores incluso atribuyen a la palabra cultura el “origen etimológico `cultivo de raíces”, * por lo que habría de poner atención al desarrollo de lo cultural en estrecha relación con lo técnico. Krämer y Bredekamp (2013) invitan a pensar en cómo este origen denota, antes que nada, una relación entre el ser humano y las cosas; el ser humano trabajando con el [mundo] que lo rodea de manera cotidiana.

* Referencia a Gago, Pérez, et. al. (2000). *Esencial nuclearidad estética*, Salamanca: Órbigo, citado en: etimologias.dechile.net/?cultura Fecha de consulta: 13 de junio de 2015

Considero importante, para entender el enfoque técnico-cultural, que autores como Cornelia Vismann (2013) vean un vínculo indisoluble entre cultura y *techné*; así, analizar las tecnologías desde esta perspectiva permite articular el estudio de las máquinas, artefactos o dispositivos con las acciones llevadas a cabo y las habilidades, tanto físicas como intelectuales, requeridas para su uso —la capacidad de organización, de abstracción, de decodificación, cálculo, etcétera—.

Se manifiesta, entonces, el carácter técnico que adquieren un amplio rango de expresiones culturales y objetos; desde costumbres, hasta rutinas, pasando por hábitos, herramientas, dispositivos y artefactos. Además, se toman en cuenta especialmente habilidades —como la lectura, la escritura, entre otras— y prácticas —como el arte, la educación, etcétera—, por su relación con el concepto *Bildung*,² esto es, con la *transformación* de carácter común; la ‘construcción’ o unificación de los individuos dentro de una cultura.

Para el campo de las artes, el análisis de las expresiones culturales, aunque únicamente pretendiera concentrar la atención en su aspecto estético, implica el estudio de cómo a través de éstas “se procesó la información, burocrática o científicamente” (Siegert, 2015:5, trad.), lo cual resulta un camino para conocer, principalmente, aspectos culturales de carácter epistémico.

De esta manera, las propiedades mediales de las expresiones culturales se ponen de manifiesto al estudiarlas como *sistemas técnicos*, a través de los cuales se reproducen o producen sistemas de signos, y, a su vez, se hacen transmisibles y reproducibles, poniéndose en juego relaciones de poder, instituciones, *patrones de experiencia*, etcétera. Por ello se ha de presta particular atención a las implicaciones políticas de *lo técnico*.

Para profundizar en el enfoque de esta teoría como perspectiva de análisis, se introducen una serie de principios que Bernhard Siegert (2015) propone como característicos de las técnicas culturales; a todo lo largo de la tesis, como podrá observarse, dichos principios son tomados en cuenta para entender a mi objeto de estudio.

1.1.1 Principios teóricos de las Técnicas Culturales

Como primer principio, Siegert propone observar que primero se crea una técnica o tecnología, y posteriormente, de ella surge todo un complejo simbólico y un conjunto de prácticas culturales —*conceptos mediáticos* [*media concepts*]—. Ejemplificando, puede pensarse que primero se creó la música

² Se ha de recordar que el concepto alemán *Bildung* se refiere a aquel proceso de ‘maduración’ de carácter cultural, el cual se encuentra en relación con el concepto helénico, refiriéndose al cultivo de virtudes y la excelencia. Cfr. Vilanou, 2001. “De la Paideia a la Bildung: Hacia una pedagogía hermenéutica”, en: Revista Portuguesa de Educação, vol. 14, núm. 2. Fecha de consulta: noviembre 5 de 2015. Disponible en el sitio <http://www.redalyc.org/>

y luego surgió *lo musical*: la métrica, el concepto de ritmo, las escalas tonales, etcétera. También encontramos que primero se inventó una embarcación, y luego se desarrolló *lo naval*: sistemas de navegación, el comercio marítimo, etcétera.

Otro principio propone identificar, primeramente, a las técnicas culturales como escisión fundamental entre ser humano y `naturaleza,´ ya que a través de la diversidad de técnicas culturales —con tecnologías desarrolladas para fines que van desde el refugio, hasta herramientas de muchos tipos— se establece una separación —distinción— entre lo natural y lo cultural —lo humano—. Siguiendo esta senda, el mismo Siegert afirma que una cultura se desarrolla justo a partir de la creación de un particular sistema de distinciones.

Este principio contempla todo el rango de distinciones conceptuales posibles de las que se hacen los seres humanos; desde las más simples relacionadas con ordenamientos espaciales —cercanía-lejanía, arriba-abajo, izquierda-derecha—, hasta aquellas relacionadas con ejes de distinción más complejos y de carácter subjetivo —como bueno-malo, bello-feo, familiar-extraño—. Entonces, para el análisis de la obra, el investigador ha de identificar y estudiar la naturaleza tanto de prácticas de distinción como de procesos simbólicos de distinción, ¿qué rasgo se toma como parámetro?, ¿que tan radical es dicha distinción?, ¿en qué prácticas simbólicas se ponen en marcha y cómo?

El tercer principio reivindica el papel de lo no-humano y lo dota con el estatuto de sujeto: la teoría de las Técnicas Culturales, al reflexionar en torno al carácter técnico de la cultura le otorga poder de agencia al mundo. El mundo se vuelve escenario o interpelante, al requerir que el ser humano desarrolle un complejo de habilidades —cognitivas, sociales, físicas, de organización, por nombrar algunas—, así como una serie de instrumentos y objetos. Al denominar como agencias³ a entidades no-humanas se les concede capacidad de acción. Lo cual se vuelve relevante para esta teoría ya que, en palabras de Jussi Parikka (2013:150, trad.), “a través de las técnicas es posible hablar sobre las prácticas materiales que sostienen y posibilitan a la `cultura´, lo cual necesariamente involucra humanos y no-humanos.”

Un cuarto principio considera que se ha de hablar de técnica o tecnología cultural al contemplar:

a) su autor-reflexividad o “recursión pragmática” (Siegert, 2015:12, trad.), esto es, su capacidad para hacer referencia a ellas mismas, se ejemplifica

³ Del latín *agentia*, que a su vez proviene del término *agens*, el que hace. En: <http://definicion.de/agencia/> Fecha de consulta: 24 de febrero de 2015

con la pintura, ya que se puede pintar un cuadro que tematice de alguna forma respecto a la pintura

b) que la práctica de una técnica o el uso de una tecnología implican la realización de un procedimiento técnico que implica transformar la realidad, significativo al responder: ¿cómo genera sentido?, ¿cómo filtra lo simbólico hacia lo real, y viceversa?, ¿cómo las cosas/significantes pueden existir gracias al intercambio de materiales/información a través de límites, por los cuales se diferencian del medio/canal que los rodea? (Siegert, 2015, trad.).⁴

En quinto lugar, Siegert establece que el análisis de los objetos y prácticas dentro de esta perspectiva implica identificar: su contribución al sostenimiento y diseminación de códigos de la cultura en la que se crea o manifiesta; la interiorización y/o institucionalización de los signos de los que se vale; su papel recalando las distinciones que consideran como segundo principio. Un caso que también hay que tener en cuenta, es que la técnica o tecnología a estudiar posiblemente cumpla un papel antagónico: desestabilizando los códigos culturales, creando propios o borrando, ya sea las distinciones dadas dentro de una cultura o sus signos.

La investigación que planteo va dirigida a analizar una obra artística desde el punto de vista técnico-cultural, teniendo como guía los principios anteriores, realizando más que una interpretación de significados, un análisis arqueológico de “sistemas culturales de significación” (Siegert, 2015:22), sistemas de los que se sirven las culturas para construir sentido. Para continuar la introducción de un marco teórico, se hace necesario dejar claro el particular concepto de sentido que dará rumbo a la investigación y sus implicaciones para el análisis discursivo.

⁴ Se cita el fragmento que aquí se parafrasea dada su importancia para entender este principio:

“...how nonsense generates sense, how the symbolic is filtered out of the real, or how, conversely, the symbolic is incorporated into the real, and how things/signifiers can exist because of the interchange of materials/information across the ever-emergent boundaries by which they differentiate themselves from the surrounding medium/channel” (p. 13).

1.2

*Detrás del sentido, que jamás es el correcto:*⁵ el análisis discursivo desde la perspectiva técnico-cultural

El análisis que se propone, como se menciona en la introducción, tiene como objetivo encontrar los medios a través de los cuales se *produce sentido*, con el fin de conocer ciertos aspectos de determinada cultura. Expresar a qué se hace referencia al hablar de sentido y “mantener el paso suspendido sobre ese sentido que nos ha tocado” (Nancy, 2003:28) al analizar un discurso es el objetivo del presente subtema.

Las reflexiones en torno al sentido de Jean Luc-Nancy resultan significativas para el análisis por su carácter técnico, y me resultan una herramienta al pretender argumentar respecto a la construcción de sentido en el discurso. El autor afirma que el mundo, por sí mismo, no tiene un sentido, es infinito e inaprensible, éste se da cuando el ser humano piensa y significa la información que percibe, para *estar-en-el-mundo*.

Cuando el ser humano percibe un hecho u objeto de la realidad, lo ha de sustraer del mundo; lo traduce a información, ingresándolo al mundo de los significados para explicarlo. Decir ‘el mundo es...’, dentro de los confines de una determinada ideología, ciencia, religión o concepto, significará, entonces, “hacer referencia a algún ‘afuera’ o a alguna ‘otra parte’”

⁵ Levi-Strauss, 1988:225, citado en Nancy, 2003:15.

(Nancy, 2003:20), por ello, para el autor, el sentido es una donación que tiene que ver con valores como la *transformación* y la *desviación*:

Aunque la etimología de la palabra `sentido´ no sea clara, esta palabra constantemente se asocia a una familia semántica en la que primero se encuentran, en irlandés, en gótico o en alto alemán, los valores del movimiento, del desplazamiento orientado, del viaje, del `tender hacia´. Significa ante todo, según un etimólogo alemán,⁶ `el proceso de desplazarse-hacia-alguna-cosa´ (Nancy, 2003:29).

Dado lo anterior, el autor invita a pensar al respecto del *sentido* como atribución relacionada con el “envío y el desvío” (Ibídem, 32), ahondemos en ello. La tradición lingüística de la que se desprende la teoría de las Técnicas Culturales, permitió a los teóricos observar que analizar los enunciados, no era en lo absoluto enfrentarse a explicaciones objetivas sobre algún aspecto de la realidad, sino, al contrario, hacer frente a “construcciones creadas y mantenidas mediante procesos sociales” (Jørgensen y Phillips, 2002:5), es decir, a la carga subjetiva de las enunciaciones. Para entender el concepto de `discursividad´ al que se apegan las siguientes reflexiones, propongo regresar a su etimología, según la cual es posible identificar una serie de conceptos relacionados con el encadenamiento y la sucesión. Proveniente del término latín *discursus* —que a su vez es el participio perfecto del término *discurrere* (que significa *discurrir, ir por ahí*)—, tiene entre sus connotaciones, por una parte, el dar una secuencia lógica, conectar ideas, estructurar; y por otra, muy en relación con las reflexiones de Nancy, las nociones de traslación y desvío.

Tomando en cuenta las ideas anteriores junto con lo expuesto por Paul Ricoeur (1988). La propuesta de análisis de los discursos del autor, y con ello, su forma de entenderlos, manifiesta que los actos humanos —todos discursos—, son la expresión de herramientas para la identificación y categorización, necesarias para darle sentido a la vivencia del mundo. En concomitancia, el enfoque técnico-cultural considera que los discursos son la materialización de técnicas fundamentales, mediante las cuales, se hace posible que lo vivido se vuelva significativo, y además, comunicable. Como proponen entender Marianne Jørgensen y Louise Phillips (2002): “el discurso como una forma particular de hablar sobre y entender el mundo (o un aspecto del mundo)” (p. 2).

Ricoeur busca articular la fenomenología y el análisis lingüístico como metodologías, y plantea entender al discurso como resultado de la búsqueda

⁶ El autor incluye una nota al pie donde hace referencia a su fuente: Winfred Weier/Sinn und Teilhabe. *Das Grundthema der abendländischen Geistesentwicklung*, Munich, 1970.

da de dar sentido al mundo mediante su organización y significación, al ser la expresión de “las formas objetivas en las que se organiza la experiencia [de la realidad]” (Ricoeur, 1988:18).

Considero que una de las aportaciones de los análisis lingüísticos a sus herederas corrientes teóricas, fue la manifestación de categorías sobre las cuales se levantaba el lenguaje, y la existencia de una estructura que, al liberarse del enfoque lingüístico, extendió su entendimiento y alcances hacia otros ámbitos de la cultura. Además de aquella idea de desviación, un aspecto que destaco de las reflexiones de los autores, es el relacionado con la organización de las experiencias; tomando en cuenta que los *datos* no pueden ser *in-formación* hasta que se les ha dado estructura.

Prestar atención a la manera particular en que se da “la estructuración de la vida significativa” (Ladrière, 1970:1, citado en Ricoeur, 1988:12) a través de determinados medios en el discurso, se volvió una puerta de acceso a las antes mencionadas categorías, que son entendidas como segmentos dentro del sistema de distinciones que se considera desde los principios propuestos para entender a las técnicas culturales.

Recordando que uno de los más importantes aspectos a considerar es la significación, resulta importante ahondar en qué se entiende con ello. En el desarrollo de un modelo de la comunicación, Umberto Eco aborda la conceptualización del significado, hablando de él como una disposición —o para entenderlo más claramente, *pre-disposición*— para “responder de cierta manera al significante” (Eco, 2005:45). Se entenderá, desde la perspectiva adoptada, que como significante no se ha de considerar como tal al mundo, sino, al *mundo revestido de sentido*, por lo que el significado resulta una condición *pre-dispuesta* de carácter cultural, dado que no puede ser algo aleatorio, sino convencional.

El análisis de la significación se vuelve relevante en la medida en que se toma en cuenta que existe una distancia entre el objeto o fenómeno real —referente— y el significado que le es atribuido por cierta cultura —por eso resulta significativo tomar en cuenta el término *dis-posición* que usa Eco—. La realidad sería relativamente la misma para muchas culturas, sin embargo, reconocer y analizar esta *desviación* será un medio para conocer ciertos rasgos distintivos de cada una.

El análisis del discurso ha de considerar a las expresiones culturales como conjuntos de declaraciones congruentes, que se articulan. En este marco, al analizar una imagen u objeto, se han de estudiar reglas de formación, modalidades y estrategias de representación, en búsqueda de indicios de congruencia. Sin embargo, la perspectiva técnico-cultural introduce un cambio significativo en la forma de abordar el análisis del discurso que es necesario argumentar.

Ya desde Kittler se pudo identificar que lo simbólico y lo tecnológico se relacionaron conceptualmente con dispositivos⁷ de procesamiento, almacenaje y comunicación de la información, y en esta dirección se ha de apuntar al analizar una expresión cultural: ¿qué saberes se están manifestando entre los signos?, ¿qué ámbitos de la realidad se está buscando legitimar o des-legitimar?, ¿de qué forma se está procesando y almacenando cierto tipo de información?, ¿qué distinciones pueden apreciarse en el discurso y a través de qué recursos se están enunciando?

Todos estos cuestionamientos han de tener un objetivo particular, teniendo en cuenta que son muy diversos los tipos de información e instituciones que pueden estar presentes simultáneamente en el discurso. Para proponer un camino específico para abordar el análisis, tomo en especial consideración las ideas relacionadas con el desplazamiento y la desviación al hablar del sentido. Aquí, en consecuencia, hablaré del sentido en primer lugar, desde aquella acepción en la que sentido denota dirección —existencia y tránsito— y aquella que denota percepción —sensación, experiencia y memoria—. Desde las reflexiones anteriores, me concentraré en ubicar al acontecimiento cotidiano como fuente de experiencia, y en identificar los medios a través de los cuales el resultado de dicha con-vivencia —la información obtenida—, adquiere sentido a través de su organización y significación.

⁷ Es importante aclarar a qué se está haciendo referencia al usar el término dispositivo, ya que este término expresa en buena medida el aparato crítico con el que las Técnicas Culturales se acercan al estudio de la cultura. Regresando a la etimología del término, puede encontrarse que un dispositivo es algo que está en una ubicación adecuada “para producir una acción”;* se ha de entender al dispositivo en su papel como medio y, sobre todo, como un concepto que va más allá del objeto como herramienta, sino que ha de contemplarse, más allá, que dispositivo resulta también el *aparato psíquico* que permite la capacidad, ya referida en el texto, de procesar, almacenar y comunicar información (Winthrop-Young, 2011:15).

* <http://etimologias.dechile.net/?dispositivo> Fecha de consulta: agosto 4 de 2016

Tanto para orientarse en el mundo
como para `orientar al mundo´
(es la misma cosa)
primero es preciso estar allí.

JEAN-LUC NANCY, El Sentido del Mundo

2

La interpretación cartográfica del discurso

Adoptar la teoría de las Técnicas Culturales como marco teórico resulta la apuesta por destacar el carácter técnico de la cultura, y señalar el papel de las técnicas y tecnologías que los seres humanos crean en su devenir para darle sentido al mundo, reconociendo que *aprisionar al mundo*, atribuyéndole sentido, es en sí mismo una operación de carácter técnico.

Según la teoría adoptada, entre las técnicas de más relevancia y de mayor influencia sobre otras, se encuentran aquellas relacionadas con procesos de medición y organización de la información que se percibe. El análisis del discurso que se pretende busca “reconstruir redes discursivas en las que lo real, lo imaginario y lo simbólico son almacenados, transmitidos y procesados” (Siegert, 2015:5, trad.), destacando, de entre ellas, aquellas herramientas relacionadas con el *mapeo de la realidad*.

En estrecha relación con lo expuesto en el capítulo anterior, se observa que las técnicas relacionadas con la percepción, significación e implementación práctica y simbólica del espacio —puestas en marcha en los actos discursivos— pueden ser vistas como una *retícula* superpuesta al mundo con el fin de facilitar su implementación tecno-lógica. El concepto de retícula que proponen las Técnicas Culturales es de importancia fundamental para la propuesta de análisis presente.

Dadas las constantes alusiones a la espacialidad del sentido, planteo la utilidad de seguir el método de análisis cartográfico como medio idóneo a través del cual estudiar, en la representación, la puesta en marcha de una

retícula. Este camino ofrece la posibilidad de resaltar las operaciones de percepción y organización del mundo identificables en los discursos, al analizar aquellas enunciaciones que denoten el uso de *herramientas de orientación*.

Sugerir al mapa como correlato, útil para orientarse en la superficie que inauguran las significaciones atribuidas al mundo apresado por el sentido, requiere, después de haber profundizado en torno al concepto de retícula, dejar claro a qué se está haciendo referencia cuando se habla de *mapa* y la razón por la cual se plantea como posibilidad analizar cartográficamente el discurso. Como será posible observar, la cartografía guarda un lugar especial para la teoría de las Técnicas Culturales, adivinándose en esta relevancia, una relación muy estrecha con esa naturaleza espacial del sentido que pudo leerse en Nancy. Por ello se ha de introducir desde dónde se piensa al mapa y las consideraciones particulares que el enfoque técnico-cultural tiene hacia la cartografía.

Para analizar cartográficamente una expresión cultural planteo, tomar en consideración a autores como Yuri Lotman y Emile Benveniste, quienes reflexionan en relación a la estructura de los textos y la enunciación respectivamente. Aunque la perspectiva técnico-cultural pretende trascender el análisis del discurso como el mero análisis de formas de representación, ya en *Estructura del Texto Artístico*, por ejemplo, Lotman plantea una serie reflexiones en su análisis de los textos literarios, que parecen tener un paralelo importante con el desarrollo de la teoría adoptada. Como ejemplo se tiene la relevancia que para el autor cobra la estructura del texto como expresión de la forma particular de estructurar el entendimiento de la realidad, o cómo la enunciación de un *punto de vista*, pondría de manifiesto toda una serie de categorías, juicios de valor, cánones estéticos, modos de ver, etcétera. Así, establecer relaciones entre el análisis discursivo y el cartográfico resulta más fácil al recordar que diversas herramientas discursivas tienen propiedades, por así decirlo, espaciales; se abordarán conceptos que destacarán durante la etapa de análisis: los límites, la estructura y el punto de vista, entre otros.

Para sustentar la propuesta de análisis cartográfico establezco relaciones entre aquellos aspectos del discurso que los autores antes citados introducen y las pautas de análisis que propone la cartografía. Todo lo anterior se toma en cuenta en la medida en que es llevado al plano figurativo, por lo que se introducen principios del análisis cartográfico que sugiere Brian Harley y Nina Lizmova, y se establece una relación en todo momento con conceptos propios del análisis de la representación, siempre en el marco del enfoque técnico-cultural.

2.1

Herramientas para el mapeo del mundo: la retícula

Metafóricamente,
la estructura de la obra de arte
es una especie de volumen geográfico,
una cordillera que se instala
sobre el aspecto ideológico/político
de la llanura de la realidad real.

J.F. BHASZAR, La Semiótica de la Obra de Arte

Rosalind Krauss y Bernhard Siegert introducen el concepto de retícula que, dada la naturaleza del análisis que se pretende, y a partir de las anteriores reflexiones, resulta de primordial interés en el desarrollo de una metodología específica. Para introducir el concepto, presto atención a que la significación e implementación de la realidad conllevan una operación crítica: el procesamiento y organización de la información que se percibe.

El mundo, no es en sí mismo algo organizado, el ser humano percibe ciertas regularidades y les da significado. Como todo ámbito del sentido, el 'orden' es una cualidad otorgada y toda representación tiene la peculiaridad de ser evidencia de la particular organización que una cultura asigna al cúmulo de sus percepciones —objetos, fenómenos, y en general, lo *otro*—.

Así, la retícula se instala en el intersticio entre el mundo material y el mundo de lo imaginario, traduciendo el uno al lenguaje del otro. A este respecto, la retícula se presenta al intérprete como un armazón superpuesto al mundo, un poder que se ejerce sobre él, ya que construir imágenes de los objetos localizados más-allá “al imponerles una retícula ortogonal” (Siegert, 2015:27, trad.), conlleva ubicarlos dentro de los márgenes de un espacio geométrico. Al analizar la construcción de imágenes, por consiguiente, considerando dicha noción de orden, se les ha de articular con áreas del conocimiento matemático, topográfico, geográfico y de 'gobierno' (Ibíd.).

Habrá que prestar atención a esa operación de *proyección* relacionada

con la perspectiva, como una serie de procedimientos que hacen posible la traducción del mundo tridimensional al bidimensional, y que, como Siegert apunta, dirigen el análisis de la representación hacia una *teoría de la visión subjetiva*. Partiendo de la figura del sujeto imaginante, se propone pensar en la cultura como *matriz* dentro de la cual le es asignado un lugar a cada elemento del mundo, y la retícula sería “lo que nos ayuda a ver, a concentrarnos en esta matriz” (Krauss, 1979:59, trad.). Todo indicio de su implementación en la representación, permitirá encontrar un poder ejercido sobre los objetos, al atraparlos en un “espacio de orden estético, ontológico y diagramático” (Siegert, 2015:100, trad.), desviando de su espacio propio al objeto, de su apariencia y existencia originales. La retícula, pues, vinculada a aquellos medios fundamentales para asignar sentido al mundo, lleva implícita la desviación en su naturaleza.

A partir de esta idea, se podría interpretar que Lotman (1970) habla, de forma implícita, sobre la retícula, al recordar la invitación que extiende para pensar en las implicaciones del texto como espacio delimitado y finito en el que se pretende representar el espacio infinito:

Una consecuencia de las ideas acerca de la obra de arte como de un espacio en cierto modo delimitado que reproduce en su finitud un objeto infinito -el mundo exterior respecto a la obra- es la atención que se presta al problema del espacio artístico.

Cuando tratamos con artes figurativas (espaciales) esto es particularmente evidente: las reglas de reproducción del espacio multidimensional e infinito de la realidad en el espacio bidimensional y delimitado del cuadro se convierten en su lenguaje específico. Así, por ejemplo, las leyes de la perspectiva, como medio de reproducción de un objeto tridimensional en su imagen bidimensional en la pintura, se convierten en uno de los índices fundamentales de este sistema modalizador (p. 270).

Siguiendo el análisis de Krauss al respecto, se encuentran dos aspectos de las retículas que resulta crucial mencionar, su capacidad de funcionar como modelos o paradigmas y su resistencia. El poder identificar ambas capacidades resulta de suma importancia al estudiar imágenes y objetos; identificar los modos específicos en que una cultura mapea la realidad a través del estudio de sus manifestaciones artísticas posibilitaría, encontrar dichos paradigmas, expresados en la manifestación de juicios valorativos y de todo un sistema de distinciones y normas. Por otro lado, reconocer la continuidad de dichos paradigmas en diversas expresiones culturales —incluidas sus representaciones— a través del tiempo, resulta muestra de su resistencia.

Otro aspecto sobre el cual resulta necesario poner atención para llevar a cabo el análisis discursivo de una retícula, es su modo de operación. Al respecto Krauss apunta a la existencia de un funcionamiento espacial, que se expresaría en la autonomía que adquiere la obra como espacio de representación con respecto al mundo, lejos de conceptos como imitación o mimesis. En la distancia que establece la representación respecto al mundo, se extiende una superficie, que hace de la obra nunca una copia, sino más bien un “*decreto estético*” (Krauss, op. cit., p. 50, trad.), un espacio autónomo, y como la autora misma lo declara, autotético, o lo que es equivalente, que no hace referencia a un afuera de la obra.

Este modo de funcionamiento apunta en dirección al análisis que la autora lleva a cabo sobre la naturaleza de la retícula, ambiguamente centrífuga y centrípeta. El carácter centrífugo de la retícula puede identificarse en todo proceso que denote un acto de *encuadre*, ya que queda implícito que existe algo que se extiende más allá de los límites de la misma, que la obra es parte de algo más grande. De forma contraria, su carácter centrípeta hace pensar en la naturaleza autotética de la representación, “como algo completo e internamente organizado” (Krauss, op. cit., p. 63). En este sentido, resulta inevitable pensar, ambiguamente, que la lectura centrípeta habla de la representación como parte de un mundo y la centrífuga de ella como una realidad aparte.

El concepto de retícula es crucial al pretender llevar a cabo el estudio técnico-cultural de una expresión cultural; para poder establecer lo que implica el concepto de retícula en el análisis discursivo a continuación reflexiono acerca del concepto de mapa, esto como antesala para proponer un método para el análisis cartográfico del discurso.

2.2

La cartografía, el enfoque técnico-cultural

Autores como Brian Harley se han preguntado qué significa en realidad un mapa a nivel político y social, delatando que los mapas dicen más de lo que se pensaba. Así, el concepto de mapa del que se vale la presente investigación poco tiene que ver con un objeto cuyo propósito es simplemente el “expresar gráficamente las relaciones entre determinados puntos y rasgos en la superficie de la Tierra” (Crone, 1953:xi).

En la presente tesis, más que un tipo de texto, se entiende a los mapas como la materialización de diversos tipos de “organización de asociaciones” (Peñarín, 2014),¹ aquellas asociaciones mediante las que se da sentido al mundo. Para entender esto, habrá que rescatar algunas reflexiones y desarrollarlas, para dejar claro de qué forma influyen en el modo en que puede estudiarse el discurso.

Desde la teoría adoptada, se propone pensar en el mapeo como un procedimiento con implicaciones políticas importantes; el ubicar y darle un lugar a los ámbitos que conforman al mundo, conlleva entender a los mapas como objetos/sujetos/actos singulares, con una existencia propia, mas allá de quien los percibe y los traza. Esta es la razón por la cual autores como

¹ Cristina Peñarín, “Mapas y metáforas. Imágenes mediáticas y construcción del mundo común”, artículo inédito proporcionado por la autora en diciembre de 2014. Se agradece a la dra. Peñarín su generosidad al proporcionar dicho texto y su interés y ayuda en la investigación.

Siegert sugieren que mapear la realidad es equivalente a ejercer un poder sobre ella; y ubicar la presencia de poder ha sido la apuesta de Brian Harley mediante el análisis iconológico de los mapas.

Harley propuso entrever en el trazado de los mapas propósitos muy alejados de la mera representación del espacio. La tarea de trazar un mapa, en primer lugar, es encomendada a un cartógrafo por cierta institución o individuo, la intención detrás de la solicitud se encuentra encriptada en la forma de representar los elementos; en la forma de jerarquizar gráficamente algunos, de borrar otros, de usar tales colores, tal escala, tal perspectiva, etcétera. Por lo anterior, se entiende que trazar mapas lleva implícito un propósito, y que tras descubrir dicho propósito podría descubrirse la mano implícita de las instituciones o individuos que solicitaron su trazado. Esta es la razón por la cual Harley propuso aplicar el método iconográfico de Panofsky para el análisis de los mapas.

Para profundizar en la manera en que se entiende a la cartografía desde las Técnicas Culturales, habría que reparar en las consideraciones de Lotman y la Escuela de Tartu (1979), para quienes los *medios* pueden ser entendidos en sí mismos como *territorios*, ya que constituyen el sustrato donde se llevan a cabo luchas de poder, son el lugar donde se manifiestan jerarquías, se establecen relaciones y límites. Esto se vincula con la sugerencia de Siegert (2011): que en realidad los <mapas son territorios>, ya que, según el autor, “un mapa contiene menos información de un territorio que de la forma en que es observado y descrito” (p. 13).

Como *espacios de representación*, Siegert sugiere pensar que los mapas, más que como *meras re-presentaciones*, funcionan como una especie de tableros: son territorios delimitados en los que un grupo definido de individuos se debate en un juego que tiene sus propias reglas, por lo que cada mapa es una expresión individual y particular. Este aspecto es de suma relevancia para entender el enfoque de las Técnicas Culturales respecto a la cartografía, ya que plantean que los mapas son objetos a través de los cuales *se procesa* la información en un determinado momento histórico, a través de determinados medios.

Así, en resumen, se propone prestar atención a que los mapas “no sólo son representaciones, sino también instrumentos” (Siegert, op. cit., p. 13), y que al leerlos han de identificarse una serie de operaciones; desde matemáticas, hasta organizacionales y de abstracción, llevadas a cabo con el fin de ubicar objetos, procesos, individuos —etcétera— dentro de un espacio autónomo, con un propósito importante: tender puentes, establecer relaciones, entre el mundo sin sentido y el mundo apresado por el sentido.

2.3

El método cartográfico para el análisis discursivo

...tenemos que considerar los efectos de
abstracción,
uniformidad, repetición y visualidad
al dar forma a las estructuras mentales
y otorgar un sentido a los lugares del mundo.

BRIAN HARLEY, La Nueva Naturaleza de los Mapas

Al proponer el análisis iconográfico de la cartografía, Harley planteaba “buscar metáfora y retórica en los mapas en los que los investigadores anteriores sólo habían encontrado medidas y topografía” (Harley, 2005:188). El autor vio una distancia abismal entre lo representado y la representación, un sentido, y propuso analizar iconográficamente los mapas siguiendo el método de análisis para el estudio de las obras de arte que propuso Erwin Panofsky. Con dicho método buscó poner en evidencia que las manipulaciones en el plano gráfico —como omisiones, magnificaciones y la orientación de los elementos— mostraban intenciones de carácter político.

El análisis de un mapa, tiene como objetivo primordial identificar las relaciones que en él se establecen entre elementos, lugares y fenómenos, así como identificar la manera particular de comunicarlas a través del lenguaje cartográfico. En el presente subtema introduzco algunas consideraciones del método de investigación cartográfico, en la medida en que —al recorrer un camino inverso al propuesto por Harley, y a partir de las herramientas que este método ofrece—, posibilita hacer cuestionamientos puntuales al discurso, ofreciendo una ruta definida para encontrarles respuesta.

La posibilidad de llevar lo anterior a cabo surge a partir del concepto de retícula que ofrecen las Técnicas Culturales, ya que manifiesta la naturaleza cartográfica de la representación. Como propuesta de un camino a seguir, a continuación establezco una serie de correspondencias entre el método

cartográfico desde las pautas propuestas por Nina Lizmova (2007) para el análisis de los mapas y diversas pautas sugeridas, por su parte, para el análisis de la imagen y el discurso.

2.3.1 Trucos del oficio cartográfico

Lizmova propone llevar a cabo el análisis visual del mapa, de sus características físicas en general y de sus elementos. Esto encuentra equivalencias con la etapa de análisis icónico del método de Panofsky, que Harley propone para analizar la cartografía; han de identificarse las formas y particularidades de los elementos gráficos y realizar una primera interpretación de los mismos. La autora sugiere el análisis comparativo de dichos elementos en el mapa, en búsqueda de continuidades o diferencias entre tamaños y formas de representación. Propone, además, realizar un primer reconocimiento de la estructura espacial del objeto, analizando la distribución de los elementos, ubicándolos dentro del espacio de representación.

En este sentido, para analizar el plano expresivo de una obra debe prestarse atención a “los procedimientos técnicos” (Harley, 2005:192) llevados a cabo por el “cartógrafo”; considerando la modulación del discurso —los cambios en el tamaño de los elementos, los grosores y efectos apreciables en las líneas, variaciones de color, etc.— como el medio a través del cual se pretende comunicar algo usando un *código*.² Para el análisis visual se ha de entender que en el mapa se está materializando un sistema, que dicha obra es su expresión.

Se han de identificar sistemas de convenciones llevados al plano de la expresión en el mapa, al examinarlo “para ver cómo está hecho” (Eco, 2005:139). Para ello se requiere buscar cómo dicho código hermana la selección de ciertos signos y la manera de usarlos para *dar a ver*; estudiar discursivamente el plano expresivo, requiere del análisis crítico, tanto de lo que se muestra como de lo que no, según lo que se plantea como espacios de visibilidad/invisibilidad, lo cual tiene implicaciones políticas relacionadas con lo que puede y/o debe ser mostrado —y el cómo es mostrado— y lo que no —y el cómo es ocultado—.

En relación con el plano expresivo de una obra, Abril (2008) acuña el término *trama visual*, bajo el cual se reúne todo un *sistema expresivo*: el conjunto de significantes visuales que tejen la coherencia y en su interacción hacen posible la significación; desde atributos estéticos —colores, for-

² Se aclara que, al usar el término código tomo en cuenta el concepto de Umberto Eco, por lo que se entenderá como tal a un sistema prefijado que permite la transmisibilidad de los mensajes, delimitando su capacidad significativa, “eligiendo solamente algunos símbolos y algunas combinaciones” (Eco, 2005:56).

mas, composición, etc.—, hasta icónicos —las convenciones y reglas de uso mediante las cuales se produce sentido—.

En esta dirección, la semiótica discursiva presta especial interés a dos aspectos respecto al plano de la expresión: la *retórica* y el *estilo*.

En este ámbito, la retórica se reconoce como el conjunto de estrategias en el plano gráfico, utilizadas para generar significación; sin embargo, con el *Grupo μ* , anima a pensar que toda transformación tiene ya algo de retórico, por lo que que analizar discursos —y *sentidos*— es, en primer lugar, analizar retoricidad; esto porque como ya se tuvo oportunidad de argumentar, atribuirle sentido al mundo significa transformarlo. Se cree que esta es la razón por la cual autores como Arduini (1993), piensan en la retórica como una serie de estructuras de organización expresiva del pensamiento.

Aquel *mundo apresado por el sentido* se tiene como *verdad*, y ha de prestarse atención a la retórica, como una serie de operaciones³ mediante las cuales se llevan a cabo transformaciones reguladas en los elementos expresivos, que hacen suponer al receptor un determinado grado de intencionalidad (*Grupo μ* , 1993), siendo ésta, en parte, convencerlo de aquella verdad.

Por su parte, se entiende al estilo como operación retórica sobre la que cabe detenerse. La relevancia de profundizar en las cuestiones estilísticas ha sido puesta de manifiesto por varios autores, ya Lozano, Peñamarín y Abril se refieren al estilo como la forma de identificar al autor expresándose en la obra (2009:17), y más allá de esto, Nancy (2003) propone que “el estilo no es un asunto ‘acústico-decorativo’ [...], es un asunto de praxis, y en consecuencia también de *ethos* del pensamiento” (p. 41).

Reparar en cuestiones estilísticas desde dicho entendimiento, resultaría una forma de abordar el análisis de la homogeneización particular de la expresión, dado que, siguiendo un estilo, de cierta manera se individualiza el uso de un código, por lo que formas, líneas y colores se vuelven enunciaciones de un emisor particular, el cual se hace presente en el discurso. Así, retórica y estilo han de examinarse como estrategias, mediante las cuales se modela y relata el mundo.

2.3.2 Estrategias de representación cartográfica

Lizmová propone la identificación de estrategias de representación cartográfica: sistemas de coordenadas y las distintas formas de representar distancias y superficies. Además, la autora expresa la necesidad de reconocer

3 Según el Grupo μ (2010), estas operaciones consistirían en: la supresión, la adjunción, la supresión-adjunción y la permutación, que se tiene como fundamento de las figuras retóricas –p.e. se tiene a la metáfora como una operación de permutación–.

la existencia de bloques-diagramas en los que se expresará “la imagen perspectiva del espacio” (Lizмова, 2007:77). En términos discursivos, se encuentra que las pautas anteriores están estrechamente ligadas a la identificación de un punto de vista. Uno de los aspectos que se propone examinar, pues, es cómo se representan objetos y/o fenómenos, a partir de un punto de vista, estudiando su distribución en diversos planos, ¿qué planos se crean y como se separan?

El punto de vista, desde la perspectiva discursiva, es un concepto crucial que dirige el análisis en la siguiente dirección: ver el mundo implica indudablemente que existe un sujeto que observa —ese sujeto que se apropia del mundo—. Así, antes de introducir lo respectivo al punto de vista se vuelve necesario hablar sobre la noción de sujeto en el marco del análisis discursivo.

Sujeto de la enunciación

La incorporación del concepto de *enunciación* en el análisis del discurso ha influido indudablemente a reconsiderar la manera en que se ha de estudiar diversos tipos de representaciones. Según Filinich (1998), en el discurso es posible ubicar, entre líneas, a un determinado sujeto llevando a cabo una serie de actos perceptivos y cognoscitivos, *de carácter intelectual, afectivo y pasional*, al identificar que éste se pronuncia guardando relaciones específicas con su enunciado.

A partir del acercamiento de Lozano, Peñamarín y Abril a este respecto, se considera necesario delimitar que, conforme a lo que aquí ocupa, se sopesará la manera en que a través del discurso, el sujeto —que en términos discursivos es conocido como *sujeto de la enunciación*—, habla de sí mismo, a menudo de forma indirecta. Cabe, pues, dejar en claro que el sujeto de la enunciación no debe ser confundido con el productor/emisor individual del discurso que, aunque implícito en su forma siempre particular ‘de usar un lenguaje’, al concentrarnos en el aspecto discursivo queda al margen del análisis.⁴

⁴ Dada la posible confusión que deviene de la “duplicidad de la noción de sujeto” (Lozano, et. al, 2009:89) se cree importante ahondar de forma breve en ello. Para que pueda ser mejor entendido, puede leerse el Capítulo III de Lozano, et. al., 2009. Como resumen y explicación, en el texto se rescata a Benveniste (1970) y a Greimas y Courtés (1979), dirigiendo la búsqueda de una entidad *sujeto* entendida como emisor del discurso. Dicho sujeto se construyéndose a sí mismo, teóricamente, en medio de la forma específica en que objetiva/modula al mundo en la enunciación. La necesidad de hablar de un *sujeto de la enunciación*, y dejar de lado a individuos particulares que se apropian de un lenguaje, resulta del universo de particularidades que esto conllevaría y sobre lo que Lozano, Abril y Peñamarín comentan:

“la razón de esta distinción metódica se halla en la necesidad que tiene la teoría del discurso de contar con conceptos propios y homogéneos. Se comprende →

La distancia que se establece entre el sujeto de la enunciación con respecto al productor/emisor individual de un discurso, pone sobre la mesa el concepto de *auto-praxis* que Cornelia Vismann propone en el marco de la perspectiva técnico-cultural. Se tiene a la auto-praxis como condición dada desde el mismo diseño del objeto. Según esta noción, se introduce que las tecnologías se crean permitiendo un determinado tipo de gestos o actos, condicionando el campo de acción dentro del cual pueden ser utilizadas (Vismann, 2013), es decir, son medios a través de los cuales sólo cierto tipo de acciones pueden ser llevadas a cabo, dichas acciones se encuentran estrechamente ligadas al sujeto que los concibió. Las Técnicas Culturales proponen exceder la búsqueda de indicios individuales, y en su lugar identificar al sujeto teórico que se deduce mediante la “instrumentalidad de la acción y del agente que se deduce del medio mismo” (Vismann, op. cit., p. 86).⁵

En relación con lo anterior, un aspecto importante que introduce Siegert con respecto a la retícula, es el relacionado a cómo a través de su análisis puede interpretarse “un mundo de objetos imaginado por un sujeto” (Siegert, 2015:98). Encaminándose, pues, hacia el análisis discursivo del punto de vista, se hace necesario hablar sobre los atributos deícticos de la enunciación, ya que como el autor nos indica, las retículas mismas son “un medio que pone en operación la deíxis” (Ibídem, 98).

Estudiar la manera en que cierta cultura organiza y significa el espacio, a través de sus representaciones, se vuelve el medio para analizar una *visión subjetiva*, o lo que es igual, aquella disposición de los objetos en un espacio de carácter geométrico. A partir de los planteamientos anteriores, se descubre la necesidad de ampliar los conceptos relacionados con cómo a partir del estudio de las formas de representación, una obra nos habla respecto al *punto de vista* desde el cual un sujeto observa, o emite el mensaje.

Atributos deícticos de la enunciación

A través del análisis discursivo es posible distinguir una enunciación plagada de rasgos subjetivos que devienen de la manera en que el sujeto se vuelve

← que la introducción de consideraciones biográficas, psicológicas u otras acerca del sujeto empírico haría imposible delimitar el campo del análisis textual y su sistema conceptual” (p. 90).

⁵Quedaría pendiente, pues, llevar a cabo la exigente investigación de carácter antropológico que conllevaría hablar de forma seria y comprometida respecto a las tejedoras de San Andrés Larráinzar; sobre ellas y su relación con el tejido, sus vidas y experiencias. Como un trabajo de esta naturaleza, puede encontrarse el texto coordinado por Eli Batra (2004) y en específico sobre las tejedoras de los Altos puede leerse la recopilación de experiencias de tejedoras *Voces que Tejen y Bordan Historias. Testimonios de las mujeres de Jolom Mayaetik*, Chiapas, México: K´inal Antsetik A.C., Schweizerische Eidgenossenschaft, 2007.

a sí mismo una clase de pivote, en torno al cual se organiza el discurso. Al ubicarse en medio del sistema de relaciones, como lo menciona Benveniste (1987): “el locutor enuncia su posición mediante indicios específicos” (p. 84), estos indicios se conocen como *atributos deícticos*.⁶

Los atributos deícticos son todos los rasgos de la expresión que adquieren propiedades indiciales, a través de los cuales, un sujeto enuncia, en primer lugar su ubicación, en el espacio y el tiempo del discurso. Así, pues, en búsqueda de identificar las capacidades de inscripción de los discursos, se tendría que buscar toda referencia espacio-temporal, dado que la manera en que el sujeto habla del espacio y el tiempo deviene de la manera en que éste organiza su experiencia en el mundo. La identificación y análisis de los atributos deícticos del discurso dará la posibilidad de acceder a puntos de referencia —sistema de coordenadas— que ubican al sujeto en —*con-respecto-a*— su enunciación. Al reconocer los tipos de relación —aquí—allí, derecha-izquierda, adelante-atrás, cerca-lejos, antes-después, etc.— que establece el sujeto con el mundo, se ofrece la posibilidad de acceder a categorías y ejes de valor transmitidos por la cultura.

El diagrama 1 ilustra los rasgos referenciales de la expresión que pueden reconocerse como atributos deícticos. Destaca la relación de distancia que se establece entre lo que puede enunciarse en cada esfera.

Punto de vista

El análisis de cómo cierta cultura organiza y significa el espacio al disponer los objetos y fenómenos en un espacio se vuelve el medio para analizar una *visión subjetiva*. A partir de los planteamientos anteriores, considero

⁶ Debido a la relevancia de las reflexiones de Filinich en lo tocante a los atributos deícticos de la enunciación considero relevante rescatar un fragmento que resulta clave para esta tesis:

“...entendemos que la primera articulación elemental que deictiza el espacio puede formularse ya sea mediante la oposición aquí vs. allí, o bien, englobante vs. englobado. En este sentido, entendemos que habrá espacios que podrán definirse mejor por la frontera que los separa de un allí exterior, excluido y excluyente, que permite reconocer, por negación, las inclusiones del aquí (pensemos, por ejemplo, en la iconografía tradicional del cielo y del infierno, o en la constitución de lo urbano por oposición a lo rural, etc.), mientras que otros espacios se constituyen por otro tipo de relación opositiva, relación por la cual un espacio global contiene otros recortes espaciales específicos [...]. Concebir el espacio como una articulación significativa implica considerar que el espacio significa otra cosa y es la significación del espacio lo que interesa reconstruir. Esa significación no será otra que la de acusar la huella del hombre, puesto que la constitución de cualquier articulación parte de un punto de observación, de una focalización, al margen de la cual no hay reticulación posible de la extensión” (Filinich, 1998:69-70).

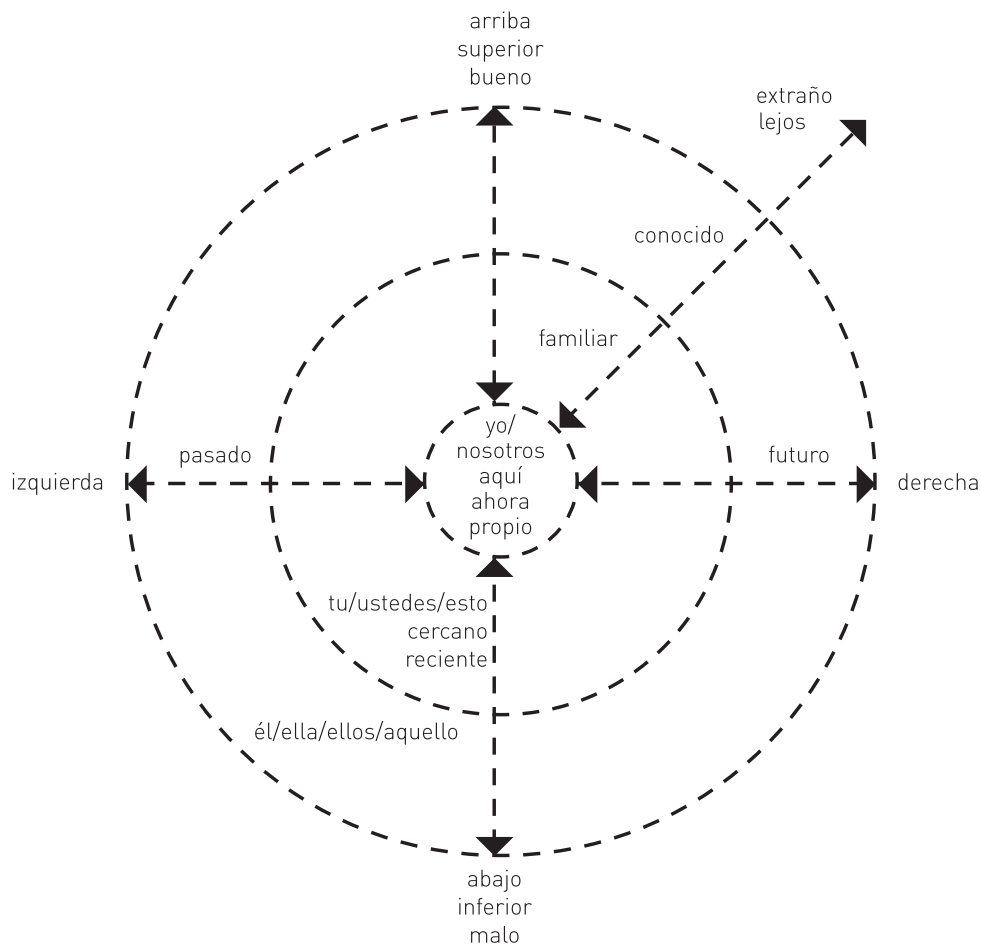


Diagrama 1

Deixis, rasgos que se pueden reconocer a través del análisis de la enunciación

necesario ampliar los conceptos relacionados a cómo a partir del estudio de las formas de representación, una expresión cultural hablará sobre el punto desde el cual un sujeto observa. El *observador* es identificable al manifestarse a través de: 1) la voz del sujeto que participa de manera activa en los acontecimientos; 2) la ordenación particular de los contenidos en la expresión, y/o 3) a través de la particular ordenación espacio-temporal del discurso (Lozano et. al., 2009).

Resulta de particular interés resaltar que la forma de representar lo tridimensional en una imagen bidimensional deviene en la enunciación de una *perspectiva*, y que a partir de su análisis se hace posible distinguir un *sistema simbólico* elegido para expresar “cierta concepción de lo visible” (Aumont, 1992:226); los valores simbólicos que la imagen guarda se pondrán de manifiesto en las reglas detrás de su construcción.

La delimitación, enmarcar el mundo

Además de los anteriores aspectos en el discurso habría que recordar que Lizmova propone identificar la existencia de *bloques-diagramas*, que según la autora, se relacionan con la distribución de los objetos y fenómenos mapeados en diversos planos. Se cree importante introducir qué se entiende discursivamente como *delimitación*, ya que es posible considerar, que a partir de operaciones de delimitación los ámbitos del mundo se discretizan, ubicándolos en campos semánticos y/o planos.

Siegert retoma el término heideggeriano *Gestell* o “enmarcado” para explicar las retículas como indicio de la manipulación que el mundo sufrió para ser convertido en datos, haciendo uso de términos como *disponibilidad y controlabilidad*. En este sentido, una oportunidad de conocer aspectos de carácter político de las culturas se presenta al identificar los motivos detrás de llevar a cabo una determinada operación de delimitación.

En consecuencia, el concepto de límite se relaciona con el de *marco*, como forma de encuadre; para crear un bloque es necesario delimitar qué se encuentra dentro o fuera de tal. Por tanto, la delimitación, como operación de carácter retórico, lleva implícitos los principios de inclusión y exclusión; por lo que cabe reparar sobre lo que se encuentra dentro de los límites y lo que se deja fuera, además de reconocer las razones detrás de esta distinción.

Profundizando al respecto, se observa que, como ejercicios de poder, los límites no están en el espacio mismo, son superpuestos discursivamente y devienen en buena parte de la misma vivencia en él. En muchos casos los límites están dados por capacidades/limitaciones del cuerpo —destacándose sobre todo la vista como sistema perceptivo de más lejano alcance—.

Para analizar discursivamente las operaciones de delimitación en esta dirección, se recuerda que para reconocer objetos e individuos en el mundo, según el *Grupo μ* , es necesario, primero, reconocerlos como elementos independientes del espacio, el *campo*. Todo lo que esté fuera de dicho campo es entendido como *fondo*, y tiene como característica la indistinción, y por tanto, posee la capacidad de simbolizar la indefinición y lo infinito. Al contrario, lo cercano tiene la capacidad de simbolizar lo conocido, lo finito. También resulta necesario reconocer, a partir de ciertos atributos, a cada objeto con una existencia individual. Se tienen así, como operaciones de delimitación, a aquellas en el plano formal —como los encuadres, los contornos, las líneas, interrupciones, etcétera—, además de aquellas en el plano conceptual —como la delimitación del *campos de acción* de los personajes—.

Al identificar que la delimitación conlleva la enunciación de fronteras, límites y separaciones, resulta importante señalar cómo una obra, en primer lugar, se encuentra delimitada como tal por su formato; su lienzo o sustrato. En segundo lugar, al analizar visualmente las formas, se ha de notar que los elementos que lo conforman, a su vez, en su manera de ser representados se encuentran delimitados por indicios que denotan principio o fin que animan a identificarlos como unidades.

Además, siguiendo las pautas que sugiere Lizmova, es necesario reconocer la existencia de bloques y saber cómo son creados; ya sea por medio de, por nombrar algunas estrategias, la repetición de elementos, y/o la agrupación de conjuntos de elementos de características similares (tamaño, forma color) o la creación de texturas.

2.3.3 Superficies de análisis

Continuando, Lizmova propone identificar el surgimiento de *superficies abstractas*. Recordando que Nancy propone que el mundo desnudo de sentido se ofrece al ser humano inconsistente —insuficiente, sin estructura— y que el mundo con un sentido dado, en cambio, es concreto —tangible, estructurado—, el análisis cartográfico ha es el pretexto para prestar atención a la relación atribuida a los ámbitos que se mapean. Se considera que los elementos gráficos separados, sin relación, no constituyen un mapa.

Según la autora, al reparar en la naturaleza de la relación que se atribuye entre los elementos, o la relación entre éstos y la superficie y/o el fenómeno cartografiado, surge la posibilidad de construir *superficies de análisis*. Se propone entonces, reconocer las relaciones entre fenómenos, objetos o espacios cartografiados. Al estudiar dinámicas, desarrollos, reemplazos, ritmo y dirección en el plano gráfico podrá reconocerse el entretejimiento conceptual de los ámbitos mapeados.

Recuérdese que la teoría de las Técnicas Culturales contempla como rasgo característico importante de las culturas, la manera particular de *procesar distinciones*. Lotman, a su vez, habla sobre tipos de relaciones que tienen rasgos espaciales como común, pero que se caracterizan por sus particularidades no espaciales, las cuales revelan modelos culturales, ya sea, por ejemplo: afectos, inclinaciones, valoraciones morales, etc.⁷

Discursivamente es importante notar cómo, al darle estructura a sus percepciones del espacio circundante, el sujeto de la enunciación establece una serie de relaciones entre los elementos que se encuentran en dicho espacio —como se dijo anteriormente, relaciones de cercanía y lejanía, de

continuidad y discontinuidad, de jerarquía, entre otras—, las cuales expresarán campos semánticos creados a partir de *relaciones de conflicto*: aquellas antagónicas que se vuelven fuerzas de tensión en los ejes que componen una retícula.

A este respecto, el mismo Lotman habla sobre la importancia de identificar topologías⁸ —planos acotados—; tipos de relación que se establecen entre los elementos que facilitan el determinar “prácticas sociales y relaciones de poder” (Abril, 2007:19) en una sociedad determinada. Destacan dos rasgos ya mencionados, sobre los cuales se ha de profundizar reconociéndolos ahora como topológicos: los ejes y los límites.

Un eje puede ser entendido como rasgo topológico si se reconoce, a través de su análisis, que el ámbito enunciado es ubicado por el sujeto en un punto específico en la escala de valoración que se encuentra, delimitan los extremos antagónicos de dicho eje. En este entendido, el concepto de límite se funde con el concepto de eje al visualizar que en las *oposiciones semánticas binarias* (Lotman, 1970:290) —como el ejemplo antes mencionado ‘arriba-abajo’—, las categorías en oposición se vuelven ejemplos de límites conceptuales.

Así, por ejemplo, al ubicar cierto elemento —o incluso al ubicarse el sujeto a sí mismo— en cierto punto del eje <<sagrado-profano>> —uno de los ejes conceptuales más importantes en diversas culturas—, es posible identificar la valoración que hace el sujeto sobre lo enunciado, además de la existencia implícita de dicho eje de valoración.

Al recordar que se propone a la obra artística como un espacio delimitado, se enfatiza la importancia primaria de los límites como rasgo topológico.

⁷ A este respecto se retoman las reflexiones de Lotman:

“Ya a nivel de la construcción de modelos supratextual, puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano», «abierto-cerrado», «delimitado-limitado», «discreto-continuo», se revelan como materia para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: «valido-no valido», «bueno-malo», «propio-ajeno», «accesible-inaccesible», «mortal-inmortal», etcétera. Los modelos más generales sociales, religiosos, políticos, morales del mundo, mediante los cuales el hombre interpreta en diversas etapas de su historia espiritual la vida circundante, se revelan dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición «cielo-tierra» o «tierra- reino subterráneo» (estructura vertical de tres términos organizada según el eje alto-bajo); otras, en forma de una cierta jerarquía político-social con la oposición...” (1970:271).

⁸ Ya desde sus raíces etimológicas (del griego τόπος, lugar; λόγος, estudio o tratado, y el sufijo -ia, que implica la acción) el concepto de topología se vuelve un camino para estudiar de forma específica las relaciones entre las cosas, más que las cosas mismas; parece interesante el como estudiar las cosas más en sus relaciones con otras se vuelve una invitación a considerarlas dentro de un espacio.

Los límites,⁹ en el plano gráfico, serán evidencia de relaciones limítrofes o fronteras de carácter conceptual entre los ámbitos representados. Podría pensarse, que lo que se encuentre dentro cierto límite en la representación tiene en algún sentido relevancia para el sujeto, o por el contrario, que lo que se excluye tiene tal relevancia o es de tal forma sagrado que no puede/debe ser representado. De allí debe partirse para identificar, otros tipos de límites entre los elementos representados dentro de la obra. Además de la identificación de límites o fronteras será importante poner atención a su naturaleza: ¿es una barrera infranqueable?, ¿es traspasable por uno o todos sus lados?, ¿qué deja pasar y cómo?

2.3.4 Otras consideraciones del análisis cartográfico

Función del mapa

Se ha de identificar la función de la obra; según Lizmova, existen mapas que cumplen con una función específicamente *comunicativa* —que conservan y transmiten cierto tipo de información—; si cumplen una función práctica, se vuelven instrumentos para la resolución de tareas (*función operativa*); también están aquellos que cumplen con la función de ayudar a entender una diversa gama de fenómenos (*función cognoscitiva*); y por último está aquella que los hace útiles para la predicción de fenómenos, tanto su distribución, como sus futuros estados (*función pronóstica*). Posiblemente existen mapas que cumplen más de una función —sino es que todas—.

Comparación con otros mapas

Otra de las herramientas útiles para la investigación cartográfica, es la comparación con otros mapas. Un análisis comparativo con mapas de distintas épocas ayudaría a identificar cambios en las formas de representación —la simplificación, la introducción de “nuevos indicadores” y/o el reemplazo de métodos de representación (Lizmova, s/n: 2007)—, así como cambios de índole tecnológico. La comparación con otro tipo de objetos de una misma cultura ayudaría, también, a la identificación de los ya mencionados cánones estéticos y a destacar las especificidades de dicho mapa, así como rasgos de continuidad entre expresiones pasadas y presentes.

⁹ Sobre el límite el *Grupo μ* (2010) apunta que éste, inclusive, constituye en sí mismo una herramienta que posibilita la significación y que, aunque no atribuye un sentido preciso a lo opone/distingue, hace posible su legibilidad.

3

Consideraciones previas al análisis cartográfico del huipil ceremonial de San Andrés Larráinzar

En el capítulo anterior me permití sugerir que, al expresar un sentido, los discursos pueden ser analizadas cartográficamente; esto fundamentado por tres motivos, primordiales. El primero, por la naturaleza espacial sentido —se expresaría a partir de lo dicho por Nancy—; el segundo, por la influencia que ejerce la percepción y organización espacio-temporal en la construcción de todo discurso.¹ Y en tercer lugar, dado que a partir de los planteamientos desde los que nos posicionamos, toda expresión cultural denota el uso de una retícula, y con ello, un armado dentro del cual se organiza a todos los ámbitos que integran al mundo.

Una vez planteada, la metodología de análisis cartográfico ha de adecuarse, posteriormente, al tipo expresión cultural en particular; ha de instrumentalizarse teniendo en cuenta, por una parte, que cada tecnología lleva en sí misma la información necesaria para ser descifrada y utilizada; y por otro, que cada objeto construye sentido de forma específica.

¹ Se recuerda que Gonzalo Abril, desde el flanco del análisis del texto visual propone: “La organización espacio-temporal siempre ha afectado estructuralmente al lenguaje y a la subjetividad. No son, en mi opinión, los “nuevos patrones lingüísticos” el rasgo más definitorio de la matriz cultural informativa, sino en todo caso los modos textuales que articulan el lenguaje con otros registros semióticos (icónicos, plásticos, tipográficos, fonográficos, etc.) dentro de ciertos formatos visuales y sonoros” (Abril, 2007: 63).

El análisis cartográfico que propongo se orienta hacia la búsqueda de cómo se construye sentido a través de una prenda femenina de herencia antigua, el huipil. Como Ruth Lechuga (1991) sugiere, el huipil es una de las prendas más antiguas que sigue usándose en la actualidad; esta ha sido usada por siglos en buena parte de la región denominada como Mesoamérica. En México, es posible encontrar diversas variantes, desde vaporosos y largos huipiles que se usan como vestido hasta aquellos cortos de tejido más pesado que se usan como blusa, cada variante presenta diferencias dependiendo de diversos factores; como los relacionados con la región donde se crean y visten —su clima, los materiales a la mano—, aunado esto a todas las particularidades de índole socio-cultural —el grupo cultural, el propósito con el que se usa, el devenir de la tradición, entre otras—.

De entre la variedad de huipiles que se usan en el país, como el título de la tesis anuncia, aquel sobre el cual se concentrarán los siguientes capítulos es el huipil ceremonial —o de fiesta— que se teje y usa en la comunidad tzotzil de San Andrés Larráinzar, ubicada en la región conocida como los Altos, en el estado de Chiapas. Como tzotziles son conocidos varios grupos de esta región que en la antigüedad albergó a la cultura Maya, y que aún compartiendo la acepción, presentan diversas particularidades.

Proponer que el huipil ceremonial de San Andrés es susceptible de ser analizado cartográficamente es el resultado de una serie de presupuestos que vale la pena mencionar, ya que de aquí en adelante el presente texto se concentrará en argumentar en torno a los mismos.

Se cree que el huipil ceremonial de San Andrés Larráinzar es un medio que pone en práctica una serie de técnicas culturales, en consecuencia y dado a sus características, es posible llevar a cabo un análisis semiótico de su discurso, lo cual hace posible —como propone Harley— “abarcando diversas posibilidades interpretativas” (2005:196). Recordando los capítulos previos, se da pie a afirmar, además, que éste huipil es un tipo de mapa —desde el concepto de mapa que se adopta—, susceptible de ser analizado cartográficamente, por lo cual en adelante se hará referencia a él —con el fin sostener las anteriores presuposiciones— como huipil-mapa.

La presente investigación propone que las pautas del análisis cartográfico sirvan como interpelante, para que de forma relacional, a manera de correlato, sean el apoyo necesario para entender cómo el huipil-mapa *acomoda* o le da sentido a la vivencia del mundo —al mundo como experiencia—, y visibilizar el sentido que se organiza en la trama de su tejido. Así, el análisis semiótico de los signos y de la obra misma, pretende, como propone Aumont (1992:231), una búsqueda de relaciones entre espacio representado —desde un punto de vista visible y con un lenguaje diacrámico y geométrico— y el espacio social durkheimiano —los mitos y la subjetividad—.

Preparando el terreno se vuelve necesario introducir previamente una serie de aspectos, relevantes para acercarse a una prenda creada y usada en una sociedad tradicional, dentro de un contexto ritual. El presente capítulo, como preambulo al análisis cartográfico del huipil-mapa en forma, está dedicado a sustentar los anteriores presupuestos y a profundizar al respecto de aquellos aspectos que se vuelven indispensables para el análisis.

Dada naturaleza misma del huipil-mapa, y los requerimientos del enfoque técnico cultural, deben tomarse en cuenta varias particularidades. Hablar de la naturaleza técnica del huipil-mapa hace necesario reflexionar primeramente, respecto a la técnica con la que se crea, el tejido en telar de cintura. Asimismo, al tratarse una prenda, se requiere reflexionar sobre aspectos relacionados con la indumentaria como medio. A su vez, al ostentar signos de carácter mítico y al ser utilizada en un ámbito ritual, se hace necesario hablar sobre su relación con el mito y el rito —profundizando en lo referente al análisis de aquellas técnicas culturales relacionadas con la significación y organización espacio-temporal—.

