

01042  
2



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS MESOAMERICANOS**

**LOS TRES SOLES Y LA DIOSA LUNA.**

**DIALOGO ENTRE LA POSICION DE LA MUJER  
EN LA IDEOLOGIA MAYA Y DOS OBRAS  
ESTETICAS.**

**T E S I S**

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS**

**P R E S E N T A:**

**JANEA A. MOKSNESS WIRKKALA**

**DIRECTOR: DR. JOSE ALEJOS GARCIA**



**CD. UNIVERSITARIA** OCTUBRE DE 2000



28 5747

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES**



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.

Quiero extender mis agradecimientos al Dr. José Alejos por su generosa disposición hacia un diálogo siempre ameno y productivo acerca del análisis semiótico, el trabajo en la tesis y la aplicación de la metodología bajtiniana para la interpretación del arte y la mitología, lo cual hizo en gran parte posible este trabajo. Su dirección como etnólogo en una práctica de campo en Guatemala, la cual me permitió “vivir” de cierta manera el contexto geográfico de algunas tejedoras en pueblos mayas en torno al Lago Atitlán, Guatemala me facilitó enormemente para acercarme en el conocimiento sobre mi objeto de investigación.

Agradezco también a Noemí Cruz Cortés por su paciencia con numerosas preguntas acerca de los procesos requeridos para la obtención del grado, y todos los otros miembros del personal académico y administrativo del Centro de Estudios Mayas (UNAM) quienes amablemente me ofrecieron toda la asistencia requerida para la realización de mis trabajos.

Unas fotos de la figurilla fueron hechas posibles gracias al Arqueólogo José Luis Rojas y la cooperación del Museo Nacional de Antropología, bajo la dirección de la Dra. Mercedes de la Garza.

Mi aprecio y cariño a mi madre, Jeane Moksness, por su gran apoyo acompañándome en todos los aspectos para la realización de este trabajo.

## ÍNDICE

<i>Introducción</i> .....	5
<i>Capítulo 1. Cuestiones de metodología: Algunos paradigmas</i> .....	14
George Kubler.....	14
Beatriz de la Fuente.....	18
Linda Schele.....	21
Un armazón conceptual basado en el pensamiento bajtiniano.....	24
El dialogismo.....	26
¿Cómo estudiar otra cultura? .....	27
¿La cultura de otra época? .....	31
¿Qué son el objeto estético y la actividad estética? .....	31
¿Cómo analizar el objeto estético? .....	33
¿Cómo analizar el arte de una cultura y un tiempo ajenos? .....	35
<i>Capítulo 2. Un diálogo con “Los tres soles” en el gran tiempo y la Luna maya</i> .....	40
Los tres Soles.....	41
El texto (Los tres soles).....	43
Mirada exotópica.....	44
Contexto enunciativo de “Los tres soles” .....	47
Entimemas y el diálogo contextual.....	50
Diálogo con el <i>Popol Vuh</i> .....	54
¿A cual género corresponde la Luna, según el <i>Popol Vuh</i> ?	
¿en la cosmovisión maya?.....	58
Autoría del <i>Popol Vuh</i> .....	60
Ixbalanqué como Sol y el venado.....	64
La Luna como mujer.....	66

<i>Capítulo 3. Diálogo con una figurilla de Jaína</i> .....	70
Descripción de la figurilla.....	72
Mirada exotópica.....	74
Contexto enunciativo.....	78
La Gran Madre-Tierra-Luna.....	85
Su contexto plástico.....	88
Los códices.....	94
Algunos elementos de su contexto cultural evidentes en la literatura temprana.....	101
Otra mirada hacia la mitología maya.....	106
Etnografía acerca de cuestiones de género.....	112
La etnografía sobre costumbres funerarias y la arqueología.....	123
 <i>Conclusiones y reflexiones</i> .....	 128
 <i>Figuras e imágenes</i> .....	 143
 <i>Bibliografía</i> .....	 161

## Introducción

*En la praxis, "ser padre" no es simétrico  
con "ser madre."  
Pam Morris*

Tradicionalmente, estudios sobre el área maya han enfocado la vida del hombre de esta región a través de una indagación sobre su política, economía, religión, arte y mitología, entre otros aspectos. Debido a la influencia de movimientos feministas desde el siglo pasado y estudios de género, sin embargo, han surgido nuevos estudios enfocados a la *mujer* maya,<sup>1</sup> sobre todo, a la mujer actual maya. Por eso, consideramos importante la realización de un estudio de tesis sobre la posición y el status de la mujer en la civilización maya así como en comunidades actuales mayas. Entre estudios anteriormente realizados que reflexionan sobre la posición de la mujer maya, encuentro de especial interés la etnografía de Rosenbaum (1993), la cual analiza la relación entre la *praxis*, en una comunidad maya tzeltal, y la *ideología*<sup>2</sup> manifestada en la comunidad como producto de la mitología; otra investigación lingüística-etnográfica de Brown (1979) muestra las diferencias en el uso del lenguaje — al señalar cómo el habla de las mujeres incluye un mayor grado de cortesía<sup>3</sup> y se compone casi exclusivamente de palabras indígenas, mientras los hombres hablan de manera más directa (y podemos decir, "occidental") utilizando términos en español — y los papeles sociales que pertenecen a cada género (como una división estricta de trabajo, por ejemplo, y el lugar menos visible de la mujer en fiestas y en la vida política); todavía otro trabajo de Zimmerman (1960) contrasta el lugar de la mujer en la antigua civilización maya con lo que llama la "*cultura Felleheen*"<sup>4</sup> de los mayas actuales en dos comunidades indígenas en la península de Yucatán.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> En 1983, Báez-Jorge hace referencia a la mención hecha por Blom de "[una] reducida atención que los estudiosos de la antigüedad maya han otorgado a las mujeres, y por extensión, a las divinidades femeninas."

<sup>2</sup> Trataremos adelante la *ideología* como una colección de ideas/conceptos que posee una cultura/sociedad dada "que se manifiesta globalmente en el exterior [y como discutimos anteriormente, se origina también en el exterior] en la palabra, en el gesto, en la acción [y podemos añadir, en las manifestaciones estéticas<sup>2</sup>]" (Voloshinov/Bajtín, 1992:44). La ideología a que referimos en este caso es de la *cultura maya oficial*, la cual se representa en las obras estéticas comisionadas y/u orquestadas por la élite y otras manifestaciones culturales dictadas desde el poder político-social-religioso de cada sitio.

<sup>3</sup> En el Capítulo 3, nos referimos a este lenguaje tradicional maya con más detalle.

<sup>4</sup> La cultura Felleheen refiere a una cultura que "ni es primitiva ni civilizada en un sentido cabal, sino un producto o sobrevivencia de una civilización la cual ha sido parcialmente destruida o ha decaído internamente" (Zimmerman, 1960:5).

<sup>5</sup> En este estudio consideraremos estos tres estudios como representativos de muchos otros que se enfoquen específicamente en la cuestión de la posición de la mujer en la sociedad y cosmovisión mayas.

De hecho, uno puede escuchar en las calles de la ciudad de México hoy en día referencias a *la madre* — una mujer obviamente considerada importante en esta cultura — cargadas con inmenso valor emocional: “. . . hasta la madre,” “*Qué hago con esta madre?*”, “*y la tuya*”,<sup>6</sup> “*No tiene madre*,” “*Le dio un madrazo*”; hasta una infinidad de otras expresiones refieren a este símbolo cultural — y aún nacional (representado por la Virgen de Guadalupe) — de la madre.<sup>7</sup> Es interesante notar que en algunos casos, el uso de la palabra “madre” tiene un sentido superlativo, mientras en otros, es peyorativo. Al decir que alguien no tiene madre, por ejemplo, el hablante implica que la persona no tiene educación o moral, otorgando a la madre entonces, un significado positivo — o en otras palabras, es referida con admiración (como educadora moral). En otros usos, al referir a “*esta madre*” (en la exclamación, *¿Qué hago con esta madre?*) por ejemplo, el hablante denota que la madre es algo de poco valor<sup>8</sup> y propone de manera indirecta, una falta de respeto hacia el personaje/símbolo<sup>9</sup> de la madre. En el habla cotidiana de México, entonces, podemos notar una complejidad de asociaciones con la conceptualización de la madre. Lo podemos contrastar además con el uso coloquial de la palabra “padre,” la cual siempre implica una valoración positiva del padre. Al decir, “*El libro es padrisimo*,” implica, por ejemplo, que algo “*padre*” es algo bueno, algo apreciado por el hablante.

A nivel universal, la madre es la primera que conocemos. Es el origen de cada ser, el principio. Es nuestro lenguaje/lengua, nuestro primer amor (y diría Freud, mucho más.) Mijaíl Bajtín propone que nuestras primeras palabras — y en consecuencia nuestras primeras ideas — surgen de la boca de nuestra madre; referimos a “*mi cabecita*” o “*mi manita*” así como lo escuchamos enunciado por nuestra madre. La madre como transmisora del lenguaje juega, entonces, un importantísimo papel en la formación de nuestras percepciones, debido a que este lenguaje sirve como vehículo para expresar nuestras ideas tanto en nuestro interior (en el pensamiento) como en el exterior (por ejemplo, en la sociedad o con otras personas) y la palabra aprendida de la madre está cargada de *conceptos/ideas* (como vimos arriba en el ejemplo de los significados asociados con las palabras “*madre*” y “*padre*” en la cultura actual mexicana.) Estos

---

<sup>6</sup> Se nota aquí lo que Mijaíl Bajtín llama un *entimema*, o en otras palabras, un silogismo en el cual una de las premisas está ausente o sobreentendida (Bubnova, 1998).

<sup>7</sup> Es significativo que muchos alcohólicos en recuperación prometen a la Virgen de Guadalupe que no tomarán alcohol.

<sup>8</sup> La pregunta puede significar, “*¿Qué hago con esta cosa inútil?*”

<sup>9</sup> Utilizamos aquí el término “*símbolo*” para denotar el *sentido/significación* de una palabra o imagen. Estamos de acuerdo en que la palabra, como afirma Voloshinov/Bajtín (1992:37-8) “*es el fenómeno ideológico por excelencia. . . la palabra llegó a convertirse en el material signico de la vida interior, esto es, de la conciencia. . .*”

conceptos/ideas inherentes en la palabra son referidos por Bajtín como lo *dado*<sup>10</sup> — o lo que se incorpora en nuestra conciencia del contexto social/cultural — que se transforma en algo *creado* cuando utilizamos el lenguaje para expresarnos y entonces, relacionarnos con el mundo.<sup>11</sup> La mujer como madre, entonces, es el principio de esta asimilación fundamental de la voz *ajena*.<sup>12</sup>

En la antigua mesoamericana, la madre tomó parte esencial en la creación de la humanidad. Diferentes pueblos tenían su propia diosa madre, y en el Altiplano Central mexicano, los habitantes veneraban muchas diosas madres a la vez, así como en el área maya hubo por lo menos, una devoción simultánea de dos diosas madres: una joven y otra anciana. La Tierra, según la cosmovisión mesoamericana, también es nuestra madre por su fecundidad, así como lo expresó una mujer maya ts'utujil de San Pedro la Laguna (comunicación personal, Mayo de 2000): “[es nuestra madre], *porque da de comer a sus hijos [los seres que la habitan.]*”

Sin embargo, a la par de una noción de alta apreciación hacia la mujer/madre representada arquetípicamente en las diosas madres, vemos — como en el ejemplo del lenguaje coloquial en México hoy en día — una visión menos “positiva” de ellas; la mujer/madre también ha sido percibida como algo temible por su poder de destruir así como de crear y como veremos en el tercer capítulo de este trabajo, con un insondable poder sexual/procreador, desde la perspectiva de *la cultura oficial maya*,<sup>13</sup> la cual ha considerado a la mujer como una *alteridad* (u *otredad*, según la terminología bajtiniana), debido al hecho de que las culturas oficiales mayas (en la antigüedad y en el presente) han sido dominadas/dirigidas por hombres (un hecho que evidenciaremos estéticamente en este estudio de manifestaciones mayas.)

---

<sup>10</sup> Freud reconoció este precepto al comentar que “*Bajo la necesidad exterior, llega el hombre a adquirir poco a poco una exacta noción de lo real y adaptar su conducta a aquello que hemos convenido en denominar 'principio de la realidad'.* . . .” (Sigmund Freud, “El arte y la fantasía inconsciente” en *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, pp. 399-405.)

El *dado* puede ser conceptualizado como la colección de unidades de significado que utilizamos para formular y expresar nuestras ideas.

<sup>11</sup> Voloshinov/Bajtín (1992:115) expresa que “*La lengua materna no se recibe por la gente: la gente despierta por primera vez dentro de la lengua materna.*” Debido a que las palabras tienen un significado que implica una cierta percepción de la realidad, su uso inevitablemente conlleva estas percepciones, o como comenta la traductora Bubnova en una nota al pie del mismo trabajo de Voloshinov/Bajtín, “*El proceso de asimilación de la lengua materna por un niño es el proceso de un paulatino ingreso de la criatura en la comunicación discursiva. Conforme al grado del ingreso la conciencia se forma y se llena de contenido.*”

<sup>12</sup> Estas palabras apropiadas de la madre (como signos culturales) “*forman parte de la unidad de una conciencia estructurada verbalmente*” (Voloshinov/Bajtín, 1992:39).

Voloshinov/Bajtín argumenta que hasta los pensamientos privados de una persona están estructurados de manera verbal, o en otras palabras, están compuestos de palabras. Entonces, nuestra visión del mundo siempre está enmarcada por el lenguaje.

Para explicar de manera breve esta noción de alteridad/otredad,<sup>14</sup> debemos considerar el señalamiento de Bajtín acerca de cómo percibimos la realidad desde una perspectiva del *yo-para-mí* (como uno se ve a sí mismo) y una visión del *otro-para-mí* (visión excedente de alguien/algunos ajeno/ajenos a mí.) Aunque por lo general, estamos conscientes de nuestra imaginación, pensamientos y sensaciones emocionales y físicas desde nuestro interior a través de una perspectiva del yo-para-mí, poseemos aspectos que solamente pueden ser vistos desde fuera. De igual manera, podemos apreciar ciertos aspectos del otro que él/ella misma no percibe. Para el estudio de otra cultura, según Bajtín, debemos reconocer nuestra visión del yo-para-mí y al mismo tiempo, emplear una empatía hacia el otro, tratando de imaginar/intuir/construir en nuestras mentes su perspectiva desde *su* yo-para-mí, completándola con nuestra perspectiva del otro-para-mí.<sup>15</sup> Vemos de esta manera desde una perspectiva *exotópica* la realidad del otro, combinando nuestro punto de exterioridad con una posición de empatía con el otro.<sup>16</sup>

Volviendo al caso de la cultura maya oficial, la visión oficial maya de la mujer como una alteridad — quizá sin mayor exotopía<sup>17</sup> — ha sido reflejada en representaciones estéticas de ella, aunque éstas son escasas (particularmente entre las antiguas obras públicas de arte como estelas, pintura mural y escultura integrada a la arquitectura monumental.) Como resultado, parece que los estudios sobre la mujer en la antigüedad maya han seguido una pauta establecida por la misma cultura maya; la presencia de la mujer/madre<sup>18</sup> parece estar nublada en lo que pesa todavía en muchos estudios sobre la cultura maya: el discurso masculino.