Se vuelve fundamental, en consecuencia, hacer una introducción a las cosmovisiones maya y tzotzil, teniendo en cuenta lo siguiente: dado que la cosmovisión abarca una diversidad de ámbitos demasiado amplia de la vida de los sujetos, volviéndose necesario delimitar la exposición de la misma, resulta requerimiento fundamental introducir qué concepto de cosmovisión se considera. Como se verá más adelante, el concepto de cosmovisión que se utiliza encuentra gran relación con el de sentido y con los fundamentos de las Técnicas Culturales, y junto con las reflexiones de John Tresch dirigirán la mirada hacia el concepto de cosmograma. Acto seguido, por su importancia en el abordaje del análisis cartográfico, dedico un subtema a argumentar sobre la particular espacialidad del sentido presente en mitos y rituales.

Más adelante, de relevancia para conocer el contexto cartográfico del huipil-mapa, dedico un subtema a su con-textualización, mediante un recorrido por el camino andado por los actuales grupos tzotziles, concentrándome en llevar a cabo la descripción de la comunidad de San Andrés. Esto me sirve de antesala para profundizar en la exposición respecto a las cosmovisiones maya y tzotzil, cosentrándome en aquellos puntos que resultan fundamentales para la interpretación del huipil-mapa en dirección al horizonte elegido.

3.1

Perspectiva de aproximación a la cosmovisión maya y tzotzil

Introducirse al estudio de la cosmovisión tzotzil, o cualquier otra, conllevaría un trabajo exhaustivo, multidisciplinario y concienzudo, que excedería por mucho las pretensiones ya formuladas. Sin embargo, al ser el objetivo de la presente tesis, encontrar de qué forma objetos y prácticas otorgan y reafirman un sentido —y ya que esto se encuentra ligado estrechamente con la cosmovisión—, resulta necesario profundizar respecto a qué se hace referencia cuando se habla de la misma, resaltando aquellos aspectos que resulten útiles a la investigación.

Compartiendo la opinión de López Austin (1996), se entiende a la cosmovisión como:

...un hecho complejo, porque está integrado; por sistemas ideológicos heterogéneos. Cada sistema se forma con representaciones, ideas, creencias, gustos, inclinaciones, etc., unidos y delimitados por particulares formas de acción sobre un particular ámbito del universo. La cosmovisión comprende los distintos sistemas. Forma con ellos un conjunto global, estructurado, porque los articula entre sí en forma congruente, constituyéndose en un sistema de sistemas que se estructura a partir de principios básicos. En la cosmovisión se logra, por tanto, un alto nivel de congruencia, sin que ésta llegue jamás a ser absoluta (p. 471, citado en Camacho, 2012:6).

Estos razonamientos son tomados por varios autores como base para sus investigaciones sobre las culturas del México antiguo, se concuerda con su perspectiva respecto a cómo la cosmovisión, al participar de una forma particular de ver el mundo, empapa diferentes esferas de la vida cotidiana de las personas, como un “*eco cantado a coros*” (Szyborska, 2008:273), que atraviesa de manera transversal la ritualidad, el mito, la organización social, la cotidianidad, entre otros ámbitos de la existencia. Se cree, por lo tanto, que la cosmovisión comprende un conjunto de técnicas culturales puestas en marcha por quienes la comparten. Esa congruencia de la que habla Austin, es la invisible urdimbre entre la cual se crean objetos, se llevan a cabo prácticas —que van más allá del culto religioso— y, en general, se entiende al mundo; otorgándole estructura y coherencia al devenir de quienes participan de ella, estableciendo una relación entre arriba y abajo, naturaleza y ser humano, pasado y presente, yo y el *otro*.

Se entiende entonces, que la cosmovisión resulta una forma muy específica de comprender el universo y organizarlo, dicho entendimiento se verá reflejado en el *estar-en-el-mundo* de quienes lo comparten; se realizarán juicios de valor, categorizaciones, se establecerán jerarquías, y en general, se entenderá el cosmos. Es desde este entendido que se encuentra que hacer un acercamiento a la cosmovisión se cree equivalente a hablar respecto a una *matriz* de carácter cultural.

Como hecho histórico habría, que entender a la cosmovisión en su devenir, de esta forma adquiere una extraña temporalidad; se debatirá entre las peculiaridades que le brinda ser un producto social —según Austin, la cosmovisión sólo será válida en la medida en que se encuentra suficientemente socializada— y su condición como hecho en el que actúa de forma individual cada integrante de la comunidad. Se encuentra presente en las acciones presentes —en constante transformación—, pero condicionada por la acumulación de la acción y saberes de generaciones pasadas —resistente por ello a la transformación histórica—. Ha adquirido solidez paulatinamente, siendo labrada por los participantes de una historia común, por lo que los vestigios de la cosmovisión se perderán en el tiempo desde los principios de cierta cultura.

Lo que se pretende en el presente capítulo es analizar técnicas culturales que forman parte de la cosmovisión tzotzil mediante el estudio del funcionamiento de una retícula. Mediante el estudio de una retícula pueden identificarse la coherencia existente en la diversidad de ámbitos de la vida de los sujetos, la implementación de aquellas ordenaciones de carácter estético, ontológico y diagramático impuestas a la realidad. La cosmovisión, vista de este modo, funciona como un algoritmo y su operación puede verse en la retícula.

En esta dirección, resulta importante recordar las consideraciones de John Tresch (2005), quien hace incapié en que acceder a las cosmovisiones se vuelve una tarea inalcanzable, dado que las formas de ver el mundo se encuentran encriptadas dentro de las personas, y se vuelve parte de las prácticas cotidianas. El autor propone, en cambio, la importancia de observar que objetos y prácticas pueden ser entendidos como cosmogramas que hablan de cierta manera sobre dicha cosmovisión.

Aunque es escasa la bibliografía que se dedica a definir el concepto de cosmograma, se encuentra interesante cómo diversos autores lo han ido incorporando a sus investigaciones haciendo una apropiación de su sentido, o asiéndose del mismo para desarrollar análisis de muy diversa índole; será acaso la “diagramación del orden” (Camacho, 2012:14) que evoca, la que hace posible una multiplicidad de aplicaciones del término.

El autor habla del cosmograma como un objeto que es capaz de situar de manera concreta:

“relaciones sociales, relaciones con otras culturas, con otras entidades de la naturaleza, con animales, plantas - pero también establece además la relación que existe entre diversos dominios o niveles ontológicos - el mundo terrenal, el mundo de los espíritus, Dios y los ancestros, lugares donde se intersecan [op. cit. p. 69, trad.]”

Tresch profundiza sobre el concepto, y de él se sirve esta tesis para encausar las presentes reflexiones en dirección a la manera en que objetos como el huipil-mapa pueden ser entendidos como tales, y a partir de allí ampliar respecto a sus propiedades cartográficas específicas.

Uno de los aspectos más relevantes de la perspectiva del autor es el relativo a la naturaleza temporal de los cosmogramas, para el autor, resultan una especie de guía para la re-creación y re-estructuración del mundo, el cosmograma se vuelve para él un llamamiento a estructuras permanentes, a un orden fuera del individual y más allá del presente, este aspecto resulta clave para el análisis del huipil-mapa. Ampliando su análisis, anima a entender al cosmograma como una práctica discursiva, en la que la tradición se adapta al presente, y no sólo eso, sino que su creación supera la descripción e incluso la representación, “alcanzando una naturaleza re-descriptiva en tiempo condicional o futuro” (Tresch, 2015:75): no el mundo como es, sino el mundo como puede ser, una utopía. Resalta aquí la relación que se establece con los planteamientos de Nancy, un cosmograma es un mapa de ese sentido con el que se reviste al mundo: le atribuye un origen y un horizonte, expresa la estructura del espacio que se habita. La relevancia de dicho aspecto hace necesario dedicar un subtema a profundizar sobre este punto, lo cual se abordará más adelante.

El análisis cartográfico de un cosmograma implica la búsqueda de los puntos donde el sentido se toca con el mundo concreto (Nancy, 2005). Estos puntos son la expresión de acuerdos sociales, fruto de la necesidad de estructurar la realidad en un todo entendible, son herramientas prácticas de ubicación y traducción del mundo; cómo tales han de entenderse de forma empírica y ser observados como sistemas complejos, en los que cada elemento se vuelve un punto de referencia con una utilidad no jerárquica, que requiere de una lectura horizontal.

Teniendo en cuenta lo anterior, y siendo ineludible introducir algunas generalidades sobre las cosmovisiones tzotziles que harán posible el análisis cartográfico del huipil-mapa, se cree necesario desarrollar un tema de suma importancia al tener en cuenta que el huipil-mapa a interpretar se inscribe en un contexto ritual: la perspectiva desde la cual se consideran mitos y rituales y su incidencia en el análisis cartográfico del huipil-mapa.

3.2

Ceder a la demanda sentido: mitos, rituales y el sentido del mundo

Se ha tomar en cuenta, que el huipil-mapa se inserta en determinadas prácticas discursivas. Este subtema se dedica a preparar el camino que posibilitará el análisis cartográfico de una prenda que participa de manera estrecha de los mitos y ritos de un grupo cultural. Detenerse en este aspecto resulta crucial para la investigación.

Se recordará que junto con Nancy (2005) se ha propuesto hablar del sentido como atribución, y que dicha atribución deviene de la necesidad que el ser humano tiene de que el mundo tenga sentido. Como parte de estas reflexiones, el autor propone ver en la religión, pues, la manifestación de cierto grupo humano “*cediendo a esta demanda de sentido*”. Se toman prestadas las reflexiones del autor para analizar cómo aquellas técnicas culturales que se relacionan con los mitos poseen una naturaleza espacial particular. Se complementa el análisis con los planteamientos que el autor Massimo Rosati ofrece con respecto al mito y al ritual, con el fin de dejar claro desde qué perspectiva se lleva a cabo el análisis de la cosmovisión maya y tzotzil.

Al tratar con una expresión cultural relacionada con el ritual, creada y usada dentro de una comunidad cuyos mitos y tradiciones continúan teniendo vigencia, las reflexiones de Nancy respecto al sentido han de tomarse en cuenta en la medida en que explican el papel del sentido como herramienta

de orientación, como se expresó con anterioridad, ya que, como el mismo Nancy manifiesta “no hay otro ‘sentido’ más que aquel que corresponde a una orientación, que presupone la ‘determinación de un Oriente’” (Nancy, 2003:122).

Este tipo de medios se caracterizan por cómo a través del mito logran superar lo meramente funcional, sumándose esto a sus propiedades significantes. Es necesario reflexionar al respecto por la incidencia que encuentra en el análisis discursivo, por cómo dirige la búsqueda de sentido. El análisis de los mitos se vuelve relevante por cómo son usuarios de sistemas de signos y de estructuras de pensamiento ya que, como lo explica Julio Montoya (2008:106-107):

Las funciones del mito son muy importantes en la sociedad. El mito mantiene viva la tradición; preserva el antiguo conocimiento de una manera eficiente, convirtiéndolo en un núcleo que asimila e incorpora nuevos conocimientos. El mito enseña. La narración mítica une las generaciones en la transmisión de valores y conocimiento y no necesariamente es un vehículo moralizador.

El mito organiza el conocimiento y le da estructura, clasifica el cosmos y le da orden, explica la sociedad, la naturaleza y la gente.

En vínculo con la anterior, las Técnicas Culturales y en específico la autora Rosalid Krauss (1979), proponen pensar en el papel del mito como herramienta. En un primer momento habría que visualizar lo siguiente: los primeros homínidos se encontraron a sí mismos en un vasto mundo no-humano, lleno ya de seres y fenómenos que parecían tener su propia lógica, su propio ritmo, sus propias leyes; el entender dicho mundo, en suma a la tarea de entender el mundo que era él mismo, fueron motivaciones detrás de la creación de los mitos. Según Krauss, una de las principales funciones de los mitos es zurcir diversas formas de contradicción, ya que de forma general en el núcleo de los mitos, puede identificarse el esfuerzo de generaciones por encontrar relaciones entre naturalezas en apariencia ‘contrarias’, que el ser humano percibe como dicotómicas, ámbitos que se le aparecen como opuestos, desconectados o rotundamente distintos —como lo femenino/masculino, lo sacro/secular, lo humano /no-humano—.

Con el fin de destacar el papel del sentido en la creación de objetos rituales y su ‘naturaleza espacial’ se analiza el esquema propuesto por Nancy (2003:77):

Cosmos — Mito — Sentido

Cielo y tierra — Creación — Sentido anunciado/deseado

Mundo — Espaciamento — Sentido como existencia y *techné*

Como en todo mapa, del anterior esquema resulta importante analizar la relación que Nancy establece entre los elementos que se proponen y la razón de ubicarlos en el lugar que ocupan. En primer lugar, destaca la correspondencia que Nancy establece entre el cosmos, el mito y el sentido. Destaca el uso del término cosmos en la medida en la que refiere implícitamente a un orden pre-visto; su disposición con respecto al mito, podría denotar una relación causa-efecto —segundidad—, el mito como explicación sobre la percepción y experiencia particulares del cosmos; y por último el sentido, estableciendo una relación de terceridad con respecto al mito y al cosmos —necesidad, hábito, ley—, una dirección dis-puesta a la desviación —terceridad, intepretante²—.

Recordando que uno de los principios de las Técnicas Culturales es la introducción de distinciones, se analiza el siguiente *estrato*. Nancy propone en primer lugar la distinción que introducen la mayoría de las culturas como fundamento en los mitos: el cielo —como algo distinto a la tierra, usualmente sagrado— y la tierra —el sustrato del hombre como distinto al cielo, usualmente ‘profano’—. El esquema continúa, y a partir de lo anterior se propone visualizar que parte importante de los mitos consiste en explicar de alguna forma la *creación*. *Cielo y tierra* ocurren y la especulación de un origen, un punto de partida, lleva implícita la apertura del entendimiento del mundo más allá del presente —del aquí y el ahora—. Al hablar de un antes puede suponerse la creencia de un después: un *sentido anunciado/deseado*, un ideal, horizonte de expectativas, otra parte importante de los mitos.

Para profundizar al respecto es útil visualizar una de las principales funciones de los chamanes en ciertas sociedades: entender el pasado se volvía una herramienta para predecir y enfrentar el futuro. Ubicados en un punto determinado entre pasado y futuro, entendidos como puntos en tensión, es que puede revelarse, pues, la espacialidad del sentido.

En la siguiente triada encontramos que, para *estar-en-el-mundo*, es necesario ubicarse en él, ocupar un espacio —en los diversos sentidos que esto pueda sugerir—, en dicho lugar se da una experiencia particular. Recordando los principios de las Técnicas Culturales, se entiende al mundo como sujeto, que somete al ser humano y le hace necesario desarrollar una serie de habilidades —*techné*—, necesarias para vivir en él, para percibir y significar dicha experiencia —una serie de técnicas culturales—.

² Entre éstas reflexiones habría que recordar el interpretante —en este caso el sentido— puede darse como un efecto de tres tipos, o una mezcla de los mismos: afectivo, como un sentimiento o una emoción; energético, la realización de un esfuerzo físico o mental; o lógico, un proceso intelectual.

Estas reflexiones van dejando ver un sentido direccional en los mitos que el autor propone ver de la siguiente manera:

Recubrir este sentido con el precedente nos vuelve a conducir a presuponer la razón o el término, por ejemplo, de la marcha del mundo. Esto es lo que parece sucederles periódicamente a las religiones, a las filosofías: la presuposición de un Oriente y la reducción del sentido al de las agujas de un reloj cósmico (Nancy, 2003:122).

Los mitos son el resultado de la articulación de una serie de categorías y distinciones entretejidas en las diversas tecnologías de una cultura, lo cual se vuelve parte de su función simbólica. En los mitos se relaciona, se direcciona, se ubica. La espacialidad del sentido en las tecnologías culturales que se relacionan con el mito surge de la relación atribuida entre los ejes conceptuales que propone Nancy, estos han de identificarse manifestándose entre el discurso.

Reflexionando en lo referente al mito de forma más puntual, para los objetivos perseguidos resulta relevante la perspectiva de Piero Gorza (2002). Con una implícita visión técnico-cultural, el autor manifiesta que es a través de los mitos mismos que los datos recibidos del mundo se vuelven útiles a los seres humanos a través de la construcción de un relato, ya que desde su perspectiva, al otorgarle nombre y lugar a cada ámbito del mundo se le dota de existencia. Los mitos, para Gorza, se vuelven en sí mismos mapas, por la forma en que a lo largo del relato se establecen relaciones entre los elementos constitutivos de la realidad, relaciones siempre con juegos de poder, jerarquías y reglas.³

Es importante mencionar que para las Técnicas Culturales, los mitos resultan la materialización de un cúmulo de herramientas, entre las cuales destaca el establecimiento de jerarquías, que según Philippe Descolas

³ Por su importancia para la investigación creo de utilidad rescatar el pasaje completo en el que el autor manifiesta su perspectiva respecto al mito:

“En los mitos de creación se asigna nombre, en el sentido de que se da existencia al mundo. Se construye un mapa que tiene al mismo tiempo valor ontológico y normativo. Se distingue, se separa la materia original y, llamándola, se le coloca entre lo viviente. Por primera vez emerge el problema del poder, que se configura como acción separada, capaz de incidir en los cuerpos y en los espacios. Así se colocan en el mundo a los seres, se designa una escala taxonómica de valores y jerarquías, estableciendo oposiciones y parentescos, supervivencia y desaparición. Sin embargo, no se puede medir el universo si éste no tiene un nombre. Parece que los procesos ontogenéticos y filogenéticos se enlazan en un mismo tejido. [...] Por extensión, lo que hemos dicho para el poder vale para la cultura, también ella se propone como mapa que nos permite [p.38] existir y operar en el mundo, definiendo las redes de comunicación, las fronteras de «nosotros» y de «los otros»” (Gorza, 2002:39).

(2005), se basan principalmente en términos de similitud, cercanía, y sobre todo, en términos de *interacción*, en relación a qué objetos/seres/fenómenos podrían interactuar de forma determinada con el ser humano, o entre ellos mismos.

Para analizar los objetos y rituales que se relacionan con los mitos fundacionales de una determinada cultura, como el autor Massimo Rosati (2009) apunta, y en relación directa con el enfoque técnico-cultural, se requiere poner atención a que la capacidad de juicio y de respuesta a determinadas situaciones específicas en culturas tradicionales se encuentra en estrecho vínculo con cierto *entrenamiento ritual*. Se expone a los hábitos y rituales como “la formulación real y viva de aquella [cierta] formulación lógica verbal [el mito], o sea su materialización” (Rosati, 2009:80).

Un aspecto sobre el análisis del ritual religioso que encuentro de gran relevancia corresponde con lo que Rosati llama *reflexividad litúrgica*, que ilumina el camino para el análisis discursivo, en la medida en que hace referencia a cómo prácticas y objetos rituales —su creación y uso— se vuelven actos performativos en los que se implementan ciertos modelos. Cabe resaltar, pues, cómo el ritual religioso se vuelve una forma de traer lo sagrado al mundo terreno mediante la puesta en marcha de una serie de gestos, que en relación directa con el sentido, afirman de formas diferentes el detentar una meta certera y un camino a seguir para conseguirla.

La idealización de lo sagrado como modelo utópico es una de las principales razones detrás de la creación de prácticas rituales ‘rígidas’, en este caso, dichas prácticas conllevan de forma implícita la aceptación del *modelo canónico* (Rosati, 2009:83) que reproducen. Así, al analizar el huipilmapa, se le ha de insertar en su específica práctica discursiva, para poder determinar qué tipo experiencia del mundo expone, qué utopía lo orienta.

Cabe resaltar que aunque pudiera relacionarse la antes mencionada aceptación con cierta reproducción irreflexiva por parte de los participantes de determinada sociedad, desde la presente perspectiva se piensa, más bien, en la *percepción de sentido* por parte de cada participante en el acto ritual.⁴

Al pretender llevar a cabo el estudio de un objeto o práctica ritual, la ‘tradición’, adquiere un papel primordial, al prestar atención a que son creados o practicados apeándose a determinados “cánones estéticos”. Según lo que R.H. Jauss comenta al respecto, y que la presente tesis comparto, se encuentra que al apearse a la tradición, se trasciende la repetición

⁴ En torno a esto, Wenceslao Castañares (1994) argumenta: “[...] la comprensión de un texto no es un comportamiento reproductivo sino siempre productivo” (p. 51).

inconsciente o la conservación del patrimonio, sino que: “toda tradición implica una selección por la que los efectos del arte pasado sean reconocibles en la recepción presente” (Jauss, 1989, citado en Castañares, 1994:76).

Según los razonamientos de Jauss, la tradición en general, así como el mencionado canon, estarán sometidos a un proceso de actualización, es así, que la idea de una ‘reproducción inconsciente’ puede sustituirse por la de ‘legitimación consciente’ del pasado. Su recepción iniciaría, pues, una interpretación del contenido por parte de la ‘conciencia receptora,’ lo cual conlleva de forma implícita la reflexión y la afirmación de un lazo conector. Para Jauss, los objetos que se crean dentro de la tradición pasaron previamente por necesarios procesos de apropiación, la “adaptación al horizonte de una nueva experiencia estética” (Ibídem, 79), a partir de dicho proceso, los objetos encontrarán o no pertinencia según las nuevas circunstancias de los sujetos, será quizá que entender esto ayude a comprender el paulatino abandono de las tradiciones dentro de todas las sociedades.

Por otro lado, una de las implicaciones metodológicas de interpretar este tipo de discursos, surge de su inserción en situaciones concretas: la ceremonia. Esto conlleva pensar que el ritual mismo forma parte del discurso, ya que delimita y dirige las posibilidades de ‘lectura’, requiriendo buscar relaciones entre el ritual y la estructura del discurso; según esto, el ritual podría ser entendido como la *realidad extra-estética*⁵ del mismo. Como lo plantea Gonzalo Abril (2008), respecto al texto:

El texto, en estos casos, manifiesta de un modo especialmente claro la eficacia simbólica [...]. El carácter performativo de estos textos rituales es inseparable de su función indicial, pues instituyen el valor sacro del objeto o del comportamiento señalándolo [...]. En casos como éste, el fragmento textual es a la vez un “designador” de un acto extratextual y un “factor” de la totalidad metatextual constituida por el conjunto de las palabras y gestos que integran el rito sacramental (p. 86).

Es por esto que se propone que la lectura de las mismas debe ser horizontal, según la cual cada elemento encuentre un nivel de significación equivalente, y por ello será relevante tomarlo en cuenta para descubrir cómo el conjunto da lugar a una lectura que supera al mero objeto y a la mera práctica ritual, a lo que Rappaport (1999) resumiría: “la forma (invarianza, formalidad y ‘decoro’, codificada por otro ageno al actor [performer] del ritual (performatividad) es una parte integral de las virtudes comunicativas de los rituales” (p. 51, citado en Rosati, 2009:50, trad.).

⁵ Al usar este término se hace una referencia a la Escuela de Praga en Castañares, 1994:99.

La importancia de prestar la debida atención a rituales y mitos al hablar de técnicas culturales va muy en relación a la influencia que ejercen en su reproductibilidad, en la forma en que condicionan su creación y en cómo la tradición puede ser entendida como una “praxis transferible” (Vismann, 2013: 87). Así, la invarianza, la formalidad y el decoro a los que se refiere Rappaport, son vistos como formas de regulación, tanto corporal como técnica —modelos de *praxis*—.

Manifestado ya desde qué lugar observo a las cosmovisiones, y a su vez al mito y al ritual, procedo, a continuación, con la exposición de aquellos aspectos de la cosmovisión tzotzil que posibilitarán la interpretación cartográfica del huipil-mapa. Se delimita dicha exposición destacando los aspectos de carácter técnico vinculados directamente con el concepto de retícula, sobre todo aquellos relacionados con una forma particular de organización y significación del mundo. De forma previa, esbozo una breve contextualización, mediante el acercamiento a los grupos tzotziles y la comunidad en donde surge mi objeto de estudio.

3.3 Con-textualización

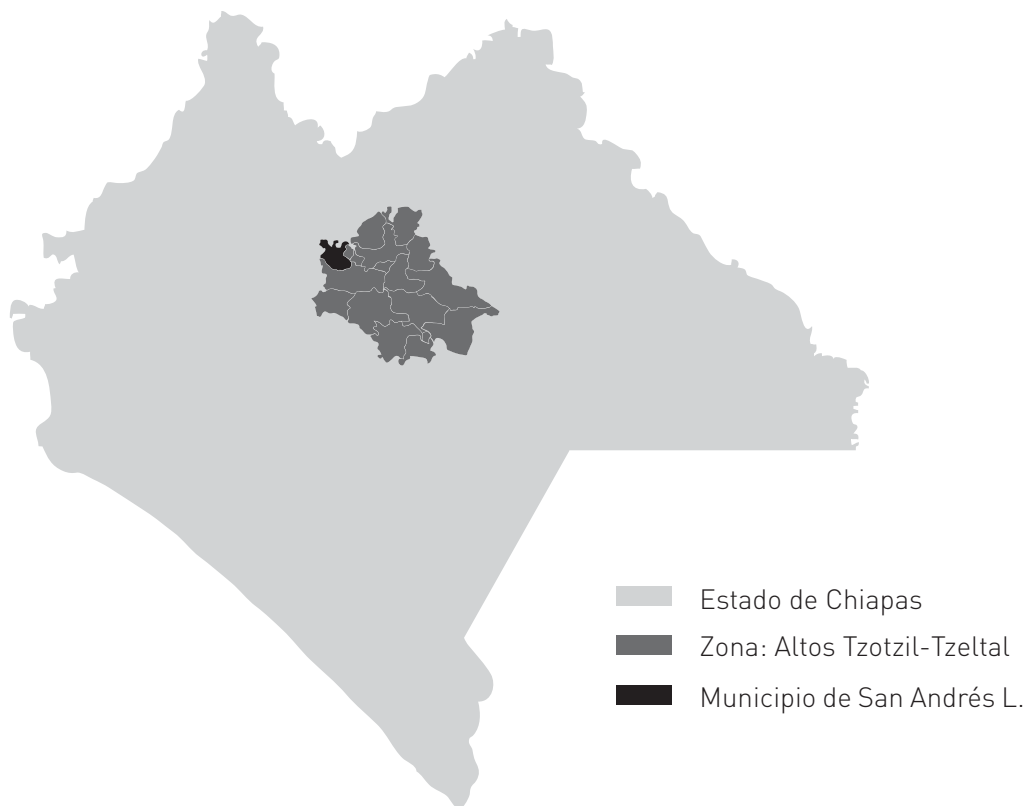
Dadas las explicaciones anteriores, se procede formalmente a con-textualizar al huipil-mapa objeto de análisis. Para llevar esto a cabo, tanto en lo relativo a la introducción a las cosmovisiones maya y tzotzil, como en la interpretación del objeto de estudio, encontré necesario regresar en el tiempo unos cuantos siglos atrás; tal regresión en el tiempo quedará justificada, como podrá apreciarse en el capítulo 4. Por el momento, sirva saber que un cúmulo de prácticas culturales que hoy se pueden presenciar en diversas comunidades del país, conceptos que se irán revelando a lo largo del análisis mismo del huipil-mapa, hunden sus raíces en el México antiguo.

Así, las líneas siguientes son un acercamiento al paisaje de San Andrés, que tomo prestado de textos, entre antropológicos y etnográficos, de autores que se han dedicado en ofrecer detalladas investigaciones al respecto. Se dejan referencias a dichos textos en caso de que la exposición siguiente aliente la curiosidad del lector por sumergirse más en el conocimiento de estas sociedades. Abordo los aspectos históricos y etnográficos de forma breve, dedicando mayor atención a lo relativo a la cosmovisión, dada su relevancia para el análisis discursivo del huipil-mapa.

3.3.1 Grupos tzotziles de las zonas altas

La zona de los Altos, que como el topónimo ya señala, se ubica en una cordillera que corre al centro del estado de Chiapas, a 2,100 msnm. Entre las principales distinciones existentes entre las zonas bajas y altas se aprecian las condiciones climáticas; caracterizándose las últimas por tener un clima templado-húmedo con lluvias todo el año, se distinguen también por la calidad y fertilidad de los suelos, factor que condicionó que la región de los Altos fuera de poco interés económico y político, tanto para mayas como para españoles.

Debido a la escasez de recursos explotables, la región significó para los españoles fuente de mano de obra para las zonas agrícolas de las tierras bajas, tanto de Chiapas como de Tabasco (Viquerira, 1998:221), dedicadas a la ganadería o la siembra de cacao y caña de azúcar. De este modo, y con el fin de gestionar los recursos humanos, para 1531 se decidió centralizar el control de las regiones zoques, tzotziles, tzeltales y tojolabales en



Mapa 1
Ubicación de la zona de los Altos y el municipio de San Andrés Larráinzar en el estado de Chiapas

la provincia cuya capital fue Ciudad Real —hoy San Cristobal de Las Casas (Obregón, 2003:10)—.⁶ Se dice que el sistema de encomiendas se mantuvo prácticamente sin cambios hasta 1750, aproximadamente (Gunsenheimer, 2011:385), cuando se desarrolló el modelo hacendatario, dentro del cual los indígenas se integraban como peones.

Diversos mecanismos han sido implementados para que el aspecto productivo haya permanecido prácticamente sin cambios. En algún momento fue mediante el “enganchamiento” —las famosas tiendas de raya—, actualmente factores como la explosión demográfica —con una considerable alza a partir de los años 1980—, la escasez de tierras y la sobreexplotación del suelo —que ha reducido al mínimo las zonas cultivables—, han influido en que la prestación de mano de obra, ya sea para el cultivo en las zonas bajas o la construcción, siga siendo hoy en día, prácticamente la única alternativa para la subsistencia (Viquerira, 1998:220).

Resulta relevante prestar un poco de atención al proceso de evangelización de los Altos. Este se llevó a cabo de manera tardía —20 años después del sometimiento de la región— por frailes dominicos —principalmente— y franciscanos (Ibídem, 231). Estos grupos religiosos se enfrentaron a la dificultad de la casi nula presencia española y la dispersión de los asentamientos. Es relevante mencionar, que a pesar de las labores de fray Bartolomé de Las Casas y la inicial intención de la porción dominica de proteger a los indígenas de los Altos, la iglesia se sumó como institución que fue una carga para los indígenas, al solicitar contribuciones cada vez mayores para el mantenimiento de la fe —habría que apuntar que los dominicos fueron importantes terratenientes, poseían fincas ganaderas y cafetaleras en Ocosingo (Viquerira, 1998:222-231)—.

Estas y otras situaciones resultaron en conflictos sociedad-iglesia que contribuyeron en parte a la particular y ecléctica forma de religión presente en los Altos; tres siglos de intentos de evangelización permearon el pensamiento indígena; entre los resultados más importantes se encuentra el surgimiento del *sistema de cargos*.

⁶ El sometimiento de las zonas altas de Chiapas se dio en varias etapas debido a la conformación de los grupos asentados en dicha zona. Sin un poder centralizado sino, en cambio, distribuido en una serie de caseríos dispersos. Debido a lo anterior, campañas de colonización Pedro de Alvarado y Luis Marín (entre 1522 y 1524) habían sido poco fructíferas. Diego de Mazariegos, en búsqueda de facilitar el control sobre la región, se dio a la empresa de concentrar los asentamientos indígenas; con este fin se llevaron a cabo las así llamadas reducciones (Nations, 1997:25). Mediante el reparto de dicha región a través del sistema de encomiendas introducido en 1542, los pobladores del área maya fueron literalmente encomendados y repartidos, para facilitar las tareas de evangelización y subyugación.

El periodo de Independencia marcó una nueva oleada de inestabilidad política, el s. XIX se vio marcado por la falta de observancia por parte del gobierno; el sistema de alcaldes y regidores adquirió cierta autonomía, deviniendo en la creación del Ayuntamiento Tradicional —o Regional—. Heredero de los antiguos cabildos coloniales y las cofradías⁷ (Viquerira, 1998:229; Gorza, 2002:15), se trata de un sistema alternativo de gobierno que funciona a la par del Ayuntamiento Constitucional. Este Ayuntamiento se conformaba por ancianos que habían destacado por sus méritos, sobretudo en la medida de su participación en dicho sistema de cargos, el cual consiste en una organización tradicional religiosa (Gorza, 2002:184) en la que la comunidad participa de manera directa y activa en los ámbitos de la religiosidad y la fe —el servicio a un santo y una fecha del calendario religioso (Ibídem, 14)—.

Amalgamando religión y política, se ha encargado de resolver en la medida de lo posible los conflictos internos de la comunidad; el “cargo político” va acompañado de una obligación religiosa, consistiendo, en parte, en la transmisión de cargos en base a méritos y antigüedad. Se recurre al Ayuntamiento Constitucional en la medida en que el conflicto supera la capacidad de gestión y resolución de la anterior instancia.

El cristianismo siempre se ha visto en jaque en su misión de evangelización por la incompatibilidad entre sus principios —antropocéntricos y duales— con respecto a los principios de origen prehispánico —como la creencia en multiplicidad de almas entre las cuales se encuentran almas “compartidas con animales o con fenómenos atmosféricos” (Viquerira, 1998:233) —. Ha sido creciente la presencia de otras fracciones religiosas, entre las que destacan los protestantes, que encuentran aceptación creciente por factores como la lucha contra el sistema obligado de cargos —y por ende, contra los excesivos gastos que conlleva—, la lucha contra el alcoholismo —que se agudiza sobre todo en los festejos religiosos y resulta en episodios de violencia, sobre todo contra las mujeres— y muy importante, la posibilidad de “ordenar como sacerdotes a indígenas casados —los únicos que son considerados “adultos” en las comunidades y por lo tanto dignos de respeto (Ibídem, 232)—. Esta situación ha significado una separación radical con la tradición, la cual se suma a los diversos conflictos políticos que han contribuido al proceso de desaparición del gobierno tradicional.

⁷ En el ámbito de la religión católica, las cofradías son una forma de agrupación en la que se organizan creyentes en su vocación religiosa, creando órganos dedicados a la dirección y gestión de actividades —relacionadas generalmente con la adoración de Cristo, la Virgen, algún santo o sacramento— y la organización de sus miembros.

La construcción de infraestructura carretera para el último tercio del s. XX, por su parte, ha introducido también cambios radicales en la economía de las comunidades de los Altos, la monetarización de la economía que esto ha significado, ha abierto la oportunidad para muchos de diversificar sus actividades económicas —por ejemplo, se han iniciado cooperativas de transportistas (taxis y combis) y proyectos de cultivo de flores para la venta, entre otros (Obregón, 2003)—.

De forma paradójica es también a lo largo de la segunda mitad del s. XX que puede notarse un proceso que, coincidiendo con un periodo de exaltación de la mexicanidad que se dio a nivel país, Viqueira ha referido como “reindianización” (1998:220), al cual han contribuido varios factores.

Ma. Concepción Obregón relaciona este proceso con un mecanismo de defensa contra el abuso continuo, agente en la introducción de una distinción radical entre indígena y el *otro*.⁸ Instituciones que se percibían como propias, como el Ayuntamiento Tradicional y el sistema de cargos se ven remarcados en su importancia como portadores de identidad. También se tiene como factor la ya mencionada explosión demográfica que se ha dado desde la década de 1980 —Obregón refiere que para 1970 se contaban al rededor de 95´000 hablantes de la lengua tzotzil, en el año 2000 se registraron más de 297´000—.

3.3.2 Tzotziles

La presencia de grupos tzotziles se extiende principalmente hacia la región centro-sur — donde destaca la presencia de los grupos Tzeltal, Chaneabal y Chuh— del área maya. En el aspecto lingüístico se ha rastreado que el Tzotzil se subdividió del cholano mayor, del cual sucesivamente se desprendió la familia tzeltalana y de ésta a su vez, hacia el 600 d.C., se desprende el tzotzil (Gorza, 2002; Ortega, s/n).

El gentilicio tzotzil deriva del término *sots´il winik*, ‘hombre murciélago.’ Este grupo, según Gorza (2009), también ha sido conocido como “quelen, quem, sotail, tzoltzlem, tzotzil o zozil” (p. 9). Aunque son varias las comunidades que comparten la denominación tzotzil, cada una se distingue de las otras adoptando un nombre según su territorio o santo patrono, pueden distinguirse, por ejemplo chamulas, zinacantecos, andreseros y pedranos.

⁸ Viqueira apunta hacia la herencia colonial de las actuales distinciones “socio- raciales” observables en las comunidades de los Altos (Viqueira, 1998:220). En épocas recientes incluso le fue prohibido a los ladinos el vivir en las comunidades, norma que paulatinamente se va relajando en un par de comunidades.

3.3.3 San Andrés Larráinzar

La siguiente exposición me concentro en dar datos muy puntuales que den idea sobre el lugar desde el cuál se traza el huipil-mapa —economía, salud, forma de vida en general—, que se verán complementados en lo respectivo a la cosmovisión.

Como se documenta sobre varias comunidades, cabe notar que el asentamiento de San Andrés en el sitio que ocupa actualmente, se relaciona con la presencia de la cueva llamada *Sakamch'en*, 'cueva blanca', nombre que luego se tradujo al Nahuatl como *Istacostoc*, situación que pone de manifiesto que dicho asentamiento existía mucho antes de la llegada de los españoles. No fue hasta 1930 que al nombre se le agregó el del santo patrono (Brady, 2011:300). San Andrés ha figurado en la historia como punto intermedio dentro de las rutas comerciales que unen tierras altas y bajas, incluso antes de la Colonia.

Hoy, el municipio se integra por una cabecera municipal, caseríos dispersos y poblados —conocidos también como parajes—. Según el último censo pudo contabilizarse que su población actualmente rebasa los 20,000 habitantes.⁹ La conformación de la población es notable, aunque normal para las comunidades de los Altos, en los que puede observarse una presencia prácticamente nula de habitantes no indígenas —hacia 1990 se registró que en el municipio de Larráinzar el porcentaje de indígenas conformaba más del 98% de la población—. ¹⁰

Factores han sido decisivos en la actual conformación social, además de la endogamia; como ejemplo están enfrentamientos como el de 1974, el cual registra una expulsión de *ladinos*,¹¹ en la que se cuenta se recuperó la cabecera como territorio indígena (Gorza, 2002:9). Otro aspecto que caracteriza a las sociedades tzotziles es la patrilinealidad —la herencia de las tierras es a los hijos varones, por lo general los menores—.

En décadas recientes seguían siendo mal vistos los matrimonios entre personas de distintos municipios (Ibídem, 9). Estas restricciones sociales han ido perdiendo relevancia para las nuevas generaciones, factores como la escuela y los procesos de migración —tanto temporal como permanente— han sido clave en el gradual desarraigo con el grupo cultural y sus costumbres, como Gorza indica “favoreciendo los encuentros y matizando las barreras étnicas” (Ibídem, 10).

⁹ Según el censo de población de 2010, para más datos estadísticos del municipio consultar: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/>

¹⁰ Viquerira (1998) hace referencia al XI Censo General de Población.

¹¹ *Ladino* es el término que en diversa bibliografía se dice es usado para designar a los de fuera, los no indígenas (Guiteras, 1961; Gorza, 2002).



Ilustración 1
Templo y plaza central de
San Andrés Larráinzar.
Foto de registro, julio de 2014.

Aún el día de hoy puede encontrarse vigente la siembra como opción para suplementar la subsistencia y no como medio único. Cuando hay posibilidad se siembran los vegetales que integran el llamado *sistema milpa*; maíz, frijol, calabaza y chile, que forman parte de la dieta básica, la cual —junto con otros productos— es complementado con hortalizas y frutos de los árboles que crecen en los solares; sobre la variedad mucho puede verse los días domingo en el mercado: abundan chayotes, manzanas, jitomates, papas, cebollas, coles, entre otros. En cuanto a los cárnicos, dada la economía de la comunidad son de consumo restringido, destacando el pollo y el pescado —que en ocasiones se vende salado en los mercados—, además de res y cerdo, los cuales se consumen más usualmente en las fiestas, los borregos se crían sobre todo con el fin de obtener lana para el tejido.

La división sexual del trabajo sigue vigente, aunque desdibujándose. Las mujeres se dedican desde temprana edad a las tareas de la casa: a preparar los alimentos, acarrear leña, al tejido, al cuidado de los hermanos, y la cría de borregos. Al

crecer, además, usualmente se ocupan de los hijos, y en ocasiones a asistir al esposo en el campo. Se ser posible, el hombre trabaja en el campo, dentro de la comunidad o en la propia parcela de poseerse—, aunque existe la gran necesidad de migrar, principalmente para trabajar en las fincas o en la construcción, —según Gorza el gran porcentaje de migrantes laborales en los Altos deja su comunidad en lapsos de meses, siempre regresando—. Destaca como transformación de las relaciones sociales, el creciente aporte económico de las mujeres, siendo el tejido una actividad productiva que ha cambiado los paradigmas en estos municipios, significando en ocasiones ingresos mayores que los del hombre.

Aunque la educación incide como factor importante en los procesos de distanciamiento con la tradición, puede verse que existe un gran porcentaje de analfabetismo —según Gorza 62.07% de la población mayor de 5 es analfabeta y el 82% no posee los estudios de primaria— la “desigualdad” respecto a ámbitos urbanos va más allá del aspecto cuantitativo, ya que la calidad de la educación es notablemente menor..

En cuanto a los parámetros internacionales de “desarrollo” —como los propuestos por la ONU—, San Andrés adolesce en muchos rubros —como en el acceso a la electricidad, el agua entubada, el piso de cemento, educación, entre otros—. Uno de los puntos que destaca es el acceso a la salud, ya sea debido a la infraestructura insuficiente, la lejanía de los centros de salud, el desconocimiento de los procedimientos médicos, los papeleos complejos o las cuestiones de matiz social —la discriminación hacia los indígenas, la desconfianza hacia los doctores (muy en relación con lo anterior), etcétera—. El sistema de salud gubernamental se complementa —cuando no sustituye— con las prácticas tradicionales; siguen vigentes los oficios de curandero, partera y reza cerros. Se acostumbran así, las ofrendas rituales que además de velas, alimentos y bebidas (*pox*¹² y refresco), en ocasiones pueden requerir sacrificios animales (Gorza, 2009:16).

Cabe notar que San Andrés se ha distinguido por la insurrección, a finales del s. XX destacó el papel del municipio en la rebelión zapatista, siendo un punto estratégico en el movimiento. A pesar de que ahora no pueda hablarse de él como un municipio autónomo, resulta notable que Larráinzar fue uno de los puntos de donde partieron los integrantes del Ejército Zapatista (Ibídem, 8), incluso, habría que poner atención en que la Comandanta Ramona habla tzotzil y porta el huipil tradicional de Larráinzar (Viqueira, 1998).

¹² Aguardiente destilado de maíz que se produce en el estado de Chiapas que se bebe en abundancia durante el ritual religioso.

3.4

Cosmovisiones maya y tzotzil, una aproximación desde las Técnicas Culturales

Cuando las diversas culturas construyen el espacio, se ponen concretamente el problema de qué significa empezar, devenir e instituir. En este proceso se establecen las categorías fundamentales de orientación y, al mismo tiempo, se edifica una tierra real con sus paisajes históricamente determinados y su gente.

PIERO GORZA, *Habitar el Tiempo en San Andrés Larráinzar*

Para llevar a cabo la exposición relativa a las cosmovisiones Maya y Tzotzil, propongo ubicarnos en la coyuntura entre el *mundo sin sentido* y el *mundo apresado por el sentido*; analizando cualquier indicio de orden simbólico en la cosmovisión, todos aquellos aspectos que impliquen la organización y ubicación de los elementos que componen a la realidad. Esta serie de operaciones de carácter sintáctico, después habrán de ser identificadas como un sistema reticular al estudiar el huipil-mapa, recordando que para Leon B. Alberti (2011), la retícula era en sí misma aquel “espacio en el cual órdenes estéticos, ontológicos y diagramáticos ejercen su poder sobre la existencia y apariencia de los objetos” (citado en Siegert, 2015:100).

En esta dirección se reconoce, en el cosmos del pensamiento maya, un orden impuesto por la percepción del movimiento del Sol y otros astros, puestos en relación con diversas esferas de la existencia humana; delimitándose territorios que guardan peculiaridades individuales. De aquí que haya que atender al simbolismo que guarda cada unidad de medida del tiempo y cada territorio en los mitos, ya que en el marco de las cosmovisiones mayas y tzotziles, tiempo y espacio son poseedores de cualidades que devienen de su ubicación.

Las siguientes líneas buscan ofrecer una idea más o menos consistente de lo que puede pensarse como una cosmovisión; Timothy Kowlton (2011)

hace notar que no existe algo que pueda reconocerse como una ‘biblia’ maya en común, aún perteneciendo a la misma cultura existen variantes en mitos y rituales, dependiendo de la época y región específica en la que surgen. Es por ello que en las fuentes que se analizan se buscan, sobre todo, principios.

Para llevar a cabo lo anterior presto atención, en el relato, a la significación, cualificación y organización de espacio y tiempo, la ubicación de actores dentro del espacio; analizo, sobre todo, la declaración de categorías, escalas de valor y relaciones de poder, además de la enunciación de cánones estéticos, que al ser analizados desde el enfoque técnico-cultural podrían ser entendidos como el cúmulo de herramientas comunes para hacer manejo de la información proveniente del mundo. Se podrá notar cómo la percepción de orden —de ciclos en el tiempo y territorios diferenciados señalados por lo no-humano— condicionó el desarrollo de lo que puede entenderse como una *retícula*.

Para analizar el punto de partida que proponen los relatos míticos tzotziles fue útil contrastarlos con los antiguos mitos maya, para detectar la presencia de elementos de continuidad heredados. Las fuentes antiguas para conocer los mitos de creación se reducen a los relieves y murales de sitios arqueológicos, las piezas de barro y los códices. En las últimas décadas, el estudio acumulado de dichas fuentes ha arrojado una serie de descubrimientos importantes que apuntan al profundo conocimiento del mundo que alcanzó la cultura maya. Entre las fuentes coloniales se encuentran textos como el Popol Vuh,¹³ el Chilam Balam¹⁴ y el Ritual de los Bacabes,¹⁵ que con variantes respecto a las fuentes antiguas presentan elementos importantes de continuidad que resulta relevante resaltar.

Es importante mencionar que las investigaciones que se toman en cuenta para el análisis datan principalmente de la segunda mitad del s. XX, en particular entre las décadas de 1950 y 1980; el paisaje que dichas investigaciones presenciaron actualmente es bastante distinto. Al tener en con-

¹³ “Libro del Consejo” o “Libro de la Comunidad”, es una narración de diversos pasajes cosmogónicos de los mayas k’iche’, escrito en alfabeto latino después de la llegada de los españoles, transcrito y traducido para su resguardo y estudio por Fray Francisco Ximénez a principio del s. XVIII. En él se pueden encontrar los mitos de creación k’iche’, así como historias de los linajes de los gobernantes y relatos sobre las migraciones de dicho pueblo.

¹⁴ Compilación de mitos de creación maya llevada a cabo por Juan José Hoil, en Chumayel al rededor de 1782. Knowlton se refiere a este texto como una mitografía por reunir diversas cosmogonías (Knowlton, 2010: 33).

¹⁵ Manuscrito Maya del s. XVIII que contiene una serie de conjuros (o hechizos) curativos; se trata de un texto sincrético en el que se combinan conceptos y nombres cristiano-europeos con conceptos cosmologicos mayences que ha sido como referencia para estudiar las antiguas prácticas de curación y conceptos en torno a la salud, el cuerpo, la enfermedad y sobre la constitución del ser humano en general (Knowlton, 2010:142).

sideración, a dichas tradiciones y saberes como técnicas y tecnologías que fueron desarrolladas y perfeccionadas paulatinamente durante el paso del tiempo, y que fueron —y son— herramientas culturales de las que todavía se sirven los grupos tzotziles para desenvolverse en el mundo, es posible seguir distinguiendo sus destellos. Como lo explica Gorza: “...también los indígenas alfabetizados permanecen ligados a una visión sagrada del mundo. Se trata de paisajes mentales radicados en una experiencia racional, de siglos” (Gorza, 2002: 25).

Entre las fuentes con las que los etnógrafos han contado para conocer los mitos tzotziles de la actualidad, están los testimonios de diversos informantes —cuya conservación ha sido posible por la transmisión oral entre los habitantes de las comunidades y su documentación—, los objetos que siguen usándose y los rituales que se practican. En esto, es posible apreciar el entretrejimiento de hilos del mito cristiano entre la urdimbre de los mitos antiguos. La Sagrada Ceiba adopta ahora forma de cruz; el Sol es ahora Jesucristo, *Ixchel* tiene ahora como imagen a la Virgen. En lo tocante al tema maya, fueron útiles las investigaciones de autores, que por ser pioneros y dada la importancia de sus investigaciones, son constantemente tomados en cuenta, como Eric Thompson, David Freidel, Linda Schele y Joy Parker, quienes por décadas han estudiado diversos aspectos de esta cultura. Complemento esta visión con las investigaciones de Timothy Knowlton en la actualización y profundización de ciertos aspectos clave. En lo respectivo a la cosmovisión tzotzil, son de gran utilidad las investigaciones de Piero Gorza, autor que hace un detallado análisis etnográfico de la comunidad de San Andrés, tomando en cuenta diversos aspectos de la cultura y estableciendo estrechas relaciones entre *ethos* y *praxis*, que sobresale por el carácter técnico de su enfoque y por destacar el papel fundamental de la percepción específica de espacio y tiempo en la construcción de la cosmovisión. Tomo en cuenta, también, las investigaciones de autores que han aportado importantes datos al respecto de la cosmovisión de los Altos, como Calixta Guiteras, citada frecuentemente por diversos investigadores.

3.4.1 Origen del mundo: comienzo de la cuenta del tiempo y disposición del espacio

En mitos de creación de las culturas en general, puede identificarse la disposición de un punto de partida, al hacerse la luz, momento en que se dispone el espacio y comienza la cuenta del tiempo. Comienzo, pues, por el principio, haciendo referencia a los mitos de creación de tradición maya y tzotzil, ya que resultan los cimientos a partir de los cuales se estructura el entendimiento del mundo.

De las más notables particularidades de los mitos maya, como puede observarse, es tener como fundamento y núcleo operaciones de carácter matemático, como la medición y la división, para visualizar lo anterior se cita un fragmento de la traducción del Popol Vuh que realiza Tedlock (1985, citado en Freidel, et. al., 1993:107-108, traducción propia), en el que se relata el acto creador de las deidades primigenias, *Qucumatz* y *Corazón del Cielo* —*U K'ux Kaj*—, como si ambas prepararan el campo para su cultivo:

the four siding, fourfold cornering, / [estableciendo] los cuatro lados,
las cuatro esquinas,
measuring, fourfold staking, / midiendo, colocando las cuatro estacas,
halving the cord, stretching the cord / dividiendo a la mitad el cordón,
estirando el cordón
in the sky, on the earth, / en el cielo, en la tierra,
the four sides, the four corners / los cuatro lados, las cuatro esquinas
as it is said, / como está dicho,
by the maker, the modeler, / por el creador, el modelador,
mother-father of life, of humankind, / madre-padre de la vida,
de la humanidad,
giver of breath, giver of heart, / dador del aliento, dador del corazón
bearer, upbringer in the light that lasts / sostenedor, quien alza en
la luz que perdura
of those born in the light, begotten in the light; / de aquellos nacidos
en la luz, engendrados en la luz;
worrier, knower of everything, whatever there is: / aquel que se ocupa,
conocedor de todo, de todo lo que es:
sky-earth, lake-sea / cielo-tierra, lago-mar

Se ha reconocido a partir del análisis de los mitos en textos como el Popol Vuh o el Chilam Balam que buena parte de las expresiones plásticas de los mayas fueron, en parte, mapas del cielo (Freidel, et. al., 1993:87). En este sentido, Schele y Thompson resaltan que los mitos de creación maya son narraciones que a través de poesía metafórica dan sentido a los diversos fenómenos del mundo, mucho en la medida de sus implicaciones en la vida del ser humano, sobre todo en lo relacionado al sustento. Por su parte, Knowlton expresa que en el Chumayel, el momento de la creación es el relato de la aparición en el firmamento de lo que hoy se conoce como el cinturón de Orión, conocido en la antigüedad con el nombre Corazón del Cielo o Tortuga —de cuyo caparazón emerge la Deidad del Maíz, momento que se calculó al rededor del año 3,114 a.C. (Freidel, et. al, 1993:82) —. Es importante poner aten-

ción a este sitio de la bóveda celeste, el Corazón del Cielo. A este momento de la creación también se le relaciona el acto de poner en orden el Centro del Cielo,¹⁷ sitio en la bóveda celeste señalado con tres piedras.

Continuando con el relato, según el Popol Vuh, *Tepew* —el Creador/Formador—, y *Gucumatz* —los Progenitores— acordaron¹⁸ la creación; consultándose, pensando y hablando, resolvieron crear todo lo que existe y al ser humano. La creación es ejecutada por *Caculhá Huracán*, *Chipi-Caculhá* y *Raxá-Caculhá*, hipóstasis¹⁹ de la deidad Corazón del Cielo —Gucumatz o también nombrada Huracán—, las cuales llenaron el vacío.

Además, entre los mitos en los que se identifica ese lugar/deidad, Corazón del Cielo, se encuentra el relato quiché en el cual se menciona al Primer Padre, o *Hun-Hunahpú*, muerto en el *Xibalbá* —inframundo maya—, representado en diversas obras emergiendo de la abertura en el caparazón de una tortuga. El simbolismo de dicha deidad primigenia es crucial para el entendimiento maya del cosmos. Según diversos autores, la interpretación del mito de creación señala que la narración de la `muerte` y `renacimiento` de este personaje revela una visión muy particular de la vida y el mundo; el mito de creación del Popol Vuh continúa con el relato épico de los gemelos *Hunahpú* e *Xbalanqué*, quienes visitan el *Xibalbá* para vengar la muerte de *Hun-Hunahpú*.

Para comprender dicho pasaje, resulta útil recordar la interesante traducción que Freidel, Schele y Parker ofrecen del nombre de *Hun-Nal-Ye*, nombre alternativo de *Hun-Hunahpú*. Difiriendo de otros autores, proponen *One-Maize-Revealed* [Uno-Maíz-Revelado²⁰] (Freidel, 1993:61), término que guardaría mayor relación con las connotaciones celestes del mito —que se verán más adelante— e inaugura uno aspectos de gran relevancia para algunas de las cosmovisiones de América, la importancia de la agricultura y sobre todo del maíz.

¹⁷ De la fecha en las representaciones de Palenque y Copán se expresa: *Chan Ahaw Waxak Kumk'u tzakhi Ek'-u-Tan*, que Linda Schele y Khristaan D. Villeda traducen como: "on 4 Ahaw 8 Kumk'u it was set in order, Black-is-itsCenter" [en 4 Ahaw 8 Kumk'u fue puesto en orden, Negro-es-su-Centro]. Cfr. Schele, L. Y Villeda, K. (s/n). "Creation, Cosmos, and the Imagery of Palenque and Copan," p. 3, disponible en: <http://www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Creation.pdf> Fecha de consulta: diciembre 29 de 2015

¹⁸ Resulta relevante citar que se introduce aquí `acuerdo` traduciendo `accord` que Tedlock interpreta en su redacción como un `ponerse de acuerdo`, deja nota al pie sobre la traducción literal que hace del texto original que, según el autor, transmite la idea de *encuentro*: "Literally "they found themselves" (Tedlock, 2007:59).

¹⁹ El sentido que se toma para su uso es el "realidad sustancial" que ha sido usado en el ámbito teológico para explicar, por ejemplo, la identidad única de Padre, Hijo, Espíritu Santo, tres entidades que son la misma -la Trinidad-, que es a su vez Dios. Se entiende, pues, que Guccumatz es un caso equivalente del mito Quiché.

²⁰ Traducción propia, en diversas fuentes ha sido traducido también como `Primera Semilla de Maíz`.

Ingresar a las tinieblas del *Xibalbá*, equivale a desaparecer en ese mundo desconocido, velado para el ser humano; cuando *Hun-Nal-Ye* penetra el inframundo ingresa en esa obscuridad, un sitio que fue pensado como lugar de muerte y transformación. Como Knowlton (2010:122, trad.) recalca, los mitos resultan:

...discursos sobre la condición humana [...] que con frecuencia proponen una teoría del ser (ontología) y construyen grados fundamentales de igualdad y diferencia entre personas y grupos, ya sea distinciones de género, la familia, étnicas o raciales. Mitos de creación como estos también se dirigen hacia una etiología de ciertos fenómenos inherentes a toda la humanidad, como el origen del sufrimiento y la muerte.

Se puede comprender, por un lado, que se relacionó la creación del ser humano con la creación del maíz por la naturaleza de sus ciclos de vida, ciclo de transformación que requiere de una preparación —la necesaria etapa de limpia y quema del terreno a sembrar—, una transformación —la semilla de maíz, ingresando al interior de la tierra para germinar— y su ofrenda/sacrificio para permitir la continuidad de la vida —la cosecha del maíz y su metafórica decapitación para la obtención de alimento y semillas para la próxima siembra (Knowlton, 2010:61)—. Este ciclo se vinculó, a la vez, con el ciclo de los cuerpos celestes, el cual se pensó como un calco de la vida del maíz y del ser humano.

Es por esta concepción cíclica de la vida, y con ello del tiempo, que Eric Thompson (1950) propone ver que los mayas refieren un punto de partida no como punto donde inicia la creación, sino como pauta para sus cálculos calendáricos, punto que, por otra parte, León-Portilla relaciona con la última creación, la de los seres humanos hechos de maíz, estimada hacia el año 3,113 a.C. En estos aspectos míticos, se distingue la particular clasificación del tiempo y el espacio de la cultura maya, en la que resalta la relación que se percibió con los ciclos agrarios y astronómicos.

La importancia de la agricultura para el ser humano en relación directa con el sustento ha sido tema central para diversas culturas. El ser humano vive en la tierra, se nutre de ella y a partir de la observación del mundo fue importante para diversas culturas antiguas desarrollar complejos sistemas calendáricos —técnicas para el ordenamiento e instrumentalización del tiempo—. Se vieron pautas en las coincidencias entre fenómenos como el comienzo y fin de la temporada de lluvias, los equinoxios y solsticios, el movimiento de las estrellas y planetas. Los cálculos de las sociedades maya alcanzaron milimétrica exactitud; aprehender el percibido orden cósmico puede leerse detrás del desarrollo de tan refinado conjunto de técnicas de medición del tiempo y organización del espacio.

Puede pensarse, pues, que la tarea de crear una retícula en la que pudieran colocarse “los acontecimientos en el interior del fluir del tiempo” (Gorza, 2002:217) fue de relevancia fundamental para dicha cultura. Se observa cómo mitos y ritos esconden un complejo sistema que deviene de la acumulación de conocimientos de generaciones enteras dedicadas a la observación y medición del mundo, como lo explica León-Portilla (1986:104):

Su saber sobre el tiempo, teñido como está de religiosidad, de mitos y de aplicaciones astrológicas, es empeño de comprensión, por la vía de las observaciones y los cálculos, de la que se piensa como realidad omnipresente y cíclica, con alternancia de fuerzas que determinan el acontecer en una historia por encima de todo, cósmica y divina a la vez.

Como el autor señala, la ciencia maya para la medición del tiempo fue también parte de una serie de herramientas para entender el espacio, y en general la realidad. Sobre esto puede distinguirse que para las antiguas cosmovisiones no podía dissociarse tiempo de espacio, el tiempo podía medirse gracias a la referencia del movimiento de los astros a través del espacio, de forma recíproca, el espacio fue medible con referencia a determinados periodos de tiempo.²¹

3.4.2 Estructura del mundo

¿Cómo se midió, significó y organizó tiempo y espacio en la cultura maya? La elíptica que describen los astros fue de las más importantes referencias para la medición y cálculo del tiempo, ésta se representó como una serpiente de dos cabezas, en las cruces maya, por ejemplo, conformando el eje horizontal. Según el movimiento que observaron —desde la ubicación del área maya con respecto al trópico—, dicha elíptica avanza de extremo a extremo del firmamento y en algún punto de su movimiento cruza por el zenit, señalando territorios diferenciados en la bóveda. En diversos objetos puede encontrarse a la Deidad del Maíz, *Hun-Hunahpú*, sosteniendo a la serpiente bicéfala, “extendiendo el camino del sol y los planetas a lo largo del cielo” (Freidel et. al., 1993:79).

En diversas culturas se tomó como referencia al Sol y su marcha como paradigma del orden. León-Portilla (1986) estudia este apolíneo entendimiento del mundo en la cultura maya; según el autor es posible distin-

²¹ Una tendencia semejante puede encontrarse en Ptolomeo, quien manifiesta igualmente la utilidad diagramática de relacionar espacio y tiempo, las horas correspondiendo a cierta distancia; la lógica de los meridianos y paralelos, vigente en la actualidad, fue un gran avance para la ciencia cartográfica.

guir un “complejo semántico “sol, día, tiempo”, connotado por [el vocablo] *kinh*, [el cual] se extiende a toda el área maya, desde los Altos de Chiapas, hasta las tierras Altas de Guatemala” (p. 32). En la actualidad, la herencia de dicho complejo puede encontrarse en el vocablo tzotziles *q'uin*, ‘fiesta’ (Hurley y Ruíz, 1978:107) .

Así, el análisis de los códices y otro tipo de representaciones ha permitido observar que el cosmos se pensó como una serie de planos²² —en conjunto, supramundo-tierra-inframundo— con sus respectivas divisiones —Este-Oeste-Norte-Sur-Centro— señalados principalmente por el aparente movimiento del Sol, tanto en el movimiento de traslación —con fenómenos como equinocción y solsticios y el cambio en la elíptica del Sol— y de rotación —día y noche—. El Sol avanzando, desde que al amanecer aparece por el Este, en el plano correspondiente a la tierra, asciende hacia el estrato superior —el supramundo—, deteniéndose en su punto más alto y avanzando de manera descendente hacia el Oeste nuevamente, hacia el estrato terrestre al atardecer, desapareciendo en su camino hacia el estrato del inframundo, señalando los planos intermedios que estructuran supramundo-tierra-inframundo. Así, de acuerdo con Villa Rojas (1968, citado en De la Garza, 2015: s/n):

Los cuatro sectores corresponden a las cuatro casas del Sol: dos al Este y dos al Oeste; estos puntos intercardinales representan las alturas extremas del Sol sobre el horizonte, a la salida y a la puesta durante su ciclo anual, su salida en el solsticio de verano y en el solsticio de invierno, y su puesta en el solsticio de verano y en el solsticio de invierno. La posición del centro, o zenit, sería la quinta casa del Sol. Así, el Norte estaría “a la derecha del camino del sol”, el Sur “a la izquierda del camino del sol”, y las “cuatro esquinas del mundo” corresponderían a las posiciones NE, NO, SO y SE.

En relación con el simbolismo que guarda la medición, se destaca el análisis de Knowlton (2010) sobre *la travesía de las deidades creadoras* (p. 155), ya que, según el autor, seguir las huellas del Sol para medir el mundo fue en sí mismo un acto de creación. En el relato del Chumayel al que el autor hace referencia (Chumayel, 60.11-18, en Knowlton, 2010:156-159) se narra que cuatro ancianos personajes femeninos encuentran la primera

²² Knowlton problematiza la idea de que el cosmos en el pensamiento antiguo se estructurara en ‘capas’, sugiriendo que la traducción de la palabra *tas*, con la que en el posclásico se describe, más bien se refiere a divisiones o planos (Knowlton, 2010:71), opinión que se toma en cuenta en la presente tesis.

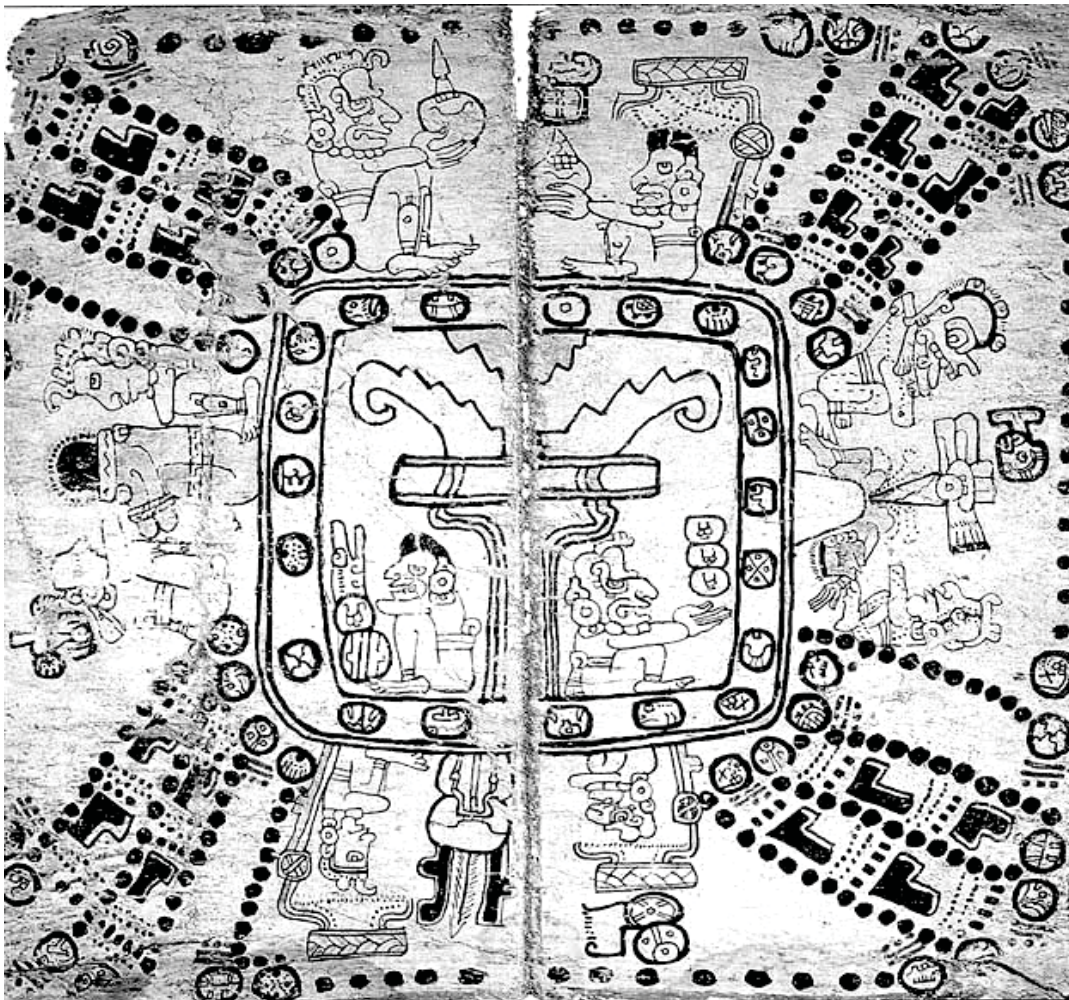


Ilustración 2
Códice Madrid, láminas 75 y 76

huella del Sol en el Este, y siguiendo las huellas subsecuentes hasta su salida en el Oeste, caminando hasta completar un circuito completo regresando al punto de partida en el Este, siguiendo en total trece huellas ya que un ciclo se había completado, la peregrinación de las deidades dio pie a la creación del cosmos. En la Ilustración 2, puede apreciarse un camino de señalado con huellas en los puntos intercardinales, parejas situadas en cada punto cardinal, incluyendo a la pareja en el centro, sentada a ambos lados de la ceiba.

Supramundo, tierra e inframundo son territorios concebidos como poseedores de determinadas cualidades; por ejemplo, el inframundo —*Metnal* o *Mitnal* según el Chumayel (Knowlton, 2010:164)—, aunque con variantes según las fuentes, fue pensado con frecuencia como dividido en

nueve planos, los pasos que camina el Sol por la noche. Este territorio se relacionó con el glifo *Cauac*, que se vincula con el relampago, el rayo y las cuevas. Thompson apunta que el día que se le relaciona se encuentra bajo la influencia de los dragones celestes (Thompson, 1950:87), por lo que posee relación directa con la lluvia. Según la interpretación de Knowlton, la continuidad que actualmente puede verse de la relación entre el relámpago y el inframundo debe mucho al pasaje del mito cristiano que relata cómo Dios con un relampago envió a Lucifer al infierno —además de los mitos actualmente puede encontrarse vigente el vocablo tzotzil *chauc*, ‘relámpago’ (Hurley y Ruíz, 1978:354)—.

El supramundo, por su parte, se pensó conformado por trece planos o compartimentos. Como relatan Freidel et. al. (1993), en variantes yucatecas del mito maya pueden notarse coincidencias notables entre la palabra cuatro y cielo, *ka’an* y *kan* respectivamente (p. 57). Datos sobre las cualidades atribuidas al supramundo y a la tierra irán surgiendo a lo largo de los siguientes subtema.

La continuidad de este entendimiento de la estructura del cosmos se observa en que el mundo, para los grupos tzotziles, se divide, de igual manera, en tres estratos: cielo —en tzotzil *vinajel*—, tierra —*balumil*— e inframundo —*olontik*—, los cuales son pensados como planchas cuadrangulares superpuestas una sobre la otra. Cada una se encuentra a su vez dividida en cinco sectores, o territorios, en referencia a los puntos cardinales, incluyendo el centro.

Para continuar el análisis de aquellos aspectos que podrían pensarse como parte de una matriz se toma en cuenta —según lo referido en el primer capítulo—, que las Técnicas Culturales contemplan que los objetos reclaman la posición de sujetos; a partir de ello es posible identificar que en para cosmovisión la maya, lo no-humano, efectivamente, es sujeto. El ser humano labra, corta, siembra, pero es el mundo el que *dis-pone* con su ritmo inalterable, sus fenómenos y las características del espacio; cada entidad, cada lugar posee alma y con ello identidad, la cual deviene de sus características llevadas al terreno simbólico —entre ellas, muy importante, su ubicación—.

Esto puede apreciarse al analizar que a los sectores en que se divide cada estrato, además de un punto cardinal, se le asigna un color —al oriente se le asigna el color rojo, blanco al norte, negro al poniente, amarillo al sur (Álvarez, 1974; Thompson, 1950) —, un tipo de ave, una variedad de ceiba y una deidad. En diversas fuentes de carácter mítico se encuentra a cuatro deidades en las esquinas del mundo, cargándolo —dándole estructura—, a las cuales se les conoció como *Bacabes* o *Pahuatunes*. La ubicación de estos personajes en los puntos cardinales se relaciona metafóricamente

con la luz, ya que, se dice, cuando todo era oscuridad en la noche de la creación los *Bacabes* caminaron hacia “las cuatro direcciones, las cuatro velas” (Knowlton, 2010:71).

Continuando con el análisis se cree útil atender lo respectivo a la adaptación del mito maya al cristiano. Por ejemplo, en cuanto al panteón maya, *Itzamná* —deidad de la vida y creación— se relacionó con el concepto de Dios Padre, el *Bacabe* —o los *Bacabes* —con Dios Hijo, y la deidad lunar *Ixchel* con la Virgen (Ibídem, 131). Por su parte, Knowlton refiere ejemplos en rituales donde se nombra a santos cristianos en relación a los puntos cardinales, sustituyendo a los *Bacabes*. También, en mitos actuales se cuenta, que Jesucristo después de bajar de la cruz subió al cielo y se convirtió en el Sol, la virgen también ascendió y se convirtió en la luna (Holland, 1989; Gorza, 2002); puede notarse en el mito la necesidad de dar explicación a lo que se percibe del mundo, aportando, presumiblemente, materialidad a un mito como el cristiano, de naturaleza quizá más abstracta.

Ha de notarse la continuidad de la concepción maya respecto a la identidad del Sol y la luna, ancestros de los andreseros, padre y madre respectivamente.²³ Esta división genérica, según Gorza “recalca el sistema binario de los valores ordenadores del cosmos” (Gorza, 2002:31).

La antigua cualificación del territorio concerniente a los vértices del cosmos tiene concordancia con relatos más recientes de la cosmovisión tzotzil, como los documentados por Holmes y Gorza; según algunas variantes del mito en relación con la estructura del cosmos puede encontrarse que los estratos del mundo son sostenidos por *Vaxakmen* “el todopoderoso, sostenedor de los pilares del mundo” (Gorza, 2002:27), es importante profundizar respecto a esta *entidad*. Según Gorza, se trata de un lugar, pero también de una deidad —o deidades—, que sostiene —o sostienen— los pilares del mundo (Ibídem, 58), otras fuentes nombran lugares/deidades como *Baxakmen*, vinculados con la morada de los antepasados (Gutiérrez, 2013).

Siguiendo con el análisis se ha propuesto que la Cruz Maya, en el actual pensamiento cristiano, tomó el lugar que ocupaba la Ceiba Sagrada. En la antigüedad en diversas representaciones puede encontrarse a la Ceiba representada como una cruz, como en el tablero del Templo de la Cruz de Palenque (Ilustración 3). Se le conocía como *Wakah-Chan*, término que Freidel traduce como ‘Cielo Elevado’,²⁴ y también podía ser representa-

²³ Como testimonio lingüístico de esta continuidad se tiene: *Jtotic´*, ‘nuestro papá, nuestro Señor, nuestro padre; el Sol’ (Hurley y Ruíz, 1978: 70) / *J´metic*, ‘la luna, nuestra madre’ (Hurley y Ruíz, 1978:63).

²⁴ Se traduce aquí Cielo Elevado a partir de término ‘*raised-up sky*’ propuesto por Freide.

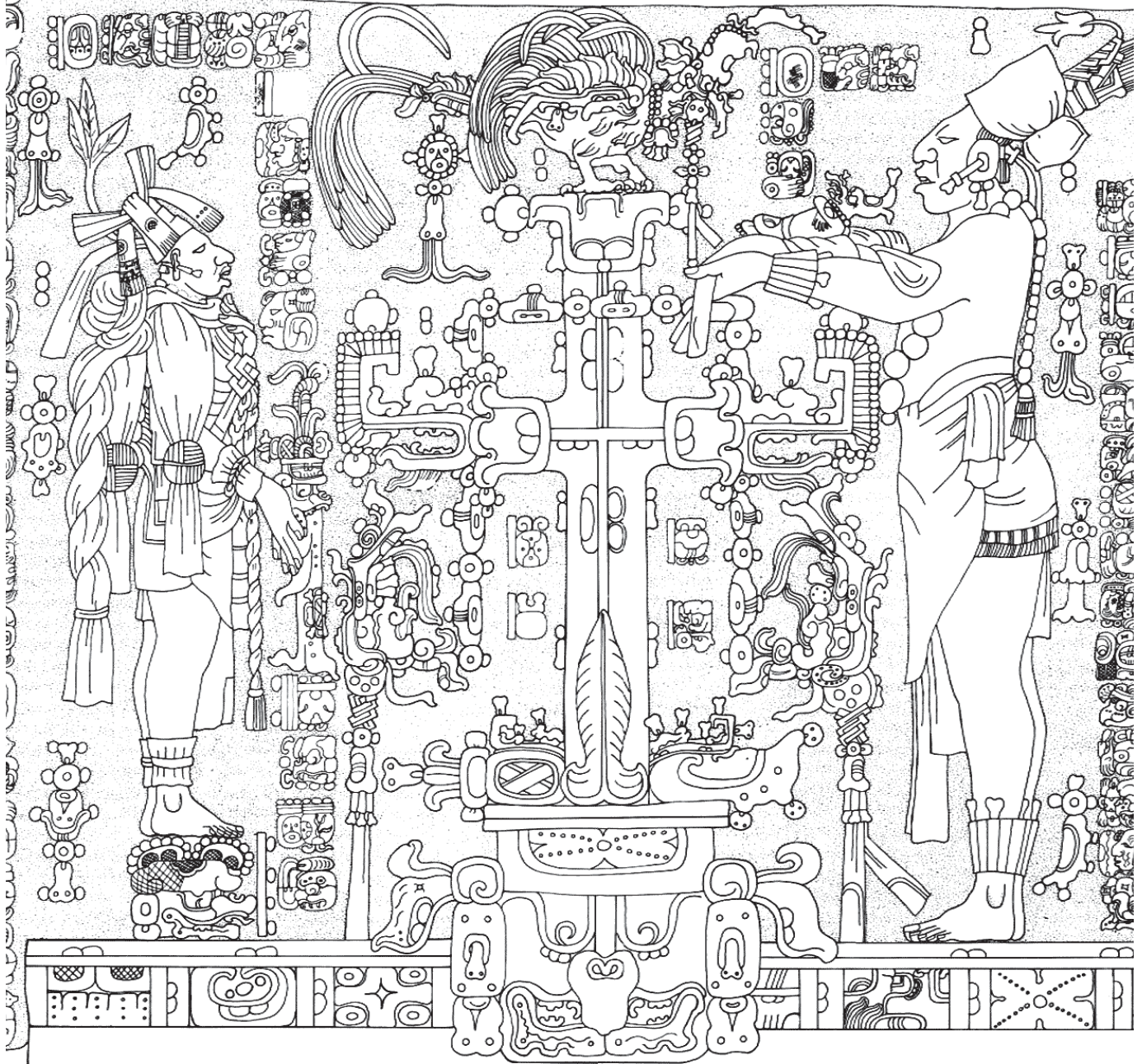


Ilustración 3

Tablero del Templo de la Cruz, Palenque.

da con la planta de maíz. Hoy en día es posible encontrar en los parajes de los Altos cruces verdes decoradas con pintura plateada, y en ocasiones vestidas con juncia y/o ramas de árbol. Freidel registra un reciente ritual yucateco en el que una cruz hecha de ramas conocida como *santo* —incluso todavía como *yax che*, ‘árbol primero’ o ‘verde’ — ocupa el lugar central del ritual; dicho ritual consiste en elaborar un altar conocido como *ka’an che*, ‘árbol del cielo’ (Freidel, et. al., 1993: 55). Asimismo puede encontrarse que *Yax*, es el mes bajo la influencia del planeta Venus y que a su vez, según Thompson,

el afijo *yax* en los glifos era la cabeza de *Chicchan*, entidad a la que correspondía el número nueve, equivalente de la *cruz kan* (Thompson, 1950:45) —todos ámbtos relacionados con el simbolismo de la serpiente—.

Para el análisis de la cualificación de los territorios del mundo en la cosmovisión maya, y con esto la traducción a un lenguaje poético de las características percibidas de los fenómenos medioambientales en relación con el espacio, puede prestarse atención a simbolismo del planeta Venus. En el relato épico de los gemelos, Thompson expresa que *Hunahpú* es la representación de este planeta —su fase heliaca como *Estrella de la Mañana*—, dicho personaje es la deidad del día *1 Ahau* en el calendario quiché, consagrado a Venus, y que es a su vez día base para la cuenta de su ciclo (op. cit., p. 219, trad.); se le relacionó con el color rojo.

La importancia del planeta Venus se deja ver en el complejo simbólico en el que está presente. Es importante revisar la serie de nombres que lo designan, por ejemplo *ah pay*, ‘guía, precursor’; en el Popol Vuh es posible encontrar que se hace referencia a él como ‘aquel que trae el día’ o ‘el que transporta/carga el Sol’ (Knowlton, 2010: 69, trad.). La idea de que éste, de alguna forma lleva al Sol en su marcha, es otra parte del mito que permite observar la concepción antropomórfica de las deidades y en general de los cuerpos celestes (Knowlton, 2010).

Este aspecto hace posible continuar con el análisis de cómo se estableció una relación directa entre el mundo y el ser humano. Knowlton (Ibidem.) ofrece una traducción del pasaje de Venus del Chilam Balam de Chumayel que vale la pena revisar, según el autor, el planeta es referido de forma distinta dependiendo de la fase en su ciclo sinódico, por ejemplo, en la fase de salida heliaca se sugiere que está *guiando la mano del señor*, o como *precediendo el pie del señor*. Knowlton (2010: 67-70) pone en relación los momentos de su ciclo sinódico, los *miembros del Sol* y los colores de los puntos cardinales:

Color	Punto cardinal	Fase del ciclo sinódico	Término que lo designaba
Rojo	Este	Salida heliaca	<i>Ah pay oc</i> , ‘pie’
Grisáceo	Norte	Última visibilidad previa a su conjunción superior	<i>Ah pay oc</i> , ‘pie’
Negro	Oeste	Primera aparición en el oriente	<i>Ah pay kab</i> , ‘mano’
Amarillo claro	Sur	Última aparición previa a su conjunción inferior	<i>Ah pay kab</i> , ‘mano’

Tabla 1

Esquematización de la relación que se estableció entre los ciclos sinódicos de Venus, los miembros del Sol, colores y los puntos cardinales, según los datos de Knowlton

3.4.3 Cuerpo, calco del mundo

Además de notar la particular atribución de colores a los puntos cardinales, llega la oportunidad de poner atención a los principios relacionados con el cuerpo para el análisis de una retícula maya y tzotzil. Puede notarse que el espacio, en dichas cosmovisiones, se encuentra de alguna forma dividido en esferas concéntricas comparables a las propuestas por Moles y Rohmer (1972, citado en Giménez, 1999:30-31): un círculo al centro sería el mismo ser humano, el siguiente que lo contiene, la habitación, sucedido por la casa, el barrio, la ciudad, la región, finalizando con el resto del *vasto mundo*. Estos círculos se ubican conceptualmente a los largo de ejes como el cotidiano-excepcional, relacionados con niveles distintos de conocimiento/desconocimiento, familiaridad/extrañeza, etcetera. Así, se puede distinguir, que los conceptos relacionados con el cuerpo influyen en el pensamiento de las sociedades antiguas de forma definitoria; en el centro de esas esferas se ubica aquel espacio demarcado por el cuerpo, condicionado por sus capacidades de percepción y acción.

Dado que es necesario analizar de qué forma lo anterior puede ser entendido como parte de una retícula, es importante hacer un paréntesis llegado éste punto. La antes expuesta relación percibida por las cosmovisiones tzotziles entre cuerpo y mundo circundante, así como con el establecimiento de jerarquías con influencia en la percepción y significación del espacio son analizados por Gorza, quien hace una lectura de la influencia de la percepción/organización del espacio en diversos ámbitos de la vida cotidiana en San Andrés Larráinzar. Desde el concepto de retícula, se destaca que la capacidad topográfica es primordial para la vida del ser humano, esto es quizá lo que se encuentra detrás de que autores como Gorza vean en el lenguaje tzotzil una fuerte connotación topológica. En lo tocante a la estructura del mundo en relación con el ser humano pueden identificarse ejemplos lingüísticos interesantes. En tzotzil, por ejemplo, al norte se le llama *xocon vinajel* (Hurley y Ruíz, 1978:333) la partícula *xocon* significa 'lado o costado', pueden encontrarse términos como: *xocon chiquinil*, 'sien', *xocon jstatic*, 'mejilla' (Ibídem, 223).

Tanto en el caso maya como en el tzotzil, la continua presencia de los conceptos relacionados con el cuerpo recuerda que estos son de suma trascendencia y se tiene todo un cúmulo de evidencias al respecto. Puede analizarse la correspondencia que se encuentra entre 'el cuerpo', *na*, 'el hogar', *chom*, 'la milpa', (Gorza, 2002:118) y 'el cerro', *vits* (Hurley y Ruíz, 1978:271). Existen significativos ejemplos, como los indicados por Gorza al respecto de la lengua tzotzil: *stsukut*, significa 'estómago', y también la

parte media de una ladera o las paredes externas de la casa; *schikin*, 'oreja', significa también esquina o ángulo de la montaña o casa; *sjol*, 'cabeza', también designa la cima del cerro o el techo de la casa (Gorza, 2002:118-119). Puede notarse que estos territorios —la milpa y el cerro— en el pensamiento tzotzil constituyen secundarias esferas de acción del ser humano, espacios demarcados por instituciones sociales que van más allá del sujeto, como lo son la familia y la comunidad.

En una esfera más amplia se encuentra la plancha cuadrangular correspondiente a la tierra, como sustrato del hombre, el espacio cercano, circundante y tangible. Según Calixta Guiteras puede verse que: “El *’osil* es la morada del hombre, y cuando se emplea el término posesivo *kosil*, significa “el lugar de mi nacimiento, mi terruño, mi hogar”; en tanto que *balamil* es la tierra” (Guiteras, 1961:231). A su vez, según la autora, se distingue también al término *sba-balamil* que nombra al “lado superior o corteza de la tierra”, y que hace referencia a lo que pasa en la vigilia (Ibídem, 232).

Es interesante notar que según la cosmovisión tzotzil, la tierra es sagrada —Ch’ul Balamil, ‘Santa Tierra’— y todo lo que vive y sucede sobre ella se encuentra bajo su gobierno. Se pone de manifiesto la vivencia subjetiva del espacio, que amalgama el aspecto experiencial-utilitario y el valorativo-subjetivo del entorno/ambiente.

Del supramundo y el inframundo se sabe a ciencia cierta lo que se percibe, así se puede notar cómo los conceptos que giran en torno a ellos, a su vez, se relacionan con principios como la distancia y el desconocimiento, creándose un complejo influido principalmente por el simbolismo espacial —sobre/fuera-de o bajo/dentro-de la tierra, respectivamente—. Algo útil para el análisis de una retícula es lo expuesto por Gorza (2002), quien contrasta el modo de orientación occidental —primordialmente horizontal, en relación al eje derecha-izquierda o Norte-Sur— con respecto al vertical de la cultura tzotzil:

...su forma de orientación se basa, antes que nada, en lo alto y en lo bajo: *ak’ol*, arriba; *c’alal, olon*, bajo. El primero también se refiere al Este, el segundo al Oeste, que se designan además con *lok’eb k’ak’al*, donde sale el sol y *maleb k’ak’al*, donde se pierde el sol. (p. 217-218)

El autor también nota como, al igual que para la cosmovisión maya, Norte y Sur tienen una relevancia menor en comparación con Este y Oeste, y se subordinan a conceptos relacionados con la verticalidad, actualmente en tzotzil *xocon vinajel ta bats’i cob* designa al Norte, y significa ‘el lado del cielo a la derecha’; y *xocon vinajel ta ts’et c’ob*, Sur, se traduce ‘el lado del cielo a la izquierda’ (Gorza, 2002: 218).

3.4.4 Tránsito

Hoy en día siguen encontrándose cruces que simbólicamente delimitan el territorio *sagrado* del pueblo, el propósito técnico-cultural de las cruces podría intepretarse mediante su ubicación dentro del mapa ritual como señal —“lugar liminal” (Gorza, 2002:230), frontera—, tomadas en cuenta para regresar continuamente a los lugares sagrados —los caminos, los ojos de agua y las cuevas, los cuales tienen una connotación primigenia—. Las cruces son la declaración de un espacio fronterizo, territorios que cambian de dueño, Holmes relata que en décadas relativamente recientes todavía se pensaba en seres que cuidan las montañas y los cerros, un *ánjel*, al que se reza.

Esto trae de nuevo a colación, que son las limitantes del cuerpo —como dispositivo—, las que designan los límites del territorio humano, por ejemplo, en contraposición a la vigilia está lo que pasa en el sueño y la inconsciencia, *waychil* (Guiteras, 1961:232); otro término que se vuelve significativo es *’Osil-balamil*, el cual designa al territorio ageno o extraño, lo que está más allá, así, se observa que aquel territorio desconocido, inalcanzable, es un territorio en manos de otros seres: “Las cuevas naturales ubicadas en los alrededores de montañas o cerros son los dominios de seres sobrenaturales como el dios Mundo o ‘Señor de la Tierra’ o ‘Señor del Cerro’” (Montoya, 2008: 105), el antes referido *Baxakmen*.

Llegado este momento se recordarán varios mitos tzotziles que remiten a la fundación de la comunidad, en ellos se relata la delimitación de territorios. San Andrés buscó un sitio idóneo donde se pudiera establecer la comunidad; en los mitos que recopila Gorza, puede leerse un relato épico —con variantes según quien lleva a cabo la narración— donde se distingue a San Andrés luchando contra diversos seres, desde un toro hasta el ser Brazo Velludo —*tzotz k’ob’*—. Dichos relatos, en resumen, cuentan que ha de hacerse frente al antiguo dueño del territorio para ganarse el derecho a ocuparlo, uno de los requisitos fundamentales que puede identificarse es que dicho sitio debería ser adecuado para el cultivo, destacando la relevancia de lo relativo a la agricultura, y por lo tanto, al sustento.

Es importante analizar las connotaciones del personaje del mito tzotzil, Dueño de la Tierra, *yajval balumil*. Se ha establecido una equivalencia entre éste y el ya mencionado *ánjel*; igualmente con las serpientes y el ser monstruoso *tzotz k’ob’*; Gorza apunta también hacia la relación que guarda con *Ixchel* y aquellos ámbitos asociados con la fertilidad y la agricultura. Su rostro es amenazante y benevolente a la vez, se relaciona con el rayo, la lluvia, y en general con el agua. De las distintas identidades que adquiere, en

la mayor parte de las comunidades, se coincide en que es un ser que vive en las montañas, la tierra y los ojos de agua.

Hago aquí un paréntesis para resaltar la relevancia de la idea de posesión que inaugura el personaje mítico “Dueño de la Tierra”. Pocas veces se habla de las cosas sin remitir a la posesión, la tierra tiene dueño, a la punta de la cruz se le conoce como *ti sjol totik*, ‘su cabeza de nuestro Padre’ (Gorza, 2002:150), esto es un rasgo característico del lenguaje y está presente en los lenguajes mayences desde la antigüedad. Knowlton resalta, por ejemplo, que existen representaciones en el templo de Tikal donde es posible leer el uso del pronombre reflexivo *u bah*, “yo mismo”, para denotar la propiedad de un objeto (Knowlton, 2010:26).

Para dejar más clara la importante relación entre tiempo y espacio en las cosmovisiones mayences, clave en la búsqueda de su implementación en una retícula, se recuerda que Gorza introduce la relevancia de las investigaciones respecto a las representaciones gráficas del espacio en vínculo al estudio de las topografías mentales y territoriales²⁵ manifestándose al estudiar el lenguaje. Según el análisis del autor, el lenguaje denota una fuerte influencia de las categorías espaciales, y territorializar es un aspecto fundamental del lenguaje tzotzil, poner actos y objetos/sujetos con relación a otra cosa es primordial en la gramática, el autor incluso propone identificar una “estructura sintáctica intersubjetiva” (Gorza, 2002:220), *esto-respecto-a-esto*. Primordial entendero para llevar a cabo un análisis discursivo.

Se piensa que las transgresiones que pasajes como el de la fundación de San Andrés ilustra son *con-céntricas*, característica que se traslapa con otra parte de los mitos; la ceiba transgrede la autonomía de los territorios sagrado y mundano, haciendo de puente que establece una relación entre ambos,²⁶ a su vez puede encontrarse que San Andrés transgrede el territorio del *ánjel*, mediando las relaciones ser humano-deidad; el ser humano ha de dedicarse a mantener el pacto, a través del cual le es dada la oportunidad de habitar el territorio.

3.4.5 Contar

Profundicemos ahora en aquel complejo simbólico relativo a la connotación empírica del sistema vigesimal mayence. Es importante resaltar aquí que, como Thompson (1950) afirma, y recordando que uno de los prin-

²⁵ El autor deja la información sobre el estudio al que hace referencia: P. Gould y R. White (1974) *Mental Maps*, Londres: Penguin Books.

²⁶ Función que también se le atribuye a los arcoíris.

cimientos fundamentales de las Técnicas Culturales, es el de la primicia de la técnica con respecto a los conceptos mediáticos que devienen de ella, se ha de considerar que la medición por veintenas fue previa al desarrollo sistema vigesimal en la cultura maya (p. 99). El ser humano posee veinte dedos, y a su suma se le atribuye el origen de dicho sistema (Gorza, 2002; Thompson, 1950).

Con referencia directa al cuerpo, puede encontrarse el término *vinik*, que comparte raíces con la palabra maya *uinal* —unidad de tiempo que designaba un periodo de veinte días—; dicha palabra se relaciona, a su vez, con el término *uinic*, ‘hombre’ —destaca que ambos términos compartan el mismo logograma en el sistema de escritura maya—; *uinic* es una raíz compartida por al rededor de veinte dialectos de la familia mayence. *Vinik*, por ejemplo, es el vocablo tzotzil que designa al número veinte y sus múltiplos, y también significa ‘ser humano o persona’ (Gorza, 2002:215; Asturias, 1997:73, Knowlton, 2010:19). Según el Códice Dresden, *patah ah uinac*, ‘el ser humano/periodo de 20 días fue formado’ en la fecha 4 Ahau 8 Camku (Knowlton, 2010:156, trad.), fecha en la que en el Chumayel se dice que *yax yum*, el Primer Padre, Adán —recordando que el mito del Chumayel se encuentra influenciado por el cristianismo—, y sus hijos *fueron moldeados*; ‘*pat*’ es un verbo que hace referencia a “moldear tierra, arcilla o masa de maíz a mano” (Ciudad Real, 2001:482-483, citado en Knowlton, 2010:128). Aunque no se sabe de ninguna unidad de tiempo para nombrar las horas, se conoce el antes referido término *kin* con el que designó a cada día.

Los mayas desarrollaron diversos calendarios, uno —compartido por diversas culturas— fue el calendario ordinario de trescientos sesenta días, a los que se le adicionaban cinco, conocido todavía en la actualidad en Yucatán como *haab*. El calendario ritual *Tzolkin* o ‘calendario adivinatorio’, consta de doscientos sesenta días, periodo que, entre otras cosas, ha sido relacionado con el periodo de gestación humana. A cada unidad de tiempo le era asociada un número y una entidad ‘protectora’, ambos le daban nombre al día; había trece entidades, las cuales se repetían cada que se completaba un ciclo de trece días. El nombre de cada día se componía de un número —del uno al veinte— y el nombre de la entidad, la ‘suerte’ de ese día derivaba de lo que el número en combinación con la identidad de su entidad protectora auguraban. Lo mismo pasaba con los meses, así una fecha constaba de dos números y dos deidades (Knowlton, 2010; Thompson, 1950). Estos calendarios coincidían un día cada cincuenta y dos años (Knowlton, 2010: 19-20).

Otra forma de medir el tiempo, a mayor escala, era la *Cuenta Larga*. Veinte días, completaban un *uinal*; dieciocho *uinales* completaban un periodo de trescientos sesenta días, un *tun*; veinte de los cuales, a su vez, con-

stituían un *katun* —equivalente a 7,200 días (Knowlton, 2010)—. Un *baktun* era la suma de veinte *katunes* —144,000 días— los cuales completaban un ciclo al llegar a trece —1,872,000 días—. Las fechas en que se completaban ciclos de *tunes*, *uinales*, *tunes*, etcétera, en la *Cuenta Larga*, coincidían con sucesos en la vida de las élites gobernantes y documentados en códices y estelas.

La pervivencia del antiguo calendario de 360 se intuye práctica, y se cree continuará siendo así en la medida en la que siga sirviendo a los andreseros, su uso y transmisión continuará mientras siga practicándose la agricultura de temporal como fuente de sustento; la suerte del calendario ritual de doscientos sesenta días ha sido muy diferente, la sustitución de festividades mayas por las festividades católicas minó la utilidad del calendario ritual y marcó su paulatina desaparición.

Para entender la forma en que era entendido el tiempo es útil citar algunas investigaciones, como la de Gorza (2002), quien resalta que el tiempo, se pensaba, era metafóricamente cargado por deidades:

Además, veinte se dice *tajab´e (vinik)*, que significa mecapal, o sea la faja frontal que se utiliza para cargar bultos. Es sugerente el hecho de que el trece y el veinte sean números fundamentales en el calendario sagrado maya y que el segundo aluda a la operación de sostener un peso, clara referencia a «los dioses cargadores de tiempo» (p. 214).

Esta imagen, que surge del San Andrés de la actualidad, encuentra diversas lecturas significativas; destaca en primer lugar aquella que apunta a la continuidad de la antigua concepción maya del tiempo. Se cree que en la metáfora de las deidades cargadoras del tiempo se alberga un principio conceptual de gran importates en la cosmovisión maya. La metáfora se bifurca en varias vertientes. Por una parte están los conceptos al rededor del cuerpo, implícitos en la idea de cargar el tiempo; por otro, la idea de continuidad en cuanto al transcurso del tiempo, pasando de mano en mano entre las deidades.

Es posible apreciar cómo fueron llevados al plano de la representación estos conceptos mediante un lenguaje metafórico. Como lo indica Gorza, en Copán es posible encontrar glifos que muestran al cargador del tiempo que camina con un papagayo a cuestas (Ilustración 4).

La deidad que carga el tiempo avanza cargando al papagayo que mira hacia a la dirección contraria, hacia el pasado; esto dirige la mirada hacia otras expresiones plásticas que resulta interesante analizar. Por ejemplo, Thompson llama la atención hacia la particular forma de representación de la deidad lunar en los códices, ya que suele encontrarse en la misma lámina a su versión joven y anciana, también es el caso de la deidad so-

lar, la relación que guarda esto con la creación de un eje de valoración temporal es importante.

Para entender mejor este complejo simbólico habría, pues, que remitirse a los fundamentos ontológicos de la cosmovisión maya. Como se aprecia en la representación del cero, en que un joven relevo se acerca a un anciano para sostener su carga y continuar el camino. La discusión al respecto de las representaciones glíficas y significado del cero puede encontrarse en Thompson, quien trae a colación que usualmente el cero y el veinte se confunden para dar paso a su interpretación como *completamiento* de un ciclo. Lo anterior, se puede inferir, mucho se relaciona con la concepción filosófica de los mayas, se cree que esta idea de continuidad se relaciona con la idea de que todo surge de algo anterior, no se puede comenzar de la nada. El cero, en dicho marco, es entendido no como la *nada* ni como vacío, sino como *posibilidad para contener*.

Llegado este punto, otra bifurcación se dirige hacia la anteriormente aludida idea de tránsito. Como Gorza (2002) lo expresa, la misma idea de cosmos refiere al “orden en la procesión” (p. 96) en la cultura griega. Como se pudo apreciar con anterioridad, las ideas en torno a la travesía de las deidades creadoras son fundamentales en la cosmovisión maya, y la tzotzil hereda esta idea cuando se nota que el Sol es pensado como transitando



Ilustración 4
9 baktun
Estela D, Copán, parte posterior

infatigable el firmamento de amanecer a ocaso, ingresando al inframundo durante la noche. Este principio impregna el *ethos*, y puede verse un buen ejemplo en el sistema de cargos; en las entrevistas que hace Holmes a Manuel Arias resalta que, al explicar su papel como poseedor de un cargo, su informante cuenta: “[l]e dí consejo porque ya soy viejo y ya *pasé*” (Guiteras, 1961:158), al relatar su relación con la siguiente generación de autoridades.

3.4.6 Fuimos moldeados

Para continuar con los aspectos que se entienden como reticulares en estas cosmovisiones, se cree conveniente continuar con el pasaje relativo a la creación de la humanidad. Común en mitos de diversas culturas, es posible apreciar sucesivas destrucciones del mundo; en los mitos tzotzil y maya, a partir de la creación hubo tres eras, cada una comenzando a partir de la destrucción de la anterior, dichas etapas se distinguen por el progresivo perfeccionamiento de los seres creados, el aprendizaje surgido de los anteriores *fracasos*. Según el Popol Vuh, después de la disposición del espacio, a los primeros seres se les asignó morada, les fue dada la voz y se les pidió que honraran a sus creadores, que hablaran. La “carencia” de lenguaje y memoria —importante como distinción percibida entre seres humanos y no-humanos en la cosmovisión maya— llevó a sus creadores a cambiar su destino, ellos serían el alimento de un nuevo ser.

El Popol Vuh relata la creación de seres humanos hechos de madera, el Chilam Balam, por su parte, de seres que no tenían corazón;²⁷ ambos mitos relatan una catastrófica inundación que acabó con ellos. Por su parte, según en el equivalente tzotzil del mito, en la primera creación las personas eran de tierra y no sabían morir, lo cual fue causal de su destrucción —igualmente mediante un diluvio— aunque se dice que los humanos sobrevivientes —los sacerdotes— “se convirtieron en monos y se refugiaron en los árboles” (Gorza, 2002:27). Percibiéndose una clara influencia cristiana, el relato tzotzil cuenta que en la segunda creación los hombres tampoco supieron morir —volviendo a la vida tres días después—, lo cual fue motivo de una segunda catástrofe (Ibídem).

A su vez resulta interesante citar que, *poder ver* en contraparte al *no poder ver* constituye un momento importante del mito de creación del Popol Vuh. Los seres humanos de la tercera creación fueron casi perfectos

²⁷ Kowlton introduce la discusión referente a la correspondencia entre el término para designar al corazón y a los granos de maíz, *pucsikalob* (Kowlton, 2010:62).

a la vista de sus creadores, su único defecto era ver de más, lo cual preocupaba a las deidades, por ello su vista fue velada, y a partir de allí solo les fue posible ver “lo que estaba cerca” (Freidel, et. al., 1993:112). Se podría encontrar una relación entre el antes citado pasaje en el cual los seres no sabía morir y el presente en el que ver de más fue una característica indeseable en los seres de la última creación, resulta interesante notar cómo este excedente indeseable de visión, es común en varios mitos —recordemos a Prometeo, Adán, Eva y la manzana—, interpretándose la declaración de una cercanía profana con respecto a las deidades.

Así, según la lectura que se puede hacer del mito, la humanidad fue, de cierto modo, *diseñada* por las deidades, su progresivo perfeccionamiento concluye con la tercera creación; el mito de creación maya revela como requisito fundamental para la humanidad, recordar y hablar. En el pasaje narrado en el Chilam Balam, sabiéndose las intenciones del personaje mítico *Itzam Cab Ain* de destruir el mundo mediante un diluvio, se narra de su nacimiento: *xoteb u kin balcah*, el pasaje completo fue traducido como ‘que él señalará el día para el mundo entero’; según Knowlton *xoc*, significa ‘cortar’ y *xot u kin* significaría literalmente ‘cortar el día’, (Knowlton, 2010:73-74). Esta traducción resulta significativa en vínculo a la anotación que hace Rosalind Krauss, el acto político de dibujar una línea para delimitar resulta un acto político, una transgresión que, en este ejemplo respecto a la cosmovisión maya, es llevado al plano metafórico en el vaticinio negativo que personifica dicha deidad. La escena del diluvio que en el Chilam Balam causa dicho personaje puede encontrarse en el Códice Dresden, lámina 74.

Para entender la trascendencia de lo referente a la memoria como agente transgresor se tienen en cuenta diversos momentos de los mitos de creación. Luego de la destrucción de los seres sin corazón —o centro— se dice que la deidad *Xib Yui* puso todo en orden, colocando las cuatro ceibas en los puntos cardinales, levantando también la ceiba azul-verde en el centro (Knowlton, 2010). En cada dirección, como ya se mencionó, se encuentra un *Bacabe*, que no sólo sostiene el cielo, sino que señala, según los textos en los que se les relaciona con los baticinios de las fechas *Kan, Muluc, Ix, Cauac* (Landa, 1978, citado en Knowlton, 2010:65). Knowlton menciona que en el Chumayel es posible apreciar que la Sagrada Ceiba es llamada *u kahlay hay cabal*, ‘la Historia de la Destrucción del Mundo’ (Ibíd., 67), Así, pues, se relaciona el territorio central y la función de la ceiba como personificación de la ‘memoria de una era pasada’. Transgredir al tiempo a través de la memoria, simbolizada como un eje incisivo, como una estaca que fija, es llevado a un plano simbólico de diversas formas, como las que se abordan a continuación.

3.4.7 Centro

En complementariedad con el concepto de posesión, en los mitos de fundación de la comunidad de San Andrés antes referidos, se destacan también las ideas de tránsito y transgresión, así como la idea de requerir ganarse el derecho a recidir en un lugar, Gorza manifiesta la importancia de los mitos de creación de San Andrés en relación a la conquista y edificación, principalmente en torno a un centro, ya sea este en forma del centro religioso o la casa, como lo expresa en el siguiente pasaje: “[e]n la palabra *tek lum*, centro ceremonial o cabecera, se refleja la necesidad de relacionar los asentamientos dispersos con un lugar de la identidad, la <<cabeza del pueblo>>” (Ibídem, p. 68).

El centro es un territorio fundamental del cosmos en estas cosmovisiones, es el territorio de la ceiba sagrada e *Itzamná*, representado como un dragón celeste que encuentra equivalencias con la deidad del maíz. También se pueden encontrar en Thompson (1950) a los *Itzamnás*, dragones celestes relacionados con la lluvia, que en los textos glíficos se representan con signos como el de la luna, el Sol, Venus y el cielo, dragones celestes o serpientes; estos controlan la lluvia y por ende se relacionan con las cosechas.

Ya Freidel et. al. (1993) anotan la importancia del territorio central al analizar la etimología de *Itzamná*, según los autores, el término *itz* se relaciona con la sustancia, *itz* en el pensamiento antiguo, era a la vez, la leche de los mamíferos, la sabia de los árboles (especialmente el copal), el sudor, las lágrimas, la cera que se derrite en las velas y el óxido del metal, dichas sustancias se creía sustentaban a las deidades y en ocasiones eran equivalentes o sustituibles en diversos ritos sacrificiales. Se entiende, entonces, que una sustancia que fluye se encuentra en el centro del cosmos.

Este concepto mayence de ‘sustancia’ se relaciona con la transformación y la continuidad. La equivalencia entre el maíz y la carne, se encuentra en el núcleo de los rituales donde se ofrenda el alimento; el maíz es el alimento que se transformará en la carne, alimentar a las deidades —a través del sacrificio, ya sea de sangre, alimento o copal— es requisito para seguir recibiendo el favor del agua, necesaria para la siembra.

Los conceptos relacionados con el centro, son primordiales para comprender a estas cosmovisiones. Para analizar las cualidades atribuidas a dicha dirección/territorio del mundo es necesario traer a colación su origen mítico. En las inscripciones del templo XIX de Palenque, se relata que la deidad *GI, chab akab*, ‘su génesis, su obscuridad’, el día de la creación designó las ocho partes del cielo y puso en movimiento el firma-

mento (Knowlton, 2010). En el apartado destinado al análisis de los mitos de creación se introdujo al personaje Corazón del Cielo, que según la cosmovisión maya era la representación de ese espacio negro que Freidel et. al. introducen en su análisis de la cosmología maya. Este es el espacio al rededor del cual giran las constelaciones y en especial la Vía Láctea, la cual era llamada *Wacah Chan*, y en la tradición quiché, *Xibalbá be*, 'camino al inframundo'. El movimiento que se da a su alrededor marcó el inicio del tiempo, la percepción de ciclos en dicho movimiento fue la referencia que facilitó su medición; este punto prometico que posibilitó el desciframiento del orden cósmico puede ser interpretado como el punto de unión entre la deidad y el ser humano, su canal de comunicación.

Por ello resulta importante para el presente análisis destacar aquel complejo simbólico relacionado con la idea de ingreso o inmersión en relación con el centro. Thompson analiza el término *oc*, 'entrar', el cual forma parte de *ocol kin*, que designa a su vez el atardecer, el ingreso del Sol al infamundo. El Centro Negro del Cielo referido anteriormente, según Freidel, es también conocido como, *yol*, 'el corazón de', la boca de la Serpiente-blanca-de-hueso²⁸ o el Transformador Negro (Freidel, et. al., 1993:51, trad.). Según las investigaciones al respecto, la significación del cabello, además de los huesos, como símbolos de permanencia, apunta a este punto negro que coronaba al Árbol del Mundo (Ibídem, 75).

A su vez puede encontrarse el motivo cuadrifolio, llamado *ol* por los antiguos mayas; con dicho término se designa también al 'corazón' o al 'centro', y se relaciona con la hendidura en el caparazón de la tortuga de la cual emerge el Primer Padre en los mitos de creación. La idea de corazón se amalgama con la de portal; *ol* es igualmente el portal que cruzan las almas de los infantes para llegar al útero donde serán gestados. También, Freidel, et. al. ejemplifican, en su análisis de los platos rituales —*läk k'uh*, 'plato deidad'— en el ámbito maya, que existía un fuerte simbolismo atribuido a ellos relacionado con la idea de contención, y su relación con el alimento. Los platos rituales eran considerados portales, lugares de irrupción, de conexión entre los planos del mundo, existen sugerentes representaciones de nacimientos de mandatarios en escenas en las cuales puede encontrarseles emergiendo de platos rituales (Ibídem, 213-218).

La pregnancy del concepto de tránsito, entendido como lo que podría pensarse como parte de una matriz cultural, se ejemplifica lingüísticamente en la partícula *sbe*, la cual parece integrar un complejo semántico importante para este análisis; *sbec'* significa 'pepita o semilla', al articularse con la partícula *yat* (*sbe'c yat*) quiere decir testículo. A su vez, dicha la partícula

²⁸ En el texto original se usa el término "White-bone-snake".

se encuentra en términos como *sbe jve'eltic*, 'esófago'; *sbelal*, 'camino'; *sbe -o'al be*, 'cuneta'; *sbe yic'*, 'tráquea'; además, es interesante también que el término *sbec'tal* signifique 'su carne o su cuerpo' (Hurley y Ruíz, 1978:111-112).

En este sentido, y como una especie de cierre del subtema dedicado a la introducción de principios concernientes a las cosmovisiones maya y tzotzil, se cree útil introducir los análisis de Knowlton respecto al pensamiento maya y el concepto de dualismo complementario: el entendimiento del mundo como conjunto de ámbitos polares complementarios.²⁹ Una u otra pueden verse expresadas en diversos ámbitos de los que se habló con anterioridad.

Según Knowlton, el dualismo complementario puede apreciarse en representaciones míticas mediante el principio *chab akab*, el cual se relaciona frecuentemente con deidades que participaron en la creación, personajes que echaron a andar el mundo. El autor llama la atención sobre dicho principio por su pregnancia en diversos ámbitos de la cosmovisión. Para comprender el papel del concepto que introduce Knowlton en caminado a identificar su implementación en una retícula, como ejemplo, pueden analizarse las ideas en torno a la salud. Han de recordarse las investigaciones hechas en torno al discurso en textos como el Ritual de los Bacabes; se identifica que lo masculino se relaciona con el principio *ch'ab* —génesis— y lo femenino con el principio *akab* —obscuridad—. Según la interpretación de dicho texto existió la creencia de que la perversión de alguno de ellos traería enfermedad al espíritu (Knowlton, 2010:143).

Este principio puede encontrarse, asimismo, detrás de la ambigüedad que existe en la identidad atribuida a las deidades, como en el Dueño de la Tierra del mito tzotzil. Las deidades resultan, en general, ambigüamente energías tanto positivas como negativas para la humanidad, ambigüedad que alcanzó incluso el género de las mismas. Como se mencionó con anterioridad, Thompson identifica que en los códices una deidad puede ser representada igualmente como anciana y joven, aunque igualmente como femenina y masculina; a su vez, según los baticinos con los que se relacionan pueden influir en la vida del ser humano de forma positiva y negativa; por ejemplo, el agua. Existe un deseo de tener la suficiente cantidad de agua para las cosechas y demás ámbitos de la vida del ser humano; como contraparte se espera que no llueva excesivamente, causando inundaciones y acabando con los sembradíos. Identificar las fuerzas ambivalentes del mundo influyó en la creación de una compleja red de relaciones.

²⁹ Para profundizar al respecto se puede consultar directamente, Knowlton, 2010, pp. 18-25.

Otro ejemplo de un aspecto reticular en operación, pero en relación al concepto de monismo correlativo, menos profundizado por Knowlton, puede encontrarse vigente en las cosmovisiones tzotziles. Holmes (1961) relata que:

De acuerdo con la visión pedrana del mundo, el cosmos es animado en su conjunto, lo que hace imposible separar sus partes de las fuerzas o poderes que lo gobiernan. El aire pertenece al mundo y al cuerpo del hombre. Es vehículo de lo bueno y lo malo, y del pensamiento. El agua se reaciona con la Tierra: la rodea, fluye por ella y surge de sus profundidades (p. 232).

Como se verá, los puntos desarrollados en las anteriores líneas serán traídos a colación durante el análisis cartográfico del huipil-mapa, ya que, como se verá, resultan derroteros a los que regresaré continuamente, ya que muchos de estos se ven representados de diversas formas en los signos brocados. La exposición que en algunos puntos puede resultar breve será complementada en la medida de lo necesario ya entrado de lleno el análisis cartográfico del huipil-mapa.

El atavío es el más elocuente de todos los estilos...
forma parte del propio hombre.
Es el texto de su existencia, su clave jeroglífica.

HONORATO DE BALZAC, Trattato de la Vita Elegante

4

Análisis cartográfico del huipil-mapa

En las líneas siguientes abordo el análisis en forma del huipil-mapa, para lo cual, creo indispensable comenzar por explicar qué características de mi objeto de estudio son tomadas en cuenta para afirmar que es posible realizar un análisis catográfico del mismo, desde la teoría de las Técnicas Culturales:

(i) Parafraseando a Lotman y Pjatigorsky (citados en Lozano, et. al., 2009:18), propongo ver en el huipil-mapa una formación semiótica singular —siendo sus principales singularidades, entre muchas, el ser una prenda de uso ritual que hace uso de signos de carácter mítico—, cerrada en sí —siendo sus formas de limitación: su formato, finalidad, su estructura y limitantes internas—, dotada de un significado y de una función íntegra y no descomponible —afirmando su capacidad significante, infiriendo que posee coherencia <<manifiesta en la interacción de sus signos, en la interacción de los signos y el formato, y entre el objeto y su finalidad>>, a partir de la cual puede pensarse en cierta intencionalidad: la construcción de sentido—.

(ii) Afirmo, de igual forma, que el huipil-mapa cumple una función activa entre mecanismos culturales¹ como lo son el mito, la religión y los

¹ Los *mecanismos culturales* son aquellos mediante los cuales se mantiene la continuidad de una experiencia cultural a lo largo del tiempo.

rituales, esto es <<se vuelve un medio>>, y que como tal, requiere de un análisis que manifieste su capacidad de procesar cierto tipo de información relevante en el marco de cierta cultura. Así, propongo ver, con Lotman (1996:61), que este tipo de objetos suelen ser “programas mnemotécnicos reducidos” o metamodelos,² lo que equivale a afirmar que son: sistemas específicamente limitados —por sus específicas limitantes de carácter técnico y tecnológico—, que ofrece un modelo del mundo —un mapeo—, como máquina informacional —mediante la que se implementan técnicas y tecnologías para el procesamiento, almacenamiento y transmisión de muchos tipos de información— que alude siempre a algo mucho más grande que lo expresado. O como aquí se considera: en primer lugar, que se trata de un medio que hace uso de una retícula —enmarcando y procesando ciertos aspectos de la realidad—; y por otro, como un objeto que expresa de forma concreta contenidos complejos y largamente construidos.

(iii) Además, entiendo que es susceptible de ser analizado cartográficamente al construir sentido —entendiendo al sentido como un conjunto de herramientas de orientación para estar-en-el-mundo—; por establecer determinada relación entre los ámbitos que lo componen y ubicar a un sujeto en esa red de relaciones, articulando cierta experiencia del mundo.

Para analizar cartográficamente al huipil-mapa, se volvió necesario identificar y analizar aquellas enunciaciones del lugar desde el cual está hablando u observando un sujeto, lo que lleva implícito la necesidad de su identificación, esto mediante pautas retomadas de la metodología de análisis cartográfico como propuesta para cuestionar determinadas modalizaciones en el plano gráfico.

Así, dirigí el análisis de los signos brocados —al tener en su representación como principal característica la esquematización y dada a naturaleza del análisis que se planteó—, en reconocer aquel tipo de analogía icónica que Gombrich llama *aspecto mapa*. Al prestar atención al aspecto formal de los signos brocados busqué responder preguntas en torno a cómo dicha imagen *re-presenta* la realidad, filtrada y transformada. El análisis visual, pues, se concentró en lo concerniente a cómo las formas aludían a un mundo reducido a los confines de una retícula, y a su vez, a los confines de un objeto, a saber, un mapa. Esta búsqueda manifestó desde el principio que, como se dejó ver en lo tocante a las cosmovisiones maya y tzotzil, en el ámbito mesoamericano se destinó una enorme cantidad de esfuerzos y recursos —entre materiales, técnicos e intelectuales— al entendimiento de la realidad.

² Se parafrasea en las siguientes líneas a Lotman, según Pampa, et. al., 2005: 47-60.

Fue necesario, “excavar hondo en el pasado” (Krauss, 1979:55), haciendo un breve acercamiento al textil como tecnología cultural en el contexto maya, mediante un breve análisis del devenir histórico del tejido en telar de cintura como técnica y el huipil como medio. Toda evidencia de continuidad entre pasado y el presente se volvió relevante en la medida en que refirió a la creación de complejos simbólicos, a una retícula, que como se mencionó, tiene entre sus características el ser altamente resistente a al tiempo.

Más adelante propuse identificar la operación de estrategias de representación cartográfica. Así, el primer paso para el análisis del huipil-mapa consistió en la revisión de su materia expresiva: identificar los elementos gráficos, los recursos estilísticos y las transformaciones de carácter retórico puestas en práctica. Lo anterior se complementó con el análisis simbólico de cada signo, en dirección a llevar a cabo cuestionamientos de carácter discursivo mediante un recorrido por el simbolismo de cada ámbito de la realidad cartografiado, contrastando forma y contenido.

Nina Lizmova propone poner atención a las particularidades de cada elemento en relación al cómo se representan las distancias, cómo se mapea el desarrollo de fenómenos y a las superficies que pueden ir surgiendo de la interacción de los elementos, y en este sentido se identificaron y analizaron rapports.³ ¿A través de qué elementos gráficos se conforman los signos?, ¿que rasgos del referente se eligieron, como se llevó a cabo la esquematización? Identificado lo anterior se prestó atención a cómo a partir de repeticiones de dicho rapport se formaron bloques —o texturas—. Consideré importante tener en cuenta que existieron motivaciones detrás de la repetición y que en dicha repetición los significados se ven de algún modo alterados. Los bloques de repeticiones fueron tomados en cuenta, pues, como territorios y en este sentido se buscó reconocer cómo y a través de qué transformaciones retóricas, estos bloques fueron delimitados, tanto en el aspecto formal como en el simbólico.

Dada la elección de las Técnicas Culturales como marco teórico, se puso en relación lo encontrado en el análisis del huipil-mapa respecto a otros ámbitos de la vida ritual tzotzil, sobre todo, en la medida en que esto permitiera identificar los insumos simbólicos, cognitivos, subjetivos, afectivos, históricos, estéticos, políticos, etcétera, de los que se valió un sujeto para expresar un sentido; en ello han de entrecruzarse implementadas diversas técnicas culturales —como la memoria, la significación, los lenguajes, las cate-

³ En el análisis textil, el reporte o rapport es la “unidad mínima del diseño que se repite a lo largo y ancho del tejido” (Borrego, 2005:120) para formar una composición.

gorías y distinciones, y entre otras, el conjunto de técnicas necesarias para la transmisión de información—.

En la búsqueda de evidencias de continuidad de aspectos que se tienen como parte de una retícula, se recurrió a la revisión del textil maya de la antigüedad, lo cual se restringe al estudio de códices, dinteles y murales encontrados en zonas arqueológicas y otros testimonios similares. Una de las cosas que hay que remarcar con respecto a esto, y que resulta significativa desde la perspectiva adoptada —por sus implicaciones en el aspecto político—, es que las fuentes documentales antiguas se restringen casi exclusivamente a la representación del textil en vínculo a personajes de las élites o deidades.

Para la identificación de los signos la interpretación se dependió de previas investigaciones, lo cual se verificó con Fidencia —quien fue la intermediaria en la adquisición del huipil que analizo y que en 2014 amablemente accedió a describir el huipil de su suegra, que presentaba ligeras variantes respecto a este—. También se cotejó con los huipiles que se tuvo oportunidad de analizar en el Centro de Textiles del Mundo Maya, ubicado en San Cristobal de Las Casas; se encontró que el huipil ceremonial presenta una serie de signos cuya presencia es primordial, que *deben estar*.

En contraste con huipiles usados con anterioridad —de la década de 1970— actualmente la cantidad de signos se ha reducido respecto a los huipiles de hace 40 años, además existen distinciones en los bloques identificables; por ejemplo, los signos brocados en el lienzo central de huipiles antiguos difieren en la parte frontal respecto a la posterior, los huipiles que analicé, usados entre 2014 y 2015, presentan los mismos símbolos en ambos lados. Lo mismo pasa con las mangas, en huipiles antiguos eran diferentes tanto en la parte frontal como en la posterior, ahora son idénticas. En comparación con el huipil de Magdalenas —con el cual guarda similitudes relevantes— el actual huipil-mapa de San Andrés presenta un número menor de elementos y variantes relevantes que se anotan más adelante.

Para el análisis del textil en la actualidad se encuentra la posibilidad de acceder a las colecciones que se han ido conformando a partir del último tercio del s. XX, y la ventaja de presenciar el tejido vivo, sucediendo ya sea directo en las comunidades y/o en las cooperativas de tejedoras; poder acceder al textil de manos de sus creadoras y observarlos en su contexto resultó invaluable para su comprensión.

Se concluye el capítulo con una revisión del tipo de territorio que constituye en sí mismo el huipil-mapa, recurriendo a los hallazgos cartográficos que surgieron en el desarrollo, y al analizar cómo es usado en su contexto.

4.1

Introducción al estudio del huipil-mapa, una aproximación técnico-cultural

Cultural techniques, in short, are first
and foremost techniques of identity.

[Las técnicas culturales son,
en pocas palabras, primeramente
y ante todo, técnicas de identidad.]

WINTHROP -YOUNG, *Cultural Techniques: Preliminary Remarks*

En este subtema destaco uno de los fundamentos que caracteriza a las técnicas culturales, aquel que contempla que la técnica surge de forma previa al complejo simbólico que de ella deviene; en este sentido puede considerarse que el uso del huipil-mapa como una prenda ritual —con todo lo que ello conllevó— fue precedido por el desarrollo mismo de la técnica del tejido; que como operación técnica —cadena de procedimientos— influyó estructuralmente en el complejo simbólico que de ésta surgió, por lo que la técnica misma ha de ser tomada en cuenta como un significante importante.

De acuerdo con Gottfried Semper (2004), el tejido, es una *técnica*,⁴ cuya relevancia ha de destacarse, ya que se le puede identificar entre las más antiguas que ha practicado la humanidad, ocupando un lugar histórico destacado para las culturas. A lo largo de siglos cada grupo social ha

⁴ El autor, al referirse al tejido, lo hace incluyéndolo en la categoría *technischen Künsten*, traducido como *technical arts* en la edición que se consulta. Como *artes técnicas*, Semper contempla las ahora llamadas “artes menores”, categoría en la que incluyó igualmente la cerámica, la tectónica y la estereotomía, y a cuya investigación se dedicó en búsqueda de “leyes internas” en las formas artísticas. Al referirse a éstas como artes, Semper aludía a la concepción griega, según la cual las ahora llamadas “artes menores” no eran distinguibles del “alto arte”. Cfr. “Prolegomena,” en Semper, 2004, pp. 68-100.

desarrollado diferentes técnicas mediante las cuales ha trabajado diversas materias primas con el fin de hacerlas útiles, creando tejidos con los cuales, de principio, hizo frente a las condiciones medioambientales y pudo satisfacer sus necesidades básicas haciendo uso de las fibras que tenía a la mano, elaborando prendas y utensilios como redes, bolsos, mantas, entre otros.

Semper observa que al encontrarse desde tempranas etapas en el desarrollo tecnológico de la humanidad, el tejido se caracteriza principalmente por: 1) heredar procedimientos a técnicas surgidas posteriormente, 2) combinarse paulatinamente con otras técnicas resultando en nuevas —como ejemplo de ello, puede verse en la edificación el uso de estructuras tejidas, almas de acero que brindan flexibilidad y resistencia a la construcción—, y 3) que ésta se complejizó progresivamente mediante la innovación en la técnica y el uso de nuevos materiales.

Cabe mencionar que aspectos como los antes mencionados han influido a que el tejido sea particularmente abordado desde las Técnicas Culturales; desde dicho enfoque puede verse que el tejido ha servido a la humanidad no sólo en el aspecto material, sino también en el simbólico. Como uno de los principios que caracterizan a las técnicas culturales, se visualiza que tanto la técnica de tejido como el textil mismo propiciaron la construcción de un simbolismo que, según el autor, de principio, se relacionó estructuralmente de dos formas; linealmente —con hilos, cordeles y cuerdas expresando un sentido de enlace o unión— o planimétricamente —el textil en sí, en relación a la idea de proteger, cubrir o envolver—. En diversas culturas es común encontrar diferentes mitos e imaginarios creados a su alrededor —desde el mito de Mama Oclo, deidad del tejido entre los incas, hasta el mito grecorromano de Aracné, pasando por el de Orihime en Japón y el mito nórdico de las valquirías y la deidad Frigg—, que por lo general, tienen como común relacionar al tejido y la mujer.

En diversas expresiones de las culturas indígenas contemporáneas, pueden encontrarse huellas tanto de mitos fundacionales como el uso de técnicas muy antiguas, que por siglos han sido practicadas y heredadas, generación tras generación, en diversas regiones del continente. Este es el caso del tejido y brocado en telar de cintura, técnicas en torno a las cuales Los mayas desarrollaron un complejo simbólico propio, entenderlo se vuelve fundamental para analizar el tejido. Desde la perspectiva adoptada se requiere revisar, aunque de forma breve, el simbolismo de esta técnica en el contexto maya.

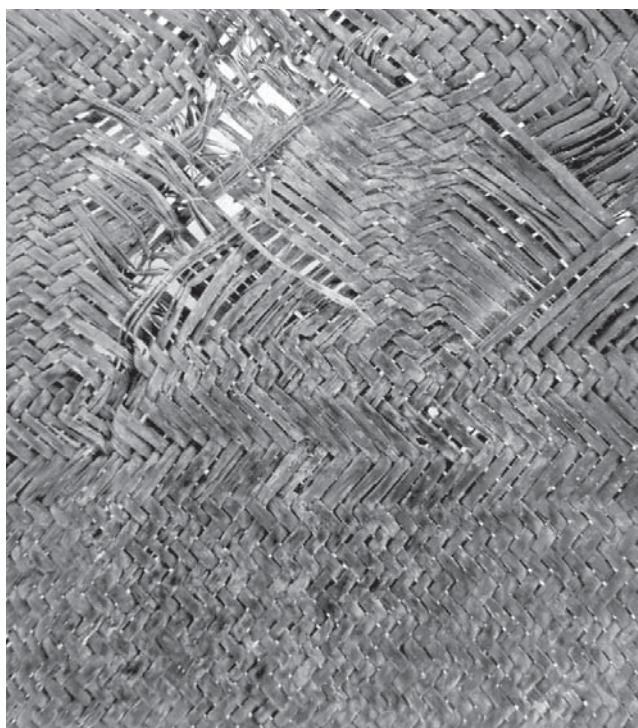


Ilustración 5
 Textil antiguo, fragmento.
 Clásico Tardío (600-900 N.E.),
 encontrado en la Cueva de El Lazo,
 Cintalapa, Chiapas.