Al ser mujer con un gran interés en acercarme a la realidad de mis congéneres (mujeres) en la antigua cultura maya, he tenido una inquietud por saber cómo vivía la mujer maya, cuál fue su posición/status en la sociedad, qué derechos tenía, cómo se relacionaba con el hombre maya, cómo ha cambiado la posición

---

<sup>13</sup> La *cultura oficial maya*, así como notamos en una nota a pie anterior, es la que se representa en las obras estéticas comisionadas y/u orquestradas por la élite y otras manifestaciones culturales dictadas desde el poder político-social-religioso de cada sitio.

<sup>14</sup> Los conceptos bajtinianos utilizados en este trabajo serán descritos con mayor detalle en el Capítulo 1.

<sup>15</sup> Por ejemplo, mientras no podamos apreciar cabalmente el duelo de alguien ajeno cuando una persona querida por él se muere, podemos intentar una empatía con él.

<sup>16</sup> “Sólo a través de los ojos de *otra* cultura, se revelará completamente y profundamente una cultura ajena . . . Un significado solamente revela sus profundidades al encontrarse y entrar en contacto con un significado otro y extraño” (Bajtín, 1996:7).

La visión *exotópica* será explicada de manera más completa en el Capítulo 1.

<sup>17</sup> De primera vista, podemos suponer que sus representaciones probablemente resultaron de la aplicación de una visión del otro-para-mí.

<sup>18</sup> Veremos en capítulos 2 y 3 cómo la mujer/madre fue representada metafóricamente/arquetípicamente como la diosa madre.

que ocupa en esta cultura a través del tiempo (de la antigüedad hasta el presente.) Sin embargo, experimenté mayor dificultad para encontrar respuestas a estas cuestiones al ver el arte monumental maya y consultar varias investigaciones sobre él. Sobre todo, la gran exclusión de la mujer en estas representaciones estéticas me comunicó que por lo general, la mujer no fue considerada tan importante como el hombre en el orden político-social o al menos, ella no fue retratada como una presencia visible en muchos de estos contextos. La epigrafía también me señaló que ella fue nombrada mayormente en relación con hombres importantes, pero raras veces fue retratada como el personaje más importante en una obra monumental,<sup>19</sup> en comparación con el hombre que aparece representado como figura principal en la mayoría de éstas.

En cambio, una reciente familiarización con la metodología bajtiniana me ha permitido penetrar por primera vez en algunos conceptos mayas acerca de la mujer en la civilización — así como en la cultura contemporánea — maya, aun a través del discurso masculino. Este método plantea una manera de relacionar el arte con la vida, así como la ciencia con la vida — viendo, por ejemplo, las relaciones entre la ideología y la representación estética — lo cual nos pareció más provechoso que varias otras metodologías empleadas hoy en día que parecen más, como recetas o fórmulas, que acercamientos a la realidad de una cultura dada. Sobre todo, herramientas como la visión exotópica y el *dialogismo* me permitieron descubrir nociones acerca de la mujer que no había percibido anteriormente. (Cabe señalar que el *dialogismo* constituye el término utilizado por Bajtín (1996) para denominar la interacción entre *enunciados*<sup>20</sup>/textos/obras estéticas, los cuales siempre son *dialógicos* en el sentido de que *contestan/responden* a un enunciado anterior o enunciados anteriores y *esperan una respuesta* o contestación futura.)

Por lo tanto, inicié el presente trabajo con el fin de llegar a un mayor entendimiento acerca de la mujer maya en tiempos prehispánicos, así como en la actualidad — su lugar o posición en la sociedad, su identidad y los valores sociales de la cultura oficial maya en torno a ella — utilizando herramientas como las descritas arriba. Al percibir que por lo general, la mujer no ha sido retratada de manera directa sino simbólicamente, como por ejemplo, en relación con *la Luna*, decidí verla metafóricamente en este astro como

---

<sup>19</sup> Dintel 25 de Yaxchilán, el cual representa una mujer como figura principal, refiere al evento de la ascensión al trono de su hijo, lo que sugiere que aunque es la única persona retratada, la mujer en sí misma no es la persona más importante de este evento conmemorado sino que su relación de linaje con el gobernante la hace notable. Otro dintel descrito por Schele (1986:76 y 85), el cual esta autora sugiere puede haber provenido de El Cayo (y que se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cleveland), en contraste, parece representar a una mujer que fue gobernadora. Sin embargo, obras que tratan mujeres como gobernantes son sumamente escasas.

un símbolo maya íntimamente relacionado con la visión arquetípica de la madre. Determiné enfocarme primeramente en un mito<sup>21</sup> tzotzil actual de Zinacantán, Chiapas publicado por Laughlin (1992) que lleva como título, “Los tres soles” publicado por Laughlin (1992) y que incluye entre sus personajes una mujer que aparece relacionada con la Luna. En éste, vimos que la mujer fue representada como un personaje pasivo, relacionada metafóricamente con la Luna<sup>22</sup> que brilla menos que el Sol/hombre. La segunda obra estudiada es una figurilla, de la época Clásica maya proveniente de Jaina, Campeche, que muestra a una mujer sentada con un telar, sobre el cual posa un ave; esta segunda obra fue identificada por Corson (1973, 1976) como una imagen de la diosa lunar (tejedora), y a través de este análisis (así como una mirada hacia su contexto dialógico) vimos otros aspectos<sup>23</sup> de la mujer representadas estéticamente en la diosa lunar/Luna.<sup>24</sup>

Debido a que las propuestas bajtinianas para un acercamiento a la obra estética consisten mayormente en conceptos globales (los cuales se ejemplifican casi exclusivamente en el área de la literatura), pudimos utilizarlos sin mayor transformación con el mito de este estudio;<sup>25</sup> sin embargo, tuvimos que ensayar cómo funcionarían en un análisis de arte plástico. Esta contemplación/formulación nos inspiró a hacer un análisis de otras maneras de trabajar — incluyendo los paradigmas empleados por investigadores contemporáneos de la estética mesoamericana, de los cuales escogimos tres que nos parecieron

---

<sup>20</sup> Según Bajtín (1996), el enunciado es la unidad básica de la comunicación – escrita, artística u oral – que se define por el *cambio de enunciadador/autor*. (La unidad de enunciado, entonces, no es simplemente una entidad convencional/teórica sino tiene un lugar en el momento histórico de la vida.)

<sup>21</sup> Consideramos el mito como obra estética debido a su habilidad de comunicar las evaluaciones/reacciones del autor/comunidad frente a sus héroes (o en otras palabras, los valores humanos representados dentro del mito), así como la manera con la cual este autor/comunidad logra provocar un fenómeno de percepción (descrita en el Capítulo 2) gracias a su visión exotópica con respecto a sus héroes.

<sup>22</sup> Sin embargo, notamos además un aspecto masculino de la Luna, al comparar el mito con otros, incluyendo uno presente en el *Popol Vuh*, en el cual uno de los héroes divinos, *Xbalanqué*, toma el lugar de la Luna. Este análisis se encuentra en el Capítulo 2.

<sup>23</sup> Estos aspectos incluyen una sexualidad incontrolable y temida, por ejemplo. Este análisis está presentado en el Capítulo 3.

<sup>24</sup> Antes de empezar esta investigación, formulamos la hipótesis de que la figurilla representa a la diosa de la Luna, y originalmente supuse que representaba una variante de la diosa madre *Xochiquetzal* del Altiplano Central mexicano, debido a que ésta también era tejedora y su nombre incluye la palabra nahuatl (*quetzal*) para “ave.”

Finalmente, aunque no encontramos una relación directa entre esta figurilla y *Xochiquetzal*, encontramos numerosas semejanzas entre representaciones de la diosa Luna maya e imágenes de *Xochiquetzal*, evidenciando un diálogo entre manifestaciones culturales del área maya con otras del Altiplano Central mexicano.

<sup>25</sup> Éste estaba ya publicado sin su texto en lengua indígena y sin mayor detalle acerca de las circunstancias del relato, ni acerca de los gestos y otros elementos de tono que un hablante utiliza para también comunicarse. Estábamos forzados, entonces, a basarnos en el texto mismo sin estos importantes elementos contextuales y lingüísticos.

Debido al hecho de que el método de Bajtín para el análisis literario está pensado en un análisis concentrado esencialmente en el texto mismo, nos pareció apropiado ensayar su metodología en el análisis de este mito.

representativos de una corriente de estudios actuales — Kubler, De la Fuente y Schele — y comparamos sus paradigmas con la base conceptual de Bajtín.<sup>26</sup>

Es de interés notar que durante este proceso, descubrimos que en varios estudios actuales acerca del arte maya y el arte mesoamericano, las bases teóricas y conceptuales/filosóficas no son explícitamente señaladas, sino que son mostradas implícitamente. En los trabajos revisados de Kubler, De la Fuente y Schele, por ejemplo, vimos ocasiones en las cuales el estudioso<sup>27</sup> no tomó conciencia de su visión del yo-para-mí y como resultado, proyectó ciertos aspectos de su propia cultura a la cultura maya. En otras ocasiones, notamos que ciertas interpretaciones/conclusiones acerca de la estética mesoamericana son intuitivas, en vez de resultar de un aparato conceptual fuerte. Otras diferencias entre las aproximaciones de estos investigadores a la estética mesoamericana y la de Bajtín, incluye la afirmación de Kubler (1990:34) que la actividad estética existe en parte *fuera* de la cultura, y es anterior a ella como posible agente de su cambio; Bajtín, en contraste, propone que la producción estética existe completamente dentro de la cultura — la cual es una entidad abierta y siempre cambiando, en contraste con la concepción de cultura que propone De la Fuente<sup>28</sup> como un *núcleo duro* — y por lo tanto, según ella, la obra estética nos señala valores que forman parte de la cultura. Schele, aunque afirma que el objeto estético de otra cultura nos puede afectar de manera emocional o intuitiva<sup>29</sup> — parecida a la propuesta bajtiniana de intuir a la obra estética — no toma conciencia en varias ocasiones de su propia visión del yo-para-mí y como resultado, parece que sus propios conceptos culturales llegan a determinar en ciertas instancias sus interpretaciones acerca del arte maya; tampoco define explícitamente el objeto estético ni la actividad estética.

Para explicar la organización de este trabajo, el primer capítulo presenta una mirada hacia los métodos y paradigmas de los estudios mencionados arriba acerca de la estética mesoamericana, comparándolos entre sí y con las propuestas metodológicas de Bajtín. Posteriormente, proponemos una adaptación y aplicación de la metodología bajtiniana para el estudio de representaciones estéticas mesoamericanas, y desglosamos las herramientas que nos parecen particularmente útiles en un estudio como el nuestro, sobre obras estéticas mayas.

---

<sup>26</sup> Se encuentra esta discusión en el Capítulo 1.

<sup>27</sup> Todas referencias al estudioso, investigador, historiador, antropólogo, etcétera serán marcadas en el masculino simplemente por conveniencia y convencionalidad.

<sup>28</sup> Esta investigadora además parece depender mayormente en un conocimiento previo de la cultura, la cual aplica después a la obra, en vez de concentrarse principalmente en los valores estéticos dentro de ella — como propone Bajtín — y posteriormente, observar la obra en su contexto dialógico (entre otras manifestaciones culturales.)

El segundo capítulo presenta una visión bajtiniana del mito “Los tres soles” con una mirada exotópica hacia la mujer para acercarnos a cuestiones de identidad y a los valores sociales expresados — principalmente acerca de la mujer/Luna — en él. Observamos en este análisis, por ejemplo, una posición de inferioridad de la mujer en el orden jerárquico de la familia, en el cual el principio de género pesa más que la edad/antigüedad. Vemos además el contexto dialógico del mito (o en otras palabras, las manifestaciones culturales que pudieron haber influido en la creación de la obra: las que nuestro mito pudiera haber *contestado* de cierta manera y/o las que pudieran haber contestado a él) — incluyendo los varios mitos acerca de la creación del Sol y la Luna. A través de esta observación, vemos una identidad de la diosa Luna, concebida como imagen arquetípica de la mujer desde la perspectiva de la cultural oficial maya, fuertemente relacionada con la fertilidad — tanto humana como vegetal — y con todas sus ramificaciones, como por ejemplo, la menstruación, el embarazo y el parto.

En el tercer capítulo aplicamos algunas de las mismas herramientas, empleadas en el análisis del Capítulo 2, a una figurilla femenina de Jaina. En él, vemos a la figurilla desde una exotopía, la cual nos informa de manera rica acerca de los significados/relaciones conceptuales atribuidos a este personaje. Enfocamos además en diversos aspectos del contexto cultural de la figurilla, comparando con esta obra estética, información que tenemos en fuentes literarias, epigráficas, históricas, artísticas, arqueológicas y etnográficas — tanto mayas como de investigadores no mayas — de un amplio espacio-temporal, y de esta manera, nos acercamos a cuestiones de género como, por ejemplo, *¿Cómo valoraron a la mujer en la antigua cultura maya?* o *¿Cuál fue su posición en la ideología? ¿En la sociedad?* Vemos, de esta manera, una multitud de asociaciones con la mujer arquetípica: el frío, la Tierra, el agua, el viento, la lluvia y destacamos un aspecto en particular: una sexualidad peligrosa/temida que requiere de una dominación por el hombre y la sociedad maya.

El observar estas dos manifestaciones estéticas acerca de la mujer nos permitió ver una continuidad de ciertos aspectos, tales como su asociación fundamental con una capacidad de procrear, de ser madre. En una sección dedicada a la etnografía, presentamos algunas posibles razones para esta persistencia en la ideología acerca de la mujer. Vimos, al mismo tiempo, algunas transformaciones en la ideología acerca de ella debido a que la cultura maya no es una cultura “extinta” sin una cultura muy viva, y ahora al estar en el ojo

---

<sup>29</sup> Véase Schele 1986:33.

público mundial — por las confrontaciones en Chiapas entre zapatistas y el gobierno mexicano — nos puede enseñar una transformación aun más radical con respecto a la posición de la mujer en la sociedad que hemos visto en muchas otras partes del mundo.

## Capítulo 1. Cuestiones de metodología: Algunos paradigmas.

*¿Cómo se debe abarcar el estudio de otra cultura? ¿De otro tiempo? ¿Cómo es la manera más apropiada para analizar la obra estética que proviene de una cultura y tiempo en los cuales nunca vivimos?*

Estas interrogantes pueden servir como *punto de partida fundamental* en la realización de un estudio del arte mesoamericano, a la par de otras como: *¿Para qué se estudia el objeto estético? y/o aun más básicas: ¿Qué es, precisamente, el objeto estético o la actividad estética?* Las respuestas a éstas ahora son formuladas desde numerosas perspectivas no restringidas solamente a la historia del arte sino también desde la psicología, la sociología, la historia de las religiones e inclusive, la biología. Como resultado, las investigaciones acerca de la estética mesoamericana han sido influidas por — y basadas en — un amplio panorama conceptual e ideológico. Desgraciadamente, muchos investigadores contemporáneos dejan de especificar las bases filosóficas/conceptuales de sus trabajos, y en consecuencia, limitan las posibilidades de sus lectores acerca de las maneras como llegan a sus conclusiones/interpretaciones.

### George Kubler

Un autor contemporáneo que sí ha tratado, en sus publicaciones acerca del arte de la América antigua, esos temas básicos es George Kubler. Definiendo la esfera de lo estético, por ejemplo, lo propone como el teatro principal de la volición humana que no pertenece ni al *intelecto* ni a *lo sensorio*, sino que se ubica entre los dos y participa en ambos (1990:37). Considera además que cualquier cultura en su totalidad puede ser contemplada como producto estético.<sup>1</sup> La actividad estética en sí, sin embargo, existe en parte *fuera* de la cultura para Kubler (1990:34), y es anterior a ella como posible agente de su cambio. Eso se atribuye a que las obras de arte son producidas por individuos cuyas sensibilidades personales transforman la corriente de la tradición de una manera parecida al “*linguistic drift*” o los cambios sutiles y graduales de la lengua.