Ilustración 6
 Técnica/transparencias,
 camisa de hombre de la localidad
 de Venustiano Carranza, 1940.

Ilustración 7
 Hombre portando indumentaria
 tradicional en la fiesta de San Juan
 Chamula. El *chuck* es de un
 grueso tejido de lana peinada.

4.1.1 El tejido en la cultura maya, una técnica cultural

Las evidencias del cultivo de algodón en el área maya apuntan a que éste ya se usaba como fibra para el tejido un par de siglos antes del comienzo del periodo preclásico —hacia el 1,700 a.C.—. Se tiene conocimiento de que, además del algodón, otra de las principales fuentes de fibra para el tejido fue el henequén,⁵ cuyo uso —a pesar de la dificultad resultante de la naturaleza misma del material— llegó a un alto grado de refinamiento técnico, logrando tejidos sumamente delgados y flexibles con los cuales se crearon prendas.

Para las culturas del México antiguo, la actividad textil, en general, fue de gran importancia en el aspecto económico. En las Matrículas de Tributos pueden encontrarse enlistadas grandes cantidades de artículos tejidos —desde lienzos de manta hasta trajes ceremoniales, tanto para sacerdotes como para gobernantes y guerreros, además de una amplia variedad de utensilios, elaborados con fines tributarios—; la producción textil era una labor prácticamente exclusiva de las mujeres, como lo indica Nancy Farris (1992: 267, citada en Santana, 1999:49):

... la manufactura era una actividad de vital importancia que realizaba la mujer; elaboraba petates, canastos, cuerdas de henequén, alfarería, sandalias de piel de venado y el hilado y tejido de su telar de cintura. Esta última actividad fue vital para la familia debido a que las mujeres se ocupaban de pagar la mayor parte de los impuestos hilando y tejiendo.

El tejido en telar de cintura puede identificarse como uno de las más practicados a lo largo del continente americano desde la antigüedad. Los tejidos que pueden crearse son diversos, dependiendo de los materiales usados y de las variantes en la técnica. Por ejemplo, en las zonas bajas de clima cálido y húmedo del sureste del país —como Campeche, Yucatán y Quintana Roo— actualmente sigue creándose un tejido tipo gasa elaborado con algodón en telar de cintura, que resulta al tejer hilos muy delgados con una considerable separación entre ellos, como puede verse en la Ilustración 6. En contraste, pueden crearse gruesos tejidos de algodón o lana como los tejidos y usados en los Altos de Chiapas, más adecuados para el clima templado y lluvioso de la zona (Ilustración 7).

Para analizar echar un vistazo técnico-cultural al tejido en telar de cintura comienzo haciendo una breve referencia a la hilatura. El proceso

⁵ Esta fibra se obtiene de las hojas de las plantas de las especies yucatecas maguey *Agave fourcroydes* y *Agave sisalana*, conocido antiguamente con el término maya *ki* (Fibras, Artes de México, 2014:75).

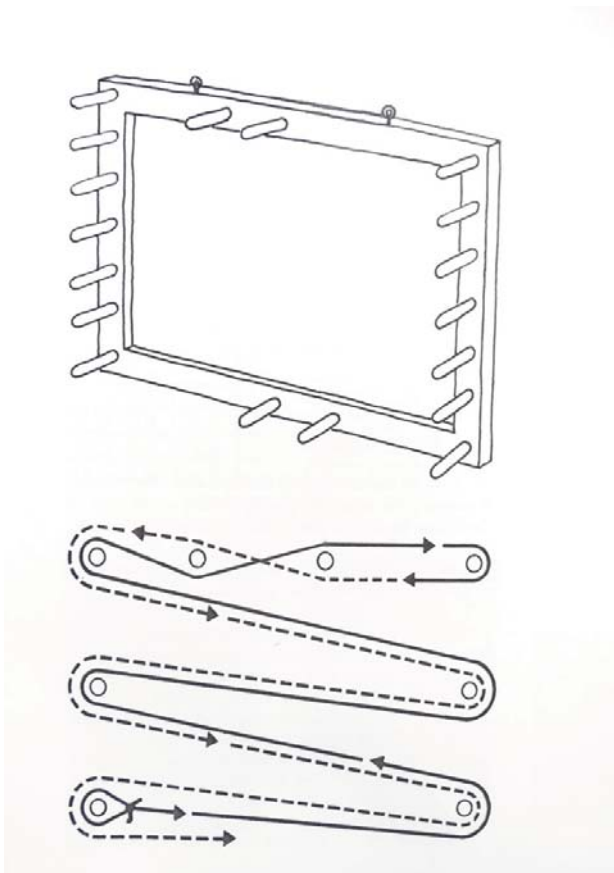


Ilustración 8

Mujer azteca hilando.
Códice Mendocino, fol. 68r.

Ilustración 9

Urdidor (arriba) y diagrama del recorrido de los hilos al ser urdidos. En la parte superior del diagrama puede apreciarse el cruce de los hilos.

de hilatura inicia con la pisca del algodón y continúa con su limpieza; el lavado y la sustracción de pe-pitas y cualquier tipo de residuos. Después la fibra se “varea”, esto es, el algodón se extiende sobre una superficie para ser golpeado con el fin de aglomerarlo. Ya que las fibras —ya sea de origen vegetal o animal— son por lo general muy cortas, han de entrelazarse varias hebras para formar un hilo, tociéndolas, así, se procede a extender y torcer hebras de algodón que se enreda conforme se va hilando en un huso; instrumento formado por un *astil* —una vara delgada— y un *malacate* —volumen circular que añade peso al astil y permite que al girar éste se genere la inercia necesaria para mantener el huso girando—, así se va formando madejas. AL hilar, el huso, por lo general, se encuentra contenido en un pequeño cuenco que limita su movimiento (Ilustración 8). Aunque no se ahondará al respecto, como es sabido, el proceso del tejido continuaba con el teñido, cuyo proceso varía según la planta usada.⁶

Ya preparada la fibra se procede con el tejido, el cual comienza con el urdido, que consiste en la preparación de la urdimbre —los hilos que dan estructura al tejido—. Ésta se prepara extendiendo el hilo en un urdidor; dispositivo compuesto de varias estacas verticales por las cuales pasa el hilo intercaladamente por delante de una y detrás de la siguiente, pasando de ida y vuelta de extremo a extremo del urdidor, en una especie de movimiento en forma de 8 —lo cual da pie a la formación de *cruces*— (puede tomarse como referencia la Ilustración 9). Ya preparada la urdimbre se procede con su *montaje* en el telar.

El telar de cintura, consiste en una serie de varas de madera que mantienen la urdimbre sujeta a la cintura de la mujer, en un extremo —mediante un aditamento conocido como mecapal—, y en el extremo contrario a un elemento vertical, ya sea un árbol o algún elemento estructural de la casa. El ancho del tejido queda condicionado al tamaño de uno de los elementos de madera conocido actualmente como bastidor (se puede consultar la Ilustración 10).

⁶ Como referencia a un análisis del teñido en la época prehispánica puede consultarse: Arroyo, Leticia, 2008. *Tintes Naturales Mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

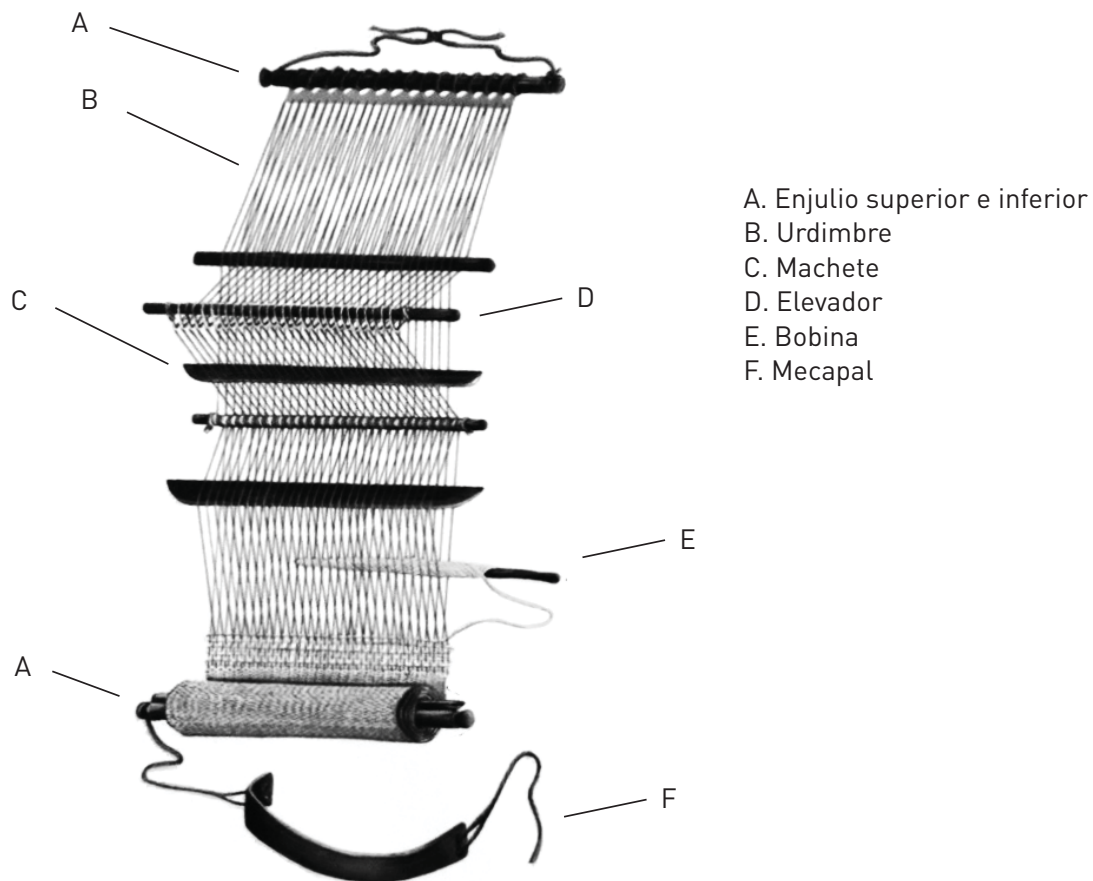


Ilustración 10
Componentes del telar de cintura

Ya montada la urdimbre, la mujer acomoda los hilos y procede a separarlos, eligiendo alternadamente un hilo sí y otro no, para montar los unos en una vara que servirá como *elevador* y dejar los otros debajo de él. El tejido consiste en pasar un hilo —hecho ovillo enrollado en la bobina— alternadamente por debajo y sobre los hilos montados en el elevador, de forma perpendicular a los hilos de la urdimbre —de derecha a izquierda y viceversa—. A este hilo que corre de forma perpendicular a la urdimbre se le conoce como trama; cada pasada de trama se va apretando mediante el uso de un elemento conocido como machete. Durante el tejido ha de crearse suficiente tensión entre la tejedora y el elemento vertical, por lo cual, poco a poco, la tejedora ha de acercarse al elemento que sostiene el telar del extremo contrario; conforme el textil se va creando ha de enrollarse paulatinamente en un elemento que

en la actualidad recibe el nombre de *enjulio*. Al terminarse el tejido se procede a su desmontaje y remate, el cual varía según varios factores.

La ligadura que surge al tejer en el telar de cintura es el tafetán, que es el tipo más sencillo, ya que resulta del entrecruzamiento de un hilo de trama con uno de urdimbre, formando una retícula cuadriculada (Ilustración 11). La técnica que se usa para el ‘decorado’ del huipil-mapa se conoce como brocado —o tejido de trama suplementaria— y consiste en introducir hilos de los colores deseados para formar las figuras mientras se va creando el lienzo mismo. Estas son las técnicas con las cual se construye el huipil-mapa.

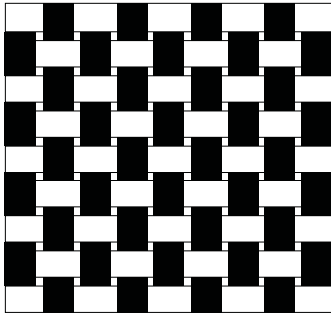


Ilustración 11
Esquema de la ligadura de tafetán, en color negro se representan los hilos de la trama, en blanco los de la urdimbre.

Para entender al tejido en telar de cintura como una técnica cultural se requiere hacer una lectura de cómo los gestos requeridos para el tejido, fueron un medio importante para entender la realidad.

En el periodo Clásico puede identificarse un complejo simbólico importante relacionado con el textil, representado en figurillas de cerámica, dinteles y murales. Como muestra de la relevancia simbólica del tejido pueden tomarse en consideración hallazgos como los del sitio arqueológico de Monte Albán, donde se han encontrado utensilios de tejido elaborados con materiales tan preciados en la antigüedad como el oro y el jade, e incluso tallados en huesos de jaguar y águila (Hamann, 1997:159).

Resulta significativo recordar el nombre que recibieron los instrumentos que componen al telar; en su análisis de la sección C de la lámina XI del Códice Madrid (Ilustración 12), Manuel Morales alude a la presencia del término yucateco *chuh* —con el que se nombra a “la ordidera en que v[r]den sus telas las indias” (Ciudad Real, 2001:204, en Morales, 2011:75— y por otra parte al término *sinah* —que según el autor es una forma verbal que hace referencia al acto de extender, encordar, o a la acción de “estirar cuer-



Ilustración 12
Sección C de la lámina XI del Códice Madrid

das” (Morales, 2011:74)—. Habría que recordar en este punto el pasaje inicial del Popol Vuh que ofrece Tedlock referido en el capítulo anterior, las entidades primigenias, como acto creador, *dividieron a la mitad el cordón, estiraron el cordón*. Según Morales, en la lectura global de dicha sección del almanaque adivinatorio del códice, la acción de urdir se lleva a cabo en relación a la abundancia de alimento.

En la lámina se reconoce a *Ixchel*, relacionada con la luna y el tejido —cuyos atributos en el marco de la cosmovisión tzotziles han sido trasladados a la Virgen—. Además de la lectura de los glifos que rodean las escenas donde llega a aparecer dicha entidad, es posible identificarla mediante ciertos elementos gráficos, como el tocado serpentino, el seno expuesto y el estar representada a la vez como joven o como una anciana, en ocasiones de facciones calavéricas, encontrándose a veces simultáneamente. Según Montoya (2008:11):

La anciana representa probablemente la etapa menguante de la luna; en los códices antes mencionados se le ilustra vertiendo agua de una vasija o jarra, y de su cuerpo emanan líneas onduladas de color azul, que obviamente representan la lluvia. Lleva en el tocado una serpiente, malacates (husos) y madejas de hilo, que la relacionan también con el hilado y el tejido.

Conceptos relacionados con la reproducción, la fertilidad y la unión van apareciendo aquí y allá en diversas representaciones donde se hace referencia al tejido; ya sea por ejemplo a través del antes mencionado tocado serpiente o diversos instrumentos para tejer —ya sea el urdidor, el machete, el malacate, etc. —. Cabe notar, en relación con el anterior pasaje, que según Thompson, la deidad del día quince de la veintena de días del calendario ritual, es conocida como *Men*, *Tzikin* o *Tzicin*, representada como la versión anciana de la diosa lunar, frecuentemente representada en los códices tejiendo, urdiendo o acompañada de utensilios relacionados con el tejido, también se le identifica como tal gracias al glifo reconocible como un elemento anudado —notablemente parecido a una banda de Moebius coronando la cabeza de personajes femeninos identificables como Ixchel en los códices (p.e. lámina II, del Códice Dresden)—, también en referencia al tejido. En las predicciones del día regido por dicha deidad se reconoce la expresión *ah zacal*, ‘la mujer que teje’, y *ah men sacal*, que Thompson traduce como ‘mujer experta que teje’ o ‘oficiosa [craftswoman] en el tejido’; se la relaciona con el color rojo (Thompson, 1950: 82-84).⁷

El proceso mismo del hilado tuvo un simbolismo importante para las cosmovisiones antiguas, sus connotaciones sexuales en el pensamiento maya de la antigüedad son analizadas por el investigador Byron Hamann (1997), quien resalta que:

El huso en el cuenco para hilar era una metáfora del coito, como lo era el impulso del movimiento hacia adentro y hacia afuera del machete (Sullivan 1982: 14)- intento de atrapar el alma infantil (p.163, trad.).

Explorando el simbolismo lineal —en el sentido de unión o enlace— que adquirió el tejido resulta significativo que la mujer y la ceiba, árbol sagrado que une los estratos del cosmos, guarden una estrecha relación según los mitos antiguos. Como el investigador Manuel Morales manifiesta, las características percibidas del árbol se relacionaron estrechamente con la femineidad y conceptos cosmogónicos relacionados con la unión, la fertilidad, el origen y el centro. Mitos sobre la ceiba como árbol de los pechos, al cual se iban a alimentar las almas de los infantes fallecidos al nacer, o aquellos que relacionan los frutos del árbol con el algodón y el tejido, son parte del complejo simbólico que en las culturas mayenses se desarrolló a su alrededor.⁸ Así, al encontrar relaciones entre ambas, se extrapolaron los

⁷ Encuentro útil comentar que Thompson establece una relación entre la entidad *Men* del pensamiento maya y alguna de las representaciones de *Ciuacóatl*, del mito centro-mexicano que, en el día equivalente en el calendario Azteca igualmente es patrona del tejido (1950:84).

atributos percibidos del árbol a la mujer; si la ceiba es un elemento que une los estratos del cosmos, se tiene que la mujer, a través del acto creativo del tejido, une lo sagrado y lo terreno a través de los hilos.

Es necesario recordar que Semper comienza su análisis sobre la importancia simbólica del tejido en las culturas, analizando el simbolismo del hilo como la más sencilla “manifestación del sentido de belleza buscando expresar la unidad a través de la multiplicidad, la armoniosa integración” (Semper, 2004:113). Así, es relevante la relación que se atribuyó entre el hilo y la idea de unión. En diversas representaciones pueden apreciarse cordones umbilicales emergiendo de la Deidad del Maíz, Schele sugiere una relación entre dichos cordones y la idea de nacimiento y conexión.⁹ Profundizando respecto al simbolismo lineal que lo referido anteriormente y el fragmento de Hamann denotan, puede profundizarse respecto al sitio que ocupa la mujer *dentro del dispositivo* y la performatividad misma del proceso de tejido.

Aunque se conoce como telar de cintura, el mecapal más bien se ajusta a la altura de la cadera; la mujer, que usualmente se encuentra hincada, crea un tejido que poco a poco se va separando de su zona pélvica. Con cada golpe del machete, la mujer trae hacia sí los hilos, acción que Hamann interpreta como el acto metafórico de *atrapar*, en relación al coito.

A su vez, el simbolismo planimétrico que adquirió el huipil-mapa — como símbolo de protección— se deja ver en rituales como el citado en el siguiente pasaje: “[...] quemaban... si era mujer, sus nahuas y huipil, para que en aquel paso diese calor al difunto y no sintiese el rigor del frío que atormentaba al que no era prevenido con este remedio” (Torquemada, 1975, V:307, en Sandoval, 2009:s/n).

Se entiende que el brocado conlleva procedimientos lógico-prácticos significativos, el tafetán se podría entender como la retícula dentro de la cual habría que colocar los elementos gráficos. Por otra parte, el procedimiento de *colocar elementos en su lugar*, al brocar, influyó a que en el mito, las deidades al llevar a cabo la creación adopten una actividad femenina: “al dar vida al cosmos [...] extienden la urdimbre y levantan la espada para afianzar el entramado” (Morales, 2011:77). Como ejemplo de ello puede apreciarse la lámina 34 del Códice Madrid-Rosny (Ilustración 13), en la cual se identifica a *Ixchel*, haciendo uso del telar, en el gesto de separar los hilos con el machete.

⁸ Para profundizar sobre dichos mitos y la relación ceiba y mujer consultar: Morales (2007). La Naturaleza Humana En El Pensamiento Maya, en: Estudios de Cultura Maya, vol. XXIX, 2007, pp. 83-102 o la conferencia dictada en marzo 7 de 2013, “La sagrada madre ceiba”, disponible en el link: <https://www.youtube.com/watch?v=5qlyomNKbyY>

⁹ Esto se discute con mayor amplitud en Freidel et. al., 1993, p. 105



Ilustración 13
Sección de la lámina XXXIV del Códice Madrid

Es importante mencionar el papel que ha desempeñado la técnica del tejido en telar de cintura, tanto en el diseño como en la conservación de los símbolos. Las formas de los elementos en el huipil-mapa está restringida a la estructura que ofrece la ligadura de tafetán la cual condiciona, en parte, la geometrización de las formas, resultando una especie de papel milimétrico. Pongamos atención al procedimiento del brocado mismo; existe una significativa diferencia técnica entre el brocado y el bordado. Al bordadar, una aguja guía al hilo a través del tejido, el hilo que dibuja incide como factor externo, sobre un lienzo previamente construido. En el brocado, en cambio, las formas surgen cuando de entre la urdimbre emerge el hilo que ha de pintarlas, contruyéndose simultáneamente el lienzo y los signos. Como lo relata Sahagún (1983, II:294):

[...] es de notar la habilidad de las mujeres que las tejen, porque ellas pintan las labores en la tela cuando las van tejiendo, y ordenan los colores en la misma tela conforme al dibujo, y así la tejen como primero la han pintado, diferenciando colores de hilos como lo demanda la pintura.

La dificultad de la construcción de las formas mediante el brocado conlleva un procedimiento similar al que lleva a cabo una impresora de matriz de punto, en la que un cabezal cargado con las diferentes tintas, en su ir y venir sobre el papel, va describiendo punto por punto, las formas, en filas de líneas que se van superponiendo. La complejidad que esto supone es considerable —la capacidad de previsión de las formas, calcular cuantos hilos habrá de ocuparse, etcétera—.

Se ha de visualizar que al complejizarse el tejido, se combinó con otras técnicas relacionadas con el resguardo y transmisión de información, para interpretar una prenda como el huipil-mapa habría que poner atención a la indumentaria en relación con otro tipo de técnicas, como la iconografía. El tejido fue un medio de comunicación entre los mayas de la antigüedad, como lo hace notar Lacadena (2002): “[...] entre los numerosos materiales que sirvieron a los antiguos mayas como soporte de textos escritos y representaciones iconográficas [están] piedra, hueso, metales preciosos, conchas, estuco, tejido, cerámica...” (p. 259).

4.1.2 La indumentaria prehispánica, un medio

Rogelio Valencia (2009) examina una serie de objetos en los que puede verse, que para los mayas, era común “escribir” sobre la indumentaria. En las representaciones antiguas, a través de la indumentaria, se destacó la identidad de quien elaboraba y usaba las prendas, al parecer, su creación y uso podría haber sido exclusivo de miembros de la nobleza o artistas especializados (Valencia, 2009:113); grupos sociales poseedores del conocimiento sobre la escritura con glifos. El autor destaca, que usualmente en los textos glíficos legibles que acompañan escenas en las que es posible apreciar la representación de vestimenta decorada, puede encontrarse expresada información sobre su portador, y que dicha información por lo general iba dirigida o se relacionaba con el grupo de individuos que le rodeaba en la escena. Confirmando lo anterior, Landy Santana (1999) —quien analiza específicamente la iconografía en la representación de textiles en esculturas de diversas zonas arqueológicas de la zona maya— afirma que pueden encontrarse correspondencias entre la iconografía del vestido y la expresión de jerarquías y roles de género (p. 44-45).

En este sentido, no se puede dejar de pensar en el papel de la indumentaria en toda cultura; habiendo desarrollado técnicas de tejido y tecnologías protegerse de las condiciones medioambientales, como prendas y otros objetos textiles, en algún momento de la historia comenzaron a usarse con fines comunicativos, lo cual es imprescindible analizar, sobre

todo al recordar que el huipil-mapa es una prenda ceremonial brocada con signos de carácter mítico. Con este fin en mente resulta necesario analizar brevemente el papel medial de la indumentaria femenina, en especial, en relación a los eje que propone Semper —en un sentido simbólico lineal y/o planimétrico— y en continuidad con lo referido a la técnica del tejido en sí.

Dispersas, pueden encontrarse múltiples evidencias de la importancia de la producción textil antes de la Colonia. La indumentaria de las élites en la cultura Maya, alcanzó un gran refinamiento, variedad y riqueza hacia el periodo Clásico (Lechuga, 1992). Recordando que Semper apunta a la importancia del tejido como técnica que antecede a muchas otras, y que por lo tanto ejerce una importante influencia en las que le sucedieron —otras técnicas o complejos simbólicos—, resulta importante, como ejemplo, recordar investigaciones como la de Verónica Kann (1989, citada en Hamann, 1997:168) respecto al textil mesoamericano. Según la autora, las representaciones femeninas en las que pueden apreciarse motivos tejidos y joyería coinciden con momentos en que la ciudad de Matcapán, Veracruz, comenzaba a ser un importante productor de textiles —periodo Clásico Tardío—. ¹⁰

Para Kann, no parece coincidencia que la frecuencia con la que se encuentran elementos del tejido en representaciones artísticas en Oaxaca aumentara al mismo tiempo que el tejido cobraba relevancia como regalo ritual, de gran importancia en la creación de alianzas entre gobiernos y poblaciones. En su investigación, la autora destaca el cuidado con el que se enfatizaba en las representaciones si las prendas era bordadas, brocadas o pintadas; ejemplo de ello son los dinteles o relieves tallados en piedra, en los cuales se buscaba destacar el brocado de los textiles dándoles mayor volumen, a diferencia de cuando se quería representar textiles pintados, donde la profundidad en la talla es mucho menor, denotando claramente una intención comunicativa.

Según Vidal, Vázquez y Horcajada, la creación textil de las mujeres de la élite maya constituía una práctica llena de simbolismo, ya sea en relación a su lugar en la jerarquía social o, como lo apuntan los autores, encaminado a:

demostrar su capacidad generativa, [...] concluir un hermoso tejido debió equipararse metafóricamente con el nacimiento de una nueva criatura [...] [actualmente] es habitual comparar la labor del hilado

¹⁰ Esta influencia estilística del textil también es analizada por Gottfried Semper (2004): “most of the decorative symbols used in architecture originated or were derived from the textile arts [la mayoría de los símbolos decorativos usados en la arquitectura se originaron o derivaron de las artes textiles]” (p. 242).

-el hilo enrollándose en el huso con el progresivo crecimiento del feto en el vientre de la madre (Vidal, C., Vázquez, Ma. L. y Horcajada P., 2011:89).

Como ya se mencionó, el conocimiento sobre el significado de los signos tejidos era reservado a la clase de las élites gobernantes y sacerdotes; entrada la época colonial, dicha restricción terminó. Sin el conocimiento sobre el simbolismo que contenían, los signos pasaron a ser del bien común, “desapareció la interpretación y la evolución del simbolismo de los diseños” (Lechuga: 1992:97).

Más adelante se dieron cambios en las costumbres; en la segunda mitad del siglo XVI hubo profundas modificaciones en la indumentaria, a parte de la influencia europea, la circulación de los signos significó un proceso de mediatización que queda ejemplificado en el siguiente pasaje respectivo al uso de quechquemitl:

Las mujeres podían usar el quechquemitl, reservado antes para diosas y sacerdotisas, llevadas por el simple gusto por la suntuosidad tejían mantas con dibujos y colores antes reservadas a las clases privilegiadas. Posiblemente algunos grupos étnicos distantes adoptaron para uso propio diseños que las mujeres habían tejido antes para entregarlos como tributo a los mexicas (Lechuga: 1992: 97).

Este proceso de mediatización paulatina respecto al uso del huipil en plena época Colonial es estudiado por Martha Sandoval, su análisis de pinturas de las castas muestra la posible adaptación del huipil de la nobleza a las modas y costumbres recién llegadas. Se combinaron tejidos tradicionales con tejidos importados como el encaje y se introdujeron fibras como la lana y la seda, de los signos surgió una “usanza estilística” (Eco, 2005:143) y la forma del huipil apreciable en los dinteles se fusionó con vestidos europeos (Ilustración 14).

Así, la función comunicativa del huipil cambió drásticamente, pasó de ser un medio para almacenar y transmitir diversos tipos de información, así como para el reconocimiento y distinción entre mujeres de las élites gobernantes, a ser, principalmente, un medio de distinción entre mujeres españolas e indígenas —aunque se documenta que mujeres criollas de las clase acomodadas, en el siglo XVII llegaron a poseer huipiles ricamente adornados, no sin variantes estilísticas que incluían tanto el uso de nuevos materiales como la adopción de elementos de diseños de la indumentaria europea—. Algo que permaneció sin cambios drásticos fue que el textil siguió siendo por mucho tiempo objeto tributario, tejiéndose mantas y prendas de algodón para los españoles, quienes exigían paulatinamente mayores cantidades de mantas y prendas de mayor complejidad. Se dice que al re-



Ilustración 14
De español e india, mestizo

dedor de 1760 se producían, para el pago de tributo, cerca de 100,000 libras de manta al año (Wassertrom, 1983:35-36).

Una oleada de cambios en lo respectivo a los métodos de producción se dio en el siglo XIX, que se sumaron a los que había implicado la importación de lana y seda de China. El resurgimiento de la industria textil, sobre todo con la venida del ferrocarril, significó el entretrejimiento de rutas comerciales en las que circulaban todo tipo de materias primas, entre ellas el algodón de importación. Otro cambio importante por el lado de la técnica y los materiales fue la invención de los tintes sintéticos; fue durante este siglo que las anilinas procedentes de Alemania inundaron el mercado mundial (Lechuga, 1992:126), marcándose un cambio drástico en el proceso del tejido.

Actualmente el algodón industrializados y los hilos sintéticos son usados para el tejido. Sin embargo, existe una creciente demanda de productos artesanales, hechos a mano.

Por parte de cierta porción del mercado, que en suma a la labor de conservación de diversos actores, han contribuido a la preservación, tanto del hilado manual, como del uso de fibras y tintes naturales. Así, es posible encontrar, principalmente en exhibición en museos y participando en concursos, ejemplares de huipiles hilados y teñidos a mano. Profundo ha sido el cambio en el valor y uso del tejido de huipiles brocados, antes reservados para las clases gobernantes, usados ahora en ocasiones rituales o creados para su venta y exhibición; esto ha influido en la transformación del simbolismo, tanto de la técnica del tejido como de las prendas mismas, además del significado y valor de los signos que se brocan en los textiles.

Sin haber pretendido ser una exposición exhaustiva de la técnica de tejido en telar de cintura y del huipil mismo, las precedentes líneas buscaron ser una introducción para abordar el análisis cartográfico que se pretende; a lo antes referido regreso en varias ocasiones en las siguientes líneas, ya que es parte importante del sustento del cual se valdrá el análisis que se realiza a continuación.

Ilustración 15 →
Huipil-mapa, parte frontal (arriba) y
parte posterior (abajo)

4.2 Análisis cartográfico





Ilustración 16
Huipil-mapa,
acercamiento al brocado,
parte frontal

El huipil-mapa que analizo consiste en un tejido rectangular compuesto por tres lienzos tejidos en telar de cintura con hilo de algod3n unidos. Est3 brocado —por lo menos este ejemplar— con estambre acr3lico de varios colores. Para dar forma a la prenda, el lienzo se dobla a la mitad y se cierra, uniendo parte de las orillas, dejando sin coser una secci3n cercana al doblez, para formar los orificios de las mangas. El cuello de la prenda es un orificio rectangular cortado exactamente en el centro del lienzo central. A continuaci3n se muestra un diagrama con sus medidas:

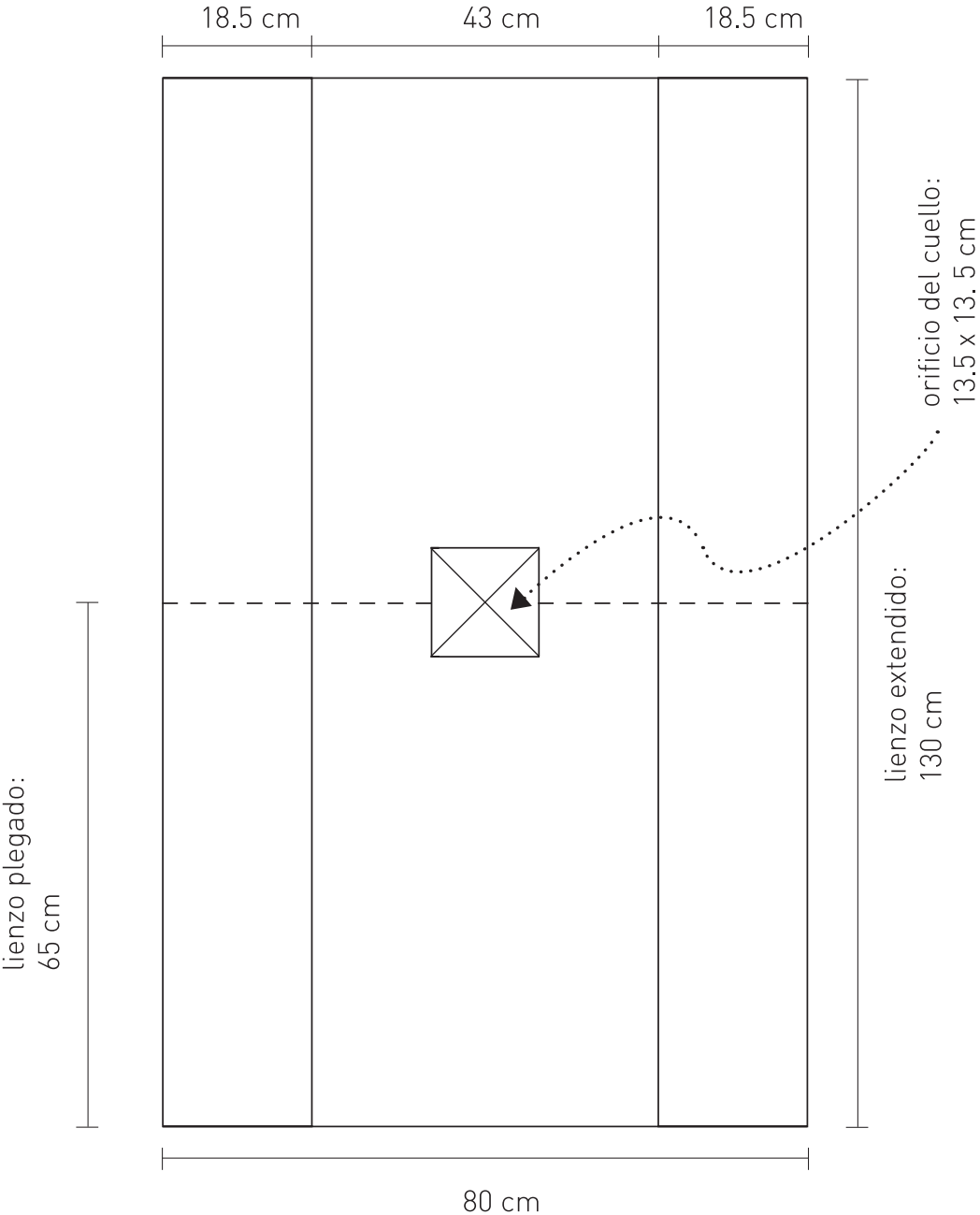


Diagrama 2
Dimensiones del huipil-mapa

Concentrados en la parte central del huipil-mapa extendido, se encuentra el área brocada; pueden apreciarse bloques de repeticiones de rappsorts. En el presente análisis se hace referencia al bloque en conjunto como signo —dado que así han sido analizados previamente, y las mismas tejedoras señalan el bloque en conjunto para referirse al mismo como una unidad—, y la lectura del mismo se lleva a cabo analizando un rapport de forma individual, en primer lugar, para dar paso a la lectura del bloque. En cada bloque puede identificarse la repetición, ya sea de forma lineal o en bloques integrados por varias líneas de repeticiones del rapport.

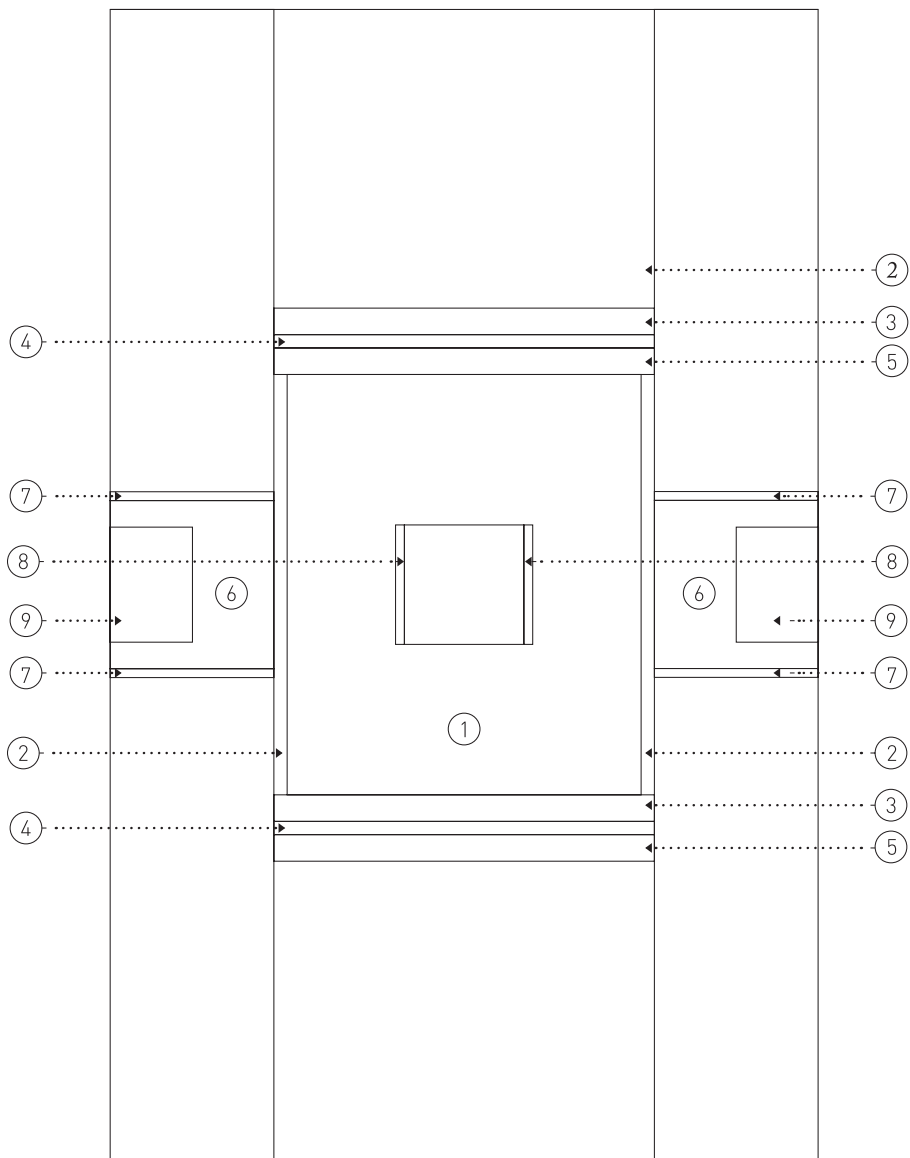


Diagrama 3

Ubicación de los signos presentes en el huipil-mapa extendido:

1) milpa, 2) *pepen*, 3) *mono*, 4) *korona*, 5) milpa, 6) flores (1), 7) flores (2), 8) flores (3) y 9) mundo.

4.2.1 Estrategias de representación cartográfica en el huipil-mapa

Se recuerda —con el *Grupo μ* —, que se contempla a la estilización en sí misma como operación retórica. En el huipil-mapa, y como característica general de las manifestaciones artísticas de tradición maya, se tiene un tipo de estilización principalmente caracterizado por la esquematización y la geometrización. Las líneas, se trazan entre la retícula, que es en sí misma el tafetán; los signos se construyen restringiéndose a variaciones en el uso de elementos básicos como el punto, la línea y el color. A la unidad gráfica mínima a la que aquí se hace referencia como punto, por lo general, se trata de rombos (Ilustración 17). Además de puntos, componen las figuras líneas o bandas, entre las cuales se pueden identificar líneas rectas, diagonales, verticales, horizontales o zigzagueantes. También se aprecian líneas curvas ondulantes. Estas líneas en ocasiones conforman contornos cerrados, en su mayoría de forma romboidal. Puntos y líneas se presentan con variantes de dimensión, grosor, color, continuidad o discontinuidad. En cuanto al uso del color se tiene al color rojo como predominante en todos los signos. A la predominancia del color rojo le seguiría el negro, los demás colores se usan en elementos muy pequeños, en su mayoría puntos, o en algunas secciones de línea.

Ya que una de las particularidades de los mapas es no tener cierto punto de entrada, se abre la oportunidad de elegir el lugar desde donde se ha de comenzar. Difiriendo de la opinión de Fidencia,¹¹ se toma como punto de partida el signo conocido como *muk'ta luch*. Lo elijo por dos motivos primordiales; por un lado está su destacada ubicación en el huipil-mapa —al centro y ocupando una área importante del brocado—, por otro —de mayor peso—, el ser en sí mismo un mapa.

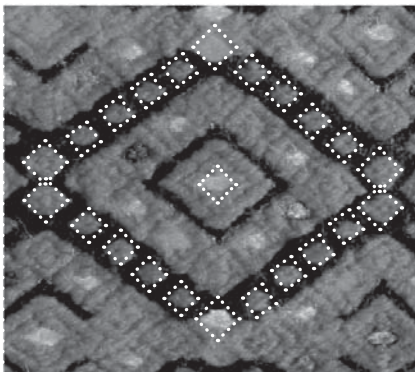






















Ilustración 17
Indicación de las unidades
que en el análisis son
entendidas como puntos

¹¹ Fidencia Gómez, tejedora de San Andrés, en comunicación personal del día 13 de agosto de 2015, al describir las características del huipil de su comunidad comenta “el maíz va primero”.

Tabla 2. Relación de elementos compositivos básicos con los que se construyen los signos en el huipil-mapa

Elemento básico	Variante	Ejemplo sobre su aplicación en el huipil-mapa y signo donde puede encontrarse
Líneas rectas	Rectas	 Milpa, mono  <i>Milpa, korona, banda punteada</i>
	Quebradas en V	 Flores (2 y 3)  Flores (1), <i>pepen</i>  Mono, milpa, flores (1), <i>korona</i>
	Espirales	 <i>Muk´ta luch, pepen, korona</i>  <i>Korona</i>  <i>Mundo</i>
	X	 <i>Mundo</i>  <i>Banda punteada/ Muk´ta luch (2)</i>
Líneas curvas	 flores (2)  variedad de elementos serpentinicos	
Contornos	Rombos	 <i>Muk´ta luch, mono, milpa, flores (1), pepen, mundo</i>  <i>Pepen</i>
	Quebrados cerrados	 Mono, milpa  Mono, milpa  Milpa
Puntos	Completos	 <i>Muk´ta luch, milpa, banda punteada, mono, pepen, flores (1 y 2)</i>  <i>Muk´ta luch, pepen, milpa, korona, banda punteada</i>
	Sección	 <i>Pepen</i>

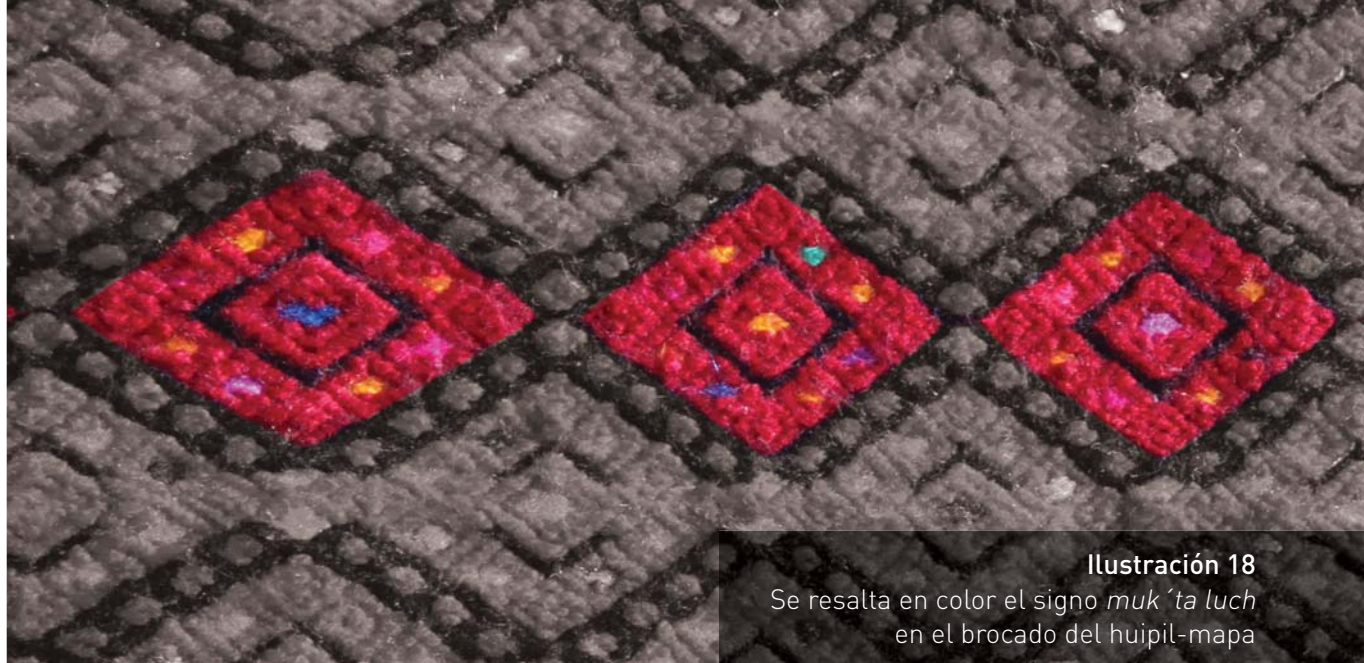


Ilustración 18
Se resalta en color el signo *muk´ta luch*
en el brocado del huipil-mapa

4.2.1.1 *Muk´ta Luch*, un mapa dentro de un mapa

El *mukta´a luch*, conocido también como ‘brocado grande’ (Ochiai, 2006), o *mundo* —sobre todo por las mismas tejedoras—, es uno de los signos más estudiados y al que mayor relación con la iconografía antigua se le ha atribuido. Según las investigaciones disponibles, se le vincula con cosmo-gramas prehispánicos, y se ha inferido, de principio, que es un diagrama del recorrido del Sol —o Jesucristo dado el sincretismo del pensamiento tzotzil— en su aparente movimiento, tanto su recorrido diario, como anual. Kasuyazu Ochiai (2006) ha profundizado su análisis, interpretándolo como “modelo de la cosmovisión tzotzil” (p. 236). Su condición como mapa dentro del mapa lo hacen un elemento que es primordial conocer para orientarse en el análisis.

En el huipil-mapa que se analiza existen dos variantes de dicho signo, se realiza el análisis de una (Ilustración 18), de la cual se parte para describir la siguiente y los elementos que integran el bloque. Realizando una lectura del signo desde el centro al exterior, el *muk´ta luch* se compone de una serie de contornos concéntricos en forma de rombo en torno a un punto —que cambia de color en cada una de las repeticiones—. El rombo más grande de la sucesión es de color negro en todas las repeticiones de ésta variante del signo, los dos intermedios siempre son de color rojo.

En cada vértice del contorno de color negro se encuentran rombos de color rojo —todos conteniendo un punto—. Se distingue que los dos rombos en el eje vertical se unen mediante líneas al conjunto central surgen de sus vértices; en el eje horizontal las formas se tocan en sus vértices, sin la línea como elemento de unión.



En las caras del contorno romboidal negro surgen ocho líneas que se quiebran, componiendo espirales cuadrangulares. Las espirales que se encuentran en la cara superior izquierda y la inferior derecha se dirigen hacia el centro en sentido de las manecillas del reloj, a diferencia de las que se encuentran en la cara superior derecha y la inferior izquierda, las cuales dirigen al centro en sentido contrario. En las tres secciones interiores de cada espiral hay un cambio de color que se da de forma variada. El signo *muk'ta luch* se compone de los elementos descritos anteriormente, formando en conjunto un rombo compacto. Esta variante del signo se repite de forma horizontal, formando filas.

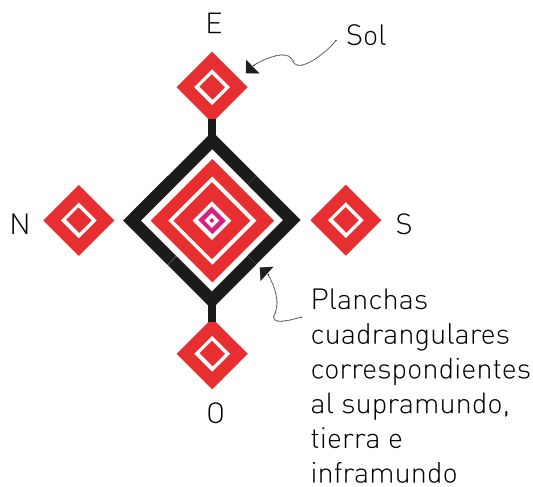


Diagrama 4
Trazo del signo *muk'ta luch*

Diagrama 5
Primera lectura de los elementos que componen al signo

Al ser un cosmograma, el *muk'ta luch* es en sí mismo un modelo que expresa, mediante un lenguaje diagramático, la forma en que desde tiempos antiguos, se ha pensado la estructura del mundo. Recordando un poco sobre la cosmovisión maya y tzotzil, es posible ver en el *muk'ta luch* la representación del mundo como planchas cuadradas superpuestas, supramundo-tierra-inframundo, divididos paralelamente en cuatro sectores, correspondientes a los puntos cardinales (Diagrama 5).

Se propone interpretar al signo como el mapeo del recorrido diario del Sol; los ramos que se encuentran en los vértices superior e inferior del grupo central, y el rombo al interior de éste, indican

tres de los pasos del Sol, desde el amanecer, en el Este, hasta el ocaso, en el Oeste. Justo a la mitad de dicho trayecto el Sol se posa sobre el centro del mundo, al centro del grupo central, lugar en que casan perfectamente los rombos que representan al Sol y a la Tierra, el rombo de color negro representa al inframundo. Sobre los espirales que también integran al signo —un par en cada cara del rombo— se han ofrecido diversas lecturas, según el investigador Walter Morris (2009), se trata de alas de mariposa, motivo recurrente en la iconografía Maya, del cual se hablará más adelante. Otras interpretaciones las relacionan con los puntos solsticiales y a las deidades relacionadas con ellos.

Para entender la significación del *muk' ta luch*, se recuerda que David Vela (1967) propone que: “[e]l universo de los mayas era un cubo —la forma perfecta para Platón—, dividido horizontalmente en tres planos: astronómico, físico y espiritual —que es la triple naturaleza de *Hunab-Kú*—” (p. 55).

Teniendo lo anterior en cuenta, y recordando que para estas cosmovisiones las nociones en relación al cuerpo son primordiales, se pone en relación lo anterior con el análisis que hace Ochiai respecto al quincunce (2006:240):

[...] el diseño repetitivo en forma de rumbo, llamado brocado grande (*muk' ta luch*) en San Andrés, es una manifestación de la cosmología tzotzil quincuncial: según las tejedoras, su diseño representa la tierra, el centro, y la órbita del sol.

De todo lo anterior cabe concluir que en San Andrés se corresponden sintéticamente el brocado grande, el cuerpo humano y el plano quincuncial, los cuales en conjunto forman la base del paisaje socio-cosmológico andresero que se remonta [...], al Clásico Tardío maya.

Aumont señala que el imponer una perspectiva geometrizable al espacio significa delimitarlo dentro de los confines de las rectas, que en el caso específico del huipil-mapa, constituyen los lados de las planchas cuadradas que *contienen* supramundo, tierra e inframundo. Para el análisis visual del signo, se recordará lo respectivo a las operaciones de delimitación, tanto en el plano gráfico como en el conceptual, expuestas en el capítulo 2. Resulta relevante analizar las motivaciones detrás de la determinada abstracción de la estructura del mundo dentro de los límites de una forma cuadrangular. Por un lado, en la ciencia cartográfica se entiende que es sólo a través de la medición —el trazo de una retícula— que es posible la ubicación y/o graficación de la información, y que esto fue primordial en la cosmovisión maya, teniendo en cuenta que estirar y medir fueron actos mediante los cuales las deidades primigenias llevaron a cabo la creación.

Dada la percepción ordenada y cíclica del cosmos en las cosmovisiones mayas y tzotziles, resulta razonable pensar que la estructura del rombo fue dictada por el movimiento del Sol en la bóveda (Diagrama 6), surgiendo de un punto central en el Este (α), describiendo un arco cada vez más oblicuo durante el año, señalando en su recorrido anual los extremos Norte (\diamond) y Sur (\diamond) en los solsticios, entrando en la tierra en un punto central en el Oeste (\emptyset). En el eje horizontal puede encontrarse el mapeo del recorrido anual del Sol; los rombos que se encuentran a ambos lados del grupo central han sido identificados como los puntos cardinales Norte (\diamond') y Sur (\flat) respectivamente. Llevado lo anterior a un lenguaje diagramático, pue-

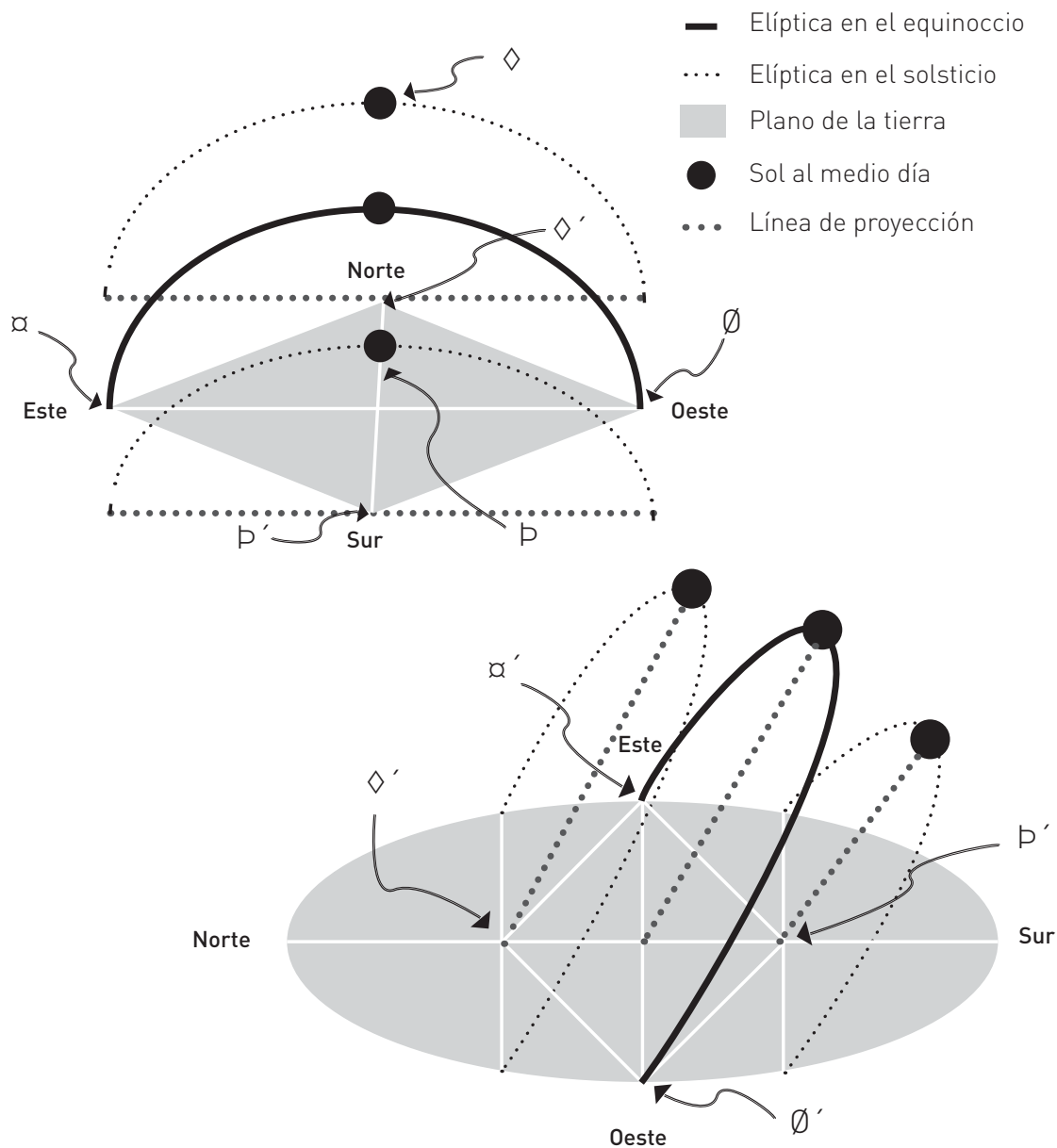


Diagrama 6

Arriba. Recorrido del Sol en su movimiento anual de traslación, elongaciones máximas (\diamond - \flat). Abajo. Proyección de dicho movimiento en el trazo en el signo *muk'ta luch*.

de verse que se tiene al tiempo —un tiempo entendido como medible y ordenado— funcionando como variable respecto a la cual pueden ser representados determinados fenómenos espaciales en el signo. La referencia temporal inalterable de los ciclos diario y anual del Sol, es un parámetro a partir del cual se representan variables en su ubicación espacial respecto a la tierra. En el eje vertical ($\alpha' - \emptyset'$) los vértices representan sus extremos diarios, en el eje horizontal ($\diamond' - \text{D}'$), sus extremos anuales; al poner en relación la ubicación espacial y temporal de Sol, el signo es capaz de denotar movimiento.

En dicho signo, se pueden apreciar ejes de simetría, desde la presente perspectiva ha de entenderse que, detrás de la transformación simétrica, observable en este signo, existe una intención dirigida a la disminución de las diferencias y con ello al establecimiento de equivalencias entre los territorios diagramados, lo cual dirige la interpretación hacia la búsqueda por resaltar discursivamente la igualdad percibida —o deseada— del espacio.

Muk'ta luch, mapa del cuerpo

Aumont afirmó que, al delimitar un espacio dentro de los límites de una figura geométrica cuadrangular, podría inferirse, también, que el perímetro de dicha figura señala los límites del campo de lo humano. Lo cual se ha de analizar en relación a lo propuesto por Ochiai respecto al quincunce.

Investigadores como Ochiai (1989, 2006) comprenden al símbolo del quincunce y en especial, al *muk'ta luch* bordado en los huipiles de San Andrés, como representaciones de la plancha cuadrangular de la tierra y a la vez del ser humano con brazos y piernas extendidas —en el gesto del Hombre de Vitrubio— (Ilustración 19). Recuérdese que diversas láminas en los

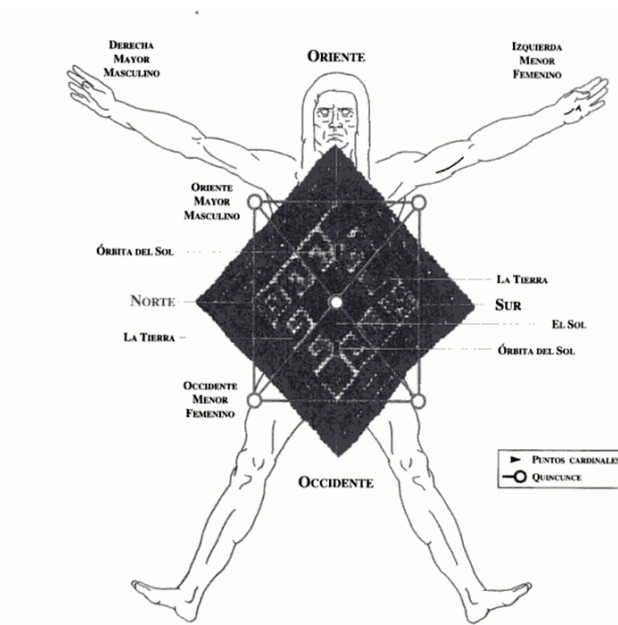


Ilustración 19
El concepto tzotzil de universo horizontal. Dadas sus investigaciones etnográficas, Ochiai esquematiza la concepción simbólica del espacio y el cuerpo y las pone en relación con el *muk'ta luch*.

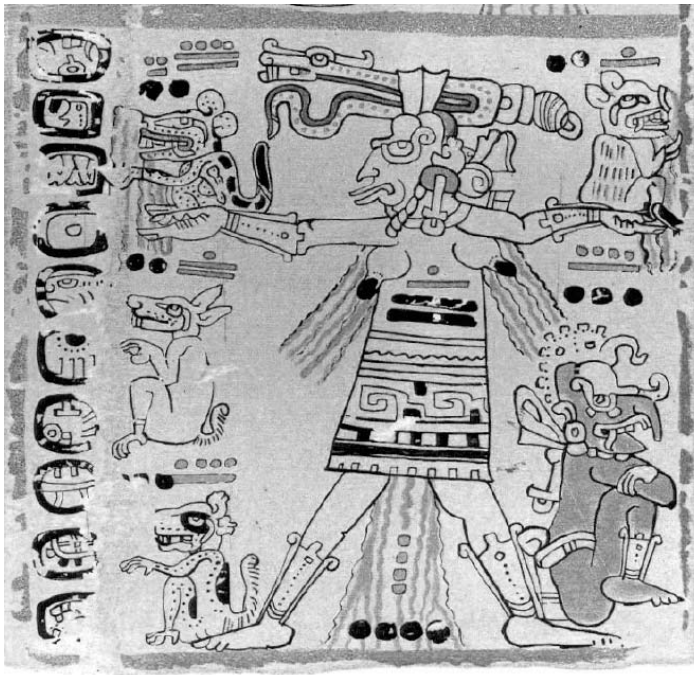


Ilustración 20
Sección de la lámina XXVII
del Códice Madrid Rosny

códices guardan en sus trazos similitudes importantes en este sentido, una deidad antropomorfa al centro, acompañada de cuatro personajes en las cuatro esquinas que han sido identificados como *Bacabes* (Ilustración 20).

Sobre la relación entre lo anterior y el signo que se analiza, es notable que a lo largo de las caras del rombo que contiene el grupo central surjan espirales que cambian de color justo en el extremo interior. Thompson (1950) señala que en las representaciones de la antigüedad el espiral se usó principalmente para representar el agua o el fuego (p. 278-291). Los espirales que se encuentran en la parte superior se desarrollan hacia el centro, de forma ascendente, los de la mitad inferior lo hacen de forma descendente. Siguiendo con la interpretación del signo en esta dirección hay que resaltar que los espirales que señalan los puntos intercardinales, coincidirían con el sitio que ocupan los miembros extendidos del ser humano. De la Ilustración 20, resalta que chorros de agua salgan de sus extremidades, o que los *Bacabes* mismos hayan sido relacionados con el agua.

Coincidiendo las espirales con la ubicación de brazos y piernas del ser humano, su significación se asocia con la idea de movimiento o acción, y al relacionarse dicha coincidencia, se infiere una relación estrecha con la dinámica de sustancias como el agua y el fuego, elementos/energías primordiales para los procesos vitales, ascendiendo y descendiendo constantemente a través de las capas que constituyen el cosmos. No es casualidad, como recuerda Vela (1967), que Goethe pensara que las espirales fueran “el símbolo matemático de la vida” (p. 496).

Hic sunt dracones

La vista, es uno de los sistemas perceptivos de más largo alcance del ser humano, se entiende que todo lo que encuentra dentro del campo visual aparece definido —es reconocible—, es decir, es su territorio; lo que queda fuera, sea cual sea la razón de su exclusión, puede interpretarse como el *fuera de campo*.¹² En esta dirección, otro aspecto importante surge del gesto simbólico de enmarcar el espacio dentro de un rombo, dejando fuera el resto del mundo, al considerar las capacidades del cuerpo.