---

<sup>1</sup> Un trabajo interesante acerca de esta noción se encuentra en “The textual society” escrito por Edwina Taborsky (1997) en *Voces en el umbral*.

Cada obra es una expresión única,<sup>2</sup> la cual se expresa a través del conjunto de sus tres dimensiones: técnica, simbólica e individual. (Kubler, 1990: 34-39.)<sup>3</sup>

Para tratar al arte mesoamericano, Kubler advierte que con su ubicación parcialmente fuera de la cultura, éste debe ser estudiado exclusivamente desde la perspectiva de la historia del arte, la cual no puede ser incluida como parte de la antropología. Al mismo tiempo, presenta una crítica acerca de las maneras contrastantes en las cuales investigadores se acercaron a las culturas y el arte de dos áreas: el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo; en el primero, la aproximación ha sido intentada desde una perspectiva humanística,<sup>4</sup> mientras que en el segundo, la manera ha sido más “científica” al asociarse más con la antropología.

Como resultado, obras estéticas de la América antigua han sido utilizadas como fuentes de información en vez de *realidades expresivas*. El propósito de Kubler (1990:33), en contraste, ha sido explicar artefactos arqueológicos como *arte* y traducir sus significados de un lenguaje visual a uno escrito. Al especificar el área que considera como Mesoamérica, Kubler disputa las fronteras geográficas establecidas por Paul Kirchhoff (1943),<sup>5</sup> y establece límites basados en observaciones propias de las manifestaciones estéticas creadas por las grandes culturas de la América antigua, y opina que la “. . . *división cultural verdadera entre Mesoamérica y Sur América reside en el Istmo de Panamá.*”<sup>6</sup> También cuestiona la inclusión de las comunidades del Occidente en la cultura mesoamericana.

Un importante aporte de Kubler al estudio del arte mesoamericano para la “traducción” de su contenido ha sido su defensa de la aplicación del método iconográfico de Panofsky<sup>7</sup> a este material. En *The Art and Architecture of Ancient America*, resume las tres fases de este método<sup>8</sup>: el estudio de *temas naturales* de la obra (como objetos, expresiones y eventos), la búsqueda de sus *temas convencionales* (como la

---

<sup>2</sup> Al mismo tiempo que Kubler propone que la actividad estética no existe cabalmente dentro de la cultura, plantea (1969:47-48) que el método iconográfico (explicado adelante) puede ser nuestro único medio “. . . *para comprender de manera inmediata la totalidad de la cultura de cualquier grupo, porque la iconografía trata de los significados intencionales y sus cambios a través del tiempo y el espacio.*”

<sup>3</sup> El aspecto técnico muestra como el artista utiliza la tradición artística de su cultura que normalmente resulta de un proceso largo de experimentación, lo simbólico “*nos presenta con una agrupación compleja de significados*” y lo individual es la expresión única de la sensibilidad singular del artista.

<sup>4</sup> Según Kubler (1990:34), el estudio surgió del “*renacimiento italiano una rama de la erudición humanística. . .*”

<sup>5</sup> Se encuentra una detallada descripción de la definición de Mesoamérica en Matos, 1994.

<sup>6</sup> Kubler (1990:28) propone que el Istmo de Tehuantepec siempre ha sido más una vía de comunicación que una frontera entre gentes. Plantea además que la “. . . *gente Mexica, Maya y de los Andes probablemente mantuvieron contactos intermitentes por tierra y el mar, pero estos seguramente fueron menos frecuentes y mucho menos productivos que el comercio antiguo entre el Imperio Romano y el Dinastía Han de China.*”

<sup>7</sup> Véase Panofsky, 1972.

<sup>8</sup> Describe el proceso además en *Studies in Classic Maya Iconography* (1969); en esta publicación explica que la primera fase se dedica a identificar *motivos*, la segunda se trata de *temas* y la tercera trabaja con *símbolos*.

representación de conceptos y/o narrativas) y el rastreo por su significado intrínseco (o lo que revela el arte como "... *sintoma de la cultura...*" e indicador de las "... *tendencias esenciales de la mente humana.*")<sup>9</sup>

Kubler advierte que la segunda de estas fases es la más difícil (o imposible) con el arte de la antigua América, debido a una escasez de fuentes literarias.<sup>10</sup> Sin embargo, rechaza el uso de pistas etnológicas, porque según él, están basadas en la creencia en un pasado que no cambia o que se convierte en presente (en la mente del investigador).<sup>11</sup> Declara que la tercera de estas fases, por lo contrario, es la más fácil y productiva en el análisis del arte de la antigua América, y no depende en la resolución de las otras etapas. El éxito del método iconográfico, según Kubler (1969) depende de "... *la detección de uniformidades relacionales y contextuales entre los motivos que componen a los temas pictóricos.*"

Kubler ofrece otra manera además para la "traducción" de material artístico: el estudio de las series. En *The Art and Architecture of Ancient America* enumera varias escuelas de pensamiento que han sido formadas por historiadores del arte. Una es la escuela *materialista*, producto de estudios psicológicos, sociológicos y antropológicos, en la cual el arte es concebido como un fenómeno que evoluciona desde impulsos meramente biológicos (y entonces produciendo *no arte* o "*art for art's sake*"<sup>12</sup>) hasta lo que conocemos hoy en día como el arte. Una facción de este pensamiento incluye los "*hard materialists*" (o materialistas duros), quienes perciben la creación del arte como vehículo propagandístico del Estado.

Contrarios al pensamiento anterior están los *idealistas*, quienes proponen que hay una semejanza entre la conducta estética de personas "primitivas" y la de los que se dedican a estudiarlas. Crean, entonces, una condición de "*equilibrio psíquico entre sujeto y objeto*" (Kubler, 1990, 41). Basándose en la convicción de que el mundo es conocido por estados emocionales en vez de la racionalidad, esta escuela propone que hay un núcleo de valor estético presente en todas las artes, el cual es siempre explicable.<sup>13</sup>

Los dos grupos de pensamiento, según Kubler, trabajan con *series* en el arte para notar cambios a través del tiempo, aunque lo hacen de distintas formas. El primero utiliza la noción de *etapas* (evolucionadas)

---

<sup>9</sup> Las citas en español de textos publicados en inglés son traducciones mías, si no se especifica lo contrario.

<sup>10</sup> Critica el uso de los escritos de Landa, por ejemplo, debido a que Yucatán fue "mexicanizado" ya en el siglo XVI. Por esta escasez de fuentes, argumenta por el estudio de obras (plásticas) tardías para explicar obras más tempranas, debido a que en tiempos tardíos, hay mayor articulación (¿una visión evolucionista?)

<sup>11</sup> Sin embargo, cita el trabajo de antropólogo Lévi-Strauss en su trabajo de 1969 (p. 29) cuando atribuye la presencia, de figuras humanas vestidas con lo que parece partes de los cuerpos de animales, a la idea de que éstos están mostrando su pertenencia a un grupo social específico a través de la imitación de un animal específico. (Irónicamente, esta noción ya ha sido actualizada en la antropología, que ahora propone que los animales no son simplemente *imitados* por los humanos, sino que son *encarnados* de cierta manera por éstos.)

<sup>12</sup> Kubler 1991: 22.

del arte de una cultura o región, mientras los idealistas ofrecen la idea del *configurismo*. En éste, se agrupan obras de arte según *periodos* estilísticos que pueden existir en conjunto y/o seguir uno al otro. Cada periodo tiene su propio contenido y patrón de desarrollo. Mientras Kubler cita ambos términos (periodos y etapas) en su trabajo<sup>14</sup>, encuentra problemas con ambos. Acusa el primero, basado en la psicología Gestalt y el estructuralismo, de “*convertir problemas en postulados y axiomas en explicaciones.*” Sin embargo, Kubler (1990:42) opina que este segundo es preferible al uso de *etapas*, en el cual el comportamiento estético “. . . pierde su autonomía y se convierte solamente en un reflejo mecánico de otros procesos.”

El proceso de documentar series artísticas es una importante tarea según Kubler, porque de esta manera, el investigador puede trascender más acerca del conocimiento sobre el artista en su realización de una obra que aun el mismo artista. Explica que el investigador puede detectar significados que funcionan como *desviaciones* de la cultura — como se menciona anteriormente con su propuesta de que lo estético puede existir parcialmente fuera de la cultura — que no fueron reveladas ni a los que crearon el objeto artístico ni quienes lo utilizaron.<sup>15</sup>

Mientras no descarta por completo ninguno de los dos métodos para denotar series, Kubler sí elige una manera de ver las series según áreas geográficas. Aboga por el uso de un análisis de series según cultura o gran región (como la maya, por ejemplo), en vez de estudiar simultáneamente el arte de varias regiones o culturas por periodo (o etapa).<sup>16</sup> Admite la posibilidad de un intercambio estético entre distintas regiones, pero con una visión *diacrónica*,<sup>17</sup> evita el riesgo de identificar sin argumentos sólidos la existencia de una difusión cultural.

El trabajo de Kubler con las obras estéticas de Mesoamérica, entonces, integra todas estas herramientas metodológicas para definir *relaciones* iconográficas; en vez de “. . . buscar la llave para revelar todos los significados de la iconografía. . .” (1967), intenta describir una configuración completa del arte y sus relaciones internas. Este método permite aplicar análisis variados que incluyen hasta el *modelo lingüístico*

---

<sup>13</sup> Como he mencionado anteriormente, Kubler suscribe la idea de una posible traducción de la obra de arte.

<sup>14</sup> Considera el uso de ambos términos como “. . . maneras de clasificar estos productos frente la ausencia de una documentación de personalidades artísticas.” (Kubler, 1990: 42) En una descripción de escultura monumental Maya, por ejemplo, describe los *periodos* analizados por Proskouriakoff con respecto a las posiciones corporales de figuras y posteriormente, la “*evolución*” de escultura en Copán, descrito por Spinden. (Ibid, 152-153)

<sup>15</sup> Este concepto va a ser tratado posteriormente en una indagación al fenómeno de la “*exotopía*” definido en el trabajo de M. M. Bakhtin (Bajtín).

<sup>16</sup> Al mismo tiempo, Kubler señala que las “. . . ‘culturas’ han sido multiplicadas desmesuradamente [en trabajos de investigación]; agrupamientos locales reciben más atención que las tradiciones principales. . .”

que empleó en Teotihuacan<sup>18</sup> o la identificación de frecuentes agrupaciones de motivos y los cambios entre éstos, que define Kubler como evidencia de cambios culturales.

## Beatriz de la Fuente

Otra autora contemporánea quien parece aplicar el método iconográfico al arte mesoamericano como Kubler es Beatriz de la Fuente. Esta investigadora también tiene la convicción de que se puede *comprender* el arte de otro tiempo y/o lugar, y además, expresa (1995) que el arte puede ser — y aun debe ser — apreciado en distintos tiempos y lugares.<sup>19</sup>

Su definición del área cultural de *Mesoamérica*, sin embargo, contrasta con la de Kubler: utiliza la definición creada por Kirchhoff. Además, en contestación a la declaración de Kubler que las áreas occidentales de Mesoamérica realmente no corresponden al área cultural, De la Fuente escribe (1979) que si éstas comunidades no formaban parte de Mesoamérica, “. . . resulta dudoso que éstos [las comunidades de las áreas occidentales] hubieran determinado su cultura así como el arte que la mostraba.” No obstante, ambos estudiosos parecen compartir la concepción de una unidad mesoamericana cuyas partes comparten un substrato y semejanzas culturales (aunque no son homogéneas), y en el estudio de un objeto de arte, ambos mencionan los productos estéticos de otras regiones de Mesoamérica cuando éstos parecen relacionados de alguna forma con un objeto en cuestión.

De la Fuente, como Kubler, emplea una visión *diacrónica* en sus investigaciones, así como una que enfoca en el fenómeno exclusivamente de un solo sitio. De una manera que asemeja al trabajo de Kubler sobre los motivos teotihuacanos, De la Fuente (1965:151) propuso concentrarse, por ejemplo, en la “*lógica interna*” de la escultura de Palenque, y argumentó que “. . . la escultura de otras ciudades mayas no proporciona en muchos casos marcos de referencia aprovechables. . .”

En términos generales, la mayor diferencia entre las maneras en las cuales Kubler y De la Fuente utilizan el método iconográfico se atribuye a que De la Fuente depende más de un conocimiento previo de la

---

<sup>17</sup> Las secciones hechas para la investigación que se define según un periodo de tiempo sin atención a límites geográficos son llamadas “*synchronous*” y las divididas por tiempo y región son “*diachronous*.” (Kubler, 1990:28)

<sup>18</sup> En este análisis, encontró que la mayoría de motivos pictóricos representan frases nominales, y el adjetivo fue clasificado como el tipo que es segundo en frecuencia, mientras los verbos relacionados con operaciones y acciones ocurren menos frecuentemente que cualquier otro tipo. Comenta, en conclusión, que la distribución de partes del habla sugiere que los motivos de Teotihuacán comunican de una manera que corresponde más a la letanía o liturgia que a la narración o exposición.

cultura,<sup>20</sup> en contraste con Kubler quien empieza por el objeto estético. En una descripción e interpretación acerca de las figuras llamadas *mujeres bonitas*, que acompañaban muertos en entierros de la región central de México, por ejemplo, De la Fuente (1989:44) las relaciona con la *dualidad*, un concepto introducido a la conciencia de los estudiosos de Mesoamérica por fuentes halladas y/o producidas en la Nueva España, como por ejemplo, el *Popol Vuh* y los escritos de Fray Bernardino de Sahagún<sup>21</sup>

Presentando una visión particular de lo que la obra estética mesoamericana muestra en sí. De la Fuente parece tratar al arte del Nuevo Mundo de una manera tradicional de la historia del arte (como aplicada al arte del Viejo Mundo.) Como investigadora del arte mesoamericano, parece percibir la cultura como meollo que se enmarca por sólidos límites<sup>22</sup> y que se expresa a través de sus productos estéticos; escribe acerca del arte maya, por ejemplo, que “. . . en todas representaciones se advierte un núcleo homocéntrico que da cohesión al arte maya, pero cada sitio y cada ciudad tienen individualidad estilística” (1989:53).

Como Kubler, De la Fuente aprueba el intento de buscar testimonios de una cultura o región a través de su arte, pero en su caso, debido al punto de vista de que la actividad estética forma parte integral de la cultura. Se detecta esta orientación en *Escultura monumental Olmeca*, donde afirma que las obras del arte de la América indígena “. . . son una fuente primera de información cultural. . . [y] constituyen en este caso el principal vehículo de conocimiento” (1973:7). En *Las Cabezas Colosales Olmecas* declara, “Es legítimo suponer que algunos aspectos materiales y espirituales de los pueblos que crearon las ciudades [mesoamericanas] antes mencionadas, se tornen más comprensibles si se mira con atención, se analiza y se reflexiona acerca de sus hechos artísticos” (1975:6). Muestra además la convicción de que a través de los productos estéticos, una cultura se manifiestan sus valores sociales; en su introducción a *La pintura mural prehispánica en México* escribe, “La obra de arte visual es huella innegable de lo que el hombre advierte y piensa acerca del universo que le da vida y sentido.”<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Posteriormente, se tratará de un concepto del pensamiento bajtiniano que es análogo a esta ideología: el diálogo de un texto (u obra) en el “gran tiempo”.

<sup>20</sup> Su trabajo como historiadora del arte se basa en estudios sobre la historia, religión, política y economía de Mesoamérica y con fuentes literarias de la Nueva España. En *La escultura de Palenque*, especifica que sus interpretaciones estéticas recurren a los aportes de los arqueólogos y antropólogos: “. . . sus hallazgos, sus descripciones, sus cronologías, sus reconstrucciones y sus inferencias” (1965:10).

<sup>21</sup> En trabajos como Tamoanchan y Tlalocan, López Austin hace frecuente mención de este concepto mesoamericano – aunque no llamado de esta manera por los mismos mesoamericanos – de la dualidad que se evidencia en fuentes tempranas como, por ejemplo, *Leyenda de los soles* e *Historia de los mexicanos por sus pinturas*.

<sup>22</sup> Se recuerda que Kubler propone límites de un núcleo cultural también, afuera del cual existe parte de la actividad estética.

<sup>23</sup> Se tratará posteriormente de la manifestación de los valores sociales en un resumen sobre el pensamiento bajtiniano.

Al presentar un inventario de las tareas del historiador del arte,<sup>24</sup> De la Fuente resalta la actividad de “. . . *definir, clasificar, describir y ordenar los hechos artísticos de una cultura*” (1973:7). Todas estas actividades son de suma importancia en el trabajo de De la Fuente, un hecho que se muestra en su gran esfuerzo por catalogar el arte mesoamericano en sus publicaciones. Sólo después de haber hecho este trabajo, según ella (1973:7), se puede considerar el “. . . *análisis formal y el estético, las relaciones entre diferentes conjuntos, las explicaciones e interpretaciones de tales hechos [que] son etapas posteriores.*”

De la Fuente muestra un rechazo hacia una idea evolucionista “*generalmente aceptado que el arte del retrato ha evolucionado universal y necesariamente de lo genérico e indistinto a lo específico y característico*” (1975:8); comenta que debido a que las figuras femeninas fabricadas de arcilla — de una época en la cual “. . . *no había propiamente civilización. . .*” (1975:9) — no ejemplifican características del retrato, adicionalmente a que no había “*de acuerdo con los conocimientos actuales, antecedentes de ninguna clase para los retratos olmecas a escala monumental*” (Ibid) y a que las Cabezas Colosales Olmecas (hechas posteriormente) muestran retratos que “. . . *intenta[n] conservar la semejanza con el modelo natural,*” concluye que “. . . *el retrato entre los indígenas mesoamericanos surge, como su civilización, cabalmente logrado.*” Sin embargo, refiere (1965) a una *evolución* que se refleja en el arte maya de Palenque.

En su análisis de las figuras en el arte mesoamericano, De la Fuente (1989:13) también da una interpretación que se deriva de la psicología jungiana, refiriéndose a los *arquetipos*<sup>25</sup>: “*En tanto que el proceso que tiende a establecer la convención y el arquetipo por medio de la repetición de los rasgos, es muy frecuente en las figuraciones humanas de Mesoamérica. . .*”<sup>26</sup> Aparentemente, De la Fuente, toma consideración de ideas provenientes de ramos de estudio humanísticos en una investigación estética, así como se hace tradicionalmente — según Kubler<sup>27</sup> — en estudios sobre el arte del Viejo Mundo.

---

<sup>24</sup> Todas referencias al estudioso, investigador, historiador, antropólogo, etcétera serán marcadas en el masculino simplemente por conveniencia y convencionalidad.

<sup>25</sup> Sin embargo, parece que el uso de este término está empleado por De la Fuente con un sentido mucho más general que el jungiano. Jung (1964:65-66) refiere a arquetipos como “*remanentes arcaicos*”, “*imágenes primordiales*” y “*formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana. . .*” De la Fuente, en contraste, parece considerar *arquetipos* simplemente como modelos o tipos ideales. Adelante en este trabajo también referiremos a arquetipos como formas constantes de representar un concepto/fenómeno que derivan de la cosmovisión colectiva de un pueblo o una sociedad.

<sup>26</sup> Aquí se le recordará al lector de la tendencia general de Kubler de rechazar la participación de la psicología y la sociología en el análisis del arte antiguo.

<sup>27</sup> Recordemos de la crítica hecha por Kubler de que los estudiosos tienden a estudiar el arte mesoamericano desde una perspectiva más científica.

## Linda Schele

Como en el caso de De la Fuente, la mayoría de los conceptos de la mayista Linda Schele, acerca de su tema y métodos de investigación, no son tratados directamente en sus escritos, sino que se manifiestan implícitamente en su trabajo.<sup>28</sup> Revela de modo claro, sin embargo, una creencia en que el objeto estético de otra cultura nos puede afectar de manera emocional o intuitiva;<sup>29</sup> en *The Blood of Kings*, refiere a las “. . . bellas obras de arte que tocan nuestras sensibilidades aun sin que comprendamos de sus significados” (1986:33). En este escrito admite una limitación en su habilidad para comprender al arte maya, aunque no propone que el entendimiento es imposible; en la misma publicación afirma (1986:40) que el arte “. . . se comunica con la gente del siglo XX [y podemos añadir, XXI], aunque expresa su visión del mundo [de los mayas antiguos], sus creencias y su historia.” Esta actitud hacia el antiguo arte maya asemeja a una expresada acerca de la actual cultura maya: aunque describe el mundo maya (actual) como un “*otherworld*” — u otro mundo — describe con Freidel (1990:38) que la “. . . primera vez que cruzas la frontera a este mundo, puede que no tengas una definición intelectual para lo que te ocurre, pero sientes un cambio.”

En sus textos no define explícitamente el objeto estético ni la actividad estética, sino que da por hecho que sus lectores comparten con ella un entendimiento desde nuestra cultura occidental que se debe aplicar en el acercamiento a otras culturas y su producción estética.<sup>30</sup> Para entender el arte maya, recomienda (1986:33) sin embargo, que el estudioso aprenda “. . . otra manera para ver y escuchar otro tipo de mensaje que es diferente a los mensajes que acostumbramos recibir del arte.” Explica varios cánones visuales que encontró entre obras mayas, y hace una comparación entre éstos y los nuestros. Nota también particularidades del arte mesoamericano como, por ejemplo, el “*arte para los dioses*.” (Aunque sus investigaciones se centran en el arte maya, cabe señalar que adopta la definición de Mesoamérica fundada por Kirchhoff y aprovecha a otros estudios tratando esta área cultural para entender mejor el objeto estético maya.)

---

<sup>28</sup> Sus grandes publicaciones, en particular las primeras, muestran un esfuerzo por difundir información acerca del arte Maya a un público inexperto.

<sup>29</sup> Recordemos de una perspectiva parecida de De la Fuente.

<sup>30</sup> De igual manera, aunque sus libros pueden parecer un esfuerzo para difundir información a un público inexperto acerca de la antigua cultura maya, Schele exige enormemente de su audiencia un conocimiento *a priori*. Presume, por ejemplo, que su lector está ya familiarizado hasta cierto grado con mitología maya y varios de sus iconos; refiere a un mito sin ofrecer su proveniencia o ciertos signos sin mencionar su contexto original. Esta característica parece reflejar la personalidad de esta autora, quien según colegas, trabajaba diez a doce horas diarias, siete días a la semana por varias décadas. Durante su incansable participación, además, en los *Maya Meetings* y talleres para el desciframiento de jeroglíficos celebrados anualmente en Austin, Texas, mostró una extraordinaria pasión por su trabajo; parece haber esperado una aplicación semejante de sus lectores, y seguramente logró motivar varios a no quedarse atrás.

Como Kubler y De la Fuente, Schele creía que se podía encontrar información de una cultura en su arte. En *Hidden Faces of the Maya*, expresa que para ella, las figurillas mayas tienen una especie de energía que les daba vida y al verlas juntas en una exposición, sabía “. . . que abrían una ventana hacia cómo era vivir en la sociedad maya hace mil trescientos años.” También escribió acerca de las obras presentadas en *The Blood of Kings* (1986:33): “Su importancia para nosotros reside en su belleza como objetos de arte y en su función como portadores de información acerca de la cultura.” (Aquí se muestra además una distinción entre lo funcional y lo estético del arte, que será tratada en más detalle adelante.)

Se encuentra una afirmación de Schele (1986:9) que puede pertenecer al pensamiento de los materialistas duros descritos por Kubler, cuando declara que los “. . . grandes programas del arte, las inscripciones y la arquitectura maya conocidos hoy en día fueron encargados por los reyes mayas para conmemorarse y asegurar su lugar en la historia.” Sin embargo, parece que su posición evoluciona; escribe en 1990 que “la escritura y las imágenes narrativas acerca de las acciones de reyes y nobles servían a dos propósitos: 1) ponerlos dentro de un marco histórico y 2) subrayar la naturaleza cíclica del tiempo cósmico en el cual se revelaba la historia.” En el mismo trabajo de 1986, sin embargo, reconoce que un artista individual pudo contribuir de manera estilística a la producción estética cuando refiere a uno de Yaxchilán quien llama el “Cookie Cutter Master” debido a que el fondo de sus relieves retrocede, de una manera exagerada, del plano de las figuras (como si fueran galletas cortadas por marcos de metal). Al mismo tiempo, declara que en tiempos antiguos el artista maya creaba según una formación cultural y profesional de la cual raras veces se desviaba; el contenido e iconografía de sus obras fueron, entonces, sumamente convencionales.<sup>31</sup> Además, en vez de interpretar discrepancia entre datos epigráficos como una *desviación* (el término referido por Kubler) del artista, Schele las atribuye a *errores* hechos por el dibujante<sup>32</sup> y a una ejecución mecánica del artista o artistas en la realización de la obra.

Con respecto a sus métodos de investigación, Schele utilizó la epigrafía a la par de la iconografía. Concebía su trabajo epigráfico como la traducción de *textos*, y el arte que los acompaña fue considerado como *representaciones* de tales textos.<sup>33</sup> En contraste, Kubler (1969) expresa que “. . . la expresión pictórica

---

<sup>31</sup> Recordemos de la opinión de Kubler, la cual se encuentra diametralmente opuesta a ésta. En el caso del arte maya Kubler describe el dibujo a pulso por ejemplo, en las figuras del Templo del Sol, Palenque, mientras según él, los signos codificados tenían que obedecer fijas reglas gráficas (Kubler, 1969:6-7).

<sup>32</sup> Comenta que estos errores probablemente ocurrieron por el estado ebrio del dibujante/artista principal cuya preparación ante su misión artística incluía el consumo de una bebida alcohólica.

<sup>33</sup> Obviamente, su trabajo epigráfico, entonces, forma parte de la segunda fase del método iconográfico.

probablemente gobernaba a la documentación glífica en vez de la situación contraria.”<sup>34</sup> Mientras Kubler reconoce como el texto y la ilustración traslapan: “. . . el arte maya figurativo contiene numerosos grafemas, mientras la escritura maya es constantemente invadida por imágenes,”<sup>35</sup> Schele ponía esta teoría en práctica cuando, por ejemplo, ilustra cómo se representaban artísticamente gotas de sangre en el rito de autosacrificio de una forma que se parece a los signos para la palabra *ch’ulel*,<sup>36</sup> y concluye, entonces, que la sangre contiene *ch’ulel*. Posteriormente, trataremos de una concepción del arte como *texto*.

El uso de Schele del método iconográfico asemeja al de De la Fuente, quien también acude al trabajo de varias disciplinas. En el caso de Schele, éstas incluyeron la morfología, la epigrafía (como se mencionó arriba), la antropología, la astronomía<sup>37</sup> y el análisis de fuentes coloniales como el *Popol Vuh* y los escritos de Diego de Landa. Utilizó también observaciones propias de índole arqueológica; basada en el descubrimiento de un esbozo encontrado debajo de un medallón, por ejemplo, infiere que hubo un artista quien se dedicaba especialmente al diseño de la obra que posteriormente fue realizada por otro(s) artista(s) (Schele, 1986:39.)<sup>38</sup>

Pocas veces refiere Schele a las series en el arte, aunque en una ocasión declara que los dirigentes de la sociedad maya empezaron a vestirse con imágenes que anteriormente formaron parte de la arquitectura. Más bien, toma en consideración las fechas de obras que trata, pero sus investigaciones se basan principalmente en una presuposición de una *realidad compartida* — hasta cierto punto — por la totalidad de la antigua cultura maya,<sup>39</sup> que se muestra en formas variadas desde la época preclásica hasta la posclásica; atribuye, incluso, algunos elementos de esta cultura a la anterior Olmeca.<sup>40</sup>

<sup>34</sup> Quizá la visión de Kubler se debe, en parte, al hecho de que la epigrafía, en el tiempo en que escribió sus obras más importantes, no había alcanzado el desarrollo que tiene en la actualidad.

<sup>35</sup> Kubler (1969:5-7) establece una diferenciación, sin embargo, entre el texto y las representaciones pictóricas al declarar que el arte en sí: “. . . tiene una función diferente que la del texto: establece la posición [del evento] en el espacio, y el texto describe su lugar temporal.”

<sup>36</sup> El *ch’ulel*, según el antropólogo Pitarch (1996) es “. . . un conjunto de ‘almas’ . . . todas ellas instaladas en el interior del corazón.” Algunas de éstas existen simultáneamente dentro y fuera de la persona; uno fuera puede tomar la forma de un animal, una estrella o incluso, un español (“Caxlan”) y éste determina — con las otras ‘almas’ — la personalidad o carácter de la persona. Para traducir la palabra, Pitarch propone que “ch’ul” significa “lo otro de algo” y en relación con la persona, *ch’ulel* es “lo otro del cuerpo” o lo *no-cuerpo*.

<sup>37</sup> Se encuentra una interpretación importante del arte Maya que utiliza la astronomía en un libro que publicó con David Freidel, *Maya Cosmos*.

<sup>38</sup> Este medallón, llamado el “Tablero Oval de Palenque”, se cayó de una pared del Palacio de Palenque en tiempos recientes.

<sup>39</sup> Con este enfoque, el método de Schele contrasta notablemente con lo de Kubler y De la Fuente. En el intento de entender mejor un contexto glífico o parte de una representación artística, recurre constantemente a otras obras mayas de varios sitios y épocas.

<sup>40</sup> Schele comenta que se puede recurrir, en sus investigaciones de arte de los antiguos mayas, aun a estudios actuales de gente maya, debido a que utilizan rastros de la misma lengua, y en algunos casos, conservan algunos comportamientos/actitudes que heredaron de un distante pasado.

## Una armazón conceptual basada en el pensamiento bajtiniano

*En el mundo inabarcable de la literatura, la ciencia (y la conciencia cultural) del siglo XIX aisló sólo un mundo muy pequeño, y nosotros lo estrechamos aún más. . . La infinita heterogeneidad de sentidos, imágenes, combinaciones semánticas de imágenes, de materiales y de su percepción, etc. La redujimos tremendamente mediante selección y mediante modernización de lo seleccionado. Estamos empobreciendo el pasado y no nos enriquecemos nosotros mismos. Nos estamos ahogando en la prisión de comprensiones estereotipadas.*  
M.M. Bakhtin, 1997:362

Aunque varios autores contemporáneos, que tratan a la estética y las culturas antiguas mesoamericanas, no nos ofrecen en sus publicaciones un marco conceptual muy completo acerca de estos temas de estudio, podemos recurrir a la obra de un pensador quien trató de “*problemas científicos y filosóficos relacionados entre sí interiormente*,”<sup>41</sup> este nos ofrece herramientas con las cuales podemos construir una armazón conceptual para el estudio del arte y la cultura y contesta — de manera multi-dimensional — las interrogaciones presentadas en el principio de este capítulo.<sup>42</sup>

El filósofo Mijaíl M. Bajtín<sup>43</sup> produjo varios tratados humanísticos y filológicos entre los años veinte hasta los años setenta del siglo XX.<sup>44</sup> Aunque mucho de su trabajo trata de conceptos globales — los cuales aterriza principalmente en el estudio de la literatura — varios estudiosos los están aclarando, puliendo y a veces, modificando para un uso provechoso en otros campos de las disciplinas humanistas y filológicas. Para nuestro estudio, nos interesará, en particular, su aplicación a la etnología, la historia, la etimología y sobre todo, el análisis del arte.