El Sol al atardecer sale del campo de visión, ingresa simbólicamente al inframundo, lugar del cual sólo se pueden hacer especulaciones, inferencias a partir de fenómenos perceptibles. Se dice que el fin en el trazo de los mapas inaugura la frontera que separa/conecta lo conocido y lo desconocido; conceptualmente las cuevas en las cosmovisiones maya y tzotzil son un ejemplo de ello.

Gorza analiza un sitio importante para las cosmovisiones tzotziles, sobre todo para San Andrés, ya mencionado con anterioridad *Sacamch'en*, 'Cueva Blanca'. Ubicada en territorio Chamula, común en diversos relatos míticos de comunidades de los Altos, es una gruta que forma parte de los mitos de fundación de los pueblos, lugar donde se llevaban a cabo diversos rituales religiosos, hogar del espíritu de la tierra, y que sustituye en ocasiones a la iglesia como lugar de culto (Gorza, 2002:60-64). Las cuevas —vientre/interioridad—, son lugares sagrados, son la vía hacia interior de la tierra, el inframundo, territorio de naturaleza femenina, acuosa y “monstruosa”. La delimitación del territorio entre los límites de lo cercano/conocido y lo lejano/desconocido, ha tenido implicaciones parecidas en otros ejemplos de la cartografía.

Es importante hacer hincapié en la naturaleza reptiliana del inframundo en las cosmovisiones mayences, connotación que es común a diversas cosmovisiones.

En diversas representaciones mesoamericanas es posible reconocer a un ser las fauces de un ofidio en escenas relacionadas con el acceso al inframundo, no parece coincidencia que en diversos mapas antiguos europeos se representen dragones que surcaban los océanos desconocidos. Es posible encontrar la frase *hic sunt dracones*, 'aquí hay dragones', como se muestra en la Ilustración 21, indicando al navegante sobre el desconocimiento de los territorios inexplorados y los potenciales peligros de internarse en ellos.

¹² Sobre el fuera de campo puede consultarse a Aumont, 1992: 236-239.



Ilustración 21

Carta Marina et descriptio, 1539
Fragmento

En el marco de la narrativa tzotzil se tienen seres como los demonios de los mitos, 'devoradores de hombres', *pukujetik* (Ochiai, 1985:45) o *pucuj* (Hurley y Ruíz, 1978:102), los cuales habitan el interior de la tierra durante el día, cuando los seres humanos son protegidos por el Sol, acechando durante la noche, atacando sobre todo a los hombres en estado etílico o a las mujeres dormidas.¹³

Artífice celeste

¿Cómo se expresa lo anterior mediante el lenguaje cartográfico del huipilmapa? La proyección en este signo encuentra un apoyo en el uso del color. El análisis del uso del color da la oportunidad de resaltar aspectos relevantes del fenómeno, territorio o elemento mapeado, se ha de recordar que la perspectiva central, según Siegert (2015), sería evidencia de la relación establecida entre la identidad del objeto y su localización (p. 102), lo cual concuerda con uno de los aspectos más relevantes de las cosmovisiones mayences, la atribución de una 'personalidad' a cada territorio; cada elemento comparte atributos con espacio que lo contiene.

¹³ Sobre estos brujos o demonios, es notable comentar que el modo en que usualmente atacan a los seres humanos es introduciendo objetos en su cuerpo, causándoles heridas y lastimaduras. Cfr. <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/termino.php?l=1&t=pukuj> Fecha de consulta: septiembre 1, 2016.

Según el análisis cromático del signo, teniendo en consideración que el color ya en sí mismo, por su naturaleza, según Aumont (1992) es un “indicador espacial dinámico” (p. 217), se observa que la personalidad de los territorios/deidades se encuentra expresada mediante la atribución de un color según su ubicación en vínculo a cierto punto cardinal, esto dependiendo de la posición del Sol, que en su labor como artífice, pinta de forma distinta el espacio. El Sol, al traer consigo la luz, trae consigo el color. El negro, simboliza aquel territorio de indistinción y desconocimiento. En el marco de estas cosmovisiones se relaciona con la dirección poniente y el inframundo; y en el bloque muk'ta luch, se lo puede encontrar en las sucesiones de rombos en la parte central, señalando al inframundo en el mapeo del cosmos, lugar donde el Sol ingresa privando de luz al mundo.

A su vez, el color rojo se relaciona con el Sol, con el punto cardinal Este, dirección de la cual surge cuando el cielo se pinta de rojos y naranjas, se le relaciona también, pues, con el calor, índice de la energía vital. Al centro del muk'ta luch, la serie central de contornos de color rojo representan el medio día, parte del día donde comienza el calor es más álgido, lapso de tiempo en que los colores son más brillantes. El calor en las cosmovisiones tzotziles se relaciona estrechamente con el carácter, la energía vital, y lo masculino. No parece coincidencia que la densa textura del brocado en el huipil-mapa se encuentre concentrada en la parte superior del torso, y en cambio, complementa la indumentaria la falda de un azul oscuro, cubriendo la mitad inferior del cuerpo.

Medio día

Es importante lo que Lessing (1964, en Lozano, et. al., 2009:132) llama “el instante privilegiado”, que se ha de destacar por su importancia en términos semióticos. Siguiendo el análisis del muk'ta luch, desde punto de vista discursivo, es remarcable la perfección con la que casan el rombo que representa al Sol y los correspondientes al inframundo, tierra y cielo, formando esta serie de rombos concéntricos que coinciden en el centro del signo, en el punto que representa el mediodía. Como parte de una retícula, podría inferirse que los importantes motivos detrás de la elección del momento dicho instante como privilegiado, sería motivo para extender esta concepción hacia otros ámbitos de la vida de los tzotziles.

Como unidad mínima de expresión de información, unidad mínima de sentido en términos cartográficos, el punto tiene una carga simbólica considerable, ya de marcaje, ya de indicación o localización de un lugar. Dado que es justo en la parte central del signo que puede observarse un punto, y que a su vez, éste se destaca mediante el cambio de color en todas

las repeticiones del signo, se sugiere una intensidad, una función indicial relacionada, en parte, con el punto de vista en las cosmovisiones mayas y tzotziles, como lo indica Franz Tichy (2002) “[o]tros puntos astronómicos son la posición del hombre mismo como centro del universo, el cenit entendido como un punto sobre él, y el nadir, como un punto debajo de él” (p. 334).

Resultan interesantes las investigaciones realizadas respecto a la representación y conceptos relacionados con el cuerpo realizadas por Houston, Stuart y Taube. Los autores se dedican a analizar las ideas y conceptos que giran en torno al cuerpo en el pensamiento maya, entre los que resalta un complejo que devela que en el pensamiento antiguo existía una estrecha correspondencia parte-todo, que se identifica en diversos ejemplos. Entre ellos se pueden citar la correspondencia lingüística entre el término *winik*, ‘cuerpo’ —que ya ha sido tratado con anterioridad por su importancia— y la palabra *vinquilel* ‘parte del todo’. En el plano gráfico, la representación de dicha correspondencia resulta un ejemplo iluminador para el presente análisis, según los autores “los glifos maya para expresar partes del cuerpo, ya sea para la parte baja del torso, una mano, un dedo o una cabeza, muestran un círculo dentro de un círculo siempre en el punto donde dicho miembro se articula con el resto del cuerpo” (Houston, Stuart y Taube, 2006:13) (Ilustración 22).

Los autores destacan que dicho recurso se extendió incluso al ámbito arquitectónico, sugiriendo la equivalencia existente en dicha cosmovisión entre el cuerpo y las edificaciones (Ibíd., 12-14). Como recurso estilístico, los círculos concéntricos simbolizan relación y unión más allá del contexto corporal, como se tuvo la oportunidad de expresar con anterioridad. En la retícula maya y tzotzil, la correspondencia entre los ámbitos que componen la realidad se va cir-



Ilustración 22
Glifo G1 de la serie de 9 días, relacionados con las deidades del inframundo. Puede apreciarse la representación de la mano, y en la parte correspondiente a la muñeca los círculos concéntricos a los cuales hacen referencia los autores citados.

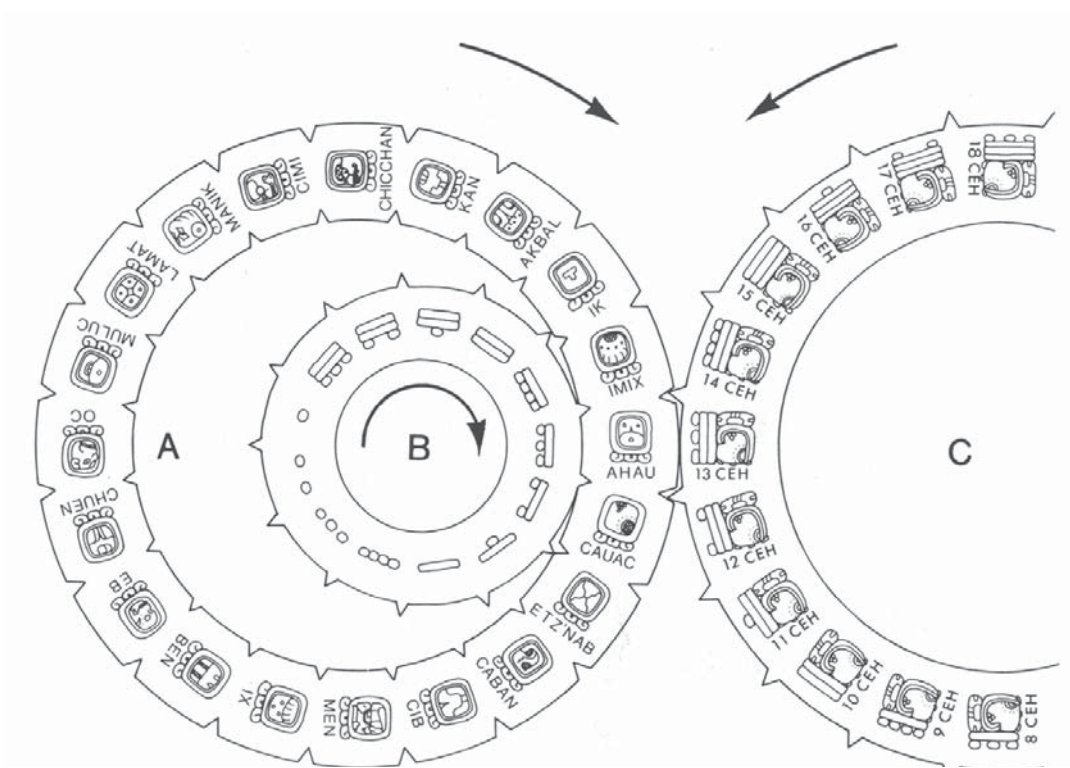


Ilustración 23

Diagrama de la rueda calendárica donde se muestra la dinámica con la que se integran ciclos de tiempo en otros de mayor duración. La rueda B representa la trecena de días, la rueda A la veintena de entidades que al conjugarse conformaban los *uinales* (periodos de veinte días). La rueda C representa los 19 periodos (18 *uinales* más el periodo *ueayeb* de 5 días) que componían el año solar de 365 días.

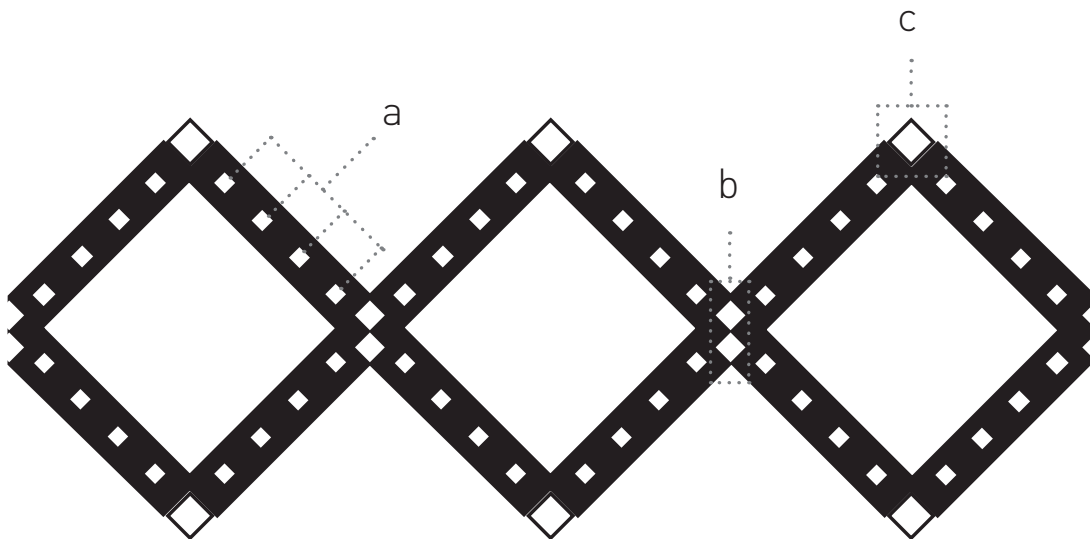
cunscribiendo como una serie de círculos concéntricos, como las ondas que describe una roca al penetrar el agua: el cuerpo tiene como centro el chul 'el, 'alma', (Gorza, 2002:69), la casa, a su vez, tiene como centro el fogón; la comunidad tiene como centro la iglesia —ch 'ul na, 'casa del alma' (Gorza, 2002: 51)—.

Entendido lo anterior como la expresión reticular de una matriz cultural, se encuentra la relación que esto guarda con otras técnicas usadas en la antigüedad para la medición y significación del tiempo. En la rueda calendárica maya, ciclos de tiempo se circunscriben en ciclos cada vez más grandes, el *kin*, contenido en el *uinal*, éste contenido por el *tun*, éste, a su vez, contenido por el *katun*, etcétera. Esta cuenta del tiempo permitió “que el tiempo lineal se despliegue[n] dentro de una estructura cíclica” (Freidel, et. al., 1993:59). El tiempo cíclico e infinito es el tiempo de las deidades —la memoria—, en el cual se circunscribe el tiempo lineal y finito del ser humano, representado como un pequeño punto al centro.

4.2.1.2 Banda punteada, Venus

Siguiendo, pues, las directrices que marca el signo *muk'ta luch* se continua con el análisis de los elementos que interaccionan con él en el bloque al que pertenece. Una de las principales características que distinguen al huipilmapa, del ya estudiado huipil de Magdalenas, por otros autores (Ilustración 25), es una banda que zigzaguea enmarcando las filas de repeticiones del *muk'ta luch*. Esta banda de color negro tiene cuatro puntos rojos del mismo tamaño a lo largo de sus diagonales (Diagrama 7a). Cerca de sus vértices `interiores`, se encuentran dos rombos rojos de tamaño apenas mayor, uno sobre otro (Diagrama 7b). Los vértices `exteriores` de la banda se truncan con un rombo que cambia de color en cada repetición (Diagrama 7c).

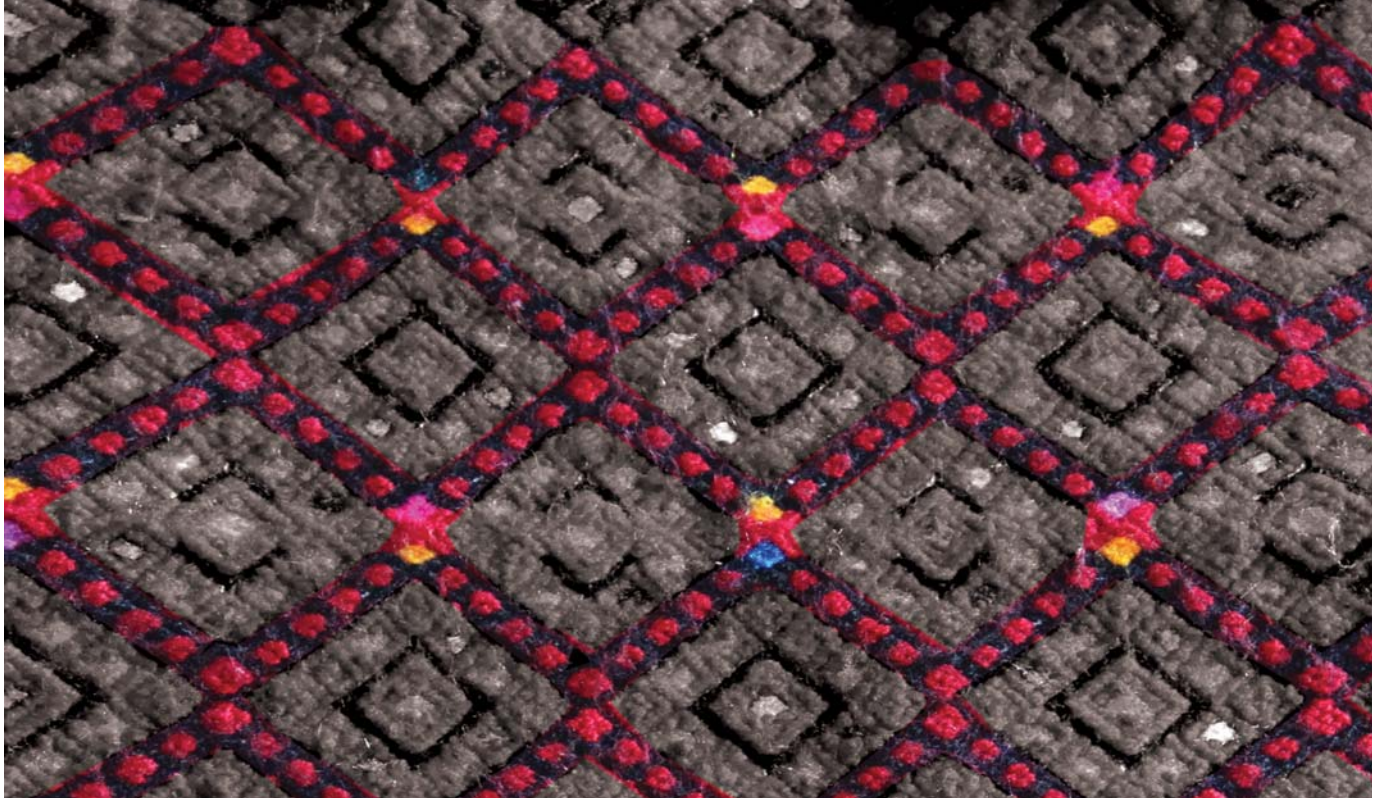
Para el análisis de esta banda habría que recordar que la línea, en general, tiene como función fundamental ser el recurso más económico mediante el cual pueden representarse, entre otras cosas, el desarrollo de fenómenos —entendida conceptualmente como una sucesión o la unión de varios puntos—. Siguiendo como indicador, la ubicación exterior de la banda con respecto al *muk'ta luch*, y en la dirección a la que apunta la relevancia de la observación de los astros, en las cosmovisiones mayences, tomo en consideración el simbolismo del planeta Venus, teniendo en cuenta que Venus fue concebido como guía o precursor del Sol.



↗ **Diagrama 7**
Ubicación de los elementos referidos en el texto

→ **Ilustración 24**
Se resalta en color la banda punteada que retea al signo *muk'ta luch*

Ilustración 25
Acercamiento al brocado central de un huipil de Magdalenas de 1955



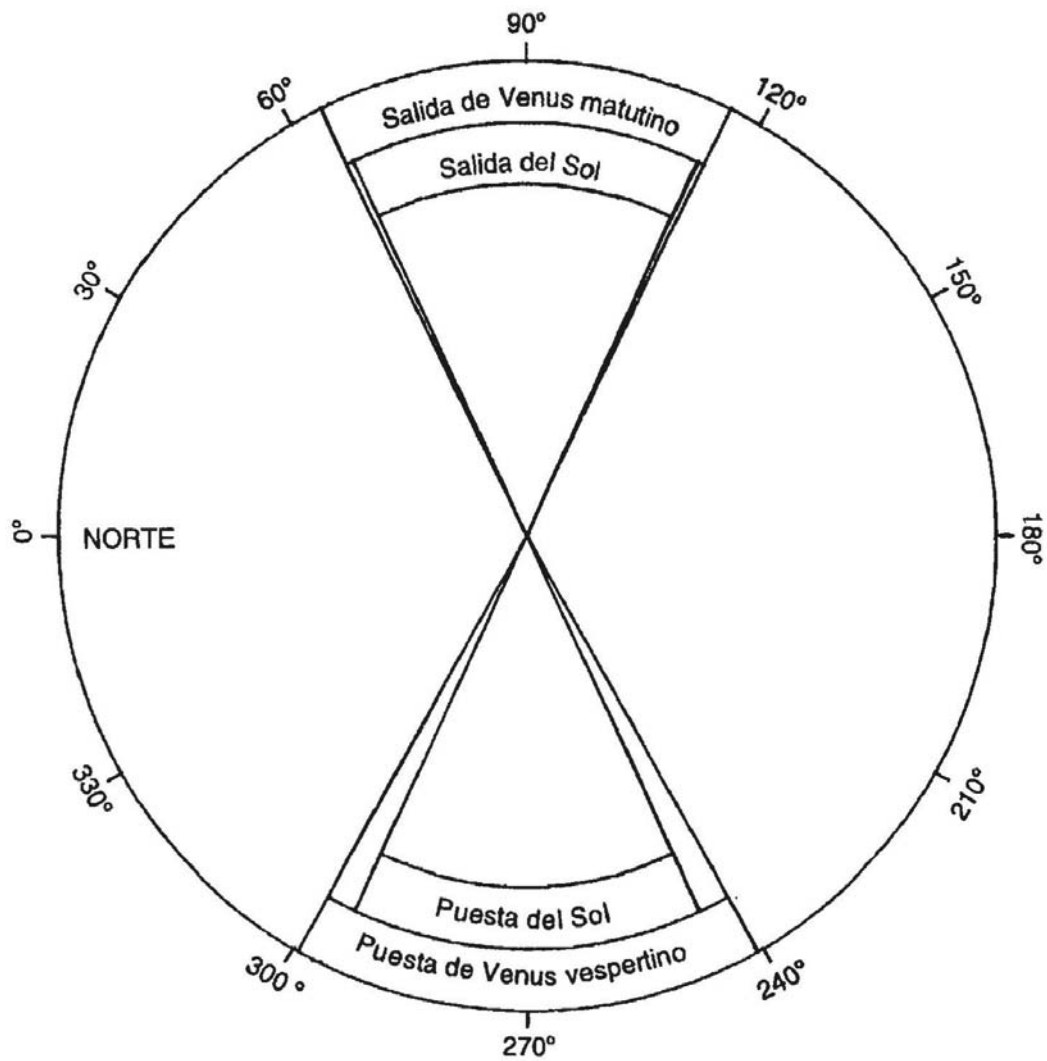


Ilustración 26

Diagrama que muestra los extremos horizontales de Venus, tanto en su visibilidad vespertina como en la matutina. Nótese que alcanza extremos mayores que los del Sol, según las mediciones en latitudes mesoamericanas.

Para el análisis de esta banda habría que recordar que la línea, en general, tiene como función fundamental ser el recurso más económico mediante el cual pueden representarse, entre otras cosas, el desarrollo de fenómenos —entendida conceptualmente como una sucesión o la unión de varios puntos—. Siguiendo como indicador, la ubicación exterior de la banda con respecto al *muk'ta luch*, y en la dirección a la que apunta la relevancia de la observación de los astros, en las cosmovisiones mayences, tomo en consideración el simbolismo del planeta Venus, teniendo en cuenta que Venus fue concebido como guía o precursor del Sol.

Según Ivan Šprajc (1998), el punto de salida de Venus y el de su puesta se mueven a lo largo del horizonte oriental y occidental, respectivamente, llegando a los extremos norte y sur de forma muy parecida al Sol. En el huipil-mapa, se notará que se señalan, mediante un rombo rojo de tamaño mayor respecto a los puntos que se encuentran a lo largo de la banda, los vértices de la misma, sugerentemente cerca de los rombos que señalan norte y sur en el *muk'ta luch*. Por otro lado, cabe notar que los extremos máximos de Venus son mayores que los extremos solsticiales alcanzados por el Sol (Ilustración 26) en su movimiento anual por el horizonte, puesto que el plano de la órbita de Venus está inclinado respecto al plano de la elíptica (Šprajc, 1998:23).

Los anterior explicaría la ubicación exterior de la banda respecto al signo *muk'ta luch*, para continuar con el análisis veamos más a fondo el simbolismo del planeta, en la cosmovisión mesoamericana; en el Códice Chimalpopoca, se cuenta que *Quetzalcóatl* —entidad relacionada con el planeta Venus y cuyo mito guarda estrecha relación con el de los gemelos del Popol Vuh—:

Viaja a la orilla de las aguas hacia el Este y lleva a cabo su inmolación. Después de cuatro días, su corazón se levantó para convertirse en el planeta Venus. *Quetzalcóatl* pasa un total de ocho días en *Mictlán*,¹⁴ y este patrón es claramente reconocible como la conjunción inferior de Venus” (Grofe, 2007:53).

Como puede observarse (Diagrama 5) 4 puntos del mismo tamaño se encuentran a lo largo de las diagonales de la banda. Siguiendo en con el códice Chimalpopoca se cuenta que cuatro días más le tomó a *Quetzalcóatl* proveerse de flechas y que, transcurridos ocho días “apareció la gran estrella (el lucero)” (Códice Chimalpopoca, 1975:11, en Šprajc, 1998:46). Las coincidencias numéricas entre los pasajes antes citados y la representación resultan de suma significación; se pueden contar cuatro puntos en cada

¹⁴ Inframundo según el mito centro-mexicano.

diagonal; cuatro rombos en la diagonal ascendente culminan en el vértice superior con un rombo de distinto color, el cual parece fundirse con el espacio fuera de la banda. Este punto coincide, en el eje vertical, con el centro de determinadas repeticiones del signo *muk'ta luch*, el cenit. Este punto comparte territorios, dentro de la banda y fuera de ella.

Para ofrecer un análisis del bloque central se continúa con un tercer elemento, una variante del signo *muk'ta luch* que se intercala en repetición con los elementos antes descritos.

4.2.1.3 *Muk'ta Luch*, segunda variante

La primera variante del signo *muk'ta luch* se repite en el eje horizontal y se encuentra enmarcada con la banda antes descrita, ambas establecen una interacción con la siguiente variante del signo, la cual no se encuentra enmarcada por la banda. En conjunto los tres elementos conforman el bloque central del brocado (Ilustración 27).

Se distingue de la primera variante en dos aspectos, de forma individual, el contorno negro se interrumpe, formándose 4 secciones, dos de color negro en el eje vertical y dos de color rojo en el horizontal, (Ilustración 28).

La segunda distinción surge al repetirse lateralmente, en la primera variante, la banda de color negro separa una repetición de la siguiente, en este caso, una y otra están separadas por una X de color rojo, en cuyos vértices se ubican los rombos de colores de la banda del punto anterior.

La X, como puede observarse (Ilustración 29), señala un espacio de interacción entre los 3 elementos. Siguiendo en el eje horizontal dicha X, se aprecia que coincide con el cambio de color del contorno romboidal de esta variante del *muk'ta luch*. Resulta necesario identificar qué tipo de interacción se crea en el conjunto que se constituye en la interacción entre éstos signos, ya que de dicha se inaugura una superficie y una serie sucesiva de interacciones con signos fuera de dicho bloque.

4.2.1.4 Análisis del bloque

Para interpretar dicha interacción en el plano gráfico resulta necesario tomar en cuenta que, considerando que se está frente a un signo de alta densidad de información y que, entre todas las capas de información que despliega, una de las más importantes es la relacionada con los fenómenos celestes, la antes referida X que marca dicha interacción se ha de vincular con fenómenos astronómicos.

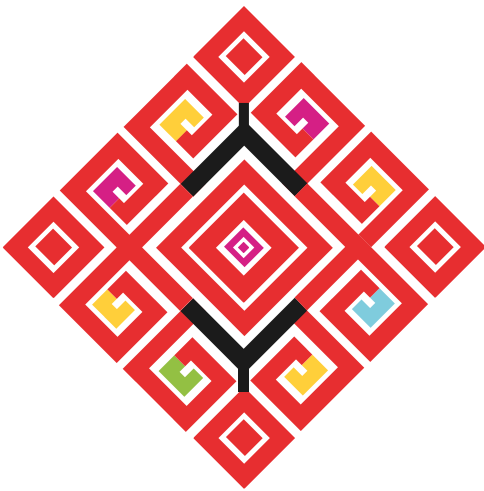
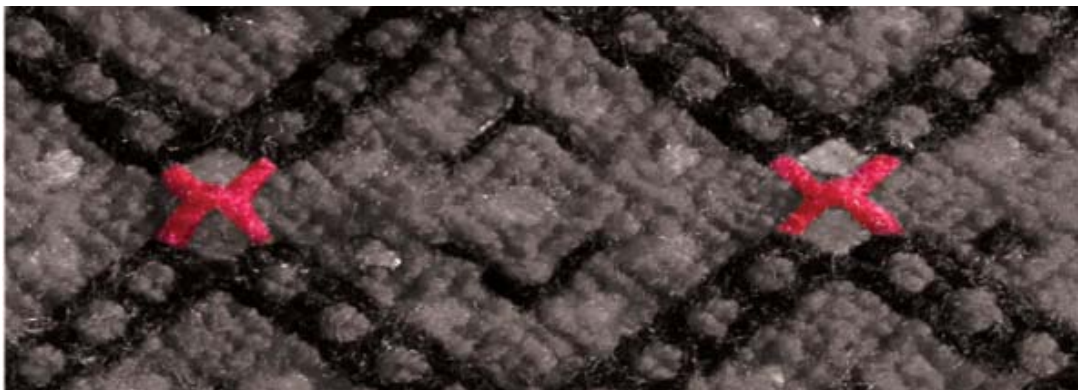


Ilustración 27
Bloque *muk'ta luch* en el huipil-mapa

Ilustración 28
Trazo vectorial de la segunda variante del signo

Ilustración 29
X que surgen de la interacción de los tres elementos que conforman el bloque





- ciclos solares
- ciclos venusinos

Diagrama 8
 Relación de los ciclos
 sinódicos de Venus y los
 ciclos solares en el bloque
 que se analiza



Ilustración 30
 Acercamiento al brocado del signo *muk'ta luch* en huipil de San Andrés (1972).
 En este huipil resaltan bandas de color rojo que surgen en la interacción de las dos
 variantes del signo y la banda punteada. Destaca que la patina del tiempo deje ver
 incluso el uso de un material diferente, apoyando la propuesta de observar
 una intención al resaltar de diversos modos dicha sección.

La reflexión siguiente del mismo autor permite ahondar en el análisis de la representación:

En los libros sagrados, Venus está representado con cinco figuras distintas que corresponden a los cinco cursos del planeta que se distinguen en el cielo. Los mayas explican este hecho en el Códice Dresde. Para ellos cada fase visible de Venus estaba referida a un día determinado. Se repite más o menos exactamente después de ocho años. Ocho años solares, o sea 8×365.2422 días equivalen a $2'922$ días, el mismo tiempo que cinco años venusinos de 583.92 días (2,918 días). Cinco veces aparece Venus como estrella matutina y, por cierto, solamente en los días *Kan*, *Lamat*, *Eb*, *Cib*, y *Ahau* del calendario de los mayas, correlacionándose con cada uno de los dioses (Ibídem, 351-352)

A partir de los datos sobre el planeta Venus que ofrece Šprajc, fue posible sugerir que los puntos de la banda negra pudieran señalar pasos en el recorrido del planeta Venus, entre los datos más reveladores se encuentran las coincidencias entre el periodo sinódico del planeta y el año terrestre, se tiene que 8 años terrestres equivalen a 5 periodos sinódicos, y es justo cada 8 años que fenómenos venusinos como la conjunción inferior —periodo de 8 días de invisibilidad del planeta— se repiten. Como se puede observar en la Diagrama 8, existe una sugerente coincidencia en el conteo, los 8 puntos en las espirales del *muk'ta luch* —con referencia al ciclo solar— coinciden con 4 puntos ubicados en los vértices de la banda puntada —con referencia al ciclo de Venus—, si se cuenta el centro, sumarían 5.

El hecho de que la banda se trunque en dicho punto puede entenderse como una insinuación de desaparición o un camino que se trunca, por lo que resulta importante poner atención al uso del color negro, recordando que Venus fue relacionado simbólicamente con el inframundo.

Es notable que el contorno romboidal al centro de la segunda variante del *muk'ta luch*, que se infiere como la plancha cuadrangular correspondiente al inframundo se interrumpa, coincidiendo en el eje horizontal con dicha X, lo cual posiblemente indicaría la ubicación de Venús y el Sol en el supramundo, en apoyo a lo anterior Franz Tichy comenta: “su aparición como estrella matutina, después de una ausencia de ocho días, parece que estaba para los mayas en conexión con otros fenómenos como el paso del Sol por el cenit” (Tichy, 2002: 352). Por otra parte Šprajc argumenta:

Cabe añadir que en la latitud geográfica de las tierras bajas mayas del sur los extremos máximos norte de Venus como estrella de la tarde coinciden casi exactamente con el primer paso anual del Sol por el cenit (a principios de mayo), cuando el astro diurno se desplaza hacia el norte (Šprajc, 1998: 43).

En la representación puede observarse que ocho puntos separan la ubicación central de un rombo, tanto en el eje horizontal como en el vertical. Dado lo anterior, considero que las diagonales que descienden representan a Venus en su conjunción inferior y cuando ascienden su ubicación contraria, distinguido entre periodos de visibilidad e invisibilidad del planeta.

La presencia de referencias al planeta en el huipil-mapa se explica por las coincidencias entre su ciclo sinódico y fenómenos de suma importancia para el devenir humano, como ya se mencionó en el capítulo anterior, se identificaron coincidencias con el ciclo solar, con fenómenos primordiales para la siembra —con el comienzo y fin de la temporada de lluvias—, con el ciclo lunar y con el periodo de gestación humana —al rededor de 260 días—, además de haber sido una referencia importante para la medición del tiempo y el espacio.

La siguiente variante del signo *muk'ta luch* presenta una distinción formal respecto al descrito al principio ya descrita con anterioridad. Como se dijo, las repeticiones del diseño que están enmarcadas por la banda, el rombo más grande del grupo central es una línea continua de color negro, en la segunda variante, dicho contorno se divide en cuatro secciones, dos en el eje vertical de color negro y dos secciones en el eje horizontal de color rojo. Un aspecto importante a considerar son las secciones de línea en color negro, en dicha interrupción surgen flechas, y en este sentido se hay considerar este elemento como signficante dentro de un mapa, ya que “cuando veo una flecha me siento inclinado a seguir la dirección sugerida” (Eco, 2005:189).

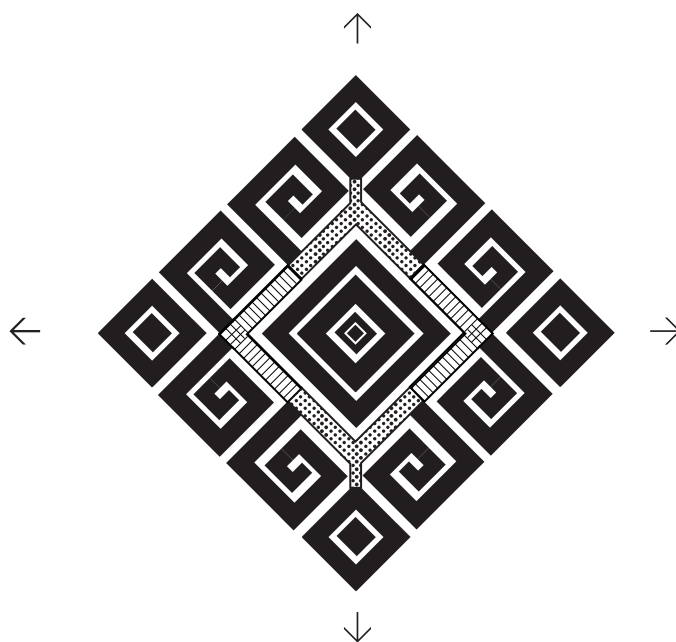


Diagrama 9
Flechas que surgen al centro de la segunda variante del signo

Las flechas han sido utilizadas en muchos contextos y épocas; como elemento signifiante suelen ser el medio más económico para la indicación, ya sea de sentido en el movimiento o temporalidad. Asimismo, el simbolismo de la X —como indicación de un lugar y en relación al centro— resulta fundamental para interpretar la interacción entre ambas variantes del signo *muk'ta luch* y la banda punteada. Como se puede apreciar, las secciones de línea resultan flechas que señalan (Diagrama 9), cada una, hacia direcciones opuestas, tanto en el eje vertical (secciones de color negro) y horizontal (secciones de color rojo), y coinciden en ambos ejes con el elemento romboidal que representa al Sol, justo al centro.

La coincidencia entre las secciones de color rojo en el contorno romboidal mayor de la segunda variante del *muk'ta luch* y los vértices `exteriores' de la banda punteada, que enmarca la franja de repeticiones de la primera variante del signo, establecen una interacción, de la cual, analizando el bloque completo, surgen franjas horizontales de color rojo (Ilustración 30). Estas franjas a su vez interactúan con un signo fuera de dicho, esta interacción señala la dirección para continuar con el análisis del huipil-mapa.

4.2.1.4 *Pepen*

A ambos costados del bloque/signo *mukta luch*, se encuentra un signo que ha sido identificado como mariposa o *pepen* en lengua tzotzil— (Ilustración 31). Para su analizar, propongo identificar dos distintos conjuntos. El primero es una serie de rombos dispuestos verticalmente al centro del bloque. Uno de ellos, el de menor tamaño, consiste en un contorno romboidal que contiene un punto (Diagrama 10a); el siguiente es una serie de rombos concéntricos —dos en torno a un punto—, el cual es de mayor tamaño respecto al del primer grupo y también se distingue por cambiar de color en cada repetición (Diagrama 10b). Ambos conjuntos se repiten alternadamente en sucesión vertical, constituyendo una columna al centro del bloque; se aprecia que algunos de los rombos están enmarcados por líneas zigzagantes de color negro (Diagrama 10c), que se interrumpen de vez en cuando de forma irregular, notándose que en ocasiones envuelven com-



Ilustración 31
Trazo del signo *pepen*

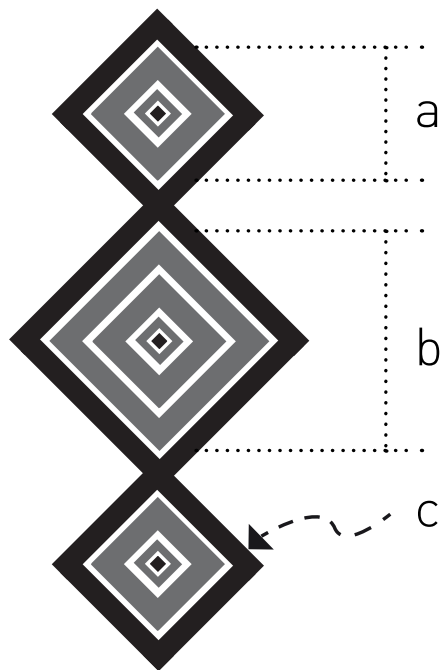


Diagrama 10
Conjunto central del signo *pepen*

recostada en cuyo vértice interior se encuentra lo que podría describirse como la mitad de un punto (Diagrama 11b). El siguiente elemento es una línea quebrada en forma de M recostada, en cuyos vértices interiores se identifica, igualmente, la mitad de dos puntos (Diagrama 11c). Estos elementos se repiten en sucesión vertical, interactuando formalmente con la columna del centro y se repiten espejados a sus costados, formando en conjunto una banda vertical.

Para explicar la presencia del signo en el huipil-mapa se considera el simbolismo de las mariposas en la cosmovisión maya, las cuales fueron relacionadas directamente con el día y el Sol, en complementariedad se encuentra al murciélago, el cual representa su alter ego nocturno; al ser vistos en los mismos parajes, uno de día y el otro por la noche. Como Gorza (2002) lo manifiesta, “si en su camino diario el astro se personifica en una mariposa, de noche, cuando se precipita en el inframundo, se transforma en murciélago, guardián nocturno del inframundo” (p. 128).

Sabiendo lo anterior se continua el análisis del huipil-mapa en la dirección lateral que el mismo bloque señala, donde se encuentran los límites del bloque del signo *muk'ta luch*, el cual se encuentra separado del bloque del signo *pepen* por una línea. Si, como se dijo antes, las líneas se entienden

pletamente tres rombos, ya sea dos pequeños y el grande entre ellos, o contrariamente en algunos casos dos grandes y uno pequeño.

A cada lado de esta columna se distinguen tres elementos. Uno de ellos se trata de una línea compuesta por dos espirales; con fines analíticos se ubicó el centro de la línea en el vértice que une dichas espirales cuadrangulares, punto donde la espiral superior que se dirige al centro en el sentido de las manecillas de reloj, cambia de sentido para formar la otra espiral, que se desarrolla en sentido contrario (Diagrama 11a). Las espirales cambian de color en su extremo interior.

El centro de esta línea coincide con el vértice de otro de los elementos, que podría describirse como una línea quebrada en forma de V

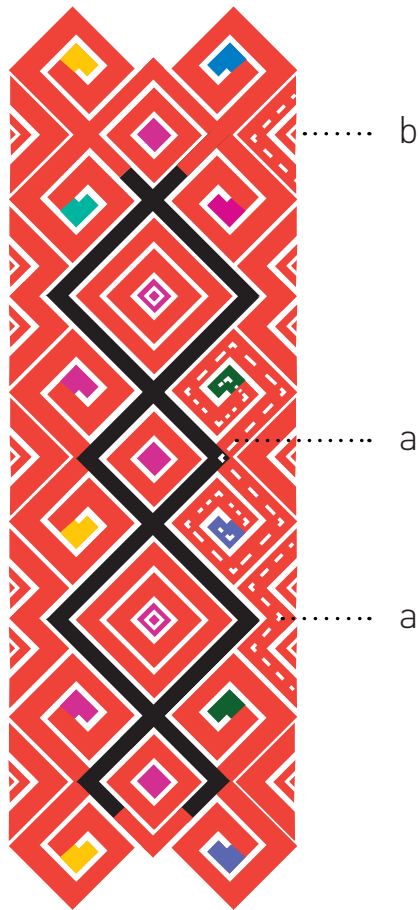
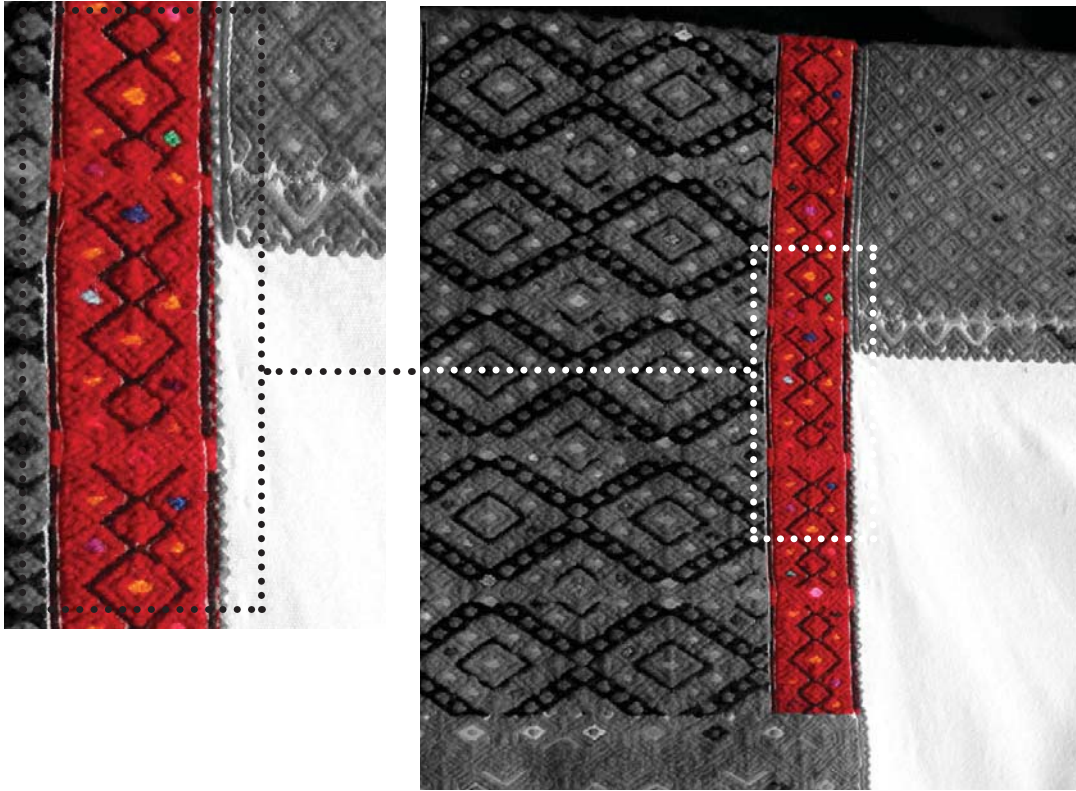


Ilustración 32
Signo *pepen* en el huipil-mapa

Diagrama 11
Trazo de los elementos que componen al signo *pepen*. Se resaltan los componentes laterales descritos mediante una línea discontinua de color blanco para facilitar su reconocimiento.

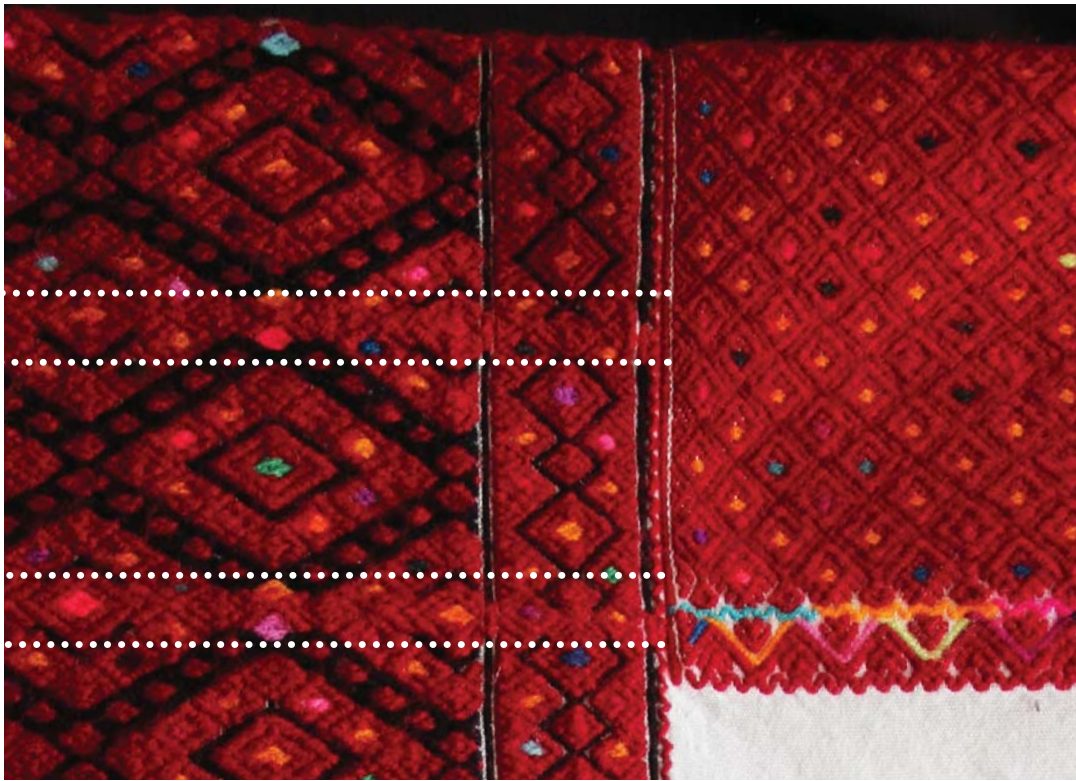


Ilustración 33
Coincidencia entre el signo *pepen* y el signo *muk'ta luch*

Ilustración 34
Fachada del templo de las Grecas y la Guerra, Toniná, Chiapas.



como una estrategia de representación que usualmente se utiliza para señalar un proceso o una frontera, para analizar el funcionamiento fronterizo de esta línea resulta necesario identificar cómo opera, ¿separa o une? ¿qué deja pasar, qué filtra?

Destacar que dicha línea presenta una ruptura mediante el uso del color; alternando secciones de color rojo y negro. Al observar el conjunto que constituyen, ella misma y los bloques que la rodean, pueden apreciarse coincidencias significativas. Por un lado, entre las secciones de color rojo de dicha línea y las franjas rojas que surgen en el bloque de repeticiones del signo *muk'ta luch*; por otro, existe también una coincidencia entre dicha sección de color rojo y la banda que constituyen las repeticiones del signo *pepen*, ya que como se puede observar en la Ilustración 33, la línea zigzagueante de color negro cambia de color justo a la misma altura. ¿Qué puede sugerir dicha coincidencia en el plano formal? La cantidad de rombos que enmarcan las líneas negras de la columna central del bloque *pepen*, coinciden exactamente con una fila de signos *muk'ta luch* enmarcados por la banda de color negro identificada como Venus.

A las mariposas usualmente también se le atribuyó la función de ser mensajera de los dioses. Romero, Flores y Mora-Echeverría (2001) estudian el simbolismo de la mariposa en las cosmovisiones mayas, relacionando su representación —una mariposa con las alas abiertas— con signo olli, movimiento, simbólico intercesor del ser humano que lleva al Sol sus mensajes, vinculado por ello con el planeta Venus. Los autores resaltan que, a pesar de la abundante presencia de mariposas de diversas especies en el territorio mayence, es escasa su aparición en el plano plástico, comentando esto respecto a su estudio sobre murales en Chacchoben —Quintana Roo—, donde cuando se las representadas se usa usualmente el color rojo.

Estudiar este elemento en la dirección a la cual dirige el simbolismo de las abejas, apuntaría a la relación del elemento con los Bacabes, que según Thompson fueron representados en los cuatro puntos cardinales en el arte maya del periodo de mayor influencia centro-mexicana, usualmente con alas, usando conchas o caparazones de tortuga, y/o con ropas o marcas corporales que sugerían las marcas del cuerpo o las alas de las abejas. Resulta sugerente en este sentido que las marcas de las abejas consistan en una serie de círculos concéntricos, lo cual encuentra analogías formales con los conjuntos de rombos concéntricos presentes tanto en el bloque *pepen* como del signo *muk'ta luch*.

La relación entre el simbolismo de la mariposa y su relación con el murciélago y por lo tanto, con el inframundo puede apoyarse, por una parte, en el análisis de otro tipo de expresiones plásticas, uno de las más signifi-

cativos se encuentra en una fachada de la antigua ciudad de Toniná.¹⁵ En la Ilustración 34 se puede apreciar parte de la fachada del llamado Palacio de las Grecas y la Guerra, las formas que ostenta guardan similitudes importantes con el signo *pepen*, y se ha relacionado en ocasiones al motivo presente en dicha fachada con la representación de Quetzalcóatl. También resulta importante recordar que el mismo término *tzotzil* haga referencia al murciélago, *zot'z* es el término yucateco con el que se le conoce a los murciélagos de nariz de hoja (Thompson, 1950:48). Esta coincidencia apunta a la interpretación cosmográfica de la coincidencia formal señalada por la línea fronteriza entre el bloque *muk'ta luch* y *pepen*.

Ya se ha apuntado a la posible lectura de ese lugar señalado con la X en el bloque *muk'ta luch*, como lugar de transición, la posición del planeta Venus en el supramundo. La coincidencia formal entre el signo *pepen* y el bloque antes analizado se comprende como una coincidencia de ubicación, la mariposa —o murciélago— ubicada el supramundo mundo. Se cree, en cambio, que la coincidencia entre los signos *muk'ta luch* enmarcados con la banda punteada y la línea negra que contornea los rombos centrales del signo *pepen* indica, en cambio, la coincidencia de ubicación en el inframundo.

La línea que separa a los signos *muk'ta luch* y el signo *pepen* se repite en el extremo opuesto de este último, por un lado, enmarcándolo, y por otro, señalando el fin del área brocada en el lienzo central. Se continua el análisis del huipil-mapa permaneciendo en dicho lienzo. El bloque cuadrangular que en conjunto constituyen los elementos antes analizados, encuentra en su base correspondencia con el signo *mono*.

4.2.1.5 Mono

El mono es uno de los signos que más se brocan en los huipiles estudiados, la banda del signo se constituye mediante su repetición en el eje horizontal. Como es posible observar, descrito de arriba hacia abajo, inaugura el signo un rombo en cuyo interior se encuentra un punto, esto constituiría la cabeza del primate. Debajo de su vértice inferior se encuentra la unión de tres líneas; dos diagonales ascendentes que se quiebran en forma de espiral cuadrangular, formando los brazos, y una vertical descendente en medio de ellas, el torso.

¹⁵ Sitio arqueológico ubicado en el municipio de Ocosingo, entre tierras altas y tierras bajas de Chiapas, a un par de horas de los Altos, su etapa de apogeo fue entre el s. VI y el X d.C., justo en la transición entre el periodo Clásico y el Posclásico.

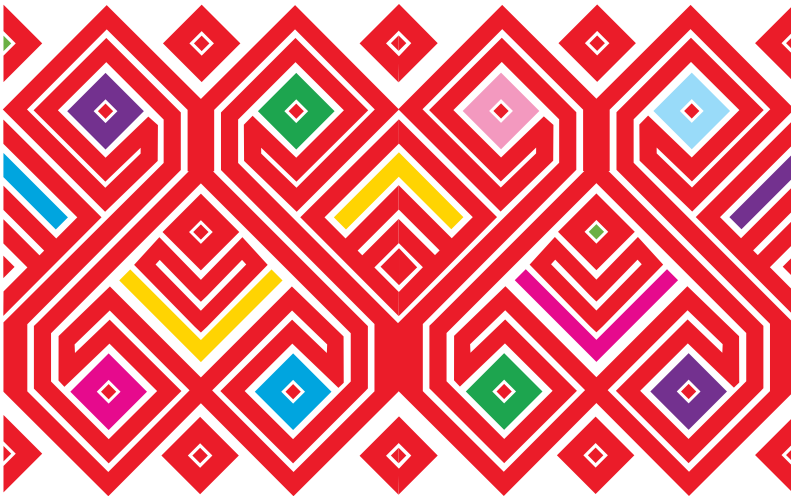
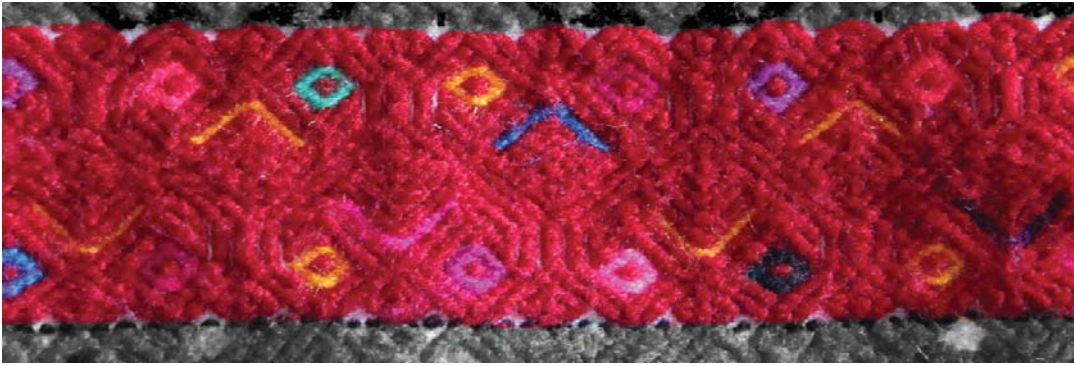


Ilustración 35
Signo mono en el huipil-mapa

Ilustración 36
Signo mono en un huipil de San Andrés de 1976

Diagrama 12
Trazo del signo mono

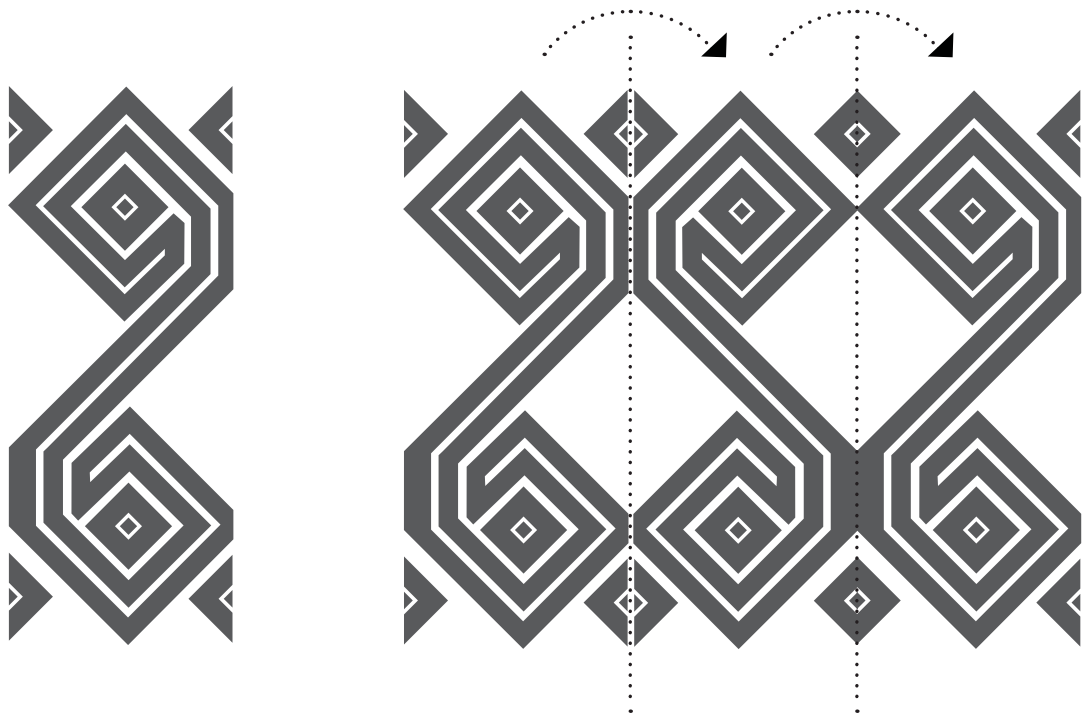
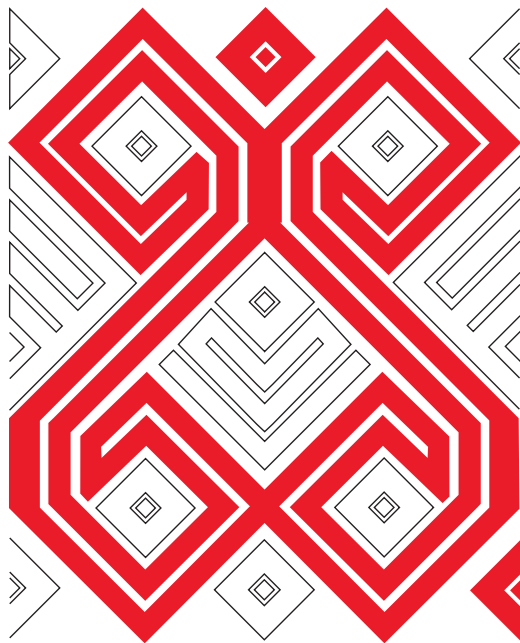


Diagrama 13

Arriba. Se resalta una de las figuras `mono´
Abajo. Identificación del rapport, repetición del
mismo en el eje horizontal para formar dos figuras

Las espirales de los brazos —cada una de las cuales se dirigen al centro en direcciones opuestas— y la vertical, al encontrarse se prolongan de forme descendente, conformando las tres el torso. Llegado un punto, estas líneas se bifurcan en cuatro diagonales, dos se prolongan hacia la derecha, las otras dos hacia la izquierda, conformando el contorno de las piernas, los cuales crecen quebrándose formando espirales cuadrangulares más largas que las de los brazos. Cada una de las espirales, tanto de las piernas como de los brazos, rodean contornos romboidales de colores que contienen un punto rojo (Diagrama 12).

Debajo del vértice en el que las líneas del torso se bifurcan para formar las piernas, se encuentra un grupo de elementos, un contorno en forma de rombo que contiene un punto, debajo del cual se encuentran tres líneas quebradas en forma de V —una más grande que la que la contiene—; de éstas, la central es de color distinto a las demás, que son rojas. Entre cada una de las repeticiones, sobre el vértice que forman los puntos donde se tocan los brazos de uno y otro, se encuentra otro rombo rojo que contiene un punto.

El análisis formal de la representación del mono arroja información interesante, a primera vista los módulos antes descritos se suceden uno tras otro horizontalmente, tocándose en uno de sus vértices las espirales que forman los brazos, y en uno de sus lados las espirales que forman las piernas, sin embargo al analizar con más cuidado las formas es posible apreciar que la mitad de una de las figuras, es a la vez la mitad de otra, que reflejándose en el eje horizontal, permite que se forme una figura ‘boca abajo’. El rapport, coincide con el eje de simetría, ubicado a la mitad de cada una de las figuras del mono, la mitad de un mono es a vez la mitad del que le sigue, alternándose en dirección ascendente y descendente (Diagrama 13). Esta estrategia de representación requiere del análisis del simbolismo del mono en el pensamiento maya y tzotzil.

En México habitan tres especies de primates, dos saraguatos o aulladores (*Alouatta palliata* y *Alouatta pigra*) y el mono araña (*Ateles geoffroyi*) (Blanco, Cedillo, et. al, 2002:83), cuyos hábitats abarcan una región que va desde parte del estado de Veracruz, hasta parte de Sudamérica; las regiones de mayor densidad poblacional de ambas especies coincide con la zona maya. Las tres especies poseen características morfológicas similares —brazos y piernas largos, colas prensiles, pelaje café oscuro, café rojizo oscuro o negro—, distinguiéndose principalmente en que el mono araña tiene un cuerpo más esbelto y una cabeza más pequeña que la de los saraguatos. Existen hábitos de vida de estas especies que merece la pena resaltar, al ser de utilidad para el análisis de su papel en el huipil-mapa. Estas especies se caracterizan por sus hábitos diurnos, ser arborícolas: se alimentan principal-

mente con hojas y frutos, y gran parte de su vida transcurre en la copa de los árboles. Blanco, et. al. sostienen que, otro aspecto a notar, es que los monos aúllan cuando su jornada termina, anunciando la llegada del atardecer.

Continuo ahora con el análisis del simbolismo del mono. Diversos relatos coinciden en identificar a los monos como graciosos, motivo de burla, relacionándolos con la música y las actividades artísticas. En el antiguo mito centro-mexicano sobre la creación del mundo, se dice que la era del segundo Sol, *Nahui Ehecatl*, termina cuando el mundo es arrasado por un terrible viento, y que los humanos que lograron escapar del desastre subiendo a los árboles se convirtieron en monos (Blanco, Cedillo, et. al., 2002:85). En el contexto maya, según el relato del Popol Vuh, se cuenta que los gemelos míticos *Hunahpú* e *Xbalanqué* castigan a sus medios-hermanos mayores, *Hunbatz* y *Hunchouén*, por los malos tratos recibidos convirtiéndolos en monos. Por otra parte, según Thompson, *Batz* y *Chuen*, eran entidades calendáricas de las que se decía: “grandes cantantes y oradores, escultores en alto y bajo relieve, escritores de glifos y en todos aspectos extremadamente sabios; pasaban su tiempo rezando y cantando” (Thompson, 1950:80); se les tuvo por artífices, vinculados con las artes y los oficios. Los augurios para las personas que nacían en días cuya entidad era el mono anunciaban: “Carpintero, tejedora, es su augurio. Maestros en todas las artes. Muy ricos en sus vidas. Todo lo que llegaran a hacer probablemente esté muy bien. Juiciosos también” (Ibídem, 80).