Un aporte importante del pensamiento bajtiniano es el reconocimiento de una brecha entre el mundo teórico y el mundo *real*; la teoría abstracta — que existe solamente como “*potencialidad pasiva*” o “*posibilidad fortuita*” — no puede formar parte del acontecer actualmente vivenciado. La condición no

---

<sup>41</sup> Cita del prólogo escrito por Tatiana Bubnova en Bajtín, 1982.

<sup>42</sup> Éstas son: ¿Cómo se debe abarcar el estudio de otra cultura? ¿De otro tiempo? ¿Cuál es la manera más apropiada para analizar *el arte* que proviene de una cultura y tiempo en los cuales nunca vivimos? ¿Para qué se estudia el objeto estético? y ¿Qué es el *objeto estético* o la *actividad estética*?

<sup>43</sup> En sus publicaciones traducidas al inglés, su nombre es “Bakhtin.”

<sup>44</sup> La obra de este autor, proveniente de la Unión Soviética, no fue difundida en el mundo occidental hasta las últimas décadas; durante la era de Stalin, fue exiliado a Siberia por su trabajo y tenía temor de revelar estos tempranos escritos hasta los años 60. Ahora sus escritos están ganando reconocimiento entre intelectuales, los cuales intercambian sus ideas, cuestionamientos e interpretaciones, acerca de estos en congresos internacionales y en el Internet. (Curiosamente, los que escriben al Bakhtin Centre Discussion List, BAKHTIN-DIALOGISM por Internet — ofrecido por la Universidad de Sheffield, Inglaterra — necesitan observar un código especial para que sus mensajes no sean rechazados por tratar de “*suspicious subject*.”)

determinada del mundo real se manifiesta además en el carácter abierto y no acabado (inconstante)<sup>45</sup> del individuo y de su sociedad/cultura.<sup>46</sup> Rechaza, entonces, el uso de modelos que pretenden comprender actos reales (que ocurren en el mundo y en el tiempo histórico) como “*el simple cumplimiento de normas abstractas*”, un hecho que “. . . empobrece la verdadera complejidad de la vida, elimina lo significativo de las decisiones morales y reducen la creatividad a un simple descubrimiento.”<sup>47</sup>

Esta postura bajtiniana se contrapone al uso de todos los modelos deterministas como el de Saussure, el formalista, el estructuralista, el freudiano y el marxista, así como la búsqueda — muy en práctica hoy en día — de sistemas para explicar de manera total un fenómeno social/cultural. Refuta además la concepción de una cultura como “*núcleo duro*” a la cual parecen suscribir — hasta cierto grado — los tres investigadores del arte mesoamericano mencionados anteriormente. (Aunque Schele refiere más a una continuidad de la cultura maya,<sup>48</sup> sus referencias a relaciones entre culturas, sin embargo, son funcionales.)<sup>49</sup>

En contraste, el pensamiento bajtiniano propone el análisis de “*momentos*” que son aspectos constitutivos de un fenómeno como, por ejemplo, una cultura y/o sus manifestaciones estéticas; plantea que cualquier acto tiene dos momentos: “*el contenido/sentido (abstracto, transhistórico) del acto llevado a cabo y su encarnación histórica (particular, individual) en el mundo real. . .*”<sup>50</sup> Para evaluar el acto, hay que considerar ambos momentos.

Bajtín también sugiere el uso de una multiplicidad de enfoques (o disciplinas) para ver un fenómeno desde varios ángulos.<sup>51</sup> Aconseja (1996) que el estudioso trabaje *entre* las fronteras de las áreas de estudio, donde la productividad de la cultura es más intensa. Al mismo tiempo, describe que estas fronteras no son absolutas, ni existen fronteras absolutas entre el arte, la ciencia, lo ético y la vida;<sup>52</sup> toda actividad debe ser

---

<sup>45</sup> Por lo tanto, Bajtín (1996:135) afirma que el estudio de una cultura debe ser “. . . abierto, en proceso, sin resolución, sin determinación a priori, capaz de una muerte y renacimiento. . .”

<sup>46</sup> Bajtín (1997) refiere al *mundo real* como el conjunto de actos que dependen de “*la historicidad singular y viva*” o del “*acontecimiento del ser unitario y singular*” (Bajtín, 1997).

<sup>47</sup> Cita tomada de Martin Nystrand ([nystrand@ssc.wisc.edu](mailto:nystrand@ssc.wisc.edu)) escrito (6-III-2000) en el Bakhtin Centre Discussion List, BAKHTIN-DIALOGISM (Internet).

<sup>48</sup> Escribe con Freidel que su libro *Maya Cosmos* está enfocado en “. . . la continuidad de la realidad maya que se extiende desde el antiguo pasado hasta el presente.”

<sup>49</sup> En su mayoría, consisten en el uso — como el de Kubler y De la Fuente — de la obra de una cultura de Mesoamérica para ofrecer una posible pista para el entendimiento de un objeto de otra cultura.

<sup>50</sup> Cita de Damion Searls ([searls@uclink4.berkeley.edu](mailto:searls@uclink4.berkeley.edu)) de la Universidad de California, Berkeley (7-III-2000) en el *Bakhtin Centre Discussion List*, BAKHTIN-DIALOGISM (Internet), quien señala que el uso de Bajtín del término “*momento*” proviene de la tradición kantiana.

<sup>51</sup> En el caso de la mitología, como veremos adelante, esto incluye el análisis de sus diversas versiones.

<sup>52</sup> Resulta interesante que Kubler (1990) también refiera a la división de las áreas, a las cuales refiere como funciones (según la definición dada por Kant); describe que el hombre “temprano” veía una sola entidad indivisible de funciones religiosas, éticas, estéticas y sociales y las expresaba por un solo sistema de metáforas, mientras nosotros hoy en día no

realizada de manera “*responsable*,” o en otras palabras, con reconocimiento de la unicidad del *momento* en la vida real y de un modo que *contesta* (con palabras y/o comportamiento) las condiciones del contexto social, ideológico e histórico tanto del individuo/investigador como del foco de un estudio.<sup>53</sup>

Bajtín también recomienda la aproximación a lo lejano sin una determinación previa de eslabones intermedios. En vez de buscar respuestas a una serie de preguntas predeterminadas, propone que en el análisis humanista, el investigador debe acercarse a la *totalidad* del enunciado/texto<sup>54</sup> bajo estudio y su posición contextual para determinar el procedimiento de la investigación. Aunque esta sugerencia de Bajtín puede parecer vaga al científico, el énfasis en el *sujeto* del estudio — sobre un *método/métodos* — limita la posibilidad de que las indagaciones del estudioso sean meramente resultado de cuestiones orientadas o respuestas deseadas por parte de él. Este acercamiento determinará la concepción formada de aspectos que serán tratados como, por ejemplo, su forma y contenido; entonces, su aspecto teórico (o las teorías formadas acerca de él) puede ser comparada, posteriormente, con una visión que ocurre en el *mundo real* (de una experiencia única en el tiempo histórico), y no simplemente con más información teórica.

## El dialogismo

*La cocreatividad de los que comprenden.*  
M.M. Bakhtin, 1997:364

Uno de los aportes fundamentales de Bajtín para el acercamiento a una cultura y sus manifestaciones estéticas<sup>55</sup> es su defensa del *dialogismo*;<sup>56</sup> propuso (1996:91) que cada “. . . enunciado debe ser considerado principalmente como una respuesta a enunciados anteriores de la esfera dada. . . Cada enunciado refuta, afirma, suple y depende de otros, presupone que son conocidos y de alguna forma los toma en cuenta.” El entendimiento del *texto* (término utilizado por Bajtín para referir al enunciado bajo estudio) entonces, “*es una correlación de un texto dado con otros textos. . . Comprensión como correlación con otros textos y*

---

podemos reconciliar estas funciones por la necesidad impuesta por la sociedad de distinguir entre ellas. (Considerará, entonces, los seguidores de Bajtín como personas primitivas.) Adelante, trataremos más acerca de este concepto de la evolución de culturas.

<sup>53</sup> En el *acto*, entonces, se reúnen estos aspectos/áreas. Un acto como, por ejemplo, una plática entre colegas puede tener aspectos éticos, políticos, sociales y estéticos a la vez.

<sup>54</sup> En disciplinas como la antropología, se puede leer aquí “*persona*”, “*personas*” o “*cultura*” de igual manera.

<sup>55</sup> Se aplica, además, a todas las ciencias humanistas.

<sup>56</sup> El *diálogo*, según el pensamiento bajtiniano, es la interacción de *enunciados*. Según Bajtín (1996), el enunciado es la unidad más básica de la comunicación — escrito, artístico u oral — que se define por el *cambio de enunciadador/autor*. (La unidad de enunciado, entonces, no es convencional sino tiene un lugar en el momento histórico de la vida.) Los enunciados siempre son dialógicos en el sentido de que *contestan/responden* a un enunciado anterior o enunciados anteriores y *esperan a una respuesta o contestación* futura.

*reinterpretación en un nuevo contexto (en mi contexto, en un contexto contemporáneo y en uno futuro)”* (Bajtín, 1996:161).

En el análisis del objeto de arte, entonces, el estudioso puede profundizar al tomar conciencia del diálogo entre el artista (quien comunica a través de su creación artística) y su contexto cultural e histórico. así como con otros enunciados/textos; en el estudio literario<sup>57</sup>, Bajtín (1997:347) proclama, que “. . . [el texto] *no puede ser comprendido fuera del contexto del resto de la cultura de una época dada.*”<sup>58</sup> De igual manera, la comprensión del investigador depende además de su propia participación en diálogo con el artista/autor.<sup>59</sup> La interpretación del texto,<sup>60</sup> entonces, se vuelve un acto en el único momento en el acontecer (o en la vida real); es “*el descubrimiento del camino para ver (contemplar) y es suplido por el pensamiento creativo*” (Bajtín, 1996:159).

### ¿Cómo estudiar otra cultura?

Dado que el momento singular del acontecer existe en un mundo de hecho vivenciado y no solamente pensado, lo que define este momento — como cualquier aspecto en la comprensión de una cultura ajena — es la manera en la cual yo interactúo conmigo mismo y cómo yo participo con mi entorno (el *otro*).<sup>61</sup> Para entender esta participación, Bajtín nos ofrece una *arquitectónica del mundo-acontecimiento*, que incluye los siguientes aspectos: el *yo-para-mí*, el *yo-para-el-otro* y el *otro-para-mí*.

El primero de estos aspectos (o momentos) ocurre desde la referencia única del sujeto, o en otras palabras, como uno se ve a sí mismo; esta visión es incompleta, debido al hecho de que hay ciertos aspectos de uno que nada más son visibles desde fuera (o por otros.) Esta visión, entonces, se complementa con la del *yo-para-el-otro*;<sup>62</sup> ésta es la que ocurre desde la perspectiva del *otro* (o individuo/cultura como foco de estudio) hacia yo (o investigador). De igual manera, un *otro* siempre tiene su propia perspectiva de sí mismo:

<sup>57</sup> Posteriormente, consideramos el mito como literatura verbalizada de las culturas mesoamericanas.

<sup>58</sup> Con esta afirmación, Bajtín no implica que el investigador debe ignorar el contexto de la obra en el *gran tiempo* (como veremos adelante) sino que su contexto “local” (o inmediato) no debe ser ignorado.

<sup>59</sup> Este diálogo presupone que siempre se encuentra el artista en su obra.

<sup>60</sup> Como Bajtín (1996:113) señala, el texto (o enunciado) no puede ser traducido cabalmente, porque es “. . . *un reflejo subjetivo del mundo objetivo. . .*”; su entendimiento es solamente un reflejo de este reflejo.

<sup>61</sup> Resulta interesante que Kubler (1991) concuerda con este punto de vista al escribir que “. . . *el reconocimiento estético es. . . un acto posible para un yo confrontado con un otro.*”

<sup>62</sup> Ésta debe ser considerada en el estudio de otra cultura, aunque en gran parte siempre será fuera del alcance del investigador. Perla Petrich (1999: 407) ilustra ese tipo de perspectiva (*yo-para-otro*) en su examen de posibles impresiones (de sus informantes) hacia ella como antropóloga en Chiapas, México y el lago Atitlán en Guatemala; comenta la posibilidad de que el informante “. . . *piensa que [el investigador] viene a recoger datos para luego publicar*

su propio *yo-para-mí*, que se complementa con la del *otro-para-mí* (o visión del otro desde mi perspectiva).<sup>63</sup> Tatiana Bubnova (1998) argumenta a favor del uso de esta arquitectónica cuando pregunta: “¿Cómo cobrar conciencia de mi propia identidad, si no es en medio de una relación con el otro, a partir de él y en una interacción con él?” Proclama que “. . . el objeto de estudio de las ciencias humanas posee características de sujeto y sólo puede ser conocido cabalmente por medio de una relación dialógica, más allá de la cosificación tradicional de la mirada cartesiana.”<sup>64</sup>

Bajtín reiteró de varias maneras que nadie ni nada existe solo, sino que vive y participa en el mundo actual — por lo tanto, el dialogismo se vuelve sumamente importante en el entendimiento del fenómeno cultural.<sup>65</sup> Como investigador en las ciencias humanistas debo, entonces, emplear una mirada *exotópica*, tomando conciencia de mi panorama del *yo-para-mí*, y después “. . . debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro. . . debo colocarme en su lugar [a través de la identificación con su contexto, la empatía<sup>66</sup> y/o la intuición<sup>67</sup>] y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de visión [del *otro-para-mí*] . . . debo enmarcarlo, debo crearle un fondo conclusivo del excedente de mi visión, mi conocimiento, mi deseo y mi sentimiento.” (Bakhtin, 1997:30) Cabe señalar que estas actividades no proceden en momentos distintos, sino que ocurren en fases que se traslapan.<sup>68</sup>

---

*libros con los que ganará mucho dinero; que busca información para entregársela al ejército, que quiere convertirlo a una secta protestante, o simplemente pretende comprar tierras. . .”*

<sup>63</sup> Debemos reconocer, además, que el otro me percibe desde la perspectiva *otro-para-mí*. También, estos aspectos de la arquitectónica pueden ser pluralizados en el entendimiento de la sociedad/cultura, transformándose por ejemplo, en *otros-para-nosotros*.

Petrich (1998) se ocupa del aspecto del *otro-para-mí* (*otro-para-el-estudioso*) en su trabajo que trata de una historia “exterior” (oficial como por ejemplo, una del gobierno guatemalteco) de los pueblos del Lago Atitlán, la cual compara con su historia “interior” (desde el punto de vista de sus habitantes indígenas) — o acontecimientos según una perspectiva de un *yo-para-mí*.

<sup>64</sup> Esta perspectiva muestra la relación de *sujeto-sujeto* que según Bajtín, debe definir la que se da entre investigador y lo(s) que estudia(n)/analiza(n).

<sup>65</sup> Esta propuesta argumenta en contra de la búsqueda de Kubler por una cultura “pura” y estática, que se manifiesta en su negación al considerar los escritos de Fray Diego de Landa como pertinente en el entendimiento de la cultura maya; declara que esta fuente trata de una cultura “*maya mexicanizada*” de Yucatán; parece con esta afirmación, que ignora el hecho de que constantemente hubo intercambio cultural entre la cultura maya y otras culturas, como por ejemplo, la olmeca y la nahuatl. (Un interesante trabajo, que concierne con tal intercambio entre los mayas y habitantes del Altiplano Central de México, es *Twin City Tales: A hermeneutical reassessment of Tula and Chichen Itzá* escrito por Lindsay Jones, 1995 (publicado por University Press of Colorado, EU.)

<sup>66</sup> Trataremos adelante la noción de la *empatía* con más profundidad.

<sup>67</sup> Refiere a este posicionamiento como “. . . la vivencia: yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está viviendo el otro, he de ponerme en su sitio, como si coincidiera con él (en qué forma es posible esta vivencia, es decir, el problema psicológico de la vivencia ajena, lo dejamos de lado; para nosotros es suficiente el indiscutible hecho de que, dentro de ciertos límites, la vivencia se vuelve posible). Yo debo asumir el concreto horizonte vital de esta persona tal como ella lo vive; dentro de este horizonte faltará toda una serie de momentos que me son accesibles desde mi lugar. . .” (Bajtín, 1997: 30)

<sup>68</sup> Schele y Freidel (1993) describen un proceso que incluye algunos de estos momentos: “Para escribir este libro, tuvimos que intentar buscar dentro de nosotros mismos para encontrar tanta empatía hacia su manera de ser [de los antiguos

En su argumentación por el empleo de la exotopía, Bajtín (1996:7) además escribe que en “. . . la esfera de la cultura, la exterioridad es el factor más importante para el entendimiento. Sólo a través de los ojos de otra cultura, se revelará completamente y profundamente una cultura ajena (aunque no siempre de una profundidad máxima, debido al hecho de que hay culturas que ven y comprenden de otras maneras). Un significado solamente revela sus profundidades al encontrarse y entrar en contacto con un significado otro y extraño.”<sup>69</sup> Además, explica — como veremos adelante — que en el proceso de la actividad estética, el autor/artista (como sujeto) también se relaciona de manera exotópica con su foco de estudio: la obra estética o el personaje/“héroe” (del mito.)<sup>70</sup>

Una idea de una seguidora de Bajtín, Edwina Taborsky (1997), es que la sociedad misma puede ser concebida como un *texto*.<sup>71</sup> Su visión de la sociedad como una entidad cerrada contrasta con el pensamiento

---

mayas] como un método para comunicar esta cosmovisión a otros.” Sin embargo, parece que en ocasiones, al no tomar conciencia de su yo-para-mí, corrian el riesgo de no identificar ciertas interpretaciones como parte de la cosmovisión de estos investigadores. En la misma publicación, afirman que “*Lejos de presentar un punto de vista objetivo, hemos integrado a nuestra presencia, nuestras experiencias y nuestro entendimiento en lo que tenemos que decir.*” Desafortunadamente, esta consideración de su yo-para-mí parece ocurrir a veces para expresar conclusiones ya formadas, en vez de ayudar a los autores en su acercamiento inicial al otro.

Un error de este tipo parece haber ocurrido cuando Schele (1986) sugiere que figurillas mayas representando mujeres jóvenes pudieron haber sido destinadas a una observación privada, en la cual tenían un efecto excitante. Según mi entendimiento, no existe evidencia de tal costumbre entre los mayas antiguos, aunque sí remite a una práctica contemporánea de algunos miembros de la propia cultura de Schele. (En su libro publicado en 1997 acerca de figurillas mayas, no vuelve a mencionar esta hipótesis.)

En otra ocasión, parece tomar conciencia de su yo-para-mí cuando escribe con Freidel (1990) que “*Nosotros en el occidente vivimos como vivimos porque nuestra herencia cultural limita nuestra habilidad de imaginar otras maneras de hacer cosas. . . [como autosacrificarnos, por ejemplo.]*” Schele además emplea de manera interesante una empatía hacia el otro cuando escribe “. . . los antiguos mayas encontrarían nuestra costumbre guerrera, de mandar jóvenes a luchar en lugar de los líderes de una nación, un acto bárbara y cobarde.”

<sup>69</sup> Cabe señalar aquí que esta perspectiva argumenta contra la crítica de la antropología hecha comúnmente hoy en día que emplea personas de una formación cultural y/o descendencia europeas en el entendimiento de culturas ajenas a ellos. Joan Vastokas (1997) señala que ésta incluye una suposición que “. . . los miembros de una cultura no pueden de ninguna manera hablar en nombre de ni ‘representar’ otra cultura. . . ;” una actividad vista como la apropiación de una cultura y sus productos por una más afuente y poderosa en la política mundial “. . . para continuar. . . la opresión del colonialismo e imperialismo europeo [y uno pudiera argumentar, norteamericano]” En una aplicación del pensamiento bajtíniano, la perspectiva exotópica no permite a uno la pretensión de hablar por otro, ni representarlo, y la consideración del yo-para-mí hace difícil — si no imposible — apropiarse la cultura ajena.

<sup>70</sup> Esta perspectiva que se aplica tanto al individuo que a la sociedad/cultura manifiesta el concepto, de Bajtín, del individuo como ser social. Se expresa esta idea en mayor detalle bajo la autoría de Voloshinov/Bajtín (1992). Según ésta, “[el] carácter regular, objetivo y social de la creatividad ideológica [ha sido] interpretado erróneamente como ley de la conciencia individual. . .” y “. . . el contenido de una psique <individual> es por su naturaleza tan social como la ideología, y el mismo grado de la conciencia de su individualidad, con sus derechos internos, es de carácter ideológico, histórico y está totalmente condicionado por factores sociológicos.” Esto no insinúa que el individuo no puede actuar de libre albedrío, pero toma en cuenta de que hasta los pensamientos y las decisiones personales ocurren a través de la lengua interna, la cual es un fenómeno cultural y social. (Las citas de Voloshinov/Bajtín son anotadas con ambos nombres porque pueden haber escrito tanto por el colega de Bajtín, Voloshinov como por Bajtín, cuya escritura bajo el nombre de éste es notablemente más afín a la ideología de su receptor/escucha: la oficial marxista de la Unión Soviética.)

<sup>71</sup> Sus argumentos incluyen los siguientes: “*Una sociedad. . . es energía orgánica y conceptual. . . La sociedad textual y sus metáforas están contempladas, interpretadas, reinterpretadas, unas partes están desviadas, otras rechazadas y las nuevas están creadas por seres que experimentan estas metáforas textuales en una variedad de modos.*”

bajtiniano como lo utilizaremos en esta tesis.<sup>72</sup> Sin embargo, ofrece un tratado útil acerca de la *heteroglosia*, utilizando la definición dada por Bajtin (como la desviación dentro de una cultura/sociedad.) Declara que para sobrevivir, la sociedad *depende* tanto de la estasis<sup>73</sup> como de la desviación: fuente de nueva energía que crea un diálogo para “. . . la continuación y adaptación, las cuales son la esencia de la presencia histórica de la vida humana en el universo” (1997:153).

Otro aporte importante del análisis de Taborsky es la detección de mitos con los cuales operan muchos estudiosos de cultura. Uno de ellos es “*el error que hacemos cuando definimos sociedades como `en desarrollo y suponemos que si la gente de X sociedad simplemente siembra sus alimentos con el uso de máquinas en vez de hacerlo a mano, producen un excedente en vez de sostenerse, y se gobiernan como un estado en vez de por un sistema comunal, entonces van a ser `desarrollados*” (1997:148).<sup>74</sup>

Esta afirmación revela un prejuicio o al menos, nos presenta con una tendencia del yo-para-mí de varios investigadores; discute, además, la conceptualización (como la de De la Fuente) de una cultura en proceso de evolución, así como un favoritismo hacia la racionalidad: “*La perspectiva de los evolucionistas o racionalistas rechaza la interacción humana con lo inexplicable, rechaza la interacción con lo no controlable, y rechaza las experiencias del dolor o de muerte, cualquier trauma, cualquier inestabilidad, como posibles merecidos de valor en la sociedad*” (1997:149).<sup>75</sup> Alejos (1993:411-412) nota esta tendencia en los estudios acerca de los mayas contemporáneos cuando escribe “*Las corrientes predominantes se han orientado a investigar el nagualismo*<sup>76</sup> *en tanto que creencia, como una manifestación del pensamiento*

---

<sup>72</sup> Otra académica quien entra en diálogo con el pensamiento bajtiniano, Joan Vastokas (1997), señala que la concepción cerrada de la cultura (o sociedad) “. . . ha contribuido en maneras significativas al énfasis sobre, y preocupación con, diferencias entre sociedades humanas y al punto de vista de que un grupo de humanos no es capaz de entender, o representar, a otro grupo de humanos.”

<sup>73</sup> La estabilidad de la sociedad, según Taborsky (1997:151), es necesaria para garantizar el desarrollo y uso de las metáforas sociales.

<sup>74</sup> Levi-Strauss (1963) también argumenta contra este tipo de prejuicio hacia la cultura “primitiva” que participa en una tradición oral (mitología), al escribir que “. . . el tipo de lógica en el pensamiento mítico es igual de riguroso que el de la ciencia moderna, y la diferencia entre éstos no está en la cualidad del proceso intelectual, sino en la naturaleza de las cosas a que se aplica.”

<sup>75</sup> Ibid, p. 149. Veremos adelante un ejemplo de tal rechazo entre investigadores del arte mesoamericano.

<sup>76</sup> Villa Rojas define al nagual como “*espíritu familiar, «es de naturaleza incorpórea e invisible, ... en ocasiones se materializa», adoptando formas humana, animal o de cierto fenómeno natural.*” Para Holland es “*«brujo transformador... el individuo se convierte en animal... para llevar a cabo actos de magia que no puede hacer como ser humano»*” (Alejos, 1993:414). Alejos entiende el nagualismo como “*una forma de pensamiento expresada en creencias y ceremonias con que las culturas mesoamericanas han tratado determinados hechos de su propia realidad, como un juego de lenguaje particular con que se actúa en la dimensión psíquica y espiritual, y por eso mismo, con enormes implicaciones para la vida individual y social en su conjunto*” (1993:417).

mitológico, contrapuesto al pensamiento racional científico. . . En mi opinión<sup>77</sup>, lo mitológico y lo racional no son meras etapas del pensamiento humano, sino que ambos son componentes esenciales del mismo.”

## ¿La cultura de otra época?

En sus escritos acerca del dialogismo, Bajtín señala que el enunciado/texto — de naturaleza social — dialoga no solamente con otros enunciados/textos de su contexto local/inmediato<sup>78</sup> sino también con los que existen en el *gran tiempo*, o en todo tiempo desde el pasado remoto hasta el futuro distante. Refiere (1997) a “. . . [una] comprensión mutua de siglos y milenios, de pueblos, naciones y culturas, de todas las culturas humanas. . . [y por eso,] cada imagen [de producción cultural] debe ser comprendida y apreciada al nivel del *gran tiempo*.”<sup>79</sup> Mientras hay elementos de una cultura que solamente pueden ser percibidos/entendidos por el individuo quien comparte condiciones semejantes de vida, hay otros elementos que se revelan únicamente en otro tiempo.<sup>80</sup> Un método ofrecido por Bajtín, entonces, para acercarnos a la cultura de otro tiempo, incluye el análisis de su contexto local/inmediato (de enunciados/textos) así como del diálogo entre sus manifestaciones y las de nuestro espacio-tiempo.<sup>81</sup>

## ¿Qué son el objeto estético y la actividad estética?

Como se muestra en la primera parte de este capítulo, investigadores contemporáneos que tratan el arte precolombino no comparten un concepto claro y extensivamente difundido acerca de lo que constituye el “objeto estético”.<sup>82</sup> Entre los autores mencionados anteriormente, Kubler presenta la mayor información acerca de lo que constituye el objeto estético según su punto de vista; lo contrasta con el objeto funcional,

<sup>77</sup> Esta misma opinión será manifiesta adelante en este trabajo.

<sup>78</sup> Esto es su contexto dentro del periodo y el espacio de su existencia.

<sup>79</sup> Recordemos como Schele y De la Fuente reconocen que manifestaciones culturales de otro tiempo pueden y deben ser apreciados en éste, así como la crítica de Kubler hacia el énfasis de investigaciones puesta mayormente en diferencias que en semejanzas entre culturas mesoamericanas. Hasta cierto punto, todos parecen intuir la continuidad de fenómeno humano a pesar de un fuerte movimiento de hoy contra el difusionismo o una atención a las semejanzas entre culturas distantes en el espacio y/o tiempo.

<sup>80</sup> Bajtín (1997: 392-3) señala, “No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos pasados, es decir generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados. . . En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo.”

<sup>81</sup> Adelante trataremos el *gran tiempo* con respecto a la obra estética.

<sup>82</sup> Kubler (1979) critica a los historiadores del arte quienes escogen piezas de estudio según normas de belleza de su formación cultural (occidental), una práctica en que los antropólogos no participan. Sin embargo, no ofrece un criterio alternativo para delimitar lo que debe ser considerado el objeto estético mesoamericano digno para el estudio, ni lo que confiere al objeto su aspecto “estético”.

comenta que es una “*expresión única*” y declara que es hecho por un individuo cuyas sensibilidades transforman la corriente de la tradición.<sup>83</sup>

Bajtín trata al objeto estético como enunciado/texto. Señala que debido a que ninguna idea llega a la mente como meteoro, toda producción estética (así como ética) es resultado de un proceso social y debe formar parte de un diálogo con su contexto cultural — inmediato y (en el caso de la “*gran obra*”) en el gran tiempo,<sup>84</sup> “. . . el acto realizado de una manera independiente de esta energía [del hecho responsable]<sup>85</sup> baja al nivel de una simple motivación biológica y económica” (Bajtín, 1993). La actividad estética, entonces, implica una transformación de lo *dado* (lo que existe en el contexto social/cultural del creador) a algo *creado*.

Lo *estético* fue considerado por Bajtín como el mundo abstracto que más se acerca al mundo real e histórico; lo define como la *reacción* volitiva y emocional — expresada dentro de la obra — del artista/autor ante su obra/personaje.<sup>86</sup> Se muestra en elementos como la entonación, el ritmo, las imágenes y/o el tema de la obra.<sup>87</sup>

En contraste, la reacción de un personaje/héroe (representado en la obra) ante su realidad/vida es *ética*. Si la obra no tiene un obvio héroe, debe existir uno imaginario: una valorización emocional y volitiva representada en la obra, la cual no corresponde necesariamente con la del autor/artista y ante la que este último reacciona. Esta definición bajtiniana concuerda con la afirmación de Kubler, entonces, que la actividad estética pertenece tanto al intelecto como a lo sensible (y podemos agregar “volitivo.”) Sin embargo, su

---

<sup>83</sup> Si la conclusión de Schele — que al menos una parte del arte maya fue hecho comunalmente (al ver líneas dibujadas atrás de una escultura maya) — es cierta, éste no será considerado objeto estético según la definición de Kubler, quien tampoco parece reconocer que una gran parte del arte maya representa hechos mitológicos y entonces, este arte sirve para *reforzar* (en vez de contradecir) las metáforas de la cultura.

<sup>84</sup> En un prólogo a Voloshinov/Bajtín (1992), Iris M. Zavala identifica que “. . . toda creación artística es también práctica social y por ello producción ideológica.” (Para Bajtín, ideología representa cualquier colección de ideas.) Bajtín/Voloshinov (1992) plantea que como la psique “interior” humana, el *signo* también se encuentra entre el individuo y el mundo: “*refleja y refracta esta otra realidad*” que en el caso del lenguaje, es la naturaleza y en el mundo del arte, puede ser la representación simbólica, y por lo tanto se relaciona íntimamente con la ideología. (También como la ideología, el signo es “*siempre mutante y elástico*.”)