En el pensamiento tzotzil, los monos (*max* o *bats*´) anteceden al hombre en los mitos de creación, son seres humanos que en la segunda creación fueron hechos de madera y representan usualmente una desviación sobre la conducta *adecuada* (Karlslake, 1987:396), lo humano. En el imaginario tzotzil se les relaciona actualmente con un estadio pre-cristiano; como ya se apuntó con anterioridad, una de las principales funciones del ritual en la sociedad se relaciona directamente con la construcción del sujeto en la medida de lo que se tiene establecido como deseable en el marco de una grupo cultural, en este caso, con parámetros como la conducta controlada, el lenguaje, la memoria y la reverencia hacia las deidades, y en este sentido se puede observar la inauguración de un eje de valoración *humano/no-humano*. En los rituales actuales, el papel los monos, *maxetik*, suele consistir en introducir desorden mediante gritos y corriendo frente a las procesiones (Ochiai, 1985:108), en los fetejos suelen llevar indumentaria que los relaciona con personajes introductores de anomia, participantes en eventos históricos —Ochiai ejemplifica que pueden llevar uniforme de soldados franceses del s. XIX, lacandones o políticos—.

El análisis del trazo del signo, manifiesta sus propósitos cartográficos, en dirección a la que los datos anteriores apuntan. La complejidad que im-

plica que una sección de la figura se refleje para formar tanto la mitad de un personaje, como la mitad del siguiente, que cambia su orientación en la serie de repeticiones, merece bien la pena ser interpretada como una transformación gráfica de carácter retórico e intencional. Como estrategia de representación cartográfica, que reitera su uso en este signo, y en refuerzo de manifestar su intencionalidad, hay que notar que los elementos que siguen al torso, en una lectura descendente, también son una especie de flechas, que destacadas a través del cambio de color, parecieran estar apuntando alternadamente hacia arriba y hacia abajo, según la figura que se esté observando (como se aprecia en el diagrama 14). Destaca esta búsqueda formal de equivalencia entre orientación ascendente y descendente en el signo, en el aspecto cartográfico-discursivo, la concepción del mono como pre-humano o sub-humano significa ubicarlo en una posición de inferioridad con respecto a las personas, descendiendo un escalón en dicha escala de valoración, sin embargo, siendo poseedor de características antropoides podría encontrarse en una especie de espacio límbico entre lo humano y lo no-humano.

Si se presta atención al aspecto simbólico-calendárico se recordará que las entidades calendáricas son veinte en total y todas se relacionan con un número. Como se puede apreciar en el diagrama 15, la entidad *Chuen*, 'mono', está localizada justo el puesto once, al centro, junto con *Oc*, 'perro', el número diez, relacionado con el inframundo; de forma sugerente se ha de observar que *oc*, significa 'entrar' (Thompson, 1950:79).

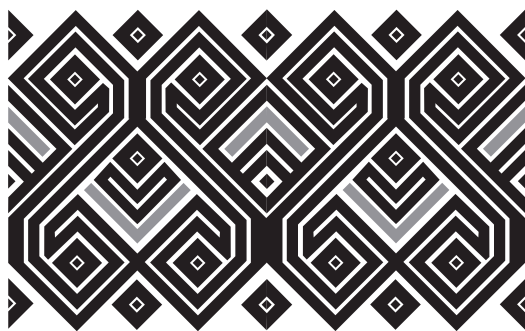
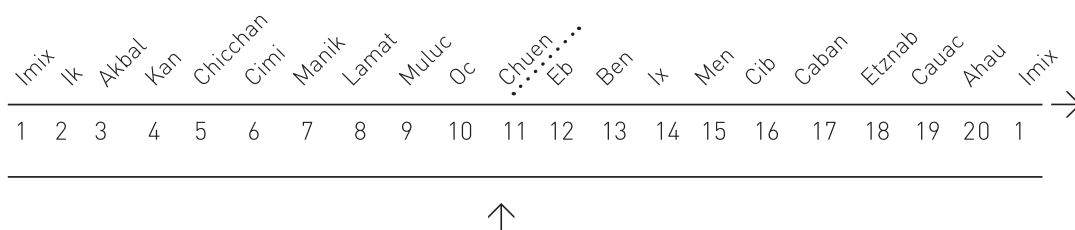


Diagrama 14
Flechas que indican alternadamente en dirección ascendente y descendente en la banda de repeticiones resaltadas en color gris

Diagrama 15
Veintena de entidades calendáricas, se señala la posición central de *chuen*, 'mono'



Al analizar la continuidad de las líneas que conforman brazos y piernas puede encontrarse una línea espiralada en forma de 'S'; la espiral del brazo se 'desenrolla' para volverse a enrollar en sentido contrario al formar la pierna (Diagrama 16). Del análisis formal de un individuo completo, llama la atención que en el centro de las espirales con las que se representan los brazos y las piernas se encuentren 4 puntos. La transformación de la línea, entendida como una transformación de carácter retórico dirige los pasos hacia la exploración simbólica del espiral; cómo estrategia de representación cartográfica, el punto en torno al cual crecen las espirales de manos/brazos del signo mono se entiende como la indicación de un lugar.

La característica anterior se vincula con la significación que tuvo el mono con relación a la bóveda celeste. En este sentido resulta interesante que Thompson, en base a los estudios de Paul Schellhas, le atribuya roles astronómicos al Dios C en el códice Dresden —que usualmente se representaba con una cabeza de mono—, resaltando que la Osa Mayor era, en el contexto maya, un mono, y dado que el glifo que lo representaba se encuentra presente en varias “bandas planetarias” (Thompson, 1950:80), se ha inferido el parentesco que en ocasiones se le atribuye al mono y al Sol, relacionándolo incluso con las características de las flores (Ibídem, 11).

Lo anterior resulta en extremo significativo cuando se entiende dicho simbolismo en relación a los hábitos del mono; según el mito, ha de recordarse que la ceiba es un elemento conector entre los estratos del cosmos, toca con su follaje el supramundo, lo une mediante su tronco con la plancha de la tierra, echando raíces en el inframundo. Se encuentra que el mono se relacionó simbólicamente con conceptos relacionados con los territorios en los que se desenvuelve durante su vida. Al vivir en la tierra, pero no sobre ella, sino en la copa de los árboles —simbólico calco del cielo—. Puede verse, en la representación, que tiene una extremidad en cada territorio: el humano, el no-humano, y a la vez, en el terrenal y el divino.

Debajo del bloque horizontal que constituyen las repeticiones del rapport mono, se encuentra el signo *korona*.

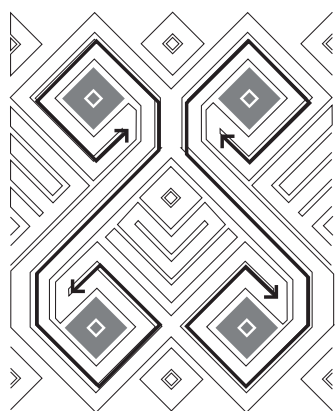


Diagrama 16
Desarrollo las espirales en torno a puntos

4.2.1.6 Korona, una lectura tentativa

Una línea negra discontinua debajo del mono, separa a este signo de aquel que Fidencia, en concomitancia con otros analistas, identificó como *korona*. Este signo se conforma por dos figuras, con cierto parecido, diferenciándose principalmente por su tamaño y orientación, repeticiones de ambas se alternan en el eje horizontal para formar una banda (Diagrama 17).



Diagrama 17
Trazo vectorial del signo korona

A primera vista el elemento más grande podría describirse como la mitad inferior del signo *mukt'a luch*, si este se dividiera horizontalmente en dos partes iguales. Se trata, pues, de una línea quebrada en forma de 'V', ésta contiene un grupo de rombos —los cuales contienen un punto—. La composición de dichos rombos sigue la forma en 'V', distinguiéndose que cinco de esos rombos completos —los que tocan con una o dos de sus caras a la línea que los contiene— son de color rojo. Al centro de estos, se encuentra un sexto rombo que cambia de color en cada repetición del elemento. Debajo de este conjunto, conteniéndolo, se encuentra otra línea quebrada en 'V' en cuyo vértice se aprecian dos segmentos de línea que prolongan el curso de las diagonales que la forman. A lo largo de cada una de estas diagonales surgen tres espirales, las tres de la izquierda dirigiéndose al centro en dirección contraria a las manecillas del reloj, al sentido contrario de las espirales de la derecha.

El elemento de menor tamaño, también presenta analogías formales con el *muk'ta luch*, con la diferencia de que éste pareciera ser una sección de la parte superior del mismo. Puede apreciarse que lo conforman dos contornos romboidales superpuestos en el eje vertical, en el interior de los cuales se encuentra un punto. El vértice inferior del segundo rombo se toca con el vértice de una línea en forma de 'V' invertida, de cuyas caras surgen dos pequeñas espirales. Las del lado izquierdo crecen de forma ascendente, dirigiéndose al centro en dirección de las manecillas del reloj, las

del lado derecho crecen en sentido contrario. Al interior de la línea en forma de 'V' se distingue una línea homóloga de menor tamaño y medio punto (Diagrama 18).

El signo *korona* presentó una gran dificultad en su análisis; al cuestionarla respecto a él, Fidencia, lo identificó, con obviedad, como 'corona de la Virgen'. La carencia de fuentes directamente relacionadas con este elemento hizo necesario realizar una propuesta de interpretación especulativa, a partir de su análisis formal y su ubicación, fundamentada claro está, en base a todos aquellas fuentes y referencias que apoyaran dicha propuesta.

Sugiero analizarlo recurriendo principalmente a la semejanza formal con el signo *muk'ta luch*, la cual se creo significativa En el caso del elemento de mayor tamaño, relacionándolo con la mitad inferior del *muk'ta luch*, y el elemento pequeño, con una sección de la parte superior, ¿a qué podrían hacer referencia estos encuadres?

Analizando la figura de mayor tamaño ha de notarse que, recordando que una de las lecturas del *muk'ta luch* está relacionada con el tránsito del Sol, en este elemento se estaría haciendo una sinécdoque de los territorios a partir de la ubicación del Sol en el cenit, mostrándose la segunda mitad de su recorrido, su descenso e ingreso a la tierra. Cabe destacar las distinciones con respecto al signo *muk'ta luch*. En el elemento mayor, se distingue el conjunto de rombos, de los cuales el interior se destaca mediante el uso del color, enfatizando el centro; además, se identifica un aumento en el número de espirales en cada cara, que en este caso son seis, y el particular uso del color para resaltar los extremos interiores de las mismas; también pueden notarse las líneas que prolongan las diagonales, los cual podría enfatizar la interpretación de este signo en dirección a lo terrenal.

A falta de otro tipo de fuentes o referencias se recurre a la posible significación en vínculo con cuestiones numéricas, esto, de nuevo, como especulación. El simbolismo del número seis en las cosmovisiones maya y náhuatl es equivalente, en el *Tonalpohualli* —calendario ritual en el área centro-mexicana— el día seis —*Miquiztli*— era regido por *Tecciztecatl*, deidad Lunar, en el calendario maya al día 6 *Cimi* —'muerte'— se relacionó con los señores del *Xibalbá*. En ambas cosmovisiones se aprecia una estrecha relación con conceptos como la muerte y la transformación. A su vez, según Thompson, es posible encontrar la combinación 5 *Imix*, número-deidad del calendario maya se referida como "Deidad de la Tierra" (Thompson, 1950:94), lo cual se encuentra relacionado, por un lado, con los cinco rombos de color rojo al interior de la línea quebrada en forma de 'V', y por otro, con la dirección descendente a la que apunta dicha línea, si se siguiera como una flecha.

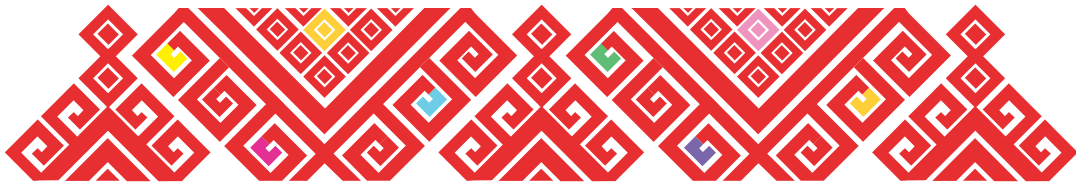
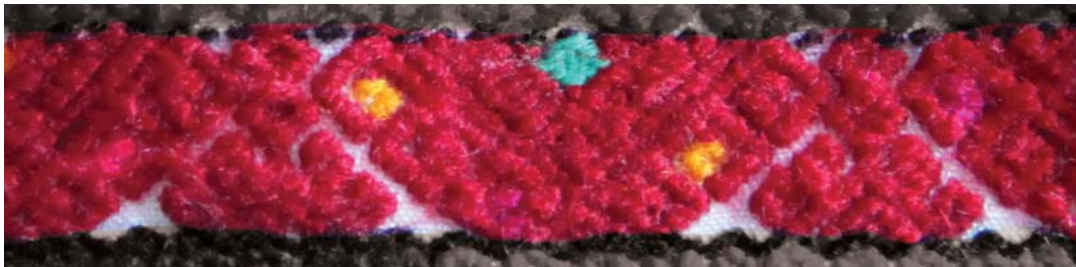


Ilustración 37

Signo *korona* en el huipil-mapá

Diagrama 18

Trazo vectorial del signo *korona*

Infiriendo, en cambio, que el elemento de menor tamaño encuadra una sección superior del signo *muk'ta luch*, destaca que el rombo superior se funda con un segundo rombo debajo de él, prolongando de forma ascendente al elemento con respecto al signo con el que se le compara. Las cuatro espirales del elemento menor dirigen la atención hacia su significado simbólico-calendárico. Según Thompson, en los estudios epigráficos, *K'an* fue el signo asociado al número cuatro, frecuentemente representado con una semilla de maíz (Ilustración 38 y 39). En conjunción, ambos elementos parecen encuadrar puntos antagónicos del recorrido del Sol, en relación a conceptos de ascenso o descenso, en relación al ingreso a la tierra y al maíz. Una investigación al respecto de este signo queda pendiente para futuras investigaciones.



Ilustración 38

Glifo *K'an*



Ilustración 39

Glifo para representar una semilla, también se usó para representar el cero

Debajo del signo *korona* se encuentra un elemento serpentino compuesto por tres líneas ondulantes continuas; dos delgadas de color negro, entre las cuales se encuentra una línea de mayor grosor, la continuidad de dicha línea se interrumpe mediante el uso de diferentes colores. El peso de dicho elemento pone de manifiesto la búsqueda de destacar su papel, y aunque en los huipiles analizados no siempre se encuentre entre los signos *korona* y *milpa* —el siguiente signo a analizar—, es posible encontrar una continuidad significativa de su posición bajo el signo *korona*.

4.2.1.7 Milpa

Recordando la importancia cultural de la planta, en complementariedad con el *muk'ta luch*, el signo milpa resulta un elemento central para la lectura cartográfica del huipil-mapa. Este signo puede ser encontrado en prácticamente todos los huipiles analizados, las variantes formales entre cada ejemplar son mínimas, existiendo similitudes estructurales significativas en comparación con huipiles de la década de 1970. Con fines analíticos se distinguen dos figuras integrando el rapport, las cuales se analizan por separado.

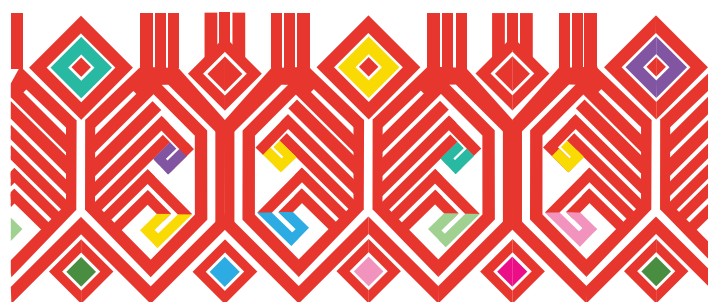


Ilustración 40
Milpa en el brocado
del huipil-mapa

Diagrama 19
Trazo del signo milpa

El primer elemento a analizar es aquel que guarda analogías formales con una planta de maíz (Diagrama 20). En una lectura descendente, inaugura el signo un grupo de contornos concéntricos en forma de rombos; dos enmarcando un punto, el mayor de los cuales siempre es rojo, a diferencia del contorno menor, que cambia de color en cada repetición del elemento — los puntos al interior siempre son rojos—. Debajo de este grupo descenden dos líneas verticales, a lo largo de las cuales surgen 7 líneas diagonales ascendentes, respectivamente. El primer par de estas diagonales asciende hasta coincidir en el eje horizontal con el vértice lateral del grupo de rombos recién descrito, punto en el cual se desvían, ascendiendo de forma vertical hasta tocar el extremo superior del bloque. Las siguientes diagonales conforman contornos cerrados; siguiendo una dirección ascendente, llegan a un punto donde se truncan quebrándose a 90° en dirección descendente. Los segmentos finales de estos contornos cambian de color en sus extremos.

En la parte inferior, las dos líneas verticales de las cuales surgen las diagonales anteriormente descritas, se bifurcan en líneas diagonales que crecen en dirección descendente. Una línea quebrada en forma de 'V' invertida corre paralela a éstas y todas se extienden unas hasta tocar la línea base del bloque o al encontrarse con el siguiente elemento a analizar. Debajo del vértice que de dichas líneas se encuentra un rombo conteniendo un punto —el cual cambia de color en cada repetición—.

La siguiente figura (Diagrama 21), que no es más que continuación de la descrita anteriormente, también en una lectura descendente, comienza con un punto central contenido por un rombo, de cuya parte superior surgen tres líneas verticales que tocan el extremo superior de la banda de este signo. Su vértice inferior coincide con tres líneas verticales, en el extremo superior,

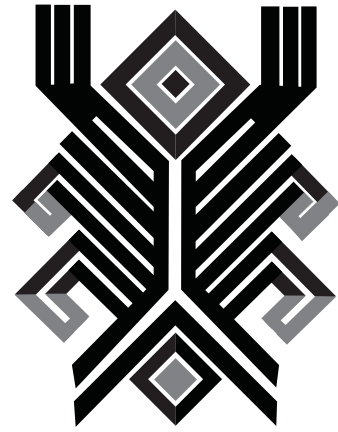


Diagrama 20
Primer elemento del rapport que se analiza

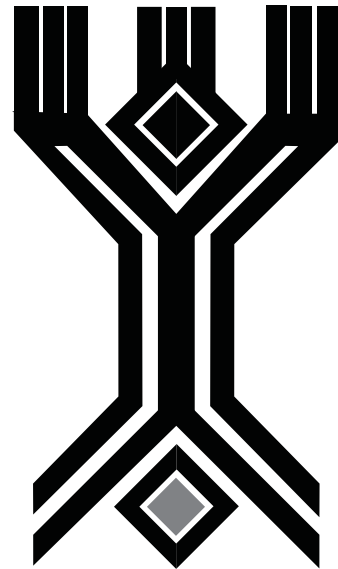


Diagrama 21
Segundo elemento del rapport que se analiza

dichas verticales se quiebran siguiendo diagonales ascendentes, se quiebran en un punto corriendo verticales hasta tocar el borde superior del bloque. Uno de dichos segmentos verticales, el central, parece pertenecer ambiguamente a la primera figura y a la que se describe ahora. En el extremo inferior, las verticales que están al centro del elemento se bifurcan en pares de líneas que siguen direcciones opuestas, descendiendo hasta tocar el borde inferior del bloque. Bajo el vértice que une las diagonales descendentes de esta figura se encuentra otro rombo que contiene a un punto —el cual cambia de color en cada repetición—. En conjunto ambas figuras se repiten en el eje horizontal, formando una banda (Diagrama 18).

Como un primer acercamiento al simbolismo de este elemento, tomo en cuenta el análisis semiótico que Sánchez y Cortés (2005) hacen de la planta de maíz, con el cual he de establecer relaciones con otros estudios, así como con otros tipos de expresiones culturales tanto plásticas como de otros tipos. El maíz, como los autores indican, es una planta que “requiere necesariamente de la mano del hombre” (Sánchez y Cortés, 2005: n.d.), en este sentido, el maíz constituye la urdimbre de todo un universo de sentido para las culturas de América. Dada su importancia, los autores visualizan la existencia de una *semiosfera del maíz*, la cual comenzó a urdirse desde tiempos tan remotos como el periodo formativo de las primeras culturas del continente, es por ello que rastrear su importancia y los inicios de la construcción de un imaginario relacionado con el maíz se vuelve complejo y de alcances que poco podría abarcar el presente texto. Sin embargo, parece útil desarrollar una especie de breviarío sobre esta semiosfera en la cultura maya, haciendo referencia a coincidencias con otras culturas antiguas, a partir de lo cual se dará paso al análisis de su presencia en el huipil-mapa.

La semiosfera del maíz está constituida por una compleja red de textos, lenguajes, mitos, rituales y prácticas. Aludiendo a la primicia de la técnica con respecto a la creación de un complejo simbólico, se toma en consideración que los conocimientos técnicos necesarios para la siembra se desarrollaron paulatinamente durante siglos de convivencia ser humano-maíz. A partir de dicho proceso, por ejemplo, se llegó al conocimiento del llamado *sistema milpa*, el cual constituye en sí mismo un sistema de bio-complementariedad en el que por su parte, frijol, calabaza, chile y maíz, aportan a la tierra nutrientes y elementos necesarios, el ser humano, a su vez, participa y se ve beneficiado en esta red de cooperación —el aporte nutricional de los cuatro vegetales resulta en una dieta balanceada con buenos aportes vitamínicos, calóricos, protéicos y minerales (Ibídem, n/d)—. El ser humano se integra como regulador de las relaciones entre las antes referidas plantas, aportando además de la mano de obra —durante todo el proceso de preparación de la tierra, cultivo y cosecha—, los conocimientos

necesarios para prevenir y contrarrestar situaciones medioambientales adversas. Es, además, necesario comprender la importante interrelación entre el maíz y el ser humano, según los autores:

El maíz es una planta humana cultural en el sentido más profundo del término porque no existe sin la intervención inteligente y oportuna de la mano; no es capaz de reproducirse por sí misma. Más que domesticada, la planta del maíz fue creada por el trabajo humano (Esteva, G. y Marielle, C., 2003:11).

La domesticación del maíz ha significado para las culturas de América una técnica cultural que ha constituido un referente cognitivo que empapa diversas esferas de la vida del ser humano. Como se pudo observar, según la mitología maya, la materia de la cual está formada la humanidad es el maíz, es su carne, lo que le da solidez a la vida. Dado lo anterior propongo distinguir la analogía icónica de unos de los elementos con una planta de maíz, y del segundo con un ser antropomorfo. A partir de lo anterior se ha de analizar formalmente el signo.

En aquel elemento que se identifica como la planta de maíz, una línea descendiente podría entenderse como el tallo de la planta, las líneas diagonales, las hojas. La lectura del rombo inferior y superior, no tan obvia, podría analizarse al resaltar la igualdad de ambas y su posición, una en la base, la otra en la “cima”; esta correspondencia podría sugerir que se trata del jilote y la semilla de maíz, denotando origen y destino de la semilla. En este sentido se ha de tomar en cuenta elementos de la cosmovisión: la metafórica decapitación del maíz, sacrificio del cual surge la semilla que se siembra y da origen a una nueva planta de la cual podrán obtenerse más semillas. En el catálogo de glifos de Thompson se encuentra un signo que resulta iluminador para este análisis, el cual es parte del Tablero del Templo de la Cruz en Palenque. En la Ilustración 41, emergiendo de un caracol se aprecia a la deidad de la tierra que sostiene una planta de maíz, entre las hojas se encuentra una cara que mira hacia el cielo, en sustitución del jilote.¹⁴

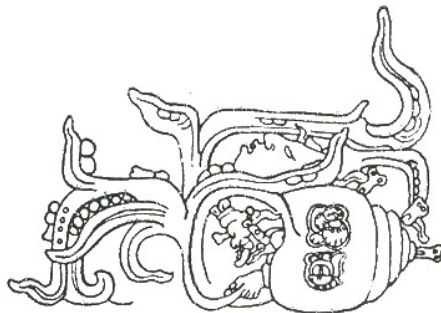


Ilustración 41
Deidad emergiendo de una concha de caracol sostiene una planta de maíz

¹⁴ Puede consultarse la Ilustración 3 del capítulo 3 (p. 81) para ubicar en el Tablero de la Cruz la representación de la figura que se describe.

En el segundo elemento más ambiguo se podrían reconocer cuatro extremidades y un tronco. Varios aspectos se encuentran significativos, por ejemplo, aquellas que podrían interpretarse como extremidades superiores son el *punto de contacto* con el elemento interpretado como la planta de maíz, las tres líneas que verticales terminan la figura son comparables con dedos. Esta correspondencia ambigua entre los brazos¹⁵ permite inferir una relación percibida basada en la idea de acción o ejecución. Dicha lectura encuentra fundamento en la interdependencia entre maíz y ser humano, la cual dejan en claro Sánchez y Cortés. Además, apoyando esta interpretación se puede encontrar que Carlsen (1997) relaciona las hojas de la milpa con dedos. La condición del maíz como planta cultural, fue motor en la búsqueda de una relación isomórfica ser humano-maíz, se tiene, entonces, que “la vida humana tiene un ciclo parecido al del maíz [...] el hombre al nacer cae a la tierra como una semilla de maíz y es plantado en ella para vivir” (Broda, Good y Báez-Jorge, 2004:218).

Esta lectura encuentra apollo al analizar otro rasgo, la igualdad de las tres pequeñas líneas verticales que surgen del rombo que corona ambas figuras, con sus homólogas que se ubican en el eje horizontal, las tres líneas verticales que se han interpretado como manos o dedos. Thompson señala que con frecuencia se usó una cabeza para representar el cero o *complitud*, y también se relacionó con la muerte, en su análisis, estableciendo una relación simbólica entre las manos y la cabeza, el autor también señala que la mano fue un símbolo del sacrificio —ejemplifica lo anterior mediante el análisis del nombre yucateco del cuchillo sacrificial, *u kab cu (ku)*, ‘la mano de dios’ (Scholes y Adams, 1938, I:142, citado en Thompson, 1950:132)—. Estas referencias parecen confirmar y reforzar lo anterior, al manifestar una relación basada en la acción.

Siguiendo el análisis de la representación, se puede apreciar que el signo milpa, presenta un eje de simetría vertical, que dada la construcción del rapport, se ubica la mediatriz justo al centro, ya sea del elemento antropomorfo o del elemento vegetal (Diagrama 22), esta indistinción en el plano gráfico apoyaría una indistinción en el plano conceptual, congruente con lo que se ha venido desarrollando. En esta dirección, se infiere que mediante la homologación en sucesión paralela, reforzada además mediante la igualdad de tamaño, se infiere *ha de establecerse un parentesco* (Eco, 2005:140); al situar la mediatriz al centro de cualquiera de ambos elementos se denotaría la búsqueda de una equivalencia de carácter horizontal, sugiriendo discursivamente que ambos, indistintamente, tienen cierta capacidad de constitución correlativa, dadas las alusiones a conceptos relacionados con la acción.

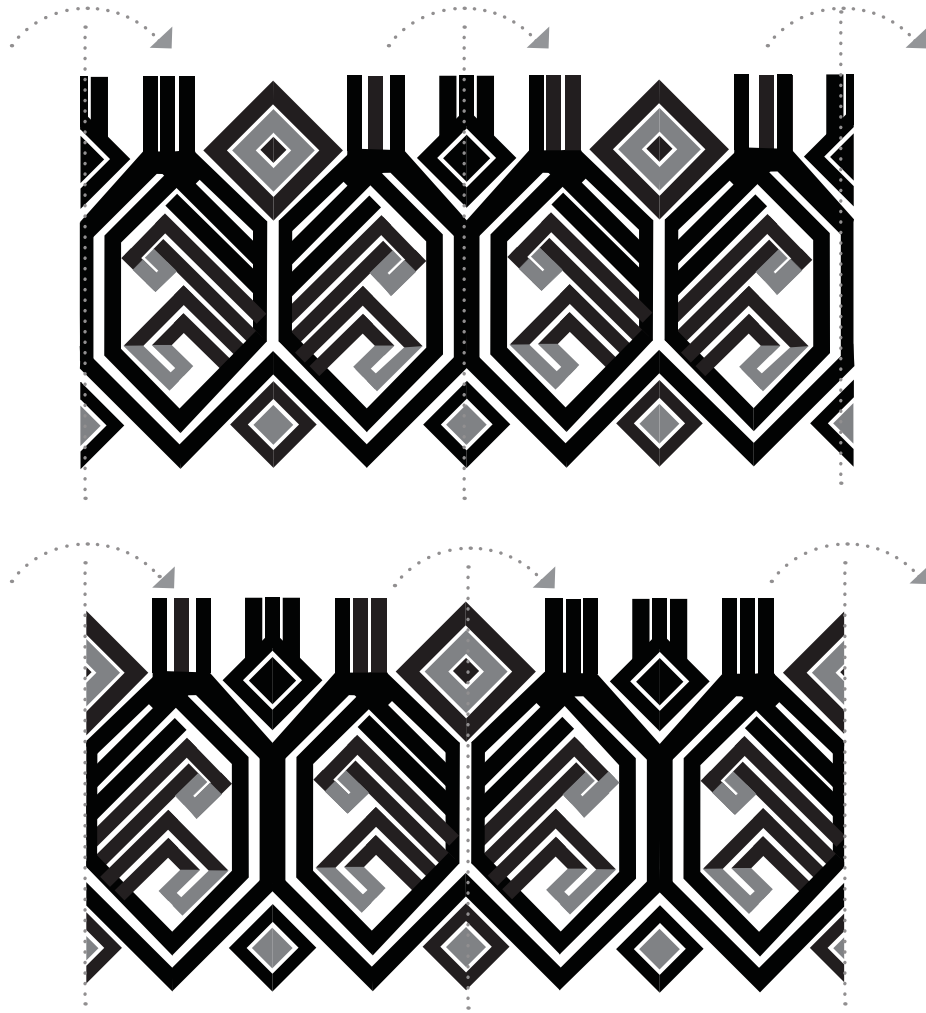


Diagrama 22
Repetición del rapport ubicando la mediatriz
tanto en el elemento antropomorfo (arriba)
como en el vegetal (abajo).

La lectura del bloque central termina con el signo milpa, se continua analizando los signos que se ubican en las mangas. La unión del lienzo central y los lienzos de las mangas se enfatiza mediante una línea zigzagueante de color rojo que corre a todo lo largo de la costura, excediendo los bloques que se crean por el brocado. Esta línea serpenteante pareciera funcionar como un límite entre el borcado del centro y el de las mangas, y pareciera ver reforzada su función delimitadora por medio de la interacción con la costura de los lienzos.

4.2.1.7 Flores (1): bloque de flores en las mangas

Cubriendo un área importante de las mangas se encuentra una textura brocada que ha sido identificada como *flores*. Se constituye mediante la repetición de un elemento compuesto por un punto cuya base se halla contenida por una línea quebrada en forma de V (Diagrama 23a), el conjunto está contenido por un contorno romboidal. Al exterior de este conjunto se encuentran dos líneas que siguen su perímetro, éstas contornean las repeticiones de rombos en el eje vertical, formando una especie de retícula (Diagrama 24). Las repeticiones de los elementos antes descritos forman un denso patrón de color rojo, del que se destacan los puntos descritos al principio, los cuales cambian de color.

Para analizar el signo habría que tomar en cuenta el relevante simbolismo que tuvieron las flores en toda Mesoamérica, vigente en la actualidad. Existen muchos ejemplos de carácter ritual, basta ver los templos, los altares, la indumentaria, y de forma importante, las banderas que salen al frente de las procesiones en los días de fiesta en diversas comunidades de los Altos. Relevante resulta también revisar algunos ejemplos lingüísticos sumamente poéticos; en tzotzil a las flores se les llama *nichim*, esta partícula se encuentra en el nombre con el que se hace referencia a una persona que tiene un cargo religioso, *nichimal 'abtel*, “la flor del servicio” (Guiteras, 1969:92), además, en la entrevista que Holmes le hace a su informante Manuel —quien de hecho ocupó un cargo religioso— se relata que “cuando rezan buscan el mejor olor de flor, tecolúmate,¹⁶ que haga favor el Dios de limpiar con flor y con el agua, porque es con el agua que se sana” (Ibíd., 149).

Otro importante ejemplo del simbolismo de la flor puede verse en la forma en que se le nombra al trago, en tzotzil al aguardiente se le conoce como *nich pox*, en San Pedró Chenalhó, es llamado *nichim yanalte'*, cuyo significado se relaciona con “algo que produce deleite” y que tiene la posibilidad de “ablandar los corazones” (Ibíd., 85), cabe recordar la importancia que la bebida alcohólica tiene en los rituales religiosos. Además, diversas palabras que poseen el prefijo *nich* se ven vinculadas con el simbolismo de las flores, por ejemplo la frase *nich c'oc'* significa chispa de fuego —*nich*, ‘chispa’, *c'oc'*, ‘fuego’ (Hurley y Ruiz, 1978:91)—.

Thompson establece una correspondencia entre la fiesta llamada *Nichilikin* (‘festival de las flores’) con el mes azteca *Tlaxochimaco* (‘la ofrenda de flores’), coincidiendo temporalmente a finales del mes de julio y principios de agosto (Thompson, 1950:107), en la plenitud del verano, época en la que

¹⁶ Especie de bromeliácea según Guiteras (1969:280).

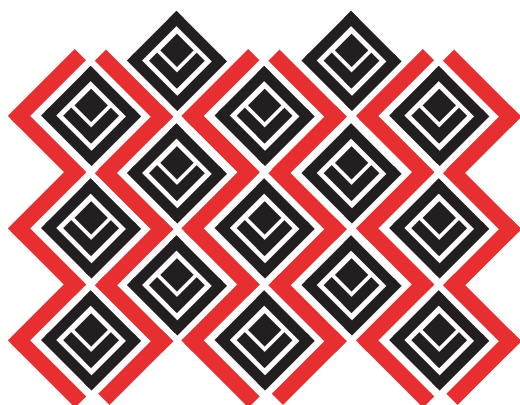
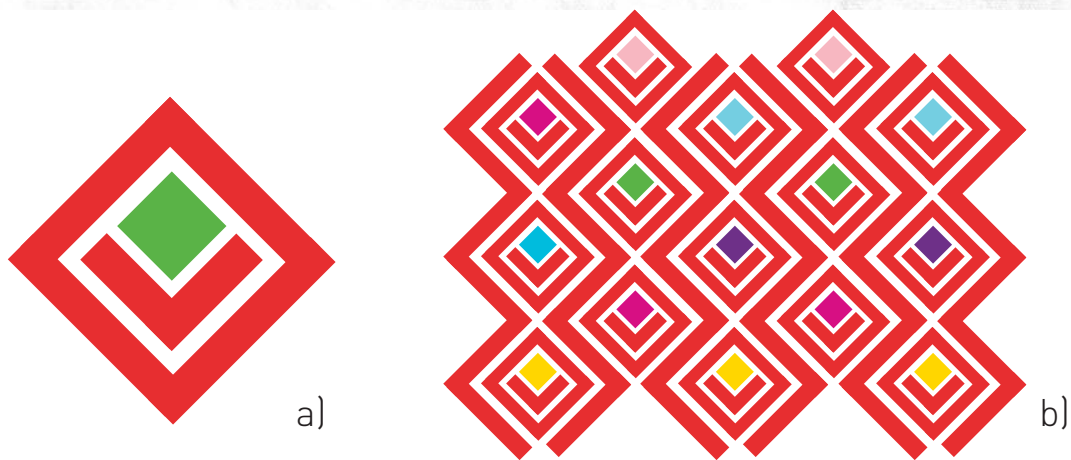
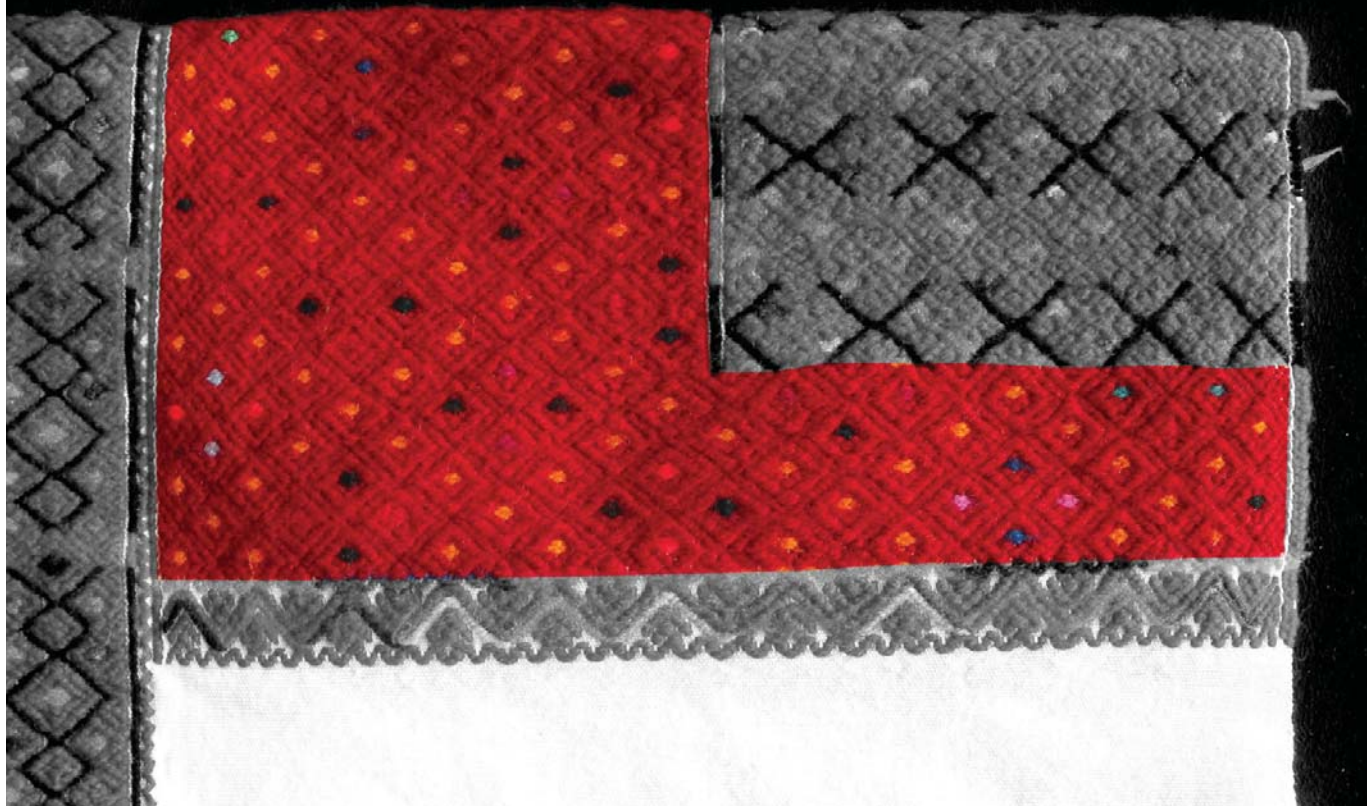


Ilustración 42
Brocado de flores (1) en la manga

Diagrama 23
Primer elemento que se describe (a) y
su repetición en el brocado (b)

Diagrama 24
Repetición de rapport, se destacan
en color rojo las líneas zigzagueantes
que forman una retícula

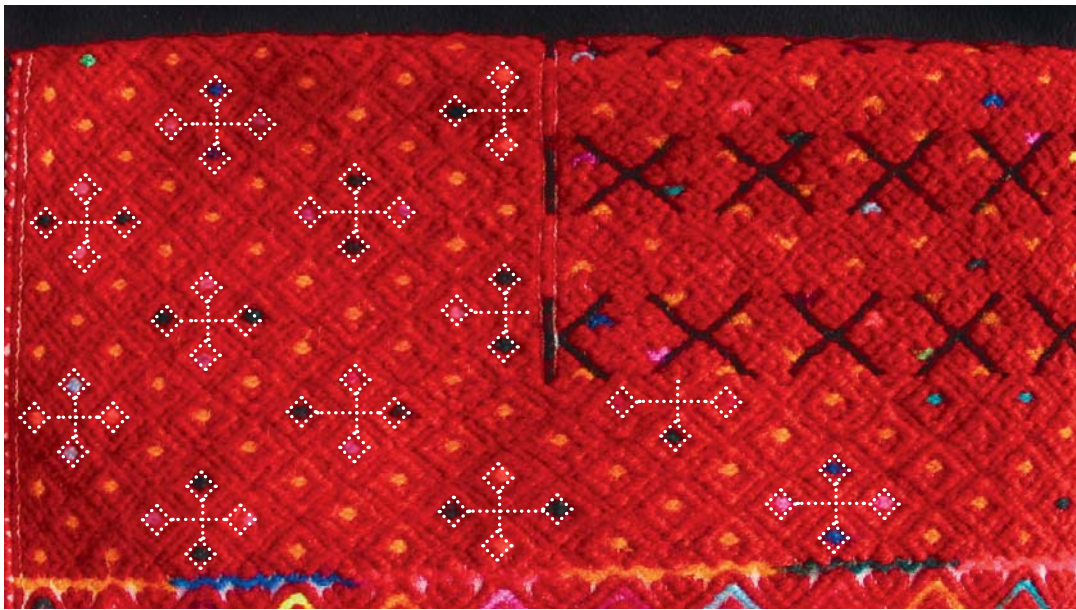
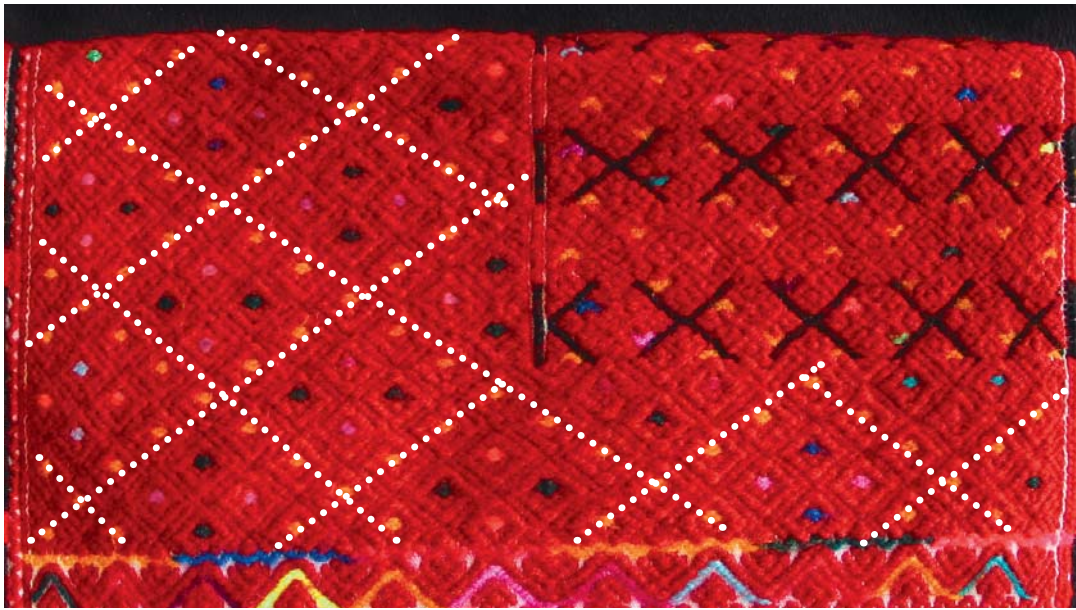


Ilustración 43
Rombos que surgen en la composición del brocado

Ilustración 44
Alternancia de color al centro de los rombos

las flores inundan el paisaje. Además de lo anterior puede apreciarse que el simbolismo de las flores, según la cosmovisión maya, estuvo estrechamente ligado a la fertilidad y la sexualidad. Por poseer caracteres sexuales masculinos y femeninos se las relacionaba indistintamente con el Sol y la luna (Thompson, 1950:11), formando parte de un complejo semántico en el que se incluye el particular concepto de alma en este contexto, así como la vitalidad, sobre todo a la vida como potencia; Davletshin (2003) señala que “al mismo tiempo, la flor fue considerada como símbolo del poder supernatural y la vitalidad de alma, en suma necesarios para el comienzo de una nueva vida [...]. De tal modo, los niños son de hecho “flores en la *punta de la espina*¹⁷ de su padre” (p. 2, trad.).

Por su parte, Feidel, et. al. (1993) indican que el concepto de alma se relacionó con el término *sak-nik*, flor blanca (p. 440), los autores proponen que, según el pensamiento maya de la antigüedad, las almas humanas son flores que brotan del árbol primigenio¹⁸. A su vez, puede encontrarse que el alma precedera del ser humano —*wayjel*— fue nombrada con el término *sac nich* (o *nic*), posiblemente traducible como ‘flor blanca’ (Schele 1998:40 y Taube, 2004, referencia en Knowlton, 2010:133).

Teniendo como peldaño lo anterior, habría que estudiar la representación. Destaca, de principio, la críptica abstracción de las flores, a diferencia de otros signos reconocidos como flores en el huipil-mapa, en este caso se hace uso elementos mínimos, puntos y contornos romboidales. Dado que la lectura cartográfica de los anteriores signos apunta a una estrecha relación con fenómenos celestes, habría que explorar la posible significación en ésta dirección, y con ello, a interpretar los puntos contenidos por los rombos como indicaciones de posición o cualquier tipo marcaje.

Como lo indica el *Grupo μ*, frente a una textura, una lectura cercana y atómica de la misma sería impedimento para identificar la imagen que las repeticiones en conjunto constituyen. Al contemplar el bloque en conjunto, es posible distinguir que los puntos de color amarillo tienen una composición particular, de la cual surgen rombos (Ilustración 43).

¹⁷ Se traduce aquí como espina el término *stingray spine*, que hace referencia a los diversos instrumentos punzantes usados para el sacrificio ritual de sangre y sobre el cual no se encontró referencia para traducir al español de otro modo. Para contextualizar el pasaje de Davletshin, habría que decir que la cita es parte de su análisis sobre el simbolismo de dichos instrumentos y su presencia en diversas representaciones, al comentar que los niños son “flores en el filo de sus espinas”, el autor señala un sentido metafórico en referencia a la inseminación. Como las investigaciones del autor revelan, el glifo que lo representa también se ha encontrado haciendo alusión a la paterinidad, sobre todo en el contexto de sacrificios rituales por parte de los gobernantes de sexo masculino que muchos casos consistían en la perforación del pene.

¹⁸ Cfr. Feidel, et. al., 1993. *Maya Souls*, en *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*, México: FCE., pp.173-230

Sobre el aspecto cromático, también resulta significativo la secuencialidad de los puntos al interior de dichos rombos, como se puede notar, estos rombos enmarcan 2 pares de puntos, entre los cuales existe una correspondencia en el color, entre el par en el eje vertical, así como en el para en el eje horizontal. Dicha correspondencia se alterna en cada repetición (Ilustración 44).

En cada rombo, sumando los puntos que contiene, se pueden contar 16 flores en total. En el ámbito simbólico-calendárico se encuentra que el día dieciséis —*Cib*— fue representado con la mitad de una concha, símbolo de gran relevancia en la cosmovisión maya, relacionado primordialmente con el inframundo y la obscuridad, esta relación se ve reforzada al observar que la personificación de *Cib* era el jaguar, según Thompson es plausible relacionar este día con los Bacabes, lo cual es razonable al tener en cuenta que se ubican cuatro en cada esquina del cosmos, y dieciséis es cuatro veces cuatro, (Thompson, 1950:84-85). Los puntos al centro del rombo, apuntando a sus vértices reforzarían esta lectura en el plano de la expresión.

En dirección a la que dirige una lectura astronómica de dicho signo, se toma en cuenta que en estas cosmovisiones se entendió al cielo con un “paraíso florido de color y música a lo largo del camino del sol” (Knowlton, 2010:80), se podría tomar en cuenta también “que la faz de muchas flores parece orientarse hacia el Sol” (Montoya, 2008:117). Es por ello que resulta significativo que, por un lado, el bloque de flores que se analiza corra paralelo al bloque *muk'ta luch*.¹⁹ Se deja aquí la reflexión al simbolismo de las flores, a continuación se profundizará al respecto dado que existen dos signos más reconocidos como flores en el huipil-mapa.

¹⁹ Como nota al pie no quiso dejar de incluirse la referencia al posible significado relacionado con la cantidad de puntos que componen dichos rombos, 12. Se trae a colación que Thompson (1950) indica que la deidad del número 12 puede encontrarse representada en el Templo de la Cruz de Palenque y se la puede reconocer por un tocado que tiene presente el signo del cielo y que incluso hay evidencias que asocian al número 12 con “*Lahun-Chan*, una variante de la deidad del planeta Venus” (p. 135). Dicho día es conocido como *Lamat*, y en esta nota se incluye una imagen del glifo que lo representa.



Ilustración para nota al pie no.17
Glifo *Lamat*

4.2.1.8 Flores (2): banda de flores en las mangas

Este signo consiste en dos líneas zigzagueantes continuas que corren paralelas, una debajo de la otra. La línea superior es de color rojo, la inferior presenta secciones de distintos colores. También se aprecian conjuntos compuestos por dos líneas quebradas en forma de V, una más pequeña que la que la contiene. Este grupo de líneas en forma de V parecieran surgir de los vértices de la línea zigzagueante, alternadamente, una en dirección ascendente y la siguiente en dirección descendente (Ilustración 45).

Es notable la diferencia entre las estrategias de representación entre el signo también identificado como flores anteriormente referido y este; formalmente se encuentran concomitancias con otro signo identificado igualmente como un signo floral que queda por analizar, cabe, pues, continuar analizando formalmente el siguiente —y último— signo, para introducir algunos aspectos que resultan clave para la comprensión de ambos.

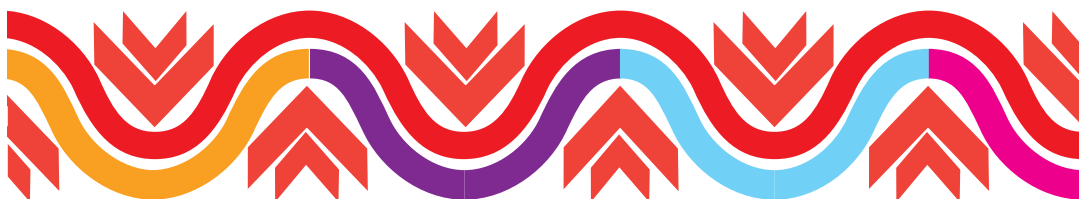
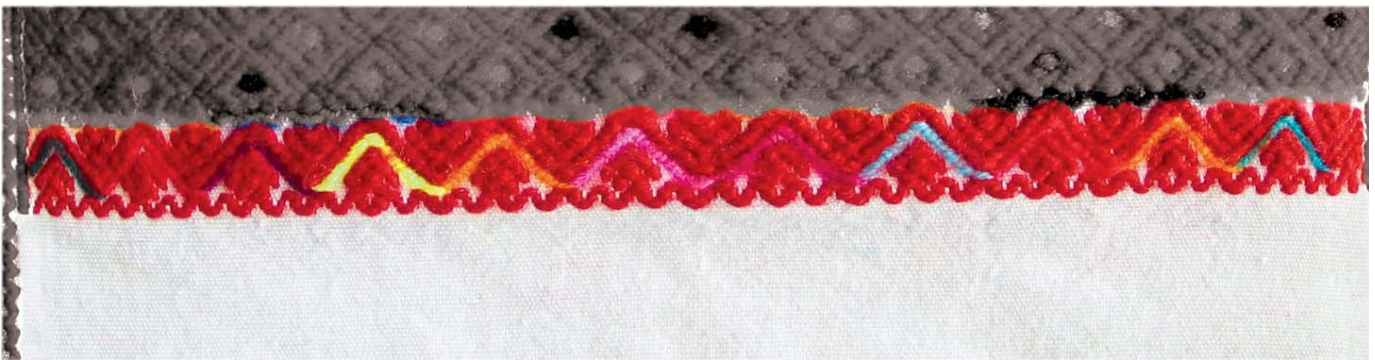
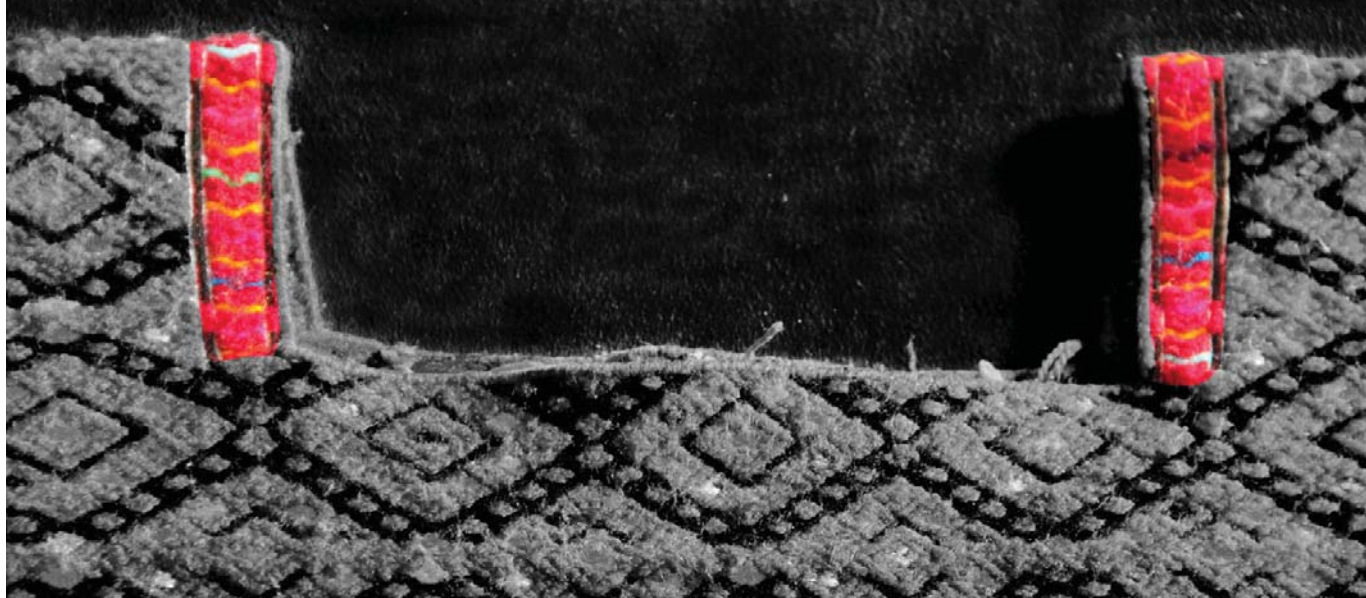


Ilustración 45

Banda brocada con el signo flores (2) en la manga del huipil-mapá

Diagrama 25

Trazo el signo flores (2)



4.2.1.9 Flores (3): banda de flores en el cuello

Se identifica también como flores a dos bandas delgadas ubicadas a los costados del orificio destinado al cuello de la prenda. Dicha banda consiste en una serie de líneas en forma de V que se repiten en el eje vertical, las repeticiones alternan 2 elementos de color rojo y uno de otro color (Ilustración 46). La banda que surge de dichas repeticiones se encuentra entre dos líneas negras que en algunos segmentos cambian a color rojo, coincidiendo con la franja roja que surge de las repeticiones de la segunda variante del signo *muk'ta luch* (Ilustración 47).



Ilustración 46

Signo flores (3) en el huipil-mapa

Ilustración 47

Coincidencia entre la línea que enmarca el signo flores (3) y el signo *mukta luch*

Ilustración 48 →

Cruces adornando el atrio de la iglesia de Magdalenas en el marco de los preparativos de la fiesta de la virgen. Adornándola se encuentran las puntas de pino, *ni'toj*, hojas de *xan* y una especie no identificada de bromelias (colgando de las astas horizontales de cada cruz). Resalta la ubicación de bromeliáceas a los costados y la dirección del crecimiento de las formas, mostrándose una analogía importante con respecto a la representación en las bandas al costado del cuello de la prenda.



Ambas flores en el huipil se han identificado como bromelias, analizar las características biológicas de dichas plantas es útil para entender el simbolismo que se les atribuyó.

En el área maya puede encontrarse la presencia de varias especies identificadas indistintamente como bromelias, éste es el nombre con el que se reconoce a diversas especies pertenecientes a la familia *Bromeliaceae*. Son nativas del continente americano y suelen vivir en hábitats húmedos, boscosos o tropicales y comparten diversas características de relevancia para el análisis; por un lado muchas especies de dicha familia son epífitas, esto es, son especies no párasitas que crecen sobre otras plantas o árboles, adhiriéndose a tallos y troncos con sus raíces. Por otro lado, las bromelias se identifican por que sus hojas y los pétalos de sus inflorescencias crecen en torno a un eje principal —pinnadas—, con un patrón de crecimiento axial; una de las características distintivas que devienen a partir de lo anterior es una estructura interior —que en algunas especies surge de la superposición de las bases de las hojas— que funciona como contenedor, almacenando agua y siendo adoptada como hábitat por diversas especies de insectos, arácnidos e incluso ranas. Otra de las características de estas especies es el ser hermafroditas.

En el ámbito ritual, se tiene que en las celebraciones tzotziles, se recurre a diversas variedades de plantas que son recolectadas por los ayudantes de los mayordomos en los días de preparativos previos a las fiestas, las cuales forman parte importante del ritual (Ilustración 50). En este contexto ritual, se le llama flor a las siguientes plantas: *ni'toj* (secciones superiores de árboles de pino), *xak toj*, agujas de pino (juncia), *kilon ech'*, tecolumate cadena (*Tillandsia violacea*), palma de montaña (*Chamaedora* sp) y *xan* (*Brahea prominens*), *soz'te* (*Liquidambar styraciflua*) (Ochiai, 1985:45).

Teniendo como peldaño las características de las plantas de la familia de las bromelias, y su simbolismo en el contexto maya y tzotzil, el análisis formal de los signos restantes resulta significativo. Por un lado, se distinguen ambas abstracciones de las flores en el sentido de su crecimiento, dado que las líneas en V, no son más que flechas, habría que atender a su papel en el huipil-mapa. Ya que en los hupiles-mapa más recientes que se analizaron es prácticamente indisociable frente y vuelta de la prenda, es justo este elemento uno de los indicadores de los que se sirven las tejedoras para identificar el sentido en el que se ha de usar el huipil. La representación sigue la dirección del crecimiento de las bromelias como se puede observar en la Ilustración 48.²⁰

4.2.1.10 Mundo

En la composición de las mangas, se encuentra un signo que las tejedoras identifican como una versión simplificada y de menor tamaño del *mukta' luch*. Dicho signo se compone por la repetición de un conjunto constituido por una serie de pequeños rombos que contienen un punto, tres en el eje vertical; el rombo central es de menor tamaño que los que lo enmarcan, estos están conectados a través de una línea (Diagrama 26). Del rombo central, de cada uno de sus vértices laterales, surgen dos espirales; de estos cuatro espirales, dos cambian de color en sus extremos. A los lados de dicho conjunto se encuentran dos contornos romboidales que contienen un punto. Este signo se repite tanto en el eje horizontal como en el vertical formando un bloque.

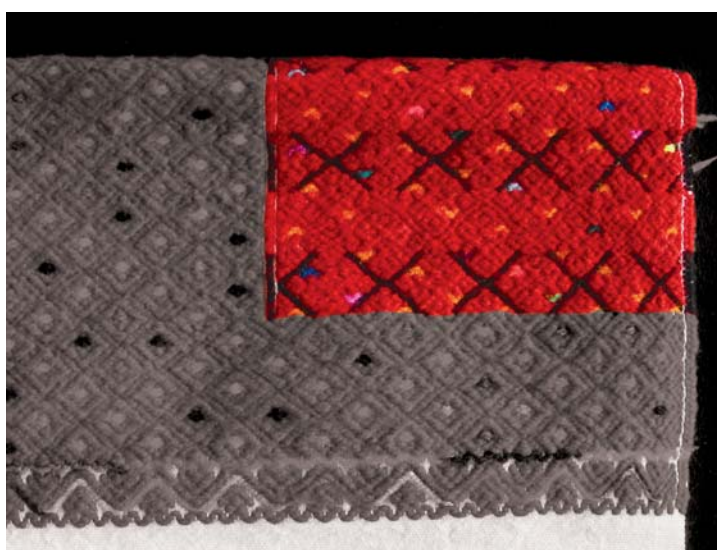


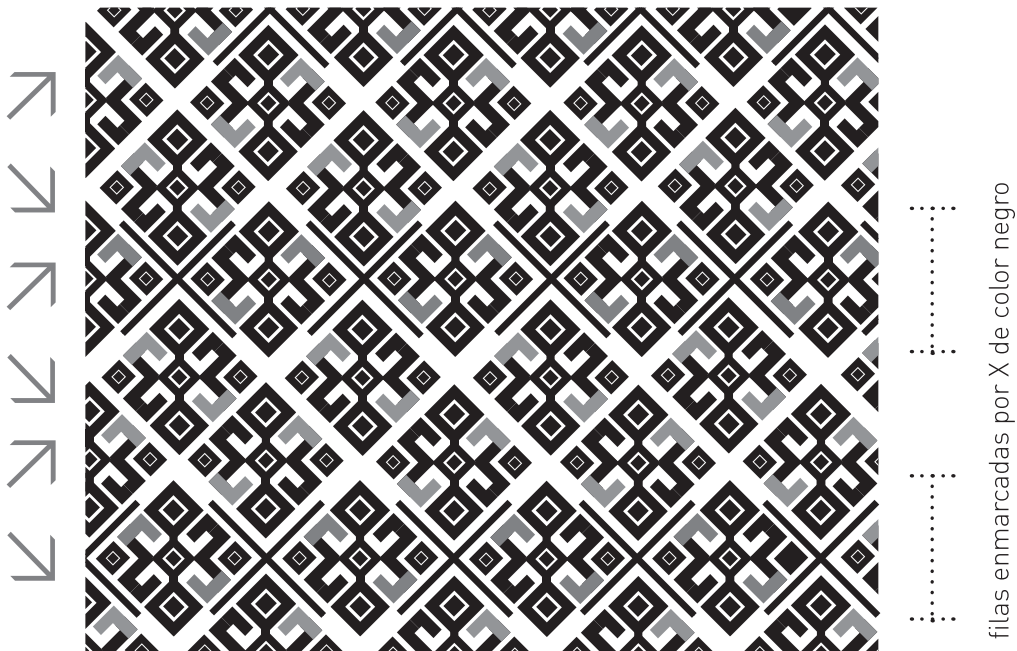
Ilustración 49
Bloque del signo mundo

²⁰ En la entrevista que se tuvo con Fidencia se tuvo la experiencia de verla distinguir frente y vuelta del huipil a través de este elemento.



Diagrama 26
Trazo vectorial del signo mundo

Diagrama 27
Alternancia en el cambio de color
de las espirales en el bloque



Se nota regularidad en los cambios de color de las espirales entre filas de repeticiones del signo; en una fila la espiral izquierda superior y la derecha inferior cambian, en la fila sobre ella se invierte el orden, cambiando de color la espiral izquierda inferior y la derecha superior (Diagrama 27). En cada manga existen 52 repeticiones del rapport, 20 de las cuales están enmarcadas con una X de color negro. Dichos 20 símbolos enmarcados, están repartidos en 5 filas de 4 elementos.

Para indagar en la particular significación de dicho elemento se encuentra útil remitirse a la cantidad de repeticiones. Se ha de recordar que el número 52 tiene un simbolismo importante en las cosmovisiones mayas: 52 es 4 veces el número 13, el cual hace referencia a los pasos que recorre el Sol en su jornada diurna, por lo que se le relacionó con el estrato del cielo (Thompson, 1950:93). El 52 también se relaciona con el número de años de 365 días que tarda en coincidir una determinada combinación de día/deidad-mes/deidad en el calendario *Tzolkin*, 52 es el número de años que le toma a la serie comenzar de nuevo (Ibídem, 123).