Vemos, entonces, que en contraste con la distinción de Schele entre lo *funcional* y lo *estético* del arte, podemos concebir lo estético también como funcional (ideológicamente). De igual manera, no veo por qué un objeto con una función práctica no puede estar concebido también como signo (ideológico) o poseedor del mismo.

<sup>85</sup> Como se mencionó anteriormente, en el acto *responsable*, yo como actor participo en el mundo real y singularmente tomo responsabilidad por esta participación (que responde a mi contexto histórico.) Mi participación, además, está basada en mi *no-coartada en el ser* (o reconocimiento de la *unicidad* dada del ser y mi participación en ella.)

<sup>86</sup> Veremos adelante las maneras en las cuales el autor manifiesta su reacción estética. A través de esta reacción — manifiesta en la obra, vemos al autor/artista. Por eso, Bajtín (1996:109) propone que “*encontramos al autor en cualquier obra de arte*.” (Kubler, 1990:39 concuerda con esta afirmación: “*En la dimensión individual o personal, cobramos conciencia de la sensibilidad de su creador [de la obra]*” así como De la Fuente (1975) considera lo mismo al escribir que las obras estéticas de los olmecas “. . . tal vez nos pueden acercar mejor a quienes las crearon.”)

concepción de que una porción de esta actividad existe fuera de la cultura obviamente no coincide con la bajtiniana.

### ¿Cómo analizar el objeto estético?

El entendimiento de la obra estética, según Bajtín, depende de la empatía/intuición estética. “La empatía estética (es decir, no una empatía pura, que tiende a la pérdida de la subjetividad, sino una empatía objetivadora) no puede proporcionar el conocimiento del ser único en su acontecer [o el único e irrepetible proceso de la creación artística], sino tan sólo una contemplación estética del ser extrapuesto con respecto al sujeto [receptor;]. . . lo que yo debo llegar a dominar es la verdad de nuestra interrelación, la verdad del acontecimiento singular y único que nos vincula. . .” (Bajtín, 1993).<sup>88</sup>

El estudioso debe tomar en cuenta, entonces, que la genuina esencia del texto/obra “se desarrolla en la frontera entre dos conciencias [distintas]. . .” (Bajtín, 1996:106). Estas conciencias (o ejes valorativos) pueden referir a las del autor/artista y su héroe (como se mencionó anteriormente), con sus respectivas reacciones: estética y ética. Sin embargo, el mismo concepto se desdobra al referir también a las dos conciencias del artista (transmisor) y observador (receptor); estas últimas están en un mismo plano, debido a que ambas ven al objeto estético desde una exotopía: el autor en el momento creativo y el receptor para entenderlo. Una relación sujeto-sujeto, entonces, puede ser formada entre ellas.<sup>89</sup> Al mismo tiempo, la intuición estética puede ser concebida como una *reacción* a la *reacción* del artista (ante la *reacción* de su héroe/obra.)<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Bajtín (1997) define este último como “. . . todos los elementos singulares y concretos de la obra en su ordenación arquitectónica [que] se actualizan en torno al centro valorativo que es el héroe-hombre. . .” Veremos adelante esta arquitectónica de la intuición/actividad estética.

<sup>88</sup> Aunque Bajtín afirma que la intuición estética es todavía un suceso abstraído del momento real e histórico (de la creación artística), puede permitir — por su visión exotópica — un entendimiento mayor del texto que el que posee el creador. “Para entender un texto dado como lo comprendió el autor. Pero nuestra comprensión puede y debe ser mejor. Poderosa y profunda creatividad son en su mayoría inconsciente y polisémica” (Bajtín, 1996:171).

<sup>89</sup> Emerson y Holquist (en Bajtín, 1996) citan un aspecto importante de esta relación transmisor-receptor señalado por Bajtín/Voloshinov en “Discourse in Life and Discourse in Art” (en *Freudianism: A Marxist Critique*, New York: Academic Press, 1976, p.112): “Nada es más arriesgado para la estética que el hecho de ignorar la función autónoma del escucha [o receptor]. Una opinión común es que el escucha debe ser considerado como igual al autor, con excepción a la ejecución de este último, y que la posición de un escucha competente debe ser una simple reproducción de la posición del autor. En la realidad, esta opinión es equivocada. De hecho, lo opuesto pudiera ser más verdadero: el escucha nunca iguala al autor. Tiene su propio lugar en el evento de la creación artística; debe ocupar una posición especial y además de doble visión — con respecto al autor y con respecto al héroe — y esta posición es lo que tiene un efecto determinante sobre el estilo del enunciado.”

<sup>90</sup> Bajtín (1997b) advierte, entonces, que el estudioso debe distinguir entre lo estético y lo ético; incluso en el autorretrato, no vemos al artista verdadero — con su eje axiológico — en el héroe (o artista representado pictóricamente en el

Esta relación transmisor-receptor se establece desde la creación de la obra. Bajtín propone (1996:95) que “. . . la composición y en particular, el estilo del enunciado depende de a quien está dirigido, como el hablante (o escritor) [o creador, en el caso de la obra plástica] siente e imagina a su receptor, y la magnitud de su efecto sobre el enunciado.” También (1997:387) declara que el tono<sup>91</sup> es determinado, sobre todo, por la actitud del hablante/transmisor ante su interlocutor/receptor, que puede ser un público/escucha específico así como la comunidad intelectual/cultural del creador, otra comunidad y/o los autores de enunciados a que su propio enunciado responde. El enunciado, entonces, es *destinado*.<sup>92</sup>

Bajtín indica además que en adición a estar dirigida a esta segunda persona, la obra está destinada, simultáneamente, a un tercero “*super-addressee*” (o super-escucha), cuya “. . . respuesta de entendimiento absolutamente justo es presupuesta, o por alguna distancia metafísica o en un tiempo histórico distante” (1996:126). Este tercero puede ser Dios, la verdad absoluta, la ciencia o quizá en el caso de la cultura mesoamericana, los ancestros/fundadores (“*madres-padres*”) de la comunidad/cultura.

Al considerar esta relación transmisor/receptor (y tercero), el estudioso puede profundizar todavía más en su comprensión.<sup>93</sup> Al mismo tiempo, debe reconocer que — en la mayoría de los casos — él no fue considerado como escucha potencial del enunciado durante su creación; escribe Bajtín (1997:387), “*El autor. . . No invita a los investigadores a su mesa de banquetes.*”<sup>94</sup> El investigador tiene todavía otra meta, entonces, al ver el contexto del enunciado, y la manera por la cual se puede acercarse más a éste, será a través de su

---

autorretrato); esta última es simplemente una persona común, según Bajtín, pero la *manera* en que fue representada nos comunica acerca del artista, a través de elementos que éste manipula, tales como la entonación.

<sup>91</sup> Bajtín (1997:386) propone que el *tono* se muestra a través del uso de “*elementos fonéticos y semánticos de la palabra (y de otros signos). . . que sirve[n] de contexto emocional y valorativo durante la comprensión. . .*” y señala que el tipo de discurso — o género — (como por ejemplo, el orden, la prohibición o la amenaza) da un tono específico al enunciado, que es distinto al significado explícito de sus palabras (o signos.)

<sup>92</sup> Petrich (1998:36) en su trabajo de recopilar narraciones acerca de la historia de los pueblos del Lago Atitlán, Guatemala, toma conciencia de este fenómeno cuando escribe, “*Una presencia extraña — la mía — supuso un cambio de situación y, en consecuencia, una nueva conducta [en la conversación] por parte del individuo [indígena].*” Bajtín (1997:286) nota otra manera en la cual el autor/artista considera su receptor durante el evento del enunciado: “*Al hablar, siempre tomo en cuenta el fondo perceptivo de mi discurso que posee mi destinatario.*”

<sup>93</sup> Hemos mencionado que el observador/estudioso puede formar una relación sujeto-sujeto con el artista, una relación que permite el entendimiento más profundo. Según Bajtín (1996:138), hay algunas relaciones — entre un sujeto y un objeto (como quizá entre estudioso y obra estética) o entre dos objetos — en que el objeto es personificado, y la relación, entonces, se transforma en una de sujeto-sujeto.

<sup>94</sup> Schele, en una conversación personal con Dorie Reents-Budet (1994) en 1985, comentó de manera parecida, acerca del arte maya, que “*los mayas no se comunicaban con nosotros; en otras palabras, no somos el público al que se dirigieron.*” Al mismo tiempo, en el trabajo antropológico, como mencionamos en el de Petrich (1998), el estudioso sí puede afectar al enunciado del autor/*otro*.

relación con el autor/artista<sup>95</sup> — o si la obra es personificada en la mente del estudioso,<sup>96</sup> entre éste y la obra (o entre distintas obras.)

## ¿Cómo analizar el arte de una cultura y un tiempo ajenos?

Aunque todas las sugerencias de Bajtín sobre la intuición estética nos ayudan para acercarnos al *arte ajeno*,<sup>97</sup> algunos aspectos de su pensamiento son especialmente útiles para este tipo de análisis. Declara (1997:388) que el arte antiguo (“precapitalista”), por ejemplo, muestra una relación más íntima entre su forma y su contenido: “*La forma era una especie de contenido implícito. . .*”; no hubo iniciativa creativa del individuo, un fenómeno que resulta/resultó debido a que la forma “*se relacionaba con los resultados de la creación colectiva general, por ejemplo con los sistemas mitológicos.*”<sup>98</sup> Esta observación corresponde, como veremos adelante con lo que sabemos acerca del arte maya.

Bajtín propone, además, que todavía en tiempos contemporáneos, “*el contenido y la forma, son inseparables. . .*” (1989:39)<sup>99</sup> y que “*el contenido de la obra es como un fragmento del acontecimiento unitario, abierto, de la existencia, que representa valores éticos y cognitivos. La forma es lo que individualiza, completa el contenido*” (1989:64)<sup>100</sup>. Al mismo tiempo, declara (1997) que los *símbolos* — que pertenecen a la esfera de la forma — componen el aspecto más estable y emocional de la obra.<sup>101</sup>

<sup>95</sup> Según Bajtín (1996), la opinión posterior del autor/artista mismo no puede representar la verdadera realidad de su obra; cualquier información que hallamos acerca de éste, entonces, — ya separado del único e irreplicable momento de la creación artística — no debe tomar privilegio sobre su presencia manifiesta en la obra.

<sup>96</sup> Para Vastokas (1997:244), “*cada obra de arte o artefacto es un actor vivo, participando activamente en la sociedad y en la historia.*” Argumenta que podemos ver los objetos como las voces de sujetos; por eso, el estudio de ellos puede implicar la relación sujeto-sujeto. (En su artículo, declara que su propuesta es un argumento contra el punto de vista bajtiniano que el dialogismo entre objetos es imposible; aparentemente, no se informó que Bajtín también veía la relación entre sujeto y objeto como una posible relación sujeto-sujeto.)

Bajtín (1993) describe esta relación transformada (anteriormente de sujeto-objeto) al escribir lo siguiente: “*Cuando experimento un objeto realmente, por ello, realizo algo con relación a él. . . Todo lo que realmente es experimentado es experimentado como algo dado y como algo que está llegando a ser determinado; es entonado y tiene un tono emocional-volitivo; entra en una relación efectiva conmigo dentro de la unidad del evento en proceso que nos envuelve a ambos.*”

<sup>97</sup> Referimos de esta manera — para este trabajo — al arte de otra cultura y/o tiempo.

<sup>98</sup> (Podemos notar aquí que su perspectiva, en la medida en que señala diferencias entre culturas antiguas y contemporáneas, no es evolucionista.) Recordemos que Schele también describe al antiguo arte maya como uno que no muestra gran individualidad creativa, y cuyo contenido constantemente evoca su mitología.

<sup>99</sup> Vemos aquí otro ejemplo de una división/frontera que, para Bajtín no es absoluta.

<sup>100</sup> Escribe además que “*la unidad de la forma es la unidad de la posición axiológica activa del autor-creador, posición alcanzada con la ayuda de la palabra [o material de la obra]. . . pero relacionada con el contenido*” (1989:73). Debemos según Bajtín (1989), entonces, entender la forma del contenido y el contenido de la forma.

<sup>101</sup> Bajtín (1997) advierte que el único significado al que podemos aspirar, con relación al símbolo, es un *significado contextual*. Su *interpretación* también es considerada *símbolo*, debido a que *refleja* la verdad del símbolo bajo análisis; “*es imposible disolverlo en conceptos. Sólo puede existir una racionalización relativa del sentido. . . La interpretación de las estructuras simbólicas se ve obligada a ir en la infinidad de los sentidos simbólicos; por lo tanto no puede llegar a ser científica en el sentido de la cientificidad de las ciencias exactas.*”

Otra herramienta presentada por Bajtín que pudiera ser aplicado al estudio estético — y que puede ser muy provechosa en el estudio del arte ajeno — es la consideración de *género*.<sup>102</sup> Declara (1997) que “*cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos.*” En el habla, la selección del género — que puede variar de un tipo específico de conversación cotidiana hasta la obra teatral — es determinada por factores como el contenido y la profundización con que el transmisor quiere tratar su tema;<sup>103</sup> de igual manera, el género designa ciertos factores del enunciado como su estilo y tono. Aunque los géneros son libres y elásticos, poseen sus respectivas normas. Al reconocer el género de un enunciado, podemos anticipar su forma.<sup>104</sup>

Entre los objetos artísticos, hay una variedad de géneros. Entre géneros modernos, por ejemplo, podemos considerar a la pintura surrealista o cubista, cada uno con sus normas e implicaciones particulares a él. De igual manera podemos encontrar géneros en el arte mesoamericano, quizá como las figurillas femeninas de arcilla encontradas en el área maya o las estelas en bajo relieve de esta misma cultura. Parece probable que pudiéramos aprovechar de una identificación de las semejanzas con respecto a contenido o tema entre obras de un género específico o de géneros complementarios (como veremos adelante.)

Según Bajtín, al analizar la obra de arte, como enunciado artístico, es importante compararla con sus antecedentes estéticos, los cuales participan en la formación del artista y a las que él o ella responde. En el caso del arte moderno, Bajtín (1996) recomienda que la obra sea comparada con obras de la misma escuela, así como las de escuelas rivales. Con el arte mesoamericano, sin embargo, — aunque algunas “escuelas” en el área maya han sido identificadas — esta empresa nos parece demasiado ambiciosa, debido a que nuestra

---

<sup>102</sup> Bajtín (1996) refiere al *género* como formas típicas, relativamente estables y definidas en la construcción de un enunciado completo — y vinculadas a la praxis.

<sup>103</sup> “*La elección [del género] se define por la especificidad de una esfera discursiva dada por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación, etc.*” (Bajtín, 1997:267).

<sup>104</sup> Según Bajtín (1996:79), los géneros organizan nuestro lenguaje casi de la misma manera en que lo hacen las formas gramaticales. “*Aprendemos a utilizar esta lengua en formas genéricas y, cuando escuchamos el habla de otra persona, adivinamos el género desde las primeras palabras; predecimos una cierta duración [del enunciado]. . . y una cierta estructura composicional. . .*” En el caso de entender el género de otra cultura, sin embargo, quizá debemos recurrir a una familiarización con varios de los mismos tipos de enunciados — en el análisis del arte, por ejemplo, puede ser con un tipo específico de arte como pintura mural o escultura en bajo relieve — para clasificar el enunciado/texto como un género específico y aprender acerca de él.

Debido a la naturaleza de nuestros análisis, no trataremos con mayor profundidad la cuestión de género, aunque pudiera ser un interesante tema de investigación (relacionándolo con los mitos o el arte maya) en el futuro.

colección de obras estéticas es fragmentaria y resulta en gran parte, de descubrimientos arqueológicos,<sup>105</sup> por lo tanto, dependemos de una reconstrucción — muchas veces basada en meras hipótesis — para entender sus contextos en la cultura o en la vida real.

Al ofrecer sus ideas acerca del estudio de fenómeno humano, recordamos que Bajtín — en “De los apuntes de 1970-1971,” (1997b:378) — comenta que no pretende determinar previamente los eslabones intermedios de la comprensión; sin embargo, su texto titulado “Hacia una metodología de las ciencias humanas” (1997b:381) — mucho del cual fue escrito en 1974 y hasta su muerte — incluye un “desmembramiento del proceso de la comprensión en actos aislados” que esquematiza varios de sus conceptos anteriormente mencionados. Podemos notar que la siguiente serie de pasos que presentó contrasta notablemente con el método — también en etapas — de Panofsky.<sup>106</sup>

1] *Percepción psicofisiológica del signo físico (palabra, color, forma espacial).*<sup>107</sup>

2] *Su reconocimiento (como algo conocido o desconocido). Comprensión de su significado repetible (general) en la lengua [significa].*

3] *Comprensión de su significado en un contexto dado (próximo o más alejado).*

4] *Comprensión dialógica activa (discusión-consentimiento). Inclusión en el contexto dialógico. Momento valorativo en la comprensión [por parte del investigador] y el grado de su profundidad y universalidad.*<sup>108</sup> (Ibid.)

También en contraste con Panofsky, las etapas de la metodología concebida por Bajtín “. . . están indisolublemente unidos, pero cada acto tiene una independencia ideal de sentido (de contenido) y puede aislarse del acto empírico concreto.” Posteriormente en el mismo texto (1997), explica su orientación hacia el símbolo, como lo que da profundidad y perspectiva semántica a la imagen; “. . . [la] imagen ha de ser comprendida como lo que es y como lo que significa.” Vemos aquí que Bajtín considera que lo que Panofsky llama motivos, temas y símbolos, son solamente diferentes aspectos/momentos del mismo fenómeno; un

---

<sup>105</sup> En el caso de la mitología, con sus raíces en el pasado distante, también será imposible determinar un orden cronológico para señalar antecedentes.

<sup>106</sup> Obviamente, Bajtín no presentó una sucesión de etapas tan nítida como la de Panofsky (1972), para evitar que fuera una mera aplicación de una fórmula — algo que se pareciera a las investigaciones cosificadas que critica — a un fenómeno vivenciado en el mundo real.

<sup>107</sup> Parece aquí que la palabra puede ser considerada como análoga a la imagen (o tema/motivo.)

<sup>108</sup> En contraste, la descripción hecha por Schele (1986) de cánones artísticos — puramente técnicos — entre los antiguos mayas, pone en relieve como el método tradicional del historiador del arte nos abstrae del acontecimiento artístico.

motivo/tema (o imagen) debe ser considerado en parte, como poseedor de valor signico/simbólico,<sup>109</sup> y toda imagen (como símbolo) debe ser considerada dentro de su contexto cultural.<sup>110</sup>

Finalmente, la observación del diálogo de una obra en el gran tiempo enriquece enormemente al estudio del arte ajeno. Un trabajo de Vastokas (1997)<sup>111</sup>, que depende tanto de la historia del arte como de la antropología, intentó este tipo de análisis, en el cual la investigadora observó que el contenido, la forma y la función de una obra petroglífica (prehistórica) de Ontario, Canadá, se relacionan en el gran tiempo con sitios semejantes de la porción noreste de Norte América hasta Siberia, el norte de Rusia y Escandinavia, aunque sus significados están más íntimamente relacionados con expresiones artísticas nativas de América y el Viejo Mundo. Refiere además, una continuidad de la expresión estética manifiesta en el texto petroglífico con “*la tradición mucho más antigua de la expresión visual evidente en las cuevas paleolíticas de Francia y España que datan de hace 25,000 años.*”

Desafortunadamente, durante su exposición, Vastokas no tuvo tiempo para presentar el aspecto quizá más importante de un análisis de contexto en el gran tiempo: un posible diálogo manifiesto en estas distintas representaciones estéticas.<sup>112</sup> Como vimos anteriormente, Bajtín (1996) presenta como meta de este tipo de estudio, la revelación de fenómeno semántico de una obra estética en épocas subsecuentes.

Al referir a la imposibilidad de cualquier continuidad cultural entre los mayas desde el periodo clásico hasta el presente, Kubler (1969:48) argumentó que “*Menos significados y menos formas [del arte maya] han sobrevivido desde el pasado remoto cuando la capacidad de leer y escribir casi desapareció en la sociedad reorganizada de la época posclásica.*” Sin embargo, no parece haber tomado en cuenta la riqueza de otros modos de comunicación, como por ejemplo, una fuerte tradición oral<sup>113</sup> o incluso, una comunicación

---

<sup>109</sup> Bajtín (1997) propone que el símbolo además representa la totalidad de la cosmovisión/cosmología: “*El contenido de un símbolo auténtico se correlaciona, a través de las conjunciones de sentido mediadas, con la idea de la totalidad universal, con la plenitud del universo cósmico y humano.*”

<sup>110</sup> Recordemos que en la tercera etapa — que trata con símbolos — Panofsky (1972) también recomienda una búsqueda del significado contextual.

<sup>111</sup> El trabajo consiste en las memorias de una ponencia en el congreso del *Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtín*.

<sup>112</sup> Tampoco detalla las evidencias sobre que basaba su propuesta de una relación entre sitios distantes.

<sup>113</sup> Es interesante que Kubler (1969) nota un diálogo en el gran tiempo que según él, fue posible por la mitología que se extendió por gran parte de Mesoamérica; al hablar de una representación de alguna especie de árbol genealógico en una vasija proveniente de Yucatán, escribe que “*en las geneologías mixtecas, se muestran los ancestros de los linajes como nacidos de árboles. La imagen de la planta que surge de una cabeza humana aparece primero en la iconografía olmeca del periodo preclásico, y esta imagen reaparece en las representaciones de plantas surgiendo de cabezas glíficas, como en Palenque. . .*”

(con el tercero: los dioses, según Schele, 1986) en la producción de tejidos — específicamente, de los *huipiles*.<sup>114</sup>

En los siguientes dos capítulos, utilizaremos la metodología bajtiniana y la filosofía bajtiniana acerca de lo estético señaladas aquí para aproximarnos a un mito actual y a una figurilla del periodo Clásico maya, como *obras estéticas*. Ambas parecen tratar a *la diosa Luna* como metáfora para *la mujer* en la cultura oficial maya; no obstante, necesitaremos emplear una visión exotópica al observar cada obra en su contexto dialógico — tanto local como en el gran tiempo — para así determinar la veracidad de esta hipótesis.

---

<sup>114</sup> Los huipiles son un tipo de prenda tradicional usados por mujeres mayas — abierto a los lados y con una apertura por la cual la mujer pasa la cabeza para ponérselo; normalmente, son ricamente bordados con una variedad de imágenes y colores.

## Capítulo 2. Un diálogo con “Los tres soles” en el gran tiempo y la Luna maya

*Cualquier enunciado es un eslabón dentro de una cadena, organizada de manera sumamente compleja, de otros enunciados.*  
M.M. Bakhtin

*¿Cómo podemos acercarnos a un mito maya?*

Alejos (1998), en su trabajo acerca de la tradición oral mesoamericana, recurre a la visión bajtiniana, así como otras herramientas de análisis presentadas en la armazón conceptual propuesta en Capítulo 1, para tratar al mito como *literatura oral* y entonces, obra estética. Este autor retoma la definición de Bajtín de la actividad estética como la *reacción* a una *reacción* frente al *mundo-acontecimiento*, o en otras palabras, el momento único e irrepetible en el cual nos encontramos en el mundo, reaccionando a nuestro contexto (o pasado) y una esperanza dirigida hacia el futuro. La reacción del autor/artista hacia su héroe real o imaginario, entonces, es lo que hace a una obra “estética” (Seminario de Tradición Oral Mesoamericana, UNAM, 2000).

Alejos responde activamente además al postulado de Bajtín, que el *mito* es una estetización del mundo entre las culturas “primitivas”,<sup>1</sup> y describe, por ejemplo, cómo el mito o la narración maya contemporánea revela valores sociales y elementos de la identidad de una comunidad.<sup>2</sup> Este autor también muestra como estos últimos se presentan en la relación *dialogica* entre autor y héroe, y describe la relación entre autor, narrador y escucha, los cuales son a la vez diferentes e iguales. De alguna forma, todos representan la *comunidad*: en el mito, se presenta el autor como los *madres-padres* o ancestros<sup>3</sup> de la

---

<sup>1</sup> Cabe mencionar que el uso del término “primitiva” no implica una visión evolucionista de culturas, sino que refiere también a las *primeras* culturas.

<sup>2</sup> Esta identidad se forma a través de una relación *yo-otro*. En tiempos antiguos, este otro pudieron haber sido otros grupos étnicos, mientras después de la Conquista, el otro parece incluir europeos, mestizos y ladinos. El trabajo de Pedro Pitarch (1996) ilustra este elemento de inclusión del otro en la identidad propia; el *lab* — un ser que se instala en el corazón del miembro de la comunidad tzeltal de Cancú, Chiapas — puede tomar la forma de un propietario español o sacerdote Caxlan, por ejemplo.

<sup>3</sup> Refiere a una manera común de introducir al mito como: “*Se dice. . .*” o “*Dicen que hace mucho tiempo. . .*” que remite a una autoría anterior y una autoridad. Esta autoridad puede ser considerada además como un “*super-addressee*” (o tercero). Según Bajtín (1996:126), el autor siempre dirige su obra a un escucha — segunda persona — pero al mismo tiempo, está consciente de un tercero, cuya “. . . *respuesta de entendimiento absolutamente justo es presupuesta, o por alguna distancia metafísica o en un tiempo histórico distante.*” Este tercero puede ser Dios, la verdad absoluta, la ciencia o quizá en nuestro caso, los ancestros/fundadores de la cultura.

comunidad, el narrador funge como portavoz de la comunidad<sup>4</sup> y el escucha en circunstancias normales son miembros de la misma comunidad.<sup>5</sup>

La propuesta de Alejos representa una nueva manera de analizar las narraciones indígenas y/o mesoamericanas y confirma la declaración de Bajtín (1996:3) de que “*la vida más intensa y productiva ocurre entre las fronteras entre sus áreas [o disciplinas] individuales y no en los lugares donde estas áreas han sido cerradas en su propia especificidad.*”<sup>6</sup> En este trabajo, se analizará una narración transcrita y traducida por Robert M. Laughlin y Carol Karasik: “*Los tres soles.*”<sup>7</sup> Con ella, de un modo parecido al de Alejos, se experimentará con el uso de varios métodos del pensamiento bajtiniano para intentar entender, con más profundidad, tanto el texto como la cultura que se manifiesta en él.<sup>8</sup>

### Los tres Soles<sup>9</sup>

La narración que trataremos aquí fue recopilada y traducida por Laughlin.<sup>10</sup> Le fue contada por su amigo Romín Teratol,<sup>11</sup> miembro de la pequeña comunidad de habla tzotzil Zinacantán (ubicada en los Altos de Chiapas), entre sus “*horas de ocio y camaradería.*” (Laughlin, 1992:37) Según Laughlin, esta pequeña comunidad tiene un “*modo tradicional de vida: continúan labrando la tierra en forma ancestral, celebran a sus antiguos dioses y afirman la veracidad de mitos y sueños para defenderse a sí mismos tanto de las*

---

<sup>4</sup> En este respecto, el trabajo de Alejos concuerda con el argumento de Voloshinov/Bajtín (1992) de que “*el carácter regular, objetivo y social de la creatividad ideológica [ha sido] interpretado erróneamente como ley de la conciencia individual. . .*” (Las citas de Voloshinov/Bajtín son anotadas con ambos nombres porque pudieron haber sido escritos por el colega de Bajtín, Voloshinov o por Bajtín cuyos escritos bajo el nombre de éste son notablemente más afines a la ideología de su receptor/escucha: la oficial marxista de la Unión Soviética.)

<sup>5</sup> Hay que tomar en cuenta cuando este receptor/escucha proviene de fuera, debido al hecho de que el estilo y contenido de un enunciado *depende* de la relación entre el hablante/autor y el escucha.

<sup>6</sup> El trabajo de Vapnarsky (2000) para su tesis doctoral, por ejemplo, no hubiera sido posible sin un enfoque interdisciplinario, en el cual recurre a la lingüística y la antropología. Según Lévi-Strauss (1963) el mito es un fenómeno fronterizo: es a la vez, “*histórico y ahistórico*”; si aceptamos este postulado, tenemos todavía más razón para emplear una perspectiva multidisciplinaria.

<sup>7</sup> Como Bajtín (1996:113) señala, el texto (o enunciado) no puede ser traducido cabalmente, porque es “. . . un reflejo subjetivo del mundo objetivo. . .”; su entendimiento es solamente un reflejo de este reflejo. Desafortunadamente, este texto fue traducido primero al inglés, y seguramente perdió aun más de su esencia al ser traducido una segunda vez al español.

<sup>8</sup> Bajtín refiere al mito como uno de “*los fenómenos de visión estética, fuera del arte. . . [que son] inestables, híbridos. . . pero [al mismo tiempo,] la estética debe explicar las formas híbridas e impuras de lo estético. . . puede servir de banco de prueba de la productividad de cualquier teoría estética*” (1989:28).

<sup>9</sup> Este título fue puesto por Laughlin. Como expresa Alejos (1994), en la tradición oral indígena del pueblo maya en general “. . . *no suele darse 'títulos' específicos a los relatos, como se acostumbra en la literatura occidental.*”

<sup>10</sup> Parece que el momento del relato ocurrió entre los años 60 y 70.

<sup>11</sup> Según Laughlin, Teratol había sido su amigo por 30 años. Lo describe como “*profundamente religioso y conservador*” así como “*diplomático, elocuente y razonable*” y “*malhumorado, arrepentido, nostálgico.*” Con esta descripción, es claro que se conocían desde un tiempo. Desgraciadamente, no sabemos la impresión que tiene Teratol de Laughlin, la cual debe haber tenido una influencia sobre su narración. Como señala Bajtín (1996: 95), “. . . *la composición y en particular, el estilo del enunciado depende de las personas a quien el enunciado está dirigido, como el hablante (o escritor) percibe e imagina a su público, y a la fuerza de su efecto sobre el enunciado.*”

*presiones de la sociedad moderna como de las antiguas fuerzas 'malignas'.*" Describe también el sufrimiento a que han sido sujetos los indígenas de los Altos de Chiapas durante los últimos tres siglos, debido a una intensiva explotación bajo el dominio español y (ahora) mexicano; refiriéndose a la rebelión tzeltal del año de 1712, describe que *"cuando la miseria de las comunidades indígenas fue insoportable, los dioses descendieron de los cielos y ayudaron a los oprimidos"* (1992:17).

Desafortunadamente, no tenemos ningún registro del habla que antecedía ni la que siguió a la presentación de este relato, para mostrar más acerca de su *contexto inmediato*. El método de Laughlin consiste en describir el mito sin los enunciados que enmarcan al diálogo entre él y Teratol.

Según Laughlin, encontró versiones