En adición, el acomodo que presentan las repeticiones dentro del bloque resulta también significativo, éste coincide con cómo se agrupaban los signos de los días en la veintena del calendario maya, los veinte signos se dividían en 5 grupos de 4 días (Ibídem, 92), apuntando esto también a una significación de carácter astronómico.

Un elemento fronterizo une/separa a ambos bloques de signos, una línea continua que corre sólo en el eje vertical, al interior del bloque. Esta línea presenta secciones mediante el uso del color, se aprecian fragmentos de color negro y rojo. Esta transformación establece una interacción con el signo mundo, ya que como se puede observar las secciones de color negro coinciden en el eje horizontal con las X de color negro de las repeticiones del signo. La sección roja coincide con la fila de repeticiones del signo que no se separan mediante la X (Ilustración 50). Esta línea sirve de frontera con el bloque del segundo signo identificado como flores.

El análisis de los brocados de las magas apuntan hacia una significación que relaciono con un simbolismo vinculado a la cuenta de los días, dado que las flores se relacionan conceptualmente como algo efímero y se encuentran en relación directa con el trayecto diario del Sol. Esta interpretación se apoya con la lectura del signo mundo, versión simplificada del *muk'ta luch*, que en la representación, al sintetizar la versión más compleja al centro del hupil-mapa, extrae el recorrido diario del Sol, primordialmente al representarse tres rombos unidos por una línea, además, como se hizo notar, el que su conteo coincida con la veintena de días reforzaría esta significación.

Dado el análisis anterior respecto a los signos con los que se expresa el hupil-mapa se procede a su análisis cartográfico global, lo que llevo a cabo teniendo en cuenta los hallazgos que arrojaron las anteriores reflexiones.



Ilustración 50
Interacción entre la composición del bloque mundo y la línea fronteriza que lo separa del signo flores (1)

4.3

El huipil-mapa, el territorio

El tipo de la imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados.

YURI LOTMAN, Estructura del Texto Artístico

Al afirmar que el huipil-mapa es el territorio, se afirma implícitamente, junto con Siegert, que se trata de la materialización de una forma particular de percibir, significar e implementar la realidad.

Estando de acuerdo en que el mapa es el territorio, tomo en cuenta el simbolismo cartográfico que deviene de su misma materialidad, de su forma de construcción y uso. En primer lugar, está el huipil-mapa como medio para comunicar cierto tipo de información, ya la interpretación de los signos ofrecida en el subtema anterior apoya la presente afirmación, queda, pues, pendiente interpretar la intensión cartográfica del huipil-mapa, pasar de la lectura atómica de los elementos a una macro-lectura del conjunto.

Para analizar la forma particular en que se construye sentido mediante el huipil-mapa, pongo en relación las intensiones comunicativas expresadas mediante los signos antes descritos con las características físicas del espacio de representación que es en sí misma esta prenda. Habría que introducir la idea que expone Castañares (1994): que los textos de este tipo, por sus específicas características, llevan entre su discurso las herramientas necesarias para su decodificación.

Resulta necesario poner atención al simbolismo que surge de la forma en que se construye el huipil-mapa. Para comprender el tipo de territorio simbólico y la función que cumple el huipil-mapa habría que recordar que Alberti (2004) plantea que “si muchas líneas son reunidas como los

hilos en la tela, éstas crearán una superficie” (p.38); al conformarse una superficie mediante la interacción de los hilos, la significación planimétrica del huipil-mapa apunta en dirección a ideas relacionadas con la idea de una barrera, con conceptos como el cubrir y el contener. Ya investigadores como Semper han puesto de manifiesto la especial significación del textil en este sentido, y son sus reflexiones la base para analizar cómo trabajan juntos medio y discurso.

Siendo una pieza de indumentaria, con una función relacionada estrechamente con el almacenamiento y transmisión de información, el huipil-mapa tiene el poder de comunicar de una forma muy particular. ¿Qué implicaciones devienen de que el huipil-mapa se use, esto es, como una prenda?, ¿a través de qué medios logra su cometido?

En un estricto sentido técnico, de acuerdo con los planteamientos de Semper, un tejido liviano y ondulado tendría una significación distinta a uno pesado y rígido. Al observarlo, puede verse que con gravedad el tejido denso del huipil-mapa difícilmente se ondula, aún al ser usado, el brocado mismo aporta un agregado de rigidez al tejido, permitiendo que los diseños se mantengan suficientemente visibles (Ilustración 51). Las interpretaciones realizadas en los dinteles de Yaxchilán son un ejemplo de la *utilidad comunicativa* de esta característica del material;²¹ los mismos tejidos grabados en



Ilustración 51
Mujer en San Andrés vestida con huipil de uso cotidiano. Como puede apreciarse, se mantiene la vista de los diseños gracias a la rigidez que adquiere el tejido al estar bordado, a diferencia de como se comporta el textil en blanco.

²¹ Puede consultarse Morris, Walter, Karasik, Carol y Schwartz, Janet, 2015. *Maya Threads: A Woven History of Chiapas*. Estados Unidos: Thrums

la piedra presentan una ondulación muy ligera, lo cual hace posible realizar un conteo de las repeticiones de cada motivo, gracias a lo cual se han realizado lecturas cosmográficas de los mismos. Continuando con el análisis, al considerar al cuerpo como centro del acto perceptivo, como lo expresa Filinich, y comprenderle como el “punto de mediación entre interioridad y exterioridad y constituye[n]te de] la primera forma de categorización” (Filinich, 1998:79), ha de ponerse en consideración la significación que adquiere el huipil-mapa en la interrelación prenda-cuerpo. Recordando que la principal función de la indumentaria es la de proteger y cubrir. Parte del papel simbólico de la vestimenta es la de ser una de las principales herramientas/medios de aculturación, con grandes paralelismo con la casa, se reconoce que el vestido, en general, al ser una barrera/escisión entre ser humano y mundo, inaugura un eje de distinción fundamental, mediante la distinción entre el territorio de lo cultura respecto al territorio de la *naturaleza*.

Esto introduce una serie de territorializaciones que se circunscriben, relacionadas con el simbolismo planimétrico del huipil; entre esta serie de distinciones se contempla que la indumentaria envuelve, contiene al sujeto, separándolo del mundo, no sólo distinguiéndolo respecto a la naturaleza como *lo otro*, sino al ser humano en en sí mismo en cuanto sujeto. El papel del huipil-mapa como tecnología ligada a la identidad se deja entrever al ubicarse como línea fronteriza entre territorios identitarios, se puede entender, que el uso del huipil-mapa como indumentaria, significa establecer una frontera entre “el espacio domestico del <<yo>>” (Gorza, 2002:74) frente al otro, esto conlleva una serie de implicaciones que se creen de suma significación.

Por un lado, está la distinción de género, el eje hombre-mujer. En San Andrés, en el día a día, la indumentaria tradicional es usada por la mujer a diferencia del hombre quien —exceptuando los días de fiesta y muy específicamente el caso de aquellos hombres que ocupan un cargo— ha sustituido la indumentaria tradicional por la camisa a cuadros, el pantalón de mezclilla y zapatos o botas de piel. Se tiene, pues un territorio asignado para cada género en el marco de estas cosmovisiones. Rituales como el documentado por Villa Rojas ayudan a entender este principio reticular como un eje de distinción, y por lo tanto, parte de una matriz cultural. El autor comenta que a principios del s. XX era posible presenciar un ritual que consistía en que a los cuatro meses el hijo varón recibía utensilios de labranza, la hija, en cambio, recibía utensilios de tejido a los tres meses, lo cual se ha inferido guarda relación con la numerología maya, tres en relación con las tres piedras del fogón —designando el hogar como territorio femenino—, cuatro en relación a las esquinas de la milpa —territorio masculino— (Villa Rojas, 1992:413, en Morales, 2011:68).

Una siguiente *función delimitante* que es posible reconocer en el uso del huipil-mapa es la de ubicar un nosotros con respecto al otro; cuando se habla de la distinción entre comunidades, la vestimenta en los poblados de los Altos posee una función gregaria, se sabe que quien viste cierto traje pertenece a cierta comunidad. En estudios etnográficos sobre las cosmovisiones y tradiciones de la cultura tzotzil de la zona de los Altos se pone, además, constatemente en evidencia una concepción etnocéntrica; en su análisis etnográfico, Ulrich Köhler (1995) manifiesta cómo su informante tzotzil de la comunidad de San Pablo ubicaba el centro del mundo entre los cuatro pilares del cielo como la zona comprendida dentro del perímetro de su comunidad.

En este sentido Piero Gorza, quien hace un interesante análisis de la presencia de categorías relacionadas con el espacio en el *ethos* de los habitantes de San Andrés, manifiesta el particular entendimiento y organización del espacio en el pensamiento andresero. Según sus investigaciones, términos relacionados con conceptos de cercanía y conocimiento comparten raíces lingüísticas con palabras como `casa` y `madre`. Entre los términos que creo relevante para la investigación destaca *ghnop*, que según el autor significa `trazar en el entendimiento`. Gorza relaciona con éste una serie de palabras que, compartiendo raíces con dicho término, comprenden un complejo semántico importante; *nopol*, significa `cerca`; *nopoghon*, llegar; *nop*, comparar; *nopel*, meditar o pensar (Gorza, 2002:117-118). Se tiene, pues, que se entiende un vínculo conceptual entre lo cercano y lo comprensible, así, Gorza señala la importancia constitutiva del <<espacio identitario>>, de aquellos lugares primigenios —la familia, el hogar, la comunidad— a partir de los cuales es posible construir un entendimiento sobre los otros territorios.

De las reflexiones anteriores infiero que entre las intensiones cartográficas del huipil-mapa está la de ubicar simultáneamente a un sujeto en el territorio tzotzil, en el territorio de San Andrés, y además, en el territorio humano y el territorio femenino. El análisis ha de continuar en dirección hacia el estudio del espacio simbólicamente organizado, dispuesto en la urdimbre del huipil-mapa. Como se dijo con anterioridad, el espacio simbólico que es en sí mismo surge del poder que el sujeto ejerce sobre el mundo, al confinarlo dentro de la cuadrícula que constituye su retícula, este poder puede reconocerse a partir de observar la relación que se establece entre *gobernante y gobernado*. Para lo cual ha de ponerse atención al sitio desde el cual se está ejerciendo dicho poder, mediante el análisis de cómo se representa al espacio en el huipil-mapa, mediante el uso de cierta perspectiva, recordando que “la proyección perspectiva es una simple extensión de

una dos-superficie, elaborada sin duda por la experiencia cotidiana en el tres-espacio mismo” (Tufte, 1990:15).²²

4.3.1 Perspectiva, el espacio simbolizado

...the perspective lattice is inscribed on
the depicted world as the armature of its organization...

[...el entramado de la perspectiva está inscrito
en el mundo representado
como la armadura de su organización...]

ROSALIND KRAUSS, *Grids*

Diversos investigadores han interpretado los huipiles tzotziles proponiendo visualizar que al extenderlos, el brocado forma una cruz, lo cual ha dado pie a inferir que la mujer al surgir simbólicamente a través del cuello de la prenda, se sitúa al centro del mundo. Partiendo de lo anterior, me dedico a estudiar el *trazo* cartográfico del huipil-mapa, concentrándome en analizar el sitio en el cual, simbólicamente, se ubica a sí mismo un sujeto. Como Harley (2005) expresa, “los cartógrafos producen poder; son los creadores de un panóptico espacial, [suscitándose un] sentimiento de omnisciencia invisible” (p. 204), y esta imagen de un vigilante ubicado a sí mismo a lo alto de su torre —observándolo todo, 360°—, de gran utilidades para los fines que planteo.

Detrás de los esfuerzos por hacer coherente *el hacer, el decir y el estar* en las culturas maya y tzotzil, se encuentra la concepción de un mundo digno de ser estudiado e imitado —*mimesis*—, puesto en estrecha relación con el ser humano, el cual se tiene a sí mismo, como medio para el entendimiento

²² Se respetó para la traducción el sentido técnico con el que Edward Tufte se refiere a los espacios-dimensiones, usando los términos dos-superficie —aludiendo a la 2da dimensión— y tres-espacio —aludiendo a la 3ra dimensión—. Resultan interesantes las reflexiones del autor en torno a la visualización de la información en esta dirección, puede consultarse especialmente el punto de vista del autor en el capítulo titulado “Escaping flatland” en *Envisioning Information*, 1990, pp. 12-36.

del todo. Se podría ver, pues, que el cuerpo mismo fue un mapa para las cosmovisiones antiguas, ya que mediante el establecimiento de relaciones entre cuerpo y cosmos, el cuerpo se propuso como punto de referencia central en la *red de relaciones* que le permitió categorizar, ubicar, y con ello, significar el cosmos.

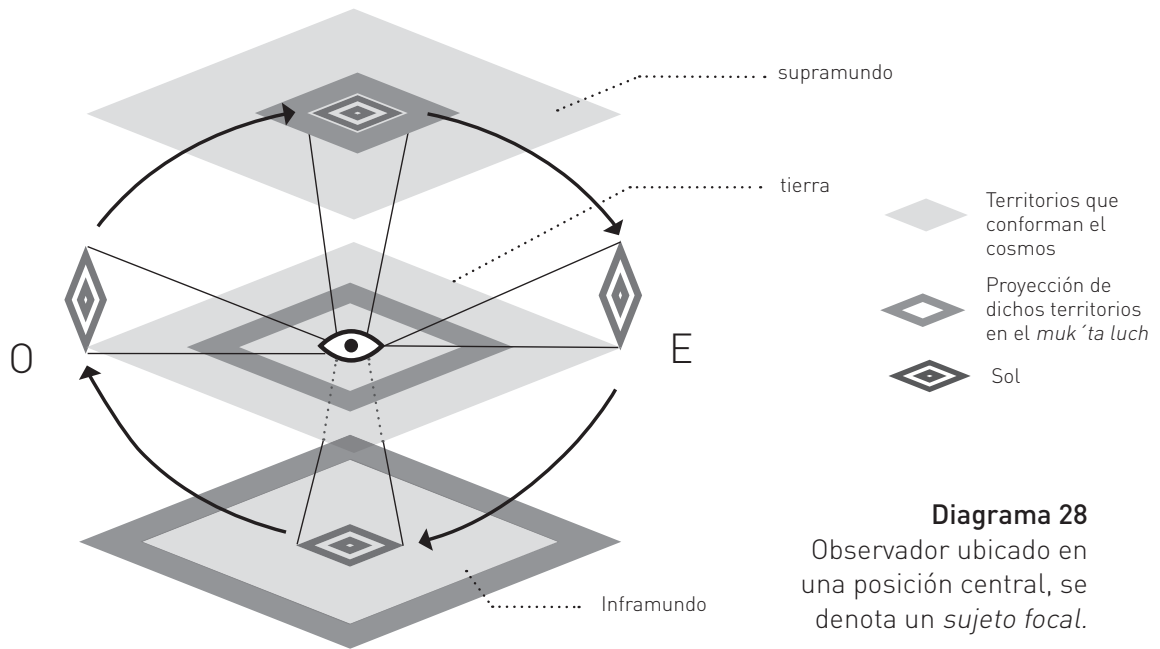
Resulta relevante para analizar este particular punto de vista —desde el cual se traza el huipil-mapa— comprender un poco las diferencias entre la proyección moderna de las relaciones espaciales y la que se llevó a cabo antiguamente en Mesoamérica. David Pájaro Huertas (2009), en su análisis sobre la proyección en los antiguos mapas prehispánicos, destaca la importancia que las culturas mesoamericanas dieron a las relaciones sociales que se llevaban a cabo sobre un territorio y cómo éstas mismas lo definían; así, puede verse cómo un manto de subjetividad vistió el paisaje. A diferencia del intento occidental de realizar una cartografía “objetiva”, los mapas mesoamericanos no se distinguieron por buscar una representación como observadores pasivos, como el desarrollo de una “escala euclidiana” podría evidenciar, se buscó representar más bien, representar relaciones conceptuales.

En la mayoría de las representaciones cartográficas mesoamericanas, en especial de la cultura maya, el lugar desde donde se traza es el centro del mapa. Pájaro Huertas señala la relevancia de esto para comprender la importante relación existente entre el sujeto y el paisaje que lo rodea, refiriéndose a esta forma de ver/representar como una *perspectiva subjetiva*, según la cual, se propone un observador situado en un punto central, desde el cual podría ver hacia todo lo que le rodea.

Ya en el inciso dedicado a analizar la importancia discursiva del momento *medio día* se pudo apreciar la relevancia simbólica de éste lugar central. Si se ha de pensar lo anterior en relación a *ethos* y *praxis*, más allá del mero espacio de representación, es relevante para el análisis cartográfico revisar dicha perspectiva subjetiva como ámbito que se integra en cadenas discursivas, deteniéndose en este lugar para contestar: ¿cómo se vive el espacio simbólico desde esta ubicación central?

En el espacio de representación, si se ha de situar al cartógrafo en el centro, en el huipil-mapa, este podría ubicarse, por ejemplo, justo al centro de los rombos concéntricos que componen al *muk'ta luch*, una forma rombooidal podría surgir la diagramación del territorio a partir de un punto de vista focal, ubicando 4 puntos de fuga rodeando al observador central, punto

²³ Método de estudio del espacio y el plano en el que, mediante propiedades como la longitud, el ángulo y el sentido se pretende realizar una cartografía relativamente objetiva y acertada.



desde el cual, además, tendría la posibilidad de ver el trayecto del Sol, de amanecer a ocaso, trazando una línea (Diagrama 28); y dado que “en los cielos tropicales el sol pasa directamente sobre la cabeza” (Morris, 2006:19), a la mitad de su camino hacia el inframundo el espectador se encontraría en un punto justo entre el Sol y la tierra. Esto conlleva tener en consideración, eso que Pájaro llama modo visual presencial (Pájaro, 2009:20). Un aspecto de lo anterior que es importante a destacar es la importancia de la relación espacio-tiempo, que ya se ha ido manifestando en el análisis del signo *muk'ta luch*.

Durante mi estancia para realizar trabajo de campo en 2015 se dio un hallazgo importante sobre la vigencia y utilidad del momento mediodía en la cotidianidad de los habitantes de los Altos; Esteban López, con quien tuve la oportunidad de colaborar en San Cristobal de Las Casas, amablemente compartió un pasaje vivido con su papá, habitante de una comunidad tzeltal. Según su relato, estando un día en el campo con su papá, éste le indicó que ya era medio día, extrañado por la afirmación —dado que su papá no tenían reloj— Esteban le preguntó cómo era que lo sabía, a lo que su padre contestó con un gesto en suma significativo; juntando las manos al cuerpo le hizo notar que no proyectaba sombra. Es esta dirección, resulta significativo que, además, en el ámbito ritual-religioso, “para rezar por el *ch'ulelal* se reza al medio día.”²⁴

²⁴ Guiteras en entrevista según su informante, Don Manuel, Guiteras: 1961:154.

Para profundizar respecto el uso de esta perspectiva como parte de cadenas discursivas, y sobretodo, como expresión de órdenes de carácter épistémico se toma en cuenta que esta perspectiva central se ha de entender como una “forma simbólica” (Aumont, 1992:226), es decir, que expresa cierta relación con el espacio. Para el análisis discursivo de la representación gráfica de dicha perspectiva subjetiva —presencial y central—, puede ser útil prestar atención al ejemplo de los mapas que integran el corpus conocido como *Relaciones Geográficas*. Estos mapas fueron trazados en el s. XVI, con la intención de servir a la corona española como referencia para conocer el territorio de la Nueva España —y por lo tanto facilitar su control—. Mark Brockway (2012) señala que para llevar a cabo el trazado de dichos mapas se contó con artistas/cartógrafos tanto europeos como indígenas, lo cual los hace muestras invaluable del encuentro de dos formas de ver y entender el espacio —y en general el mundo—. Destacan, entre varios aspectos, el eje de orientación del trazado, que destaca oriente-occidente como eje de referencia (Ilustración 53) y por otro la perspectiva con que los objetos son representados, sin importar su ubicación, gran parte son trazados de frente a un espectador central, como puede apreciarse en la Ilustración 54.

Al ser una prenda, el punto de vista legible al interior del mapa se identifica desde el comienzo; como ya se había inferido en investigaciones de otros autores, el huipil-mapa se yergue a través de su portadora como un marco desde el cual, ella se levanta como actor en el “teatro del mundo” (González, 2005:84). Usar un mapa, desde la perspectiva del presente análisis se vuelve más que una expresión metafórica. Aumont (1992) considera que “no hay representación del espacio sin representación de una acción” (p. 241) y en búsqueda de identificar la relación que en el huipil-mapa se da entre sujeto y espacio, se requiere indagar en esa dirección. Significativo es, pues, que el centro fuera concebido como el lugar donde la deidad primigenia “formó la imagen del cielo” (Freidel, et. al., 1993:75), aquel sitio llamado Cielo-Recostado,²⁵ lugar donde se colocaron tres piedras y se posó el Árbol del Mundo que *levantó el cielo*.

Para entender el territorio simbólico que es en sí mismo el huipil-mapa, desde la perspectiva técnico-cultural, se ha tomado en cuenta su forma de uso, y con ello en mente se dirigen los pasos hacia el sentido cartográfico al que apunta su materialidad. Semper (2014) indica que “el diseño mismo de una superficie debe indicar su sentido” (p. 124), y al tratarse de una prenda, se cree necesario visualizar el simbolismo que deviene no ya de su lectura planimétrica, lo cual ya se ha hecho con anterioridad, sino del simbolismo

²⁵ En la fuente se usa el término *Laying-down-Sky*.



Ilustración 52
 Mapa de Ixcatlán, Relaciones Geográficas. 1579. Se destaca el eje de orientación con el Oriente y el Occidente en el eje vertical.

Ilustración 53
 Mapa de la cabecera de Atitlán, Santiago. Guatemala. Relaciones Geográficas, 1585. Se puede notar la proyección de los elementos del mapa en torno a un observador central. También destaca el eje de orientación Este-Oeste, el sol representado en la parte superior, muy cerca, debajo, la anotación sobre el Norte y a la derecha, el Sur.



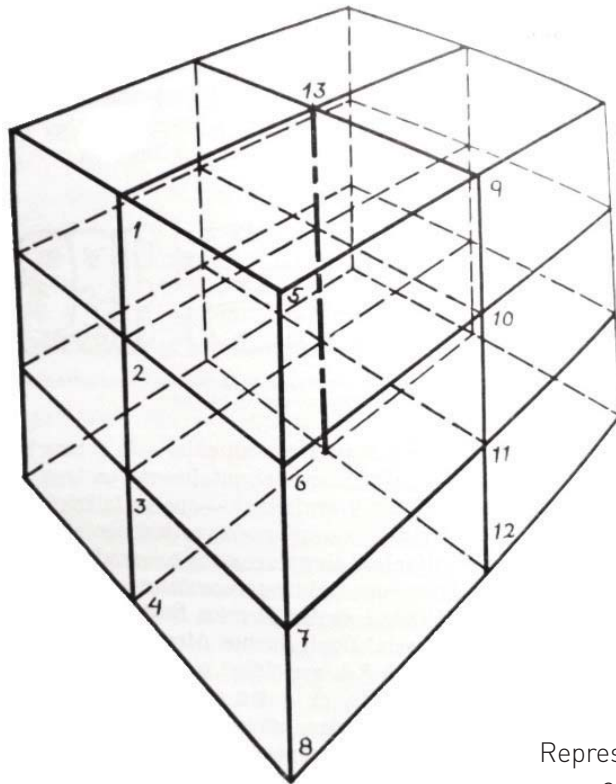


Ilustración 54
 Representación ideal del cosmos maya como un prisma cuadrangular. Se muestran tres volúmenes superpuestos, correspondientes a supramundo, tierra e inframundo, divididos en cuatro sectores cada uno. Al centro se ubica un eje, señalado con el número 13.

Ilustración 55
 Cruz en el camino que une los poblados de San Andrés y Magdalena.

Ilustración 56
 Cruces en el poblado de Magdalenas



que deviene de su lectura volumétrica. Al visualizar que en los signos, sobretudo en el cosmograma *muk'ta luch*, se está esquematisando un mundo tridimensional, al extender dicho esquema se han de separar tres planos para formar un cubo (Ilustración 54).

Semper sugiere que, estilísticamente, la razón de que conceptos como izquierda y derecha, arriba y abajo queden en cierto modo superados por la importancia que adquiere el punto central, es que estos son vistos por un observador central, distanciado del plano base, la tierra.

En esta senda, una serie de evidencias resultan decisivas en la propuesta de llevar a cabo una lectura volumétrica del huipil-mapa como la que se propone, la cual permite identificar varios aspectos significativos provenientes de varios ámbitos de la vida tzotzil. Entre ellos se encuentran los que ofrece la detallada investigación etnográfica de Kazuyasu Ochiai sobre los rituales que se realizan en Larráinzar. Según Ochiai los estandartes en el ritual tienen un papel simbólico importante, se hace referencia a ellos como *krus* —cruz—. Según el autor, la cruz que corona el asta que sostiene el estandarte personifica a Jesucristo —el Sol— y en el ritual “determina la posición de los oficiales en el desfile que va de la iglesia a la casa del alférez, la alineación en frente de su casa y el orden de asientos en el agasajo” (Ochiai, 1985:95).

El autor explica que se hace referencia a las partes de dicha cruz con nombres de partes del cuerpo: la punta es llamada *sjol*, ‘su cabeza’; el extremo izquierdo del asta horizontal es llamado *stz'et k'ob*, ‘su brazo izquierdo’, el extremo opuesto *sbatz'i k'ob*, ‘su brazo derecho’; al centro se distingue frente, *sch'ut*, ‘su vientre’, y parte posterior, *spat*, ‘su espalda’; a la parte inferior del asta se le llama *yok*, ‘su pie’ (Ibídem, 83). Más aún resulta clave prestar atención a la serie de gestos rituales llevados a cabo por los funcionarios con el estandarte, ya que el asta se inclina describiendo movimientos en torno a ejes de orientación conceptuales, que según Ochiai señalan el recorrido del Sol, siendo recostada paralela al suelo y luego elevada, describiendo arcos. El autor mismo se refiere al estandarte como “sol-portatil” (Ibídem, 95).

Esta serie de ideas dirigen el análisis a la revisión del papel de las cruces, una, como herederas del simbolismo que tuvo en algún momento la ceiba —ubicada al centro del cosmos lugar de observación del todo—, y por otro, la posible relación que sigue guardando con el ser humano y el cuerpo. En la Ilustración 55 y 56 se pueden algunas de las tantas cruces que se ubican demarcando el territorio de las comunidades, como constante en el adorno de las cruces se encuentra al arco hecho con flores.

Tomo en cuenta la correspondencia que en el pensamiento maya hubo entre cuerpo y espacio, según la cual la montaña tuvo un simbolismo par-

ricular: “Ahora bien, el término para designar el mundo creado es *huyub tacah*, término cuyo significado literal es “montaña-valle”. Tedlock destaca que la expresión *huyub tacah* es utilizado como metáfora para el cuerpo humano en oraciones contemporáneas” (Morales, 2007:85).

A partir de lo anterior, propongo una lectura volumétrica del huipil-mapa, esto es, enriquecer la anterior la lectura planimétrica —que entiende la forma del brocado como una cruz— mediante una lectura ascendente-descendente de los signos (Diagrama 29), la cual permite una correspondencia entre la cruz, la montaña y el cuerpo. Dicha lectura cartográfica, posibilita ubicar a aquellos signos con una estrecha relación con fenómenos celestes en la parte superior del huipil-mapa; el signo *muk´ta luch*, el signo mundo y el bloque del signo flores que lo rodea. Debajo de los cuales se ubicarían —atrás y al frente— el signo mono, *korona* y milpa, que encuentran un simbolismo, según la presente perspectiva, más relacionado con el estrato de la tierra.

Ochiai diagrama la ubicación de los seres sobrenaturales según la cosmovisión tzotzil (Diagrama 30), la imagen que ofrece facilita la visualización de un sujeto focal que *mapea*. Otro aspecto que resulta significativo en este sentido tiene que ver con la indumentaria tradicional en conjunto; el denso brocado que en su mayoría está constituido por el color rojo cubriendo el torso de la mujer, en contraparte, se encuentra a la falda, de color azul oscuro cubriendo la parte inferior del cuerpo.

Además, en dicha lectura diversos signos describen un arco, un arco que correría paralelo al descrito por el Sol en su recorrido diurno. Se tiene por ejemplo al bloque del signo ‘flores’ de las mangas, el cual se ubicaría dentro del huipil mapa en ese lugar en el que homológamente se le ubica en los mitos; recordando que para la cosmovisión maya de la antigüedad, el



Ilustración 57

Mapa de la cabecera de Atilán, Santiago. Guatemala. Fragmento. Se destaca la localización de la referencia a la dirección norte y su ubicación respecto a la montaña, lo cual resulta un indicio del sentido del trazo.

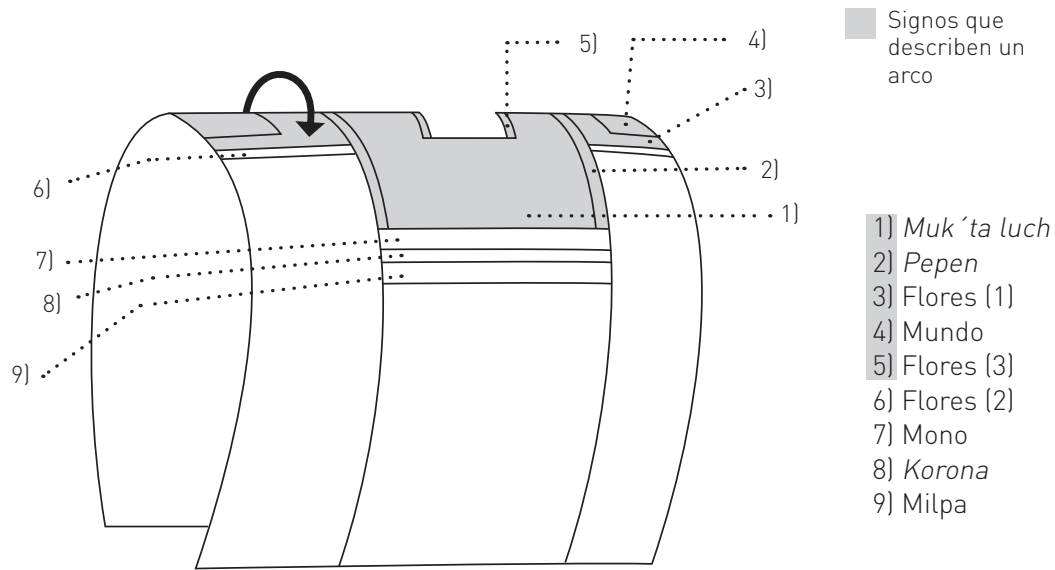


Diagrama 29
Propuesta de lectura volumétrica del huipil-mapa

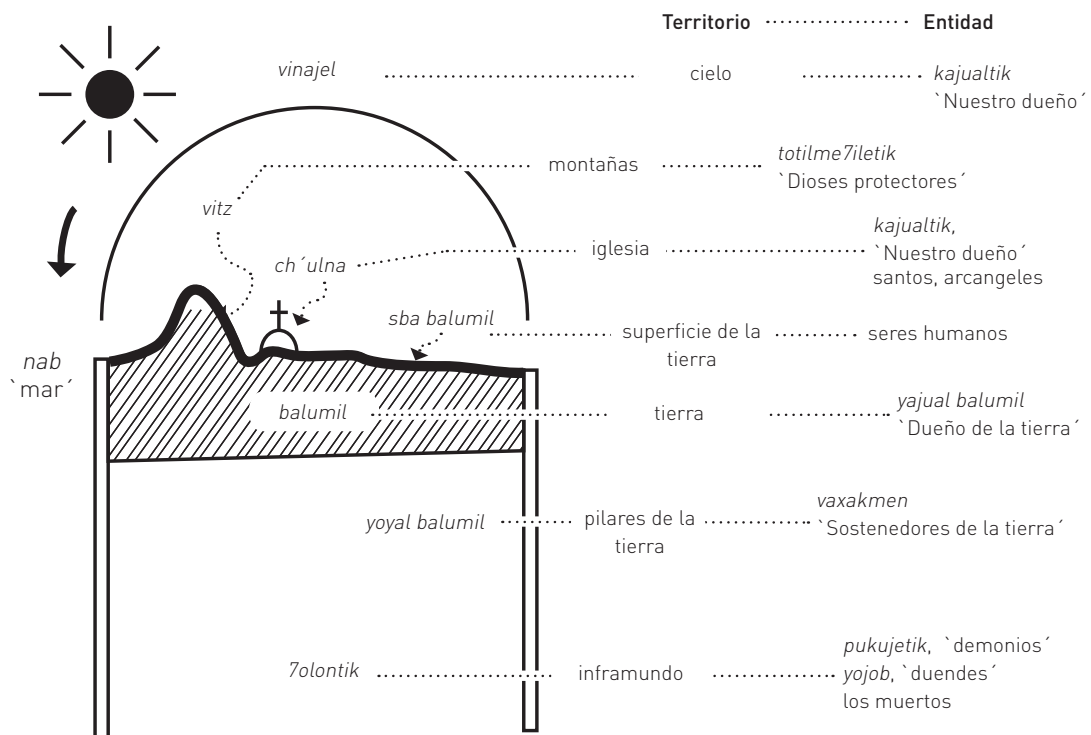


Diagrama 30
Topología de los seres sobrenaturales tzotziles, según Kasuyazu Ochiai

cielo era pensado como un “paraíso florido de color y música a lo largo del camino del sol” (Knowlton, 2010:80).

Destacar esto respecto a cómo se representa el espacio y los objetos que contiene en el huipil-mapa, resulta crucial para llevar a cabo una interpretación discursiva. Esta significación que deviene de su funcionamiento como superficie volumétrica requiere reflexionar sobre las anotaciones de Semper, quien dice que “resultaría incongruente tener algo en el corte general que trabajara en contra de las relaciones proporcionales entre las partes mismas y la totalidad, esto es, de aquello que se está velando o vistiendo” (2004:127), y es en la dirección que el autor indica que prosigo el análisis del huipil-mapa.

4.3.2 El territorio cartografiado

Ya autores como Thompson señalan la dificultad para establecer un territorio propio para cada deidad, señalando que las propiedades de una, pueden ser compartidas por otra. Al enumerar las características generales más importantes de las deidades mayas, el autor apunta a cómo indistintamente se representan como viejas o jóvenes, o incluso indistintamente como del género femenino o masculino. Entre dichas deidades se cita el ejemplo de la deidad lunar, de gran interés para el análisis. Ésta, además de las anteriores particularidades al representarla —como una joven o una anciana—, es reconocida en los códices junto con elementos que la relacionan igualmente con la Tierra, el Sol e incluso que le atribuyen poder sobre las cosechas y el maíz (Thompson, 1950:11-12). Esta ambigüedad también se presenta, como ya se pudo apreciar, a todo largo del huipil-mapa, pareciera que cada bloque hablara sobre lo mismo, las fronteras parecen desdibujarse cuando existe una relación tan estrecha entre cada uno de los territorios identificables. La observación de la profunda y compleja interrelación entre cada uno de los elementos y seres que habitan el mundo *dio pie*, de este modo, a la creación de un complejo simbólico dedicado a representar esta particular experiencia estética del mundo.

Conceptualmente se tiene a la mujer, la tierra y la milpa como “potenciales fuentes de vida y sustento” (Knowlton, 2010:61). A partir de dichos ámbitos pueden entretenerse relaciones simbólicas con los siguientes, por ejemplo, con la variedad de signos florales. Existe una relación entre el simbolismo de las flores y el inframundo —territorio de transformación, eminentemente femenino—. En el Chumayel, según Knowlton, es posible identificar el siguiente pasaje referente al descenso de la semilla de maíz “para su renacimiento” (Ibíd., 76):

Tij / ca emi u than bolon dzacab / So then the word of Bolon Dzacab²⁶ descended [Entonces, descendió la palabra de Bolon Dzacab]

...

Ca emi ti caanil / Then he descended from the heavens [Luego descendió de los cielos]

Kan ix / u kinil kaxaci u chuch / and Kan is the day his burden had been tied [y Kan es el día en que su carga fue atada]

Tij ca emi haa / Then when the rain descended [Luego la lluvia descendió]

Tali tan y ol caan vchebal u ca put sihil / he came before Heart of the Sky for his rebird [Vino ante Corazón del Cielo para su renacimiento]

Bolon haaban y otoch / Bolon haaban is his house [Bolon haaban es su hogar]

Y et emcij bo / lon mayel / and nine fragrances had descended [y nueve fragancias descendieron]

Chahuc u chi v ni y ak / Sweet was his mouth, his nose, his tongue [Dulce era su boca, su nariz y su lengua]

Chahuc u dzomel / His mind is sweetened [Dulce es su mente]

Ti ca emi can tul chaac The the fur Chacs descended [Luego cuando los cuatro Chacs descendieron]

Vay acaat lae / Here is Acat [Aquí está Acat]

Lay u cabilob nictelae / These are the flower nectars [Estos son el néctar de las flores]

A su vez existe un estrecho vínculo en relación a la fertilidad entre el simbolismo del murciélago o mariposa y el de las flores que se extiende hasta los grupos centro-mexicanos, al asociarse con la polinización; para ilustrar lo anterior puede traerse a colación un pasaje del manuscrito *Ti-*

²⁶ *Bolon Dzacab* y *Kan* —mencionado un par de líneas más adelante— son las deidades protectoras del año *Kan* (Knowlton, 2010:76), resulta significativo mencionar que Thompson (1950) señala que la palabra *Kan* en yucateco también significa cordón, amarillo y a la vez madurez, simbolizando en general la semilla de maíz y por extensión, relacionándose con el alimento.

zimín que Knowlton traduce de la siguiente manera: “luego dos murciélagos hechiceros rojos descendieron / ellos succionarán el néctar de las flores” (p. 77).

A su vez, es significativo que en el pensamiento maya antiguo *hacer*, resultó equivalente a revelar, por lo que, como se recordará, la deidad solar era pensada como un artesano. Según Thompson es posible apreciar que los glifos solares para referirse al *Kin* fueron en ocasiones sustituidos con una cabeza de mono, el autor señala que esto puede ser una indicación de *funciones que se traslapan* (Thompson, 1950:80), y en esta dirección también se vuelven oportunos los comentarios de David Vela (1967:501):

[Thompson relata] que en un panel de la crestería de Ruina Alta —La Muralla— del Petén, Guatemala, se muestra una imagen del simio, de cola prensil, avanzando hacia una mujer grávida; menciona también un fragmento de cerámica policroma de Uaxtún III en cuya decoración figura un mono con un brazo extendido y sosteniendo en la mano un seno de mujer...

Por lo anterior habría que explorar la relación entre los conceptos expresados a través del lenguaje de los signos, mediante el tejido mismo y aquello que se está velado o vistiendo, la mujer como paradigma en las cosmovisiones maya y tzotzil.

4.3.3 La costura

Supe que el lucero del alba,
hermano del astro fugaz del atardecer,
parecía la flecha encajada en el cuerpo sudoroso de la Tierra,
que la serpiente de agua descendía desde lo alto del cielo,
con violencia inaudita
y vi su boca descomunal que lamía las rocas y las plantas:
cómo mataba y con qué violencia amorosa, daba también la vida.

JAIME LABASTIDA, Elogios de la luz y de la sombra

La importancia de los elementos serpentinos se encuentra en su relación a la función conceptual de una costura, mediante la cual se resalta su papel como resultado de la búsqueda por establecer relaciones, por conectar ámbitos de la realidad, en los que se percibe determinada diferencia o separación. Dado lo anterior resulta importante identificar a través de qué se está estableciendo dicha conexión y con qué fin, para lo cual el siguiente pasaje resulta crucial: “El propósito de cubrir es opuesto al de atar. Todo lo

cerrado, protegido, contenido, envuelto, o cubierto se presenta como *unificado*, como colectividad; mientras aquello amarrado se revela a sí mismo como articulado, como pluralidad” (Semper, 2004:123).²⁷

En esta senda, y ya que al llevar a cabo una lectura cartográfica del huipil-mapa se pretende conocer cómo en él se sitúa al ser humano en una posición central en una interminable serie de interpretaciones y explicaciones sobre la realidad, se hace necesario tomar en cuenta cómo se *representa* el desarrollo de fenómenos, como indica Nina Lizmova.

Los diversos elementos serpentinos se han interpretado como indicios del desarrollo de fenómenos en forma ascendente y descendente, y han sido identificados como serpientes, o ámbitos míticos relacionados con ellas, como el rayo. En el plano discursivo, resulta fundamental comprender qué hay detrás de la elección de la serpiente como medio para expresar una determinada correspondencia entre los ámbitos de la realidad, uniéndolos a través del movimiento ondulante. Semper sugiere entender que las serpientes, puestas en relación con el significado de las costuras, han sido por eras símbolo universal de la unión dinámica.

La relación que en las cosmovisiones maya y tzotzile tuvo Venus con la serpientes deviene de la percepción de su movimiento en la bóveda, emergiendo del inframundo y surcando el cielo, describiendo un movimiento serpentino, uniendo los planos que componen al cosmos. Las características percibidas en su movimiento fueron puestas en relación con el aparente desplazamiento del Sol y los ciclos agrarios, lo cual resultó crucial para el desciframiento del mundo, para su significación e instrumentalización. Además, se estableció que existían relaciones de ‘naturaleza serpentina’ entre todos los ámbitos de la realidad, destacando el flujo de elementos vitales como el fuego y el agua —sustancias cruciales para la vida—, así, los procesos en la naturaleza tomaron simbólicamente forma de serpiente.

El mismo Semper señala que las representaciones donde es posible observar motivos con serpientes que se entrelazan simboliza un tipo de unión “estructuralmente activa”. El simbolismo que se observa en los conceptos que se relacionan con el papel de las costuras en el tejido se asemeja al misticismo de la serpiente. Puede verse, pues, a la serpiente fluyendo en el huipil-mapa entre diversos estados, diversos territorios, como en el caso de la banda negra zigzagueante que ha sido relacionada con el movimiento de Venus, o cumpliendo una función conectora mediante los diversos signos serpentinos encontrados en el huipil-mapa, ubicados entre dos

²⁷ Para profundizar al respecto de la costura y su simbolismo en el arte puede consultarse el texto de Semper “The Structural Significance of the Seam”, en: Semper, 2014, pp.153-157.

bloques de signos, haciendo las veces de división o frontera (Ilustración 58). Se encuentra sugerente que formalmente estos elementos, al ir de arriba a abajo, puedan ser vistas como una costura que uniera dos territorios, estableciendo una metáfora a través de la relación de contigüidad física en el lienzo para unir dos ámbitos, de esta relación de cercanía en la ubicación de los elementos gráficos se infiere la importancia de la relación indicial o de proximidad entre dichos fenómenos o complejos simbólicos

Ya signos como el *mono* ofrecen un sustancial ejemplo de esto, entendido como una forma particular de percepción/organización del mundo, representación en el plano gráfico. Resulta iluminador rescatar el pasaje siguiente, en el cual Ochiai describe un ritual religioso que forma parte del festejo del santo patrono de San Andrés; este ritual dura tres días y consiste en una procesión en la cual las imágenes de los santos son sacadas de la iglesia en procesión, siguiendo una ruta. El ritual implica una rígida serie de gestos rituales entre los cuales sobresalen los saludos entre los “encargados” y las visitas a diversos puntos sagrados en la comunidad —señalados generalmente por cruces—. Destaca que una de las partes más importantes del ritual consista en dar rodeos en torno a la plaza cargando además de las imágenes de los santos, banderas. Según Ochiai, el último día de dicho festejo: “[...] las imágenes de los santos son sacadas de la nave en el mismo orden del día anterior. El proceso es el mismo, sólo que a la inversa” (Ochiai, 1985:95).

El gesto de partir de un punto, rodear un espacio siguiendo una ruta, para luego seguir la misma ruta en sentido inverso, se cree estructuralmente equivalente al trazo de los brazos/piernas de *mono*, que hace uso de la espiral como recurso gráfico para denotar la idea de movimiento y acción en relación a la unión entre dos puntos/territorios.

Este concepto de unión en vínculo a la idea de acción queda enfatizada mediante diversos recursos ya analizados previamente, como en el signo *milpa* y el signo *muk'ta luch*. Puede apreciarse que dicho simbolismo se gestó hace ya mucho tiempo y puede encontrarse en diversos ejemplos. Freidel, et. al., introducen el análisis del personaje *K'awil*, tercer hijo de los Primeros Padres del mundo, identificable en diversas representaciones mediante sus miembros, que suelen ser sustituidos por serpientes (Ilustración 60), al parecer este personaje mítico encarna el concepto de *sustancia* en el pensamiento maya de la antigüedad. Se le asocia con las *serpientes de visión* y a veces se le representa emergiendo de la boca de una serpiente. Se ha identificado un equivalente en las representaciones olmecas, en las que los miembros de mandatarios eran sustituidos por cabezas de cocodrilos (Freidel, et. al., 1993:194-197). Su relación con el *axis mundi* es importante.

En esta dirección cabe señalar el particular mapeo del desarrollo de

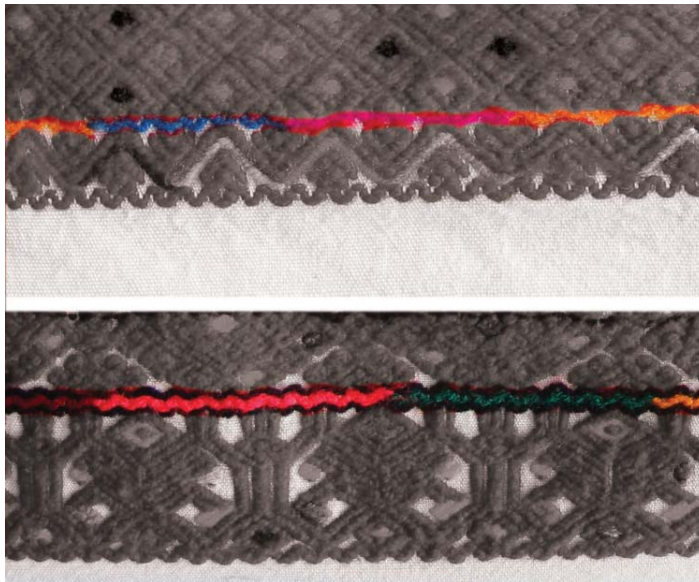


Ilustración 58

Elementos serpentino en el huipil mapa a) entre el signo *korona* y el signo *milpa*, b) entre el signo flores 2 y 3

Ilustración 59

Vasija K1081

Pueden apreciarse personajes mitológicos entre los que destaca el mono, que sostiene un caparazón de tortuga con una hendidura en una mano. Recuérdese el lugar mítico del caparazón de la tortuga, el centro, origen. En relación con el análisis, destaca también la representación la cola en espiral.

Ilustración 60

Vasija K1081

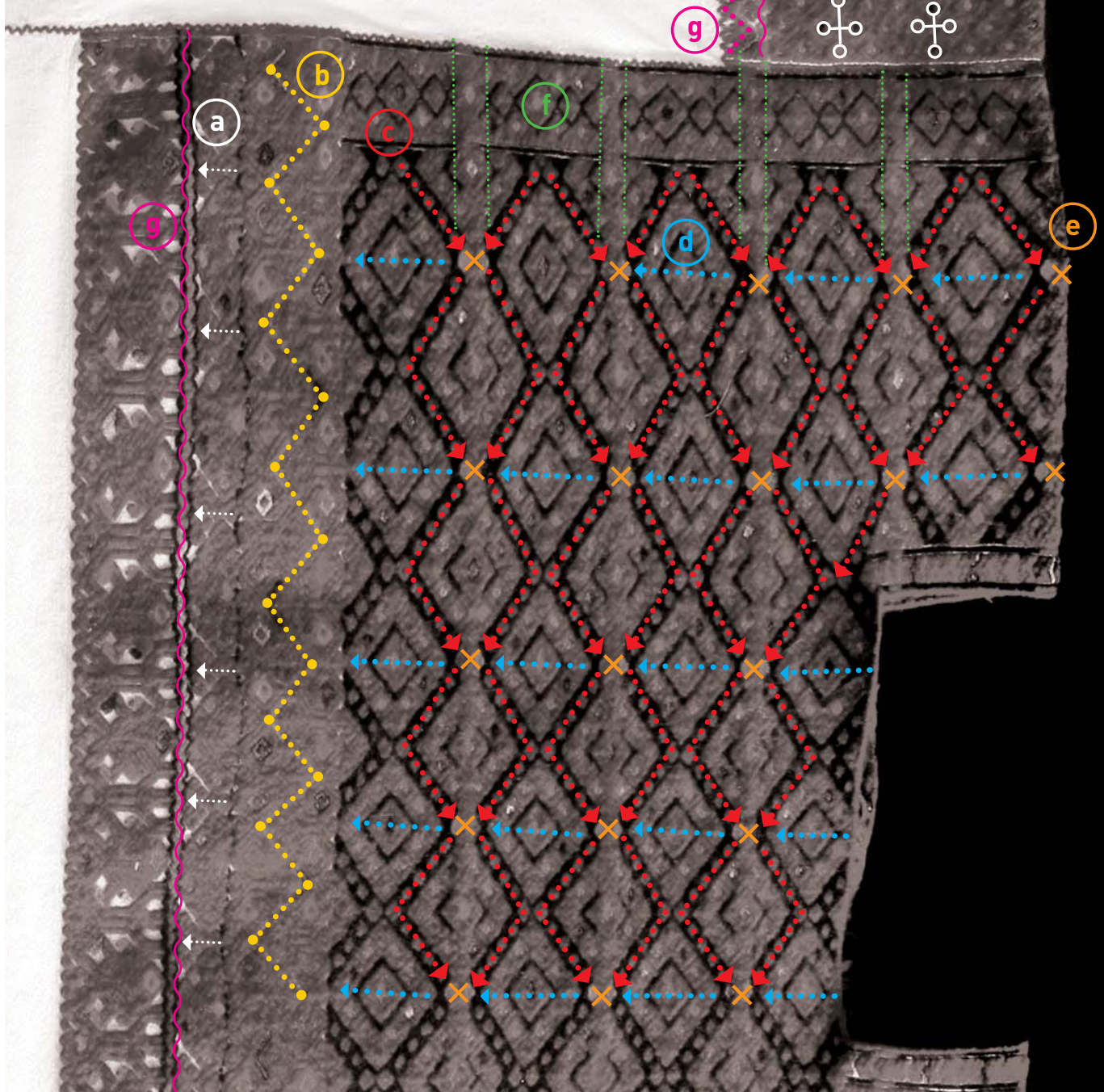
En la vasija puede verse a *K'awil* (Dios K), su extremidad inferior se convierte en serpiente y rodea dos personajes.



Mapa 2

Desarrollo de fenómenos en el huipil-mapa:

- Recorrido descendente, que se infiere relacionado con el ingreso de la semilla de maíz en la tierra
- Flechas en el signo mono, alternándose, indicando en dirección al inframundo y supramundo alternadamente
- Elongaciones máximas, Norte y Sur, en el movimiento de Venus en la banda punteada
- Recorrido del Sol de Oriente a Poniente
- Se infiere en la X, un punto de interacción de los elementos que conforman el bloque del signo *muk'ta luch*, indicando la interacción entre Venus, Sol y la Tierra
- Coincidencia formal con el *muk'ta luch* que sugiere la ubicación de la mariposa en el inframundo
- Elemento serpentinos -costuras- en el huipil-mapa



fenómenos en el huipil mapa. Si se presta atención al Mapa 2 puede apreciarse que la mayoría de los signos identificados presenta alguna indicación relacionada con la dirección del desarrollo de algún fenómeno o alguna correspondencia conceptual entre territorios. La alternancia de dirección señalada mediante flechas en el signo mono, la banda punteada en el bloque del signo *muk'ta luch*, el ritmo que se crea en la textura de los bloques del signo flores (1) y mundo, y la manera en que se quiebran las líneas paralelas en el signo floral (2), indican un movimiento serpenteante.

Carlsen ofrece un concepto de gran importancia para las cosmovisiones mayas, que resulta iluminador en ésta dirección:

El *Jal K'ex* forma el `centro ideológico que concierne a ritos, mitos y creencias, y tiene también un `centro físico simbólico: el *axis mundi*, el `portal`, el *Kotsej Juyu Ruchiliew* o "Tierra Montaña Floreciente". [...] El motivo textil actual, parece expresar la misma idea concerniente a la fertilidad agrícola: una plantita de maíz germinante, que brota de la `hendidura` o `grieta` de la tierra o de un montículo; es decir, la síntesis de la `Tierra Montaña Floreciente` o *Kotsej Juyu Ruchiliew*. Posiblemente, el origen de esta idea se remonte a la época en que el maíz fue domesticado en Mesoamérica). (Carlsen, 1997:47-67, citado en Montoya, 2008:124-125)

Según lo que se sabe, las representaciones serpentinadas en diversos objetos antiguos simbolizaban la *vía* a través de la cual las deidades se desplazaban hacia la tierra, o el camino del Sol y los planetas. Freidel, et. al. documentan que, según la cosmovisión antigua, es a través del esófago de una serpiente que las almas viajan hacia el cuerpo de los recién nacidos (Freidel, et. al., 1993:197). Así, resulta importante recalcar la relación entre el simbolismo de la serpiente y la idea de *vía*.

4.3.4 La vía

Lo anterior remite a la construcción implícita del ser humano, y más específicamente del arquetipo `mujer`, como sujeto dentro del discurso, sujeto que participa —incide— de forma activa en su entorno. No hay que olvidar que conceptualmente existe una estrecha relación entre la mujer y el inframundo, entre mujer y fertilidad. Ya Carlsen pone de manifiesto la relación que tuvo la ceiba con la Vía Láctea —arco que une supramundo, tierra e inframundo— en la cosmovisión maya. Esta coincidencia simbólica entre el centro, la ceiba, la mujer y la Vía Láctea dirige el análisis hacia dicha relación paradigmática y su mapeo a través del particular lenguaje del huipil-mapa.

Como se la puede ver usando el huipil, *sometida* al lugar que se le asignó a partir de sus distinciones biológicas; *argumento* de la vida —conducto—, situada en el lugar que antaño ocupó la ceiba, uniendo los estratos del cosmos. Se tiene a la mujer como sujeto, en el sentido gramatical; su ubicación —*puesta debajo de/sometida a/ ser argumento de*— ha sido pretexto para la construcción de un arquetipo en las cosmovisiones maya y tzotzil.

Esta ubicación dentro de la retícula queda manifiesta cuando se analizan, por ejemplo las investigaciones de Thompson (1950), quien señala, por ejemplo que al atardecer, en maya yucateco se le conoce como *ocol kin*, 'la entrada del Sol', oc es la raíz de la palabra *ocol*,²⁸ que significa 'entrar' (p. 48-49). En este entendido, las ideas de tránsito e ingreso, de acompañamiento o guía en el camino del Sol en su camino para ingresar al inframundo en relación al papel paradigmático de la mujer son cruciales para analizar al huipil-mapa. Si se relacionan las reflexiones en torno a Venus como guía o precursor del Sol y uno de los relatos de Bernardino de Sahagún, surge una imagen en la que se puede apreciar una parte importante del papel arquetípico de la mujer:

Todas ellas [las mujeres que morían en su primer parto] van a la casa del sol, y residen en la parte occidental del cielo, y así aquella parte occidental los antiguos la llamaron *Cihuatlampa*, que es donde se pone el sol, porque allí es su habitación de las mujeres; y cuando el sol sale a la mañana vánle haciendo fiesta los hombres, hasta llegarlo a medio día, y luego las mujeres se aparejaban con sus armas, y de allí comenzaban a guiarle, haciendole fiesta y regocijo; todos aparejados de guerra dejábanle los hombres en la compañía de las mujeres y de allí se esparcían por todo el cielo y los jardines de él, a chupar flores hasta otro día. Las mujeres partiendo de medio día iban haciendo fiesta al sol, descendiendo hasta occidente, llevábanle en unas andas hechas de quetzales o plumas ricas, que se llaman *quetzalli apanecáyotl*; iban delante de él dando voces de alegría y peleando, haciéndole fiesta; dejábanle donde se pone el sol, y de allí salán a recibirlo los del infierno, llevábanle al infierno. (Sahagún, 1938: 183)

La importancia de este espacio fronterizo, espacio de tránsito, en el que se ubica la mujer en el marco de estas cosmovisiones, puede distinguirse en la importancia de los estados alterados de conciencia y los sueños; espacios que permiten una conexión entre territorios. En la antigüedad, los sacer-

²⁸ Se ha de señalar que el término *ocol*, a su vez, forma parte de un complejo semántico que se relaciona con la idea de complitud y fin (Thompson, 1950).

²⁹ La relevancia de éste territorio como espacio de comunicación se da en diversos ejemplos en las comunidades de los Altos, se documentan testimonios en el libro Voces →

dotes y gobernantes se comunicaban con otros mundos a través del uso de brevajes alucinatorios, rituales de desangramiento, etc., a través de los cuales se hacía posible entrar al espacio de los ancestros. En la actualidad, es en los sueños o en estados de embriaguez que se llega a una comunicación con esos *espacios otros*; ya varios autores apuntan a la importancia de esta comunicación con las deidades en el ámbito específico del tejido. Se ha sugerido que es en los sueños que la Virgen establece comunicación con las tejedora.²⁹

Se cree que lo infinito y lo finito están articulados en los diferentes ámbitos de la existencia, y para las cosmovisiones mayas fue el punto medio — lugar de articulación— de una importancia crucial. Como ámbito reticular, parte de una matriz, puede encontrarse, por un lado, que la bandera de San Andrés consiste en un lienzo de color rojo con una X de color verde; por otro, y como ejemplo de suma significación, se encuentra que, como Ochiai señala, la imagen de San Andrés en ciertos rituales, es adornada con una cruz de plumas de pavo real llamada *svara*, ‘su vara’ (Ochiai, 1985:103). El centro de dicha cruz coincide con el torso de la imagen. En estos ejemplos resalta el uso del color verde para los elementos que conforman la cruz, y la relación directa entre el color y la dirección centro.

Para analizar su representación, glifos como los de la Ilustración 62 pueden servir de ejemplo en los que se plasma la relación del ser humano y la ubicación central. Se puede apreciar representado un cráneo (lado inferior izquierdo del glifo 37), además de una concha (contorno en cuyo interior hay una curva [glifo 35] o una forma espiralada [glifo 37]) de la cual surge una cabeza, brazos y piernas. Según Thompson se trata de variantes del signo *kin* —Sol— encontrados en la serie lunar (Thompson, 1950:170), la

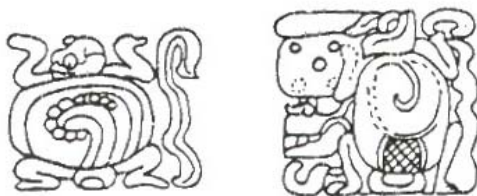


Ilustración 61
Glifos 35 y 37

que *Tejen y Bordan Historias, Testimonios de las mujeres de Jolom Mayetik*, (2007, publicación independiente), en el que diversas mujeres hablan sobre sus experiencias comunicándose con la Virgen a través de los sueños.

³⁰ En la traducción que ofrece Álvarez (1974) del Chumayel se encuentra un ejemplo, *ix chac op´ool y-ixim-ob* es traducido como <el rojo maíz tostado (su maíz de ellos)> (p. 90), recuérdese que los textos del Chumayel datan de las primeras décadas después de la conquista. Hoy en día puede hablarse con alguna persona en la zona de los Altos y encontrar expresiones similares —“la suya su bolsa”, “la tuya tu mamá”—, como las que se pudieron documentar en trabajo de campo.

concha tuvo un importante simbolismo en las cosmovisiones antiguas, vinculándose con la tierra y el inframundo.

¿Porqué una espiral, símbolo de acción, se encuentra al centro del torso, imagen del centro del cosmos?

Se cree que lo infinito y lo finito están articulados en los diferentes ámbitos de la existencia, y para las cosmovisiones mayas fue el punto medio —lugar de articulación— de una importancia crucial. Poniendo atención a la importancia de la “propiedad” en las cosmovisiones mayences³⁰ podría interpretarse que la mujer es dueña de dicho territorio central, fronterizo, que como se pudo apreciar a lo largo de los anteriores puntos, es destacado a través de diversos medios. Knowlton señala la importancia que los procesos dialógicos tuvieron para el pensamiento maya, siendo fundamentales para el entendimiento de la realidad; habría que visualizar que en los procesos dialógicos, más que las partes resulta fundamental el medio que posibilita el diálogo entre ambas. El análisis cartográfico implica ver que cuando dos territorios están conectados existe una región en el espacio compartida por ambos, este territorio limítrofe tiene como singularidad el poseer características particulares que propician y/o condicionan la unión o continuidad. La importancia de analizar este espacio fronterizo deviene de que es éste el que permite la interacción entre los territorios que une.

El territorio central —frontera— posibilita la articulación.

4.3.5 *Yo soy el que te teje la alfombra florida*³¹

Una lectura cartográfica ha dejado ver, hasta ahora —mediante el estudio de transformaciones de carácter retórico— como motivación detrás del *trazo* un afán por expresar cierta relación entre los diversos ámbitos que componen el mundo —tiempo-espacio, ser humano-mundo, femenino-masculino, pasado-presente, etc.—; destacando la ubicación central como lugar de articulación entre dichos ámbitos. El signo *muk'ta luch*, es un ejemplo de ello. Como puede verse, en él se enmarca tres momentos clave en el fenómeno natural de rotación; amanecer, medio día y ocaso, instantes tomados como referencia para llevar a cabo un mapeo del movimiento aparente del Sol, estos *instantes* son extraídos del fenómeno total.³²

³¹ Gustavo Aldofo Becket, Rima LXXXIX, fuente: https://es.wikisource.org/wiki/Rima_LXXXIX, fecha de consulta, agosto 17 de 2014.

³² Respecto al instante esencial en *la representación* puede consultarse Aumont, Charles, 1972. «La noción de instante», en *La imagen*, Barcelona: Paidós, pp. 243-247.

El carácter retórico de estos encuadres apunta hacia la búsqueda de expresar un sentido muy particular.

De esta “yuxtaposición de una pluralidad de instantes en el interior de un mismo marco” (Aumont, 1992:248) podría inferirse una búsqueda por destacar, por un lado, la importancia de dichos momentos, y por otro, las líneas que unen estos tres puntos clave con el rombo central buscan, de forma sintética, señalar un recorrido no interrumpido.

En las bellas metáforas que se leen en el huipil-mapa, pueden encontrarse rastros del entendimiento, como antes se mencionó, complejizante de la cultura maya. En la lectura global del huipil-mapa puede apreciarse cómo todo está pasando todo el tiempo, con su bello lenguaje metafórico el *muk'ta luch* cuenta lo siguiente: el Sol sale, se posa en el cenit, desciende para introducirse en el vientre de la tierra recorriendo el inframundo, ocurrió un fenómeno que precedió al que está ocurriendo, el cual es necesario para que se suceda el que ocurrirá, estos “tres presentes” (Deleuze, 1987: 138) se encuentran simultáneamente representados en el huipil-mapa. A través de la superposición se puede leer simultaneidad, la forma más precisa de representar algo más denso, todo se representa al mismo tiempo porque es todo eso el mensaje. Siguiendo este rumbo habría que dirigir el paso hacia la búsqueda de este sentido percibido en el análisis del tejido mismo en la lectura global del huipil-mapa.

¿Como se extiende esto a la lectura global del huipil-mapa? La metáfora del tejido ha sido usada en un amplio rango de maneras de entender y explicar la realidad. Hay tejidos sociales, tejidos celulares, e incluso, se invita a entender a la complejidad como “lo que está tejido en conjunto” (Morin, 1998:32). ¿Por qué usar el tejido como metáfora?, ¿qué sentido se esconde detrás de la puesta en relación de elementos/sujetos en la conformación de algo más grande?

Por su carácter polisémico ‘urdimbre’ resulta un término aplicable en una multiplicidad de sentidos. Regresando a la etimología de la palabra, se entreve su significación; del verbo latín *ordiri* —comenzar, entablar, tramar—, comparte raíces con las palabras *ordo* y *ordinis*, de donde surgen términos como orden, coordinar y subordinar. Daniel Cabrera expresa la importancia del tejido y la urdimbre como concepto en el pensamiento griego, según el autor, Platón encontraba en el tejido una metáfora que aplicaba a la política, y nos muestra la visión griega según la cual el arte de tejer se relacionaba con la sociedad como producto del entrelazamiento, “de la profunda relación entre la institución de la polis (la sociedad) y la institución del individuo” (Cabrera, 2014:5). De estas reflexiones cabe resaltar esa noción de la sociedad como producto de la relación, como resultado de la acción conjunta de individuos. Es así que puede inferirse que ésta es

la principal significación del tejido, lo que se construye como resultado de *la relación entre*.

La imagen creada por el entretrejerse de elementos invita a pensar en el gesto del tejido, como acto de creación que ha sido por mucho tiempo delegado a la mujer en múltiples culturas. En el tiempo de la creación las deidades se preguntaron: “¿Como se sembrará, cómo amanecerá? ¿Quién será el proveedor, quién el alimentador?” (Freidel, et. al., 1993:55). Es mediante el tejido que la mujer incorpora los signos al mundo material, traduciendo el lenguaje de una realidad simbólica e interior al lenguaje del mundo, la realidad externa y material; contestando a las deidades creadoras, establece un diálogo con ellas y responde a su demanda de ser honradas, recordadas y nombradas.

El alma del ser humano trepa por las raíces de la ceiba, éste nace y crece, y al morir regresa a la tierra, se transforma, vuelve al lugar de donde vino, al inframundo. La carne efímera se dispersa, sostenida al hueso que persiste; la memoria individual entretrejida en la urdimbre de la cultura, resistente al tiempo. El ser humano es la unidad de medida más pequeña del tiempo, efímero como las flores, se ve ligado a lo que muere, es lo discontinuo en lo continuo y el gesto mismo del brocado revela la forma particular en que el ser humano se ve inserto en dicha dinámica, no de forma incisiva, sino entretrejiéndose. A través de la repetición de los rituales, a través de la tradición, acepta su condición y llevando sobre sus hombros como carga la memoria —transmitiéndola de generación en generación— se entrelaza en la urdimbre de su comunidad, sólo así ha de encontrar cierta permanencia.

Habría que recordar, entonces, que en diversas culturas la mujer se ha relacionado constantemente con el alimento —la relación de la mujer con la preparación de los alimentos, la lactancia, etc.— y el bienestar social —la relación que se establece con la mujer y el cuidado—. Particularmente en el contexto maya y tzotzil, la mujer y el maíz se vuelven símbolos de la reproducción, no solo vital/biológica, sino también de la reproducción social y de la identidad; ejemplo de ello se vuelve la constante presencia del maíz en los diversos festejos de las comunidades, relacionándose con la mujer que lo transforma en alimento al cocinarlo —recordando que la gastronomía es una importante expresión de la cultura—; asimismo la mujer como agente en la reproducción de la identidad se ve en el uso de la vestimenta, es notable cómo en las comunidades de los Altos (entre muchas otras) la mujer es la que conserva el uso del vestido tradicional en la vida cotidiana; otro ejemplo podemos encontrarlo en la crianza de los hijos, convirtiéndose así en uno de los más importantes agentes de la conservación y transmisión de la cultura —*Bildung*—.

En el gesto del tejido en telar de cintura se tiene un referente simbólico idóneo para expresar los conceptos antes mencionados, a la introducción del tejido como técnica cultural habría que complementarla pensando en lo siguiente: la urdimbre adquiere tensión a partir del juego entre pasado —la memoria escondida en la técnica misma, en los signos aprendidos, en los ritos—, presente —el hoy-aquí-ahora de la tejedora mientras teje, imposible sin el pasado del que surgió— y futuro —el horizonte ideal mítico, los signos pre-vistos en la mente de la tejedora, el porqué de continuar con la tradición—. En los rituales puede verse ese acto simbólico de unir mediante *rituales superestructurantes* (Ochiai, 1985) en los que se afianza el tejido social los días de fiesta, estableciendo relaciones entre los sitios rituales y los actores; entre pasado, presente y futuro.

Tomando prestados las ya muy citadas reflexiones de Foucault (1967) en torno a las heterotopías, a las que dota con el poder de: “yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí” (p. 4), se tiene que al constituirse una superficie mediante las ligaduras que constituyen el tafetán, se encuentra en la imagen que propone el autor un análogo funcionamiento en el huipil-mapa. Dado el entendimiento “binario del mundo” (Gorza, 2002:9), valor ordenador presente en la visión cosmogónica de diversas comunidades los Altos de Chiapas, puesto de manifiesto mediante huipil-mapa, éste adquiere una naturaleza heterotópica, haciendo uso de una retícula en la que se disponen en armonía relacional instancias comúnmente concebidas como polos en ejes de distinción: el orden social y el natural, el día y la noche, lo sagrado y lo profano, pasado y presente, etc. El huipil-mapa aparece como una heterotopía en la que las temporalidades, relaciones y funciones se vuelven ejes en tensión constante, es a partir de dicha tensión que, como entre los hilos de un tejido, surge una superficie, un territorio.

Y es que la desaparecida visión vivió lo suficiente
para colmar tu manto y mi capa con sus frutos.
El sagrado espejismo ya no era indispensable:
sus cristales corren disueltos por nuestras venas
y es nuestro pecho su alimento y su velada eternidad.

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA, Poesía Reunida

Conclusiones

La teoría de las técnicas culturales plantea visualizar que a través del desarrollo de técnicas y tecnologías los seres vivos hacen posible su estar en el mundo; que existe una relación entre ellos, en la que recíprocamente se han moldeado. Por tanto, adquieren una naturaleza técnica todos aquellos medios a través de los cuales los seres vivos instrumentalizan la realidad, la implementan. Dicha teoría postula que entre las más importantes de estas herramientas, se encuentran aquellas mediante las cuales se le atribuye un sentido, gracias a las cuales se organiza y orienta el mundo.

Para proponer una vía de acercamiento al huipil ceremonial de San Andrés Larráinzar, presto atención al carácter técnico de la producción sentido, para lo cual aprovecho la postura del filósofo Jean-Luc Nancy quien apunta a su utilidad práctica, el sentido como herramienta para ubicar el mundo y a la vez ubicarse en él.

Al articular esta postura con los principio teóricos de las Técnicas Culturales encuentro que aquellas técnicas relacionadas con la percepción, significación, organización y ubicación del mundo y sus elementos, e incluso a sí mismo dentro de éste, se encuentran entre las más fundamentales que han desarrollado los seres humanos, las más necesarias. Este es el sentido que se busco al abordar el estudio de huipil, reconociendo en el tejido, los mitos y el ritual, la materialización de conocimientos largamente contruidos, técnicas. Al observar una clara concordancia entre lo anterior y la forma en que se plantea entender el concepto de discurso, propongo que es posible identificar dichas herramientas mediante el análisis cartográfico del discurso.

Considero que la investigación contribuyó al conocimiento previo de los textiles de la zona Maya de diversas maneras, las cuales se desarrollan en las siguientes líneas.

Aportes del enfoque técnico-cultural en el estudio del huipil-mapa

Ya que, hasta donde se pudo encontrar, esta teoría ha estado ausente en las investigaciones culturales de habla hispana, considero que entre las principales aportaciones de la tesis está la implementación de la teoría de las Técnicas Culturales como perspectiva de análisis de la cultura, en general, y del textil indígena en particular. Atendiendo a los principios conceptuales que ofrece se llegó a vislumbrar al huipil, su formato, la técnica de tejido en telar de cintura y los signos brocados, como la materialización de una forma particular de implementar tecno-lógicamente el mundo, y con ello, de entenderlo. Concluyo entonces, en resumen, que el huipil cumple con un papel medial para la cultura tzotzil, y que el tejido en telar de cintura es una técnica cultural.

Ampliando lo anterior, pude identificar la búsqueda de expresar mediante los signos tejidos, conceptos relacionados con el intrincado entendimiento de la realidad en estas sociedades, distinguiendo a partir del acercamiento al huipil desde la perspectiva técnico-cultural, al entretejimiento de los ámbitos que integran a la realidad como decreto estético, encontrando en el tejido en telar de cintura una técnica que estructuralmente fue referente idóneo de dicho entendimiento.

Analizar el textil maya desde el punto de vista técnico abrió la ventana al análisis, desde otra perspectiva, de la mítica relación que se encuentra entre la mujer y el tejido con conceptos relativos a la creación en el marco de las cosmovisiones maya y tzotzil. Se pudo apreciar en el tejido, una técnica que implica un procedimiento tecno-lógico con el que se estableció una relación isomórfica con la concepción que se tuvo en estas sociedades respecto al origen, el alimento y el papel del ser humano y otros ámbitos de la realidad en el cosmos.

El enfoque técnico-cultural influyó en la totalidad del análisis, en los siguientes incisos se profundiza al respecto y su relación con otras aportaciones.

Propuesta de metodología de análisis cartográfico del discurso

Una de las aportaciones de la tesis fue la propuesta de una metodología de análisis cartográfico del discurso, la cual fue posible a partir de establecer una correlación entre las pautas para el análisis cartográfico de la autora Nina Lizmova y las herramientas propuestas por varios autores para el análisis discursivo de los textos visuales, lo cual constituye el capítulo 2 de la presente tesis.

Propongo que esta metodología puede aplicarse en el análisis de diversas expresiones culturales, resultando ser un camino para realizar cuestionamientos puntuales a las mismas.

La aplicación de dicha metodología en el análisis del huipil ceremonial de San Andrés tuvo como resultado manifestar sus particulares propiedades cartográficas. Entre los hallazgos más relevantes en esta dirección se encuentran los siguientes:

a) Se encontró que en el huipil se halla expresada la manera en que en la cosmovisión tzotzil se entiende simbólicamente el espacio, se ubican en él a los sujetos o ámbitos —delimitando sus territorios, estableciendo relaciones—, todo lo anterior situándose en un espacio de representación, y con ello, haciendo uso de una retícula. Teniendo como referencia lo expuesto respecto a las cosmovisiones maya y tzotzil, al identificar las particulares estrategias de representación cartográfica —la abstracción— como forma de expresar una determinada relación con el espacio se interpreta una percepción de la realidad filtrada a través del uso de dicha retícula, trazada a partir de lo dictado por el orden sagrado; geométrico y cíclico.

b) Se reconoció que el huipil de San Andrés cumple con todas las funciones cartográficas planteadas por Lizmova. Por una parte, cumple con la función comunicativa, consistiendo en el procesamiento —mediante signos de carácter mítico y el lenguaje textil—, al conservación —encriptando la información en el diseño de los signos y al continuarse la tradición de su tejido y uso en el ámbito ritual— de diversos tipos de información —entre la que destacó aquella de carácter cosmográfico—.

Se identificaron como funciones prácticas del huipil-mapa a aquellas relacionadas con la delimitación de territorios. A través de su relación con los mitos de la comunidad, en el huipil de San Andrés pueden encontrarse enunciados los territorios en los cuales se ubica a ciertos personajes. Se pudo observar que estos coinciden en encontrarse ubicados en una posición medial —central— entre los estratos que componen el cosmos. Más allá pudo encontrarse que el huipil cumple una función práctica en la vida cotidiana de los sujetos, delimitando diversos espacios identitarios dentro de los límites de la cosmovisión.

Se encontró también que al cartografiarse fenómenos como el recorrido diario y anual del Sol, y al contemplar en dicho mapeo a Venus —como referencia fundamental para el medir el inicio y fin de la temporada de lluvias, en estrecha relación con el calendario ritual de San Andrés— el huipil-mapa cumple con la última función de los mapas propuesta por Nina Lizmova, la función pronóstica.

c) Se observó que el huipil estudiado logra ser un *modelo espacial simbólico*, ya que mediante diversos tipos de transformaciones en el plano gráfico —retórica— y dada su naturaleza mítica, los signos brocados expresan de forma específica una relación con el mundo, son la imagen de un Oriente, utopía. Recuérdese que para Tresch los cosmogramas se debaten en esta ambigüedad, cartografiando ese cuadrante del cosmos ubicado entre el presente tangible y la afirmación ideal con miras a un futuro posible. Al entender que la utopía nunca deja de estar en el mundo ideal, los indicios de una arquitectura del sentido —congruencia— con respecto la tradición apuntaron no a un estado actual de la materia —una sociedad en perfecta comunión con el mundo—, sino a la constante labranza conjunta en dirección al mismo horizonte.

d) Mediante la identificación de un punto de vista, la interpretación de los signos ofreció claves sobre la relación atribuida entre un sujeto —sujeto de la enunciación— y el espacio —el mundo circundante—. El análisis de los atributos deícticos hizo posible apreciar al punto de vista a través del cual se enuncia la ubicación en la que se sitúa a sí mismo el ser humano, el “centro relacional de todas las relaciones” (Gadamer, 1990, citado en Ortíz-Osés, 2003:26).

A este respecto resaltó la importancia del sentido de interacción que esto supone, además, al analizar dicha relación, se puso de manifiesto que el mundo adquirió un papel activo para dichos grupos culturales. Así, al realizar un recorrido por los caminos indicados en el huipil-mapa podría pensarse que —muchos siglos antes de los planteamientos introducidos por los teóricos de las técnicas culturales—, ya las culturas antiguas mesoamericanas, comprendían que los ámbitos el mundo —animales no-humanos, objetos tecnológicos, fenómenos, etc.— demandan la posición de sujetos, y atendieron a dicha demanda.

e) Además, el análisis cartográfico permitió identificar como estrategia de representación cartográfica, un juego de perspectivas entre un sujeto frontal |testigo| —en el trazo, por ejemplo, de signos como el mono y otro signos serpentinos—, un sujeto focal —identificable en el trazo del cosmograma *mukt' ta luch* y en el análisis volumétrico del huipil-mapa— y un sujeto operativo —interpretable en el análisis de signos como la milpa y a través del estudio de la naturaleza misma del huipil-mapa como prenda |la mujer como sujeto ejerciendo una función activa en su sociedad|. ³³

³³ Estos tres sujetos son sugeridos por el Grupo μ , 1993.

Aportes del análisis discursivo del huipil-mapa

Planteo distinguir al huipil ceremonial de San Andrés L. como medio a través del cual se busca “implicar a todos los implicados” (Ortíz-Osés, 2003:16), una de las tareas primordiales en la antigüedad, a la cual se destinaron inimaginables recursos por generaciones, dedicadas a tejer una compleja red, dentro de la cual ubicar a los ámbitos que integran a la realidad. Lo anterior fue posible al analizar, en la representación, la puesta en marcha de una retícula, al identificar, por un lado la inauguración de ejes de distinción —territorializaciones— que luego intentaron ser subsanados mediante la búsqueda de relaciones —costura—.

En la particular representación esquemática de la realidad y las partes de las que se compone, se encontró un decreto estético particular en el que la correspondencia armónica de las partes y el todo fue puesta de manifiesto mediante tres propiedades visuales: el número, la forma/figura y la posición/localización; teniendo como máxima referencia/modelo a ese todo consistente, la Naturaleza.³⁴ En el huipil-mapa, la búsqueda de expresar una determinada relación entre los signos tejidos se logra estableciendo equivalencias a través de recursos retóricos como la simetría, la continuidad y la homologación estructural —como en el ejemplo del signo milpa—.

No parece casualidad que *Pop* fuera el nombre del primer mes en el calendario Tzolkin, y se representara con un fragmento de petate —tejido—. Este símbolo representado en los códices, dejaba reconocer a los gobernantes y sacerdotes; en esta dirección se tiene que de las principales aportaciones del enfoque técnico-cultural está la posibilidad de indagar respecto al complejo simbólico que se desarrolló en torno al tejido en el marco de la sociedad maya de la antigüedad, siendo posible encontrar parte de este complejo en el grupo tzotzil de San Andrés, sobre todo en el ámbito ritual.

Aunque las transformaciones que conlleva la modernidad han minado la posible función del huipil-mapa como referencia para entender fenómenos, se encontró encriptada información sobre aspectos fundamentales para el entendimiento del funcionamiento del mundo; el movimiento del Sol y astros como Venus, la estructura del cosmos, la interdependencia existente entre diversos ámbitos de la realidad, el papel de los sujetos en los fenómenos representados, sobre todo, el papel paradigmático de la mujer para estas sociedades.

Se concluyó que el huipil y sus símbolos son parte de una arraigada tradición por la cual sus usuarios no se cuestionan, lo cual se tiene como

³⁴ Se parafrasea aquí un fragmento de la introducción de Martin Kemp al texto *On Painting* de Leon Battista Alberti, 2004, p. 8.

la manifestación, no ya de una falta de reflexión, sino, como planteo, de un acto de enunciación que se satisface a sí mismo —fáctico—, en el que la tejedora establece una relación con el huipil ceremonial y sus símbolos que se basa en la tradición. El huipil ceremonial y los rituales de San Andrés L. se vuelven, así, modelos de acción —*praxis*—. De este modo el huipil ceremonial y la técnica del tejido en telar de cintura se presentaron como sistemas de referencia para analizar la forma en que las cosmovisiones maya y tzotzil se procesa material y simbólicamente la realidad.

Así, se encontró que al repetir periódicamente rituales dictados por generaciones pasadas, enunciar con actos y palabras la afirmación/aceptación del antes —punto de partida— con el fin de mantener los favores de las deidades —afirmación/deseo, futuro— el sujeto se sitúa a sí mismo en un lugar central. Ejercer un poder tal sobre la realidad al proyectar sobre ella una retícula significó un acto disruptor, revelarse contra la irreversibilidad del tiempo³⁵ separarse de la línea que describen los acontecimientos, irguiendo cimientos para darle estructura al entendimiento del mundo, surgir de entre los hilos de la urdimbre.

Atendiendo a la metáfora que brinda la urdimbre, presente como la solidez misma del tejido, fue posible entender que para crear un huipil se transitan territorios que van desde el subjetivo-individual hasta el cultural-social a través de un camino común, la urdimbre-cosmovisión compartida por los andreseros, la cual envuelve una forma muy específica de entender y ver la realidad.

Para futuros estudios sobre textil indígena

Numerosos esfuerzos se han destinado recientemente a la conservación de la técnica del tejido en telar de cintura, y muchas son las organizaciones no gubernamentales dedicadas a conservar y promover la tradición del tejido y el teñido, a hacer más justo y rentable el comercio de las piezas tejidas, a identificar la identidad de los signos brocados. Se considera, a manera de previsión a partir de las anteriores reflexiones, que la supervivencia del simbolismo y la tradición en general, no ya de la técnica —que como los esfuerzos de diversos sujetos ha mostrado, puede conservarse y promoverse—, sino del simbolismo que puede mediar, se verá condicionada por la relevancia que encuentren para los diversos sujetos que participan de ellos.

Habría que hacer una revisión del resultado de la re-incursión respecto al aspecto simbólico, dados los cambios vertiginosos en la vida de las

³⁵ Se parafrasea aquí a Mircea Eliade (*Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 1968, p. 158) en Gorza, 2002: 32.

tejedoras, la paulatina uniformización cultural de occidente filtrándose en las comunidades y diversos factores de índole socioeconómica —basta observar a las nuevas generaciones de niñas que se niegan a portar el traje tradicional o la misma retisencia de las tejedoras a que sus hijas sufran las *carencias y trabajos* que ellas pasaron—.

Los acercamientos breves sobre el tejido como técnica cultural, en la presente tesis arrojó luces respecto al papel del tejido como técnica medial en la relación mundo material-mundo simbólico en las sociedades antiguas de Mesoamérica, queda pendiente hacer una revisión seria al respecto.

El ejemplo del huipil-mapa de San Andrés sugirió, la importancia de revisar las expresiones artísticas como manifestaciones de un complejo número de técnicas desarrolladas a lo largo de siglos, conocimientos racionales largamente construidos se tejieron en cada pasada en el telar. Considero pues, que un análisis de los medios a través de los cuales se buscó representar información de carácter epistémico, manifestaría a la imagen en el contexto antiguo como resultado de un proceso de diseño, que bien merece la pena ser estudiado a profundidad como sistema de representación por parte de las disciplinas estéticas y artísticas.

Mucho revuelo ha causado, por citar algún ejemplo, el avance de los sistemas de ubicación geográfica en las últimas décadas, queda pendiente la reflexión en torno a los sistemas de los cuales surgen. El ejemplo del cosmo-grama *muk'ta luch* puso de manifiesto un complejo sistema de medición espacio-temporal que, en mi opinión, merece la pena ser estudiado con rigor científico.

Relación de ilustraciones, mapas, tablas y diagramas en el texto

Ilustraciones

Ilustración 1. Templo y plaza central de San Andrés Larráinzar. Foto de la autora, julio de 2014. Pag. 68

Ilustración 2. Láminas 75 y 76, códice Madrid. Recuperado de: http://www.mexicolore.co.uk/images-7/746_06_2.jpg. Fecha de consulta: agosto de 2016. Pag. 78

Ilustración 3. Tablero del Templo de la Cruz, Palenque. Dibujo de Merle Greene Robertson. Recuperado de: http://www.mesoweb.com/palenquemonuments/TC/TC-central_figures.html. Fecha de consulta: febrero de 2016. Pag. 81

Ilustración 4. 9 baktun. Estela D, parte posterior, Copán. Ilustración de John Montgomery, © 2000. Recuperado de: <http://research.famsi.org/uploads/montgomery/261/image/JM00602cpnstdrearIS.jpg>. Fecha de consulta: marzo de 2016. Pag. 89

Ilustración 5. Textil antiguo, fragmento. Clásico Tardío (600-900 N.E.), encontrado en la Cueva de El Lazo, Cintalapa, Chiapas. Fotografía de la autora, tomada en el Museo Regional de Chiapas, INAH, mayo de 2015. Pag. 104

Ilustración 6. Técnica/ transparencias, camisa de hombre de la localidad de Venustiano Carranza, 1940. Fotografía de la autora, tomada con el permiso del patronato de la Colección Pellizzi, en el Centro de Textiles del Mundo Maya, mayo de 2015. Pag. 104

Ilustración 7. Hombre portando indumentaria tradicional, en la fiesta de San Juan Chamula. Foto de la autora, junio de 2014, pag. 104

Ilustración 8. Mujer azteca hilando. Códice Mendocino, fol. 68r. Recuperada de: <https://popolmayab.org/2014/08/01/trajes-mayas-su-historia-y-dinamicas-de-cambio/>. Fecha de consulta: marzo de 2016. Pag. 106

Ilustración 9. Urdidor y diagrama del recorrido de los hilos al ser urdidos. Ilustración de Clara Creager (1974:54). Pag. 106

Ilustración 10. Componentes del telar de cintura, con base en: Artes de México, Edición Especial no. 55, 2014, pag. 108

Ilustración 11. Esquema de la ligadura de tafetán, en color negro se representan los hilos de la trama, en blanco los de la urdimbre. Autoría propia, pag. 109

Ilustración 12. Sección C de la lámina XI del Códice Madrid. Fuente: <http://www.arqueomex.com/images/FOTOSNUM103/augurio.jpg>. Pag. 110

Ilustración 13. Sección de la lámina XXXIV del Códice Madrid. Extraído de la versión en PDF. Disponible en: <http://www.famsi.org/mayawriting/codices/madrid.html>. Pag. 113

Ilustración 14. De español e india, mestizo. José de Ibarra, 1725. Recuperado de: <https://s3.amazonaws.com/test.classconnection/797/flashcards/309797/jpg/casta8.jpg>. Pag. 117

Ilustración 15. Huipil-mapa, parte frontal (arriba) y parte posterior (abajo). Fotografía de la autora, septiembre de 2016, pag. 119

Ilustración 16. Huipil-mapa, acercamiento al brocado, parte frontal, pag. 120

Ilustración 17. Unidades que en el análisis son entendidas como puntos en el huipil-mapa. Autoría propia. Fotografía de la autora, septiembre de 2016, pag. 123

Ilustración 18. Signo muk'ta luch en el brocado del huipil-mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016. Pag. 125

Ilustración 19. El concepto tzotzil de universo horizontal. Ilustración de Kasuyazu Ochiai (2006: 41). Pag. 129

Ilustración 20. Sección de la lámina XXVII del Códice Madrid Rosny. Extraído de la versión en

PDF. Disponible en: <http://www.famsi.org/mayawriting/codices/madrid.html>. Pag. 130

Ilustración 21. Carta Marina et descriptio, 1539, fragmento. Autor: Olaus Magnus. Recuperado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maelstrom,_Carta_Marina.png. Pag. 132

Ilustración 22. Glifo G1 de la serie de 9 días, relacionados con las deidades del inframundo. © 2009, Coyote Wind Studios. Recuperado de: <http://www.coyote-wind.com/studios/MayaDate/images/ArticleFigure-LordsOfTheNight.png>. Fecha de consulta: agosto de 2016. Pag. 136

Ilustración 23. Diagrama de la rueda calendárica. Recuperado de: <http://fcaglp.unlp.edu.ar/~mariela/extension/CalendariosII.html>. Fecha de consulta: agosto de 2016. Pag. 135

Ilustración 24. Banda punteada al rededor del muk'ta luch. Fotografía de la autora, septiembre de 2016. Pag. 137

Ilustración 25. Acercamiento al brocado central de huipil de Magdalenas de 1955. Pieza en exhibición. Fotografía de la autora, pieza de exhibición en el Centro de Textiles del Mundo Maya, mayo de 2015. Pag. 137

Ilustración 26. Diagrama que muestra los extremos horizontales de Venus. Ilustración de Ivan Šprajc (1998:26). Pag. 138

Ilustración 27. Bloque muk'ta luch en el huipil-mapa. Fotografía de la

autora, septiembre de 2016. Pag. 141

Ilustración 28. Trazo vectorial de la segunda variante del signo. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 141

Ilustración 29. X que surge de la interacción de los tres elementos que conforman el bloque. Trazo sobre fotografía de la autora, septiembre de 2016. Pag. 141

Ilustración 30. Acercamiento al brocado del signo muk´ta luch en huipil de San Andrés (1972). Pieza 63-112 de la colección Pellizzi. Fotografía de la autora, tomada con el permiso del patronato de la Colección Pellizzi, en el Centro de Textiles del Mundo Maya, mayo de 2015, pag. 142

Ilustración 31. Trazo vectorial del signo pepen. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 145

Ilustración 32. Signo pepen en el huipil-mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016. Pag. 147

Ilustración 33. Fachada del templo de las Grecas y la Guerra, Toniná, Chiapas. Fotografía de la autora, julio de 2014. Pag. 148

Ilustración 34. Coincidencia entre el signo pepen y el signo muk´ta luch. Trazo vectorial sobre fotografía de la autora, pag. 148

Ilustración 35. Signo mono en el huipil-mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016, pag. 151

Ilustración 36. Signo mono en huipil de 1976. Pieza 63-115,

Colección Pellizzi. Fotografía de la autora, tomada con el permiso del patronato de la Colección Pellizzi, en el Centro de Textiles del Mundo Maya, mayo de 2015, pag. 151

Ilustración 37. Signo korona en el huipil-mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016. Pag. 159

Ilustración 38. Glifo *K´an*
Recuperado de: https://www.wordans.ca/wvc-1334801056/wordansfiles/ages/2012/4/18/138653/138653_340.jpg. Pag. 159

Ilustración 39. Glifo para representar una semilla.
Recuperado de: <https://syncphany.files.wordpress.com/2016/06/mayan-symbol-for-zero.jpg?w=233&h=117>. Pag. 159

Ilustración 40. Milpa en el brocado del huipil-mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016, pag. 160

Ilustración 41. Deidad emergiendo de una concha de caracol sostiene una planta de maíz. Ilustración de Eric Thompson (1950: fig. 21, 8). Pag. 163

Ilustración 42. Brocado de flores (1) en la manga. Fotografía de la autora, septiembre de 2016. Pag. 167

Ilustración 43. Rombos que surgen en la composición del brocado. Trazo vectorial sobre fotografía de la autora. Pag. 168

Ilustración 44. Alternancia de color al centro de los rombos. Trazo vectorial sobre fotografía de la autora. Pag. 168

Ilustración para nota al pie no.17. Glifo Lamat. Recuperado de: https://es.wordans.com/wvc-1334801101/wordansfiles/mages/2012/4/18/138655/138655_340.jpg

Ilustración 45. Banda brocada con el signo flores (2) en la manga del huipil-mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016, pag. 171

Ilustración 46. Banda del signo flores (3) en el cuello del huipil-mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016. pag. 172

Ilustración 47. Coincidencia entre la línea que enmarca el signo flores (3) y el signo mukta luch. Trazo vectorial sobre fotografía de la autoría. Pag. 172

Ilustración 48. Cruces adornando el atrio de la iglesia de Magdalena en el marco de los preparativos de la fiesta de la virgen. Fotografía de la autora, julio de 2014. pag. 173

Ilustración 49. Bloque del signo mundo. Fotografía de la autora, septiembre de 2016, pag. 174

Ilustración 50. Interacción entre la composición del bloque mundo y la línea fronteriza que lo separa del signo flores (1). Trazo vectorial sobre fotografía de la autor, pag. 176

Ilustración 51. Mujer en San Andrés con huipil de uso cotidiano. Fotografía de la autora, julio de 2014. Pag. 178

Ilustración 52. Mapa de Ixcatlán, Relaciones Geográficas, 1579.

Recuperado de: www.lib.utexas.edu. Pag. 185

Ilustración 53. Mapa de la cabecera de Atitlán, Santiago, Guatemala. Relaciones Geográficas, 1585. Recuperado de: <http://www.lib.utexas.edu/>. Pag. 185

Ilustración 54. Representación ideal del cosmos maya como un cubo. Autor: David Vela (1967:57). Pag. 186

Ilustración 55. Cruz en el camino que une los poblados de San Andrés y Magdalenas. Fotografía de la autora, abril 2015. Pag. 186

Ilustración 56. Cruces en el poblado de Magdalenas. Fotografía de la autora, julio de 2014. Pag. 186

Ilustración 57. Relaciones Geográficas, 1585. Fragmento. Recuperado de: <http://www.lib.utexas.edu/>. Pag. 189

Ilustración 58. Elementos serpentino en el huipil mapa. Fotografía de la autora, septiembre de 2016. Pag. 195

Ilustración 59. Vasija K1081. Recuperado de <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>, © Justin Kerr, Pag. 195

Ilustración 60. Vasija K1081. En la vasija puede verse a K'awil (Dios K), su extremidad inferior se convierte en serpiente y rodea dos personajes. <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>, © Justin Kerr. Pag. 195

Ilustración 61. Glifos 35 y 37. Ilustración de Eric Thompson (1950: fig. 31). Pag. 199

Diagramas

Diagrama 1. Deixis, rasgos que se pueden reconocer a través del análisis de la enunciación. Autoría propia, pag. 41

Diagrama 2. Dimensiones del huipil-mapa. Trazo vectorial, autoría propia, pag. 121

Diagrama 3. Ubicación de los signos presentes en el huipil-mapa extendido. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 122

Diagrama 4. Trazo vectorial del signo *muk'ta luch*. Autoría propia. Pag. 126

Diagrama 5. Primera lectura de los elementos que componen al signo, trazo vectorial. Autoría propia. Pag. 126

Diagrama 6. Arriba. Recorrido del Sol en su movimiento anual de traslación, elongaciones máximas. Abajo. Proyección del movimiento de traslación del Sol en el trazo en el signo *muk'ta luch*. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 128

Diagrama 7. Ubicación de los elementos referidos en el texto. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 136

Diagrama 8. Relación de los ciclos sinódicos de Venus y los ciclos solares. Trazo vectorial sobre fotografía de la autoría, septiembre de 2016, pag. 142

Diagrama 9. Flechas que surgen al centro de la segunda variante del signo. Trazo vectorial, autoría propia, pag. 144

Diagrama 10. Conjunto central del signo pepen. Trazo vectorial, autoría propia, pag. 146

Diagrama 11. Trazo de los elementos que componen al signo *pepen*. Autoría propia. Pag. 147

Diagrama 12. Trazo del signo mono. Trazo vectorial, autoría propia, pag. 151

Diagrama 13. Arriba. Se resalta una de las figuras del mono. Abajo. Identificación del rapport, repetición del mismo en el eje horizontal para formar dos figuras. Trazo vectorial, autoría propia, pag. 152

Diagrama 14. Flechas que indican alternadamente en dirección ascendente y descendente en la banda de repeticiones resaltadas en color gris. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 155

Diagrama 15. Veintena de entidades calendáricas, se señala la posición central de *chuen*, 'mono'. Autoría propia. Pag. 155

Diagrama 16. Desarrollo las espirales en torno a puntos. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 156

Diagrama 17. Trazo del signo *korona*. Trazo vectorial, autoría propia, pag. 157

Diagrama 18. Trazo del signo *korona*. Trazo vectorial, autoría propia, pag. 159

Diagrama 19. Trazo del signo milpa. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 160

Diagrama 20. Primer elemento del rapport que se analiza. Trazo

vectorial, autoría propia. Pag. 161

Diagrama 21. Segundo elemento del rapport que se analiza. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 161

Diagrama 22. Repetición del rapport ubicando la mediatriz tanto en el elemento antropomorfo (arriba) como en el vegetal (abajo). Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 165

Diagrama 23. Primer elemento que se describe (a) y su repetición en el brocado (b). Trazo vectorial, autoría propia, pag. 167

Diagrama 24. Repetición de rapport, se destacan en color rojo las líneas zigzagueantes que forman una retícula. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 167

Diagrama 25. Trazo el signo flores (2). Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 171

Diagrama 26. Trazo vectorial del signo. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 175

Diagrama 27. Alternancia en el cambio de color de las espirales en el bloque. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 175

Diagrama 28. Observador ubicado en una posición central, se denotan un sujeto focal. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 183

Diagrama 29. Propuesta de lectura cartográfica del huipil-mapa. Trazo vectorial, autoría propia. Pag. 188

Diagrama 30. Topología de los seres sobrenaturales tzotziles según Ochiai y su correspondencia con el análisis del huipil mapa. Trazo vectorial, autoría propia que

retoma el diagrama propuesto por Ochiai (1985). Pag. 189

Tablas

Tabla 1. Esquemmatización de la relación que se estableció entre los ciclos sinódicos de Venus, los miembros del Sol, colores y los puntos cardinales, según los datos de Knowlton (2010: 67-70). Autoría propia. Pag. 82

Tabla 2. Relación de elementos compositivos básicos con los que se construyen los signos en el huipil-mapa, autoría propia. Pag. 124

Mapas

Mapa 1. Ubicación de la zona de los Altos y el municipio de San Andrés Larráinzar en el estado de Chiapas. Autoría propia, pag. 63

Mapa 2. Desarrollo de fenómenos en el huipil-mapa. Trazo vectorial sobre fotografía de la autora, pag. 196

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo, 2008. *Análisis crítico de los textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Editorial Síntesis.
- ALBERTI, L. Battista, 2004. *On Painting*. Londres: Penguin Books.
- ARÁN, P. y BAREI, S., 2006. *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Luri Lotman*. Córdoba: El Espejo Ediciones.
- AUMONT, Jacques, 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, Gastón, 1957. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARTRA, Eli (comp.), 2004. *Creatividad Invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: UNAM.
- BHASZAR, J.F., 2002. *La semiótica de la obra de arte*. Cali, Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle.
- BAUDRILLARD, Jean, 1969. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- BENVENISTE, Emile, 1986. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- BLUM, Margot, (ed.), 1997. *The Maya textile tradition*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- BRODA, J., GOOD, C. y BÁEZ-JORGE, F., 2004. *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas*. México: INAH.
- CALSAMIGLIA, B. y TUSÓN, A., 2002. *Las Cosas del Decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel.
- CASTAÑARES, Wenceslao, 1994. *De la Interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones.
- CHAVEZ, Adrián, 2008. *Pop Wuj*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: INAH: Fundación Diego Rivera.
- CRONE, Gerald, 1953. *Maps and their makers*. Reino Unido: Premier Press.
- DE LA FUENTE, B. (dir.) y Staines, L. (coord.), 2001. *La pintura mural prehispánica en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- DELLEUZE, Gilles, 1987. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- DESCOLA, Philippe, 2013. *Beyond nature and culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- DURKHEIM, Emile, 2001. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Ediciones Coyoacán.

- ECO, Umberto, 2005. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, México: Debolsillo.
- ELIADE, Mircea, 1999. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones.
- FILINICH, Ma. Isabel, 1998. *Enunciación*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- FREIDEL, D., SCHELE, L. y PARKER, J, 1993. *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. México: FCE.
- GATES, William, 1932. *The Dresden Codex. Reproduced from tracings of the original Colorings finished by hand*. Baltimore: The Maya Society.
- GONZÁLEZ, César, 2005. *Apuntes acerca de la representación*. México: U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Filológicas.
- GOMBRICH, H. Ernst, 2004. *El sentido del orden*. Tailandia: Phaidon.
- GÓMEZ, Jorge, 1998. *Textiles Tzotziles*. México: INAH.
- GORZA, Piero, 2002. *Habitar el tiempo en San Andrés Larráinzar*. Torino, Italia: Otto Editore.
- GUITERAS, Calixta, 1961. *Los Peligros del Alma*. México: FCE.
- GUTIÉRREZ, Javier, 2013. *Construcciones de espacios, poderes y fronteras: territorializaciones bats'i viniketik en San Cristóbal de las Casas y tzeltales en Ocosingo. Chiapas*, México: UNAM, Coordinación de Estudios de Posgrado.
- GRUPO μ (VV.AA.), 2010. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- HARLEY, Brian, 2005. *La nueva naturaleza de los mapas*. Laxtron, Paul (comp.), México: Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin, 2003. *Ser y tiempo*. Madrid: Trota.
- HOUSTON, S.; STUART, D. y TAUBE, K., 2006. *The memory of bones: Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Estados Unidos: University of Texas Press.
- HOLLAND, William, 1963. *Medicina Maya de los Altos de Chiapas*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional Indigenista.
- HURLEY, A. y RUÍZ, A., 1978. *Diccionario Tzotzil de San Andrés con Variaciones Dialetales*, México: Instituto Lingüístico de Verano.
- KNOWLTON, Timothy, 2010. *Maya Creation Myths. Words and Worlds of the Chilam Balam*, Colorado: University Press of Colorado.
- KÖHLER, Ulrich, 1995. *Chonbilal Ch'ulelal – Alma Vendida. Elementos fundamentales de la cosmología y religión mesoamericanas en una relación en maya-tzotzil*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

- KÜCHLER, I., MILLER, D., (eds.), 2005. *Clothing as material culture*, Reino Unido: Berg
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 1986. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. C.U., México: UNAM.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1958. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós
- LOTMAN, Yuri, 1970. *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, España: Cátedra.
- LOTMAN, Yuri. y ESCUELA DE TARTU, 1979. *Semiótica de la Cultura*, Madrid: Cátedra
- LOZANO, J., PEÑAMARÍN, C., y ABRIL, G., 2009. *Análisis de discurso. Hacia una semiótica textual*, Madrid: Cátedra.
- MACLEOD, Murdo, 1973. *Spanish Central América: A Socioeconomic History, 1520-1720*. Berkeley: University of California Press.
- MORIN, Edgar, 2009. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa.
- MORRIS, Walter, (coord.), 1991. *Diseño e Iconografía de Chiapas*, México: Dirección General de Culturas Populares.
- MORRIS, Walter, 1991. *Presencia Maya*, México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- NANCY, Jean-Luc, 2003. *El sentido del mundo*, Buenos Aires: La Marca.
- OCHIAI, Kazuyasu, 1985. *Cuando los santos van marchando. Rituales públicos intercomunitarios Tzotziles*, Chiapas: CEI-UNACH.
- (coord.) 2006. *El mundo maya: miradas japonesas*, Mérida, México: UNAM.
- ORTÍZ-OSÉS, Andrés, 2003. *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*, México: Anthropos
- QUEZADA, Sergio, 1997. *Los pies de la República: los mayas peninsulares, 1550-1750*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Instituto Nacional Indigenista.
- RALL, Dietrich, (comp.), 1993. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Distrito Federal: UNAM.
- ROBLES, Martha, 1993. *Espiral de voces*, México: UNAM.
- ROSATI, Massimo, 2002. *Ritual and the sacred. A Neo-Durkheimian analysis of politics, religion and the self*. Gran Bretaña: Ashgate.
- RUS, Jan, MATTIACE, Shannan L. y HERNÁNDEZ, Rosalva, 2002. *Tierra, libertad y autonomía: Impactos regionales del zapatismo en Chiapas*, México, DF: CIESAS.
- SAYCE, Roderick, 2013. *Primitive arts and crafts*, Nueva York: Cambridge University Press.

- SAHAGÚN, Bernardino de, 1938. *Historia general de las cosas de Nueva España. Tomo I y II*, México: Editorial Pedro Robredo.
- SEMPER, Gottfried, 2004. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Los Ángeles: Getty Research Institute.
- SIEGERT, Bernhard, 2015. *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Nueva York: Fordham University Press.
- ŠPRAJC, Ivan, 1998. *Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*. Distrito Federal: INHA.
- SZYMBORSKA, Wislawa, 2008. *Poesía no completa*. México: FCE.
- THOMPSON, Eric, 1950. *Maya hieroglyphic writing*, Washington: Carnegie Institution of Washington.
- TIBÓN, Gutierre, 1967. *Mujeres y diosas de México*. Parviescultura prehispánica de barro, México: INAH.
- TUFTE, Edward, 1990. *Envisioning information*, Connecticut: Graphics Press.
- VELA, David, 1967. *Plástica Maya. Guía para una apreciación*, Guatemala: Tipografía Nacional.
- WASSERSTROM, Robert, 1983. *Class and Society in Central Chiapas*, Berkeley: University of California Press.

Capítulos de libros

- ASTURIAS, Linda, 1997. «Weaving And Daily Life», en: Blum, Margot (ed.), *The Maya textile tradition* (pp. 65-127). Nueva York: Harry N. Abrams.
- BLANCO, Alicia; CEDILLO, Reina; DURÁN, Ma. Trinidad; LECHUGA, Ma. Carmen y TREVIÑO, Margarita, 2002. «Los animales y los astros», en: Beatriz Barba de Piña Chan (coord.) *Iconografía Mexicana III. Las representaciones de los astros* (83-92). México: INAH-Plaza y Valdés.
- BRADY, James, 2011. «Los Oscuros Secretos de los Mayas: La Exploración Arqueológica de las Cuevas», en: Grube, N. (ed.) *Mayas, Una Civilización Milenaria* (pp. 296-307). Barcelona: h.f.ullman.
- CARLSEN, Robert, 1997. «Ceremony and ritual», en: Blum, Margot (ed.) *The Maya textile tradition* (pp. 177-216). Nueva York: Harry N. Abrams.
- ECO, Umberto, 1976. «La vida social como sistema de signos», en: Rosey, David (comp.) *Introducción al Estructuralismo* (pp. 89-110), Madrid: Alianza Editorial.

- HAMMOND, Norman, 2011. «Los orígenes de la cultura Maya y la formación de comunidades rurales», en: Grube, Nikolai (ed.) *Mayas, una civilización milenaria* (pp. 34-49), Barcelona: h.f.ullman,
- HAMANN, Byron, 1997. «Weaving and the Iconography of Prestige: The Royal Gender Symbolism of Lord 5 Flower's /Lady 4 Rabbit's Family», en: Claassen, C. Y Joyce, R. (eds.). *Women in Prehistory North America and Mesoamerica* (pp. 153-289). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GUNSENHEIMER, Antje, 2011. «Entre la adaptación y la rebelión», en: Grube, Nikolai (ed.) *Mayas, Una civilización milenaria* (pp. 384-393). Barcelona: h.f.ullman.
- HALL, Stuart, 2003. «Introducción: ¿Quién necesita identidad?», en HALL, S. y DU GAY, P. (comp.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HANSEN, Richard, 2011. «Primeras ciudades. Urbanización incipiente y formación de estados en las tierras bajas mayas» en Grube, Nikolai (ed.) *Mayas, Una Civilización Milenaria* (pp. 50-69). Barcelona: h.f.ullman,
- ISER, Wolfgang. 1989. «La Estructura Apelativa de Los Textos», en: Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Madrid: Editorial Antonio Machado.
- JANSEN, Maarten, 2002. «Una mirada al interior del templo de Cihuacóat», en: Arellano, C., Schmidt, P. y Noguez, X. (coords.). *Libros y Escritura de Tradición Indígena: ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México* (pp. 279-326). Zinacantepec, Edo. De México: El Colegio Mexiquense, A.C./ Universidad Católica de Eichstätt.
- LACADENA, Alfonso, 2002. «Los códices y la religión en la cultura Maya», en: Arellano, Carmen; Schmidt, Peer y Noguez, Xavier (coords.). *Libros y escritura de tradición indígena: ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México* (pp. 257-278). Zinacantepec, Edo. De México: El Colegio Mexiquense, A.C./ Universidad Católica de Eichstätt.
- MACKEIGAN, T. y MUTH, S., 2006. «A grammatical network of Tzotzil-Mayan colour terms», en: Biggam, Carole y and Kay Christian (eds.), *Progress in Colour Studies: Volume I. Language and culture* (pp. 25-36). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- MARTIN, Simon, 2011. «La gran potencia occidental: los mayas y Teotihuacán», en: Grube, N. (ed.) *Mayas, una civilización milenaria* (pp. 98-111) Barcelona: h.f.ullman.

- MONTOYA, Julio, 2008. «os motivos de los tejidos mayas. Espejos de una cosmovisión», en Holsbeke, M., Montoya, J., & Carlsen, R. S., Kemptzij : *kemon taq tzij na'oj = Palabras y pensamientos tejidos: los tejidos mayas: espejos de una cosmovisión* (pp. 99-131), Guatemala: CHOLSAMAJ.
- MORALES, Manuel, 2011. «La tejedora. Mujer y Textil en el pensamiento Maya». En Solanilla, V. (ed.), *Actas de las V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos* (pp. 67-80). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- NATIONS, James, 1997. «History And Ecology Of The Maya World. En: Blum, M. (ed.) *The Maya textile tradition* (pp. 12-63). Nueva York: Harry N. Abrams.
- PRAGER, Christian, 2011. «La conquista española de Yucatán y Guatemala en los siglos XVI y XVII», en: Grube, N. (ed.), *Mayas, Una civilización milenaria* (pp. 372-381), Barcelona: h.f.ullman.
- ROMERO, Ma. E.; FLORES, D. y MORA-ECHEVERRÍA, J., 2001. «De Cuentas y de Avatares: Un calendario de Venus en Chancchoben, Quintana Roo», en: De La Fuente, B. (dir.), *La pintura mural prehispánica en México. Área maya, Vol. II* (pp. 447-460), México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas
- SACHSE, Frauke, 2011. «Las dinastías guerreras: el posclásico en las tierras altas mayas», en: Grube, N. (ed.), *Mayas, Una Civilización Milenaria* (pp. 356-371), Barcelona: h.f.ullman
- SANTANA, Landy, 1999. «La mujer en la sociedad maya, la ayuda idónea», en: Rosado, G. (comp.), *Mujer Maya, siglos tejiendo una identidad*. Yucatán: CONACULTA – INAH.
- TICHY, Franz, 2002. «Los conceptos astrológicos y conocimiento astronómicos de los pueblos mesoamericanos». En: Arellano, C., Schmidt, P. y Noguez, X. (coords.). *Libros y escritura de tradición indígena: ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México* (pp. 327-365). Zinacantepec, Edo. De México: El Colegio Mexiquense, A.C./ Universidad Católica de Eichstätt.
- VIDAL, Cristina, VÁZQUEZ, Ma. Luisa y HORCAJADA, Patricia, 2011. «La indumentaria de los personajes femeninos de la élite maya y el papel de la mujer en su elaboración: aportaciones desde el arte, la arqueología y la etnografía», En Solanilla, Victòria (Ed.). *Actas de las V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos* (pp. 81-92). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

- VIQUEIRA, Juan, 1998. «Los Altos de Chiapas: una introducción general», en Viqueira, J. P.; Ruz, M. H. (eds), Chiapas. *Los rumbos de otra historia* (pp. 219-236). México: UNAM, CIESAS, CEMCA, Universidad de Guadalajara.
- WELLBERY, David, 1990. «Foreword». En F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900* (pp. vii-xxxiii), (Metteer, M. y Cullens, C. trads.), Stanford: Stanford University Press.

Artículos

- ABRIL, Gonzalo, 2007. «La información como formación cultural», en: *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, pp. 59-73.
- ALFARO, Alonso, 2008. «Las emotividades sociales y los medios de comunicación», *Pensamiento y cultura*, num. 11, pp. 256-275.
- BENNET, Michael, 2011. «Trajectories: Mapping Rhizomes», en: *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*, Primavera 2011, Vol. 6, No. 15, pp. 56-65.
- BRODA, Johanna, 2003. «La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista», en: *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, no. 2, pp. 14-28.
- BUTZER, Karl, 1992. «The americans before and after 1492: An Introduction to Current Geographical Research», en: *Annals of the Association of American Geographers* 82 (3), pp. 345-368
- GIMÉNEZ, Gilberto, 1999. «Territorio, cultura e identidades: La región cultural». *Estudios Sobre Las Culturas Contemporáneas*, vol. V, núm. 9, junio, Universidad de Colima, México, p. 25-57.
- HAMANN, Byron, 2004. «In the eyes of the Mixtecs/to see several pages simultaneously: Seeing and the Mixtec Screenfolds». *Visible Language*, Vol. 38, no. 1, pp. 66-124.
- KARLSLAKE, Caroline, 1987. «The Language of Woven Among the Tzotzil». *The Canadian Journal of Native Studies* VII, 2, pp. 385-397
- KEEFE, Sharon, 2000. «Hilos y Palabras: Diseños de una Gino tradición». En *INTI*, No. 51, Primavera, pp. 53-67.
- KRÄMER, S. y BREDEKAMP, H., 2013. «Culture, technology, cultural techniques – Moving beyond text». *Theory, Culture & Society*, vol. 30, num. 6, noviembre, pp. 20-29.
- KRAPP, Peter, 2011. «On collegiality: Kittler models Derrida» *Thesis Eleven*, Noviembre, Vol. 107, 1, pp. 6-20.

- MORALES, Manuel, 2007. «La Naturaleza Humana». En *El Pensamiento Maya*. Estudios de Cultura Maya, vol. XXIX, 2007, pp. 83-102.
- OBREGÓN, Ma. Concepción, 2003. «Tzotziles». México: CDI, PNUD, 2003.
- PÁJARO, David, 2009. «La cartografía de tierras: una herencia mesoamericana». *Revista de Geografía Agrícola*, núm. 43, julio-diciembre, pp. 9-32.
- PARIKKA, Jussi, 2013. «Afterword: Cultural Techniques and Media Studies». *Theory, Culture & Society*, vol. 30, num. 6, Noviembre, pp. 147-159.
- PEÑAMARÍN, Cristina, 1997. «El análisis de textos en una nueva clave. Discursos e imágenes de la inmigración en *El País*». *Cuadernos de Información y Comunicación*, No. 3, Madrid: Servicios de Publicaciones UCM, pp. 145-166
- «Mapas y metáforas. Imágenes mediáticas y construcción del mundo común», n/a (traducción al texto en francés facilitado por la autora)
- SIEGERT, Bernhard, 2011. «Map is the territory». *Radical Philosophy* 169, Septiembre / Octubre, pp. 13-16
- «Fibras», en *Artes de México*, n/a, edición especial no. 55, abril 2014, pp. 74-78
- WINTHROP-YOUNG, Geoffry, 2013. «Cultural Techniques: Preliminary Remarks», en: *Theory, Culture & Society*, vol. 30, no. 6, Noviembre, pp. 3-20.

Artículos electrónicos

- ARDUINI, Stefano, 1993. «La figura retórica como universal antropológico de la expresión». *Castilla: Estudios de literatura*, N° 18, pp. 7-18, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136193>. Fecha de consulta: febrero 23, 2015.
- BORREGO, Pilar, 2005. «Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispanoárabes», en *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, no. 5, 2005, pp. 75-122. Disponible en: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/en/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes-culturales/n-5/capitulos/04-Analisis_tecnico.pdf. Fecha de consulta: febrero 27, 2016.
- BROCKWAY, Mark, 2012. «The Influence of Indigenous Artists in the Maps of the Relaciones Geográficas», *The OU Historical Journal* – No. 1, Otoño 2012, disponible en: <http://history.ou.edu/Websites/history/>

- images/Brockway-Relaciones-Geograficas.pdf. Fecha de consulta: mayo 8, 2015
- CABRERA, Daniel, 2014. «El imaginario textil griego y la comunicación». En *Revista de la Asociación de Investigación de la Comunicación*. Vol. 1, No. 1 (2014), disponible en: <http://www.revistaaic.org/>. Fecha de consulta: noviembre 28, 2015
- DAVLETSHIN, Albert, 2003. «Glyph for Stingray Spine». Disponible en: www.mesoweb.com/features/davletshin/Spine.pdf. Fecha de consulta: marzo 14, 2015.
- De La Garza, Mercedes. «Las Fuerzas Sagradas Del Universo Maya, partes 1 a la 5», <http://americaindigena.com/059maya1.htm> Fecha de consulta: mayo 4, 2015.
- FOUCAULT, Michel, 1984. «Los Espacios Otros», conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre 1984. Blitstein, Pablo y Lima, Tadeo (trads.), disponible en: http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/09/foucault_de-los-espacios-otros.pdf, Fecha de consulta: septiembre 28, 2014
- GROFE, Michael, 2007. «The Recipe for Rebirth: Cacao as Fish in the Mythology and Symbolism of the Ancient Maya». Artículo a cargo del Department of Native American Studies University of California at Davis. Septiembre de 2007, disponible en: <http://www.famsi.org/research/grofe/GrofeRecipeForRebirth.pdf>. Fecha de consulta: agosto 30, 2016
- KRAUSS, Rosalind, 1979. «Grids», en: *October*, Vol. 9 , Verano, Estados Unidos: MIT Press, pp. 50-64, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/77832>. Fecha de consulta: julio 03, 2015.
- LIZMOVA, Nina, 2007. «Análisis de mapas como un método de investigación de fenómenos naturales y socioeconómicos», disponible en: <http://lunazul.ucaldas.edu.co/index.php?option=content&task=view&id=332>. Fecha de consulta: noviembre 10, 2014.
- LÓPEZ, Alfonso (n.d.). «La experiencia estética. Fuente inagotable de formación humana», disponible en: <http://www.hottopos.com/convenit6/quintasarte.htm>. Fecha de consulta: marzo 2, 2015.
- MORALES, Manuel, 2007. «*Uinicil Te Uinicil Tun*. La naturaleza humana en el pensamiento Maya», *Estudios de Cultura Maya*, vol. XXIX, pp. 83-102. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281322916004>. Fecha de consulta: marzo 31, 2015.

- PEIRCE, Charles, 1999. «¿Qué es un signo?» Traducido al castellano por Rivas, Uxía (trad.), disponible en: <http://www.unav.es/gep/Signo.html>. Fecha de consulta: diciembre 10, 2014.
- SÁNCHEZ, G. y CORTÉS, J., 2005. «Semiosfera del maíz», parte del *I Encontro Internacional para o estudo da Semiosfera. Interferências das diversidades nos sistemas culturais*, celebrado en São Paulo, Brasil, 22 al 26 de agosto de 2005. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre6/maiz.htm> Fecha de consulta mayo 27, 2015
- SANDOVAL, Martha, 2009. «El huipil precortesiano y novohispano: transmutaciones simbólicas y estilísticas de una prenda indígena». Parte del *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, 19 al 21 de noviembre de 2008, Universidad de Murcia, España. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930376>. Fecha de consulta: abril 03, 2015
- SCHELE, L. y VILLELA, K. (s/n) «Creation, Cosmos, and the Imagery of Palenque and Copan». Fecha de consulta: 29/12/15. Disponible en: <http://www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Creation.pdf>. Fecha de consulta: marzo 19, 2015.
- TEDLOCK, Dennis, 2007. «Popol Vuh: Sacred Book of the Quiché Maya People», Christenson, Allen (trad.), versión electrónica de la versión original del año 2003. Disponible en Mesoweb: www.mesoweb.com/publications/Christenson/PopolVuh.pdf. p. 59. Fecha de consulta: diciembre 2, 2015.
- THIEBAUT, Carlos, 2004. «La identidad extrañada mapas, tiempos, figuras», *Boletín de Estéticas*, núm. 1, octubre, Buenos Aires: Programa de Estudios de Filosofía del Arte y la Literatura / Centro de Investigaciones Filosóficas, disponible en: <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Estetica.1.pdf>. Fecha de consulta: noviembre 9, 2014.
- VILANOU, Conrad, 2015. «De la Paideia a la Bildung: Hacia una pedagogía hermenéutica», *Revista Portuguesa de Educação*, vol. 14, núm. 2. Disponible en el sitio <http://www.redalyc.org/pdf/374/37414210.pdf> Fecha de consulta: noviembre 5, 2015.

Tesis

- CAMACHO, Ma. Montserrat, 2012. *La imagen bajo la perspectiva de la cosmovisión: cuatro cosmogramas precolombinos mesoamericanos*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, dirigida por Victoria

Solanilla y Gabriel Espinosa.

GIL, Claudia, 2015. *El arte textil maya en los Altos de Chiapas: Devenir de una práctica cultural*. Tesis doctoral, Centro de Cultura Casa Lamm, dirigida por el Dr. Rolando Ambrosio Vilasuso Montero.

Sitios de internet

<http://www.famsi.org/>

<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/>

<http://www.mesoweb.com/>

<http://www.peabody.harvard.edu>

<http://www.perseus.tufts.edu/>

https://es.wikisource.org/wiki/Rima_LXXXIX

<http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>

Videos

MORALES, Manuel. «La sagrada madre ceiba», conferencia del día 7 de marzo de 2013, disponible en el link: <https://www.youtube.com/watch?v=5qlyomNKbyY>

Lista de referencias

ALEKSANDROV, P., 1956. «Abstraktnyje protranstva» [Espacios abstractos], en Aleksándrov P. S., Kolmogórov A. N., *Matematika, jejo sodržanije, i značenije* [La matemática, su contenido, métodos y significación], t. III, Moscú.

ARROYO, Leticia, 2008. *Tintes Naturales Mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, México: UNAM, ENAP

BAYNES, Ken, 1971. *Arte y Sociedad*, Barcelona: Editorial Blume.

CHUMAYEL, Libro del Chilam Balam de, N/D. *Manuscrito original en la Colección de Manuscritos Mesoamericanos de Princeton*. División de Manuscritos, Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de Princeton, Princeton, Nueva Jersey.

CIUDAD REAL, Antonio, 2001. *Calepino Maya de Motul*, Acuña, R. (ed.), Editores, México: Plaza y Valdes Editores.

CÓDICE CHIMALPOPOCA, 1975. *Códice Chimalpopoca: Anales*

- de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*, 2a. ed., México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM (Primer Serie Prehispánica, 1) (1a. ed., 1945).
- ESTEVA, Gustavo y MARIELLE, Catherine (coord.), 2003. *Sin maíz no hay país*. México: CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- FARRIS, Nancy, 1992. *La sociedad Maya bajo el dominio colonial. La empresa colectiva de supervivencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- FREIDEL, D., SCHELE, Linda y PARKER, Joy, 1993. *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*. Nueva York: Morrow.
- GADAMER, H.G., 1999. *Verdad y método, II*, de R.W. Emerson, Ensayos, México: Porrúa.
- GREIMAS, A., y COURTÉS, J., 1979. *Semiotics and Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- JAUSS, H. Robert, 1989. «Continuación del diálogo entre la estética de la recepción 'burguesa' y 'materialista'». En Warning, R. (ed.), *Estética de la recepción* (pp. 209-215). Madrid: Visor.
- KANN, Veronica, 1989. «Late Classic Politics, Cloth Production, and Women's Labor: An Interpretation of Female Figurines from Matacapán, Veracruz». Texto presentado en la reunión anual de la Society for American Archeology, Atlanta, Ga.
- LADRIÈRE, Jean, 1970. *Articulation du sens*, París: Aubier/Cerf.
- LANDA, Fr. Diego de (1978 [ca. 1566]). *Yucatan Before and After the Conquest*, William Gates (trad.), Nueva York: Dover Publishers.
- LAUGHLIN, Robert, 1995. «Sagrada antorcha, sagrado espejo», conferencia presentada en el III Congreso Internacional de Mayistas, Chetumal, 12 de agosto de 1995.
- LESSING, Gotthold, 1964. *Laocoonte*, Enrique Palau (trad.), Barcelona: Iberia.
- LEVI-STRAUSS, C. y Eribon, D., 1988. *De près et loin* [De cerca y de lejos], Paris: Odile Jacob.
- LÓPEZ, Austin, 1996. «La cosmovisión Mesoamericana», en Lombardo S. Y Nalda E. (coord.). *Temas Mesoamericanos* (pp. 471-507), México: INAH-CONACULTA,
- MACHO, Thomas, 2013. «Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification». *Theory, Culture and Society* 30, no. 6.
- McQUOWN, Norman, 1964. *Los orígenes y la diferenciación de los mayas*

- según se infiere en el estudio comparativo de las lenguas mayanas. Desarrollo cultural de los Mayas. México: U.N.A.M, Seminario de Cultura Maya.*
- MOLES, A. y ROMHMER, E., 1972. *Psychologie de l'espace* [Psicología del espacio], París: Castermann.
- OROZPE, Mauricio, 2010. *El código oculto de la greca escalonada: Nahuaque Tloque*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- ORTÍZ-OSÉS, Andrés, 2009. *Heidegger y el ser-sentido*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- RAPPAPORT, Roy, 1999. *Ritual and Religion in the Making of humanity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RESTALL, Matthew, 2004. «Maya Ethnogenesis» [Etnogénesis maya]. *The Journal of Latin American Anthropology*, 9 (1), pp. 64-89.
- SARAMAGO, José, 1997. *Todos los nombres*, Barcelona: Punto de lectura
- SCHELE, Linda, 1998. *Notebook for the XXII Maya Hieroglyphic Forum at Texas*, Maya Wokhop Foundation, Austin, Texas.
- SCHOLLES, F. y ADAMS E., 1938. *Don Diego Quijada, Alcalde Mayor de Yucatan, 1561-1565. Biblioteca Historica Mexicana de Obras Inéditas, vols. 14, 15.* Mexico:Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos.
- TAUBE, Karl A., 2004. «Flower Mountain: Concepts of Beauty, and Paradise among the Classic Maya». *RES* 45, primavera 2004, pp. 69-98
- TEDLOCK, Denis, 1985. *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and Glories of God and Kings*. Nueva York: Simon and Schuster.
- TORQUEMADA, fray Juan de, 1975. *De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra. Vol. V.* México: UNAM.
- USPENSKIJ, Boris, 1962. «Sobre la semiología del arte», en: *Simposium po strukturnumu izučeniju znakovych sistem*, Moscú.
- VIVES, J., 1990. «The construction of gender in classic sculpture». Ponencia presentada en AAA, New Orleans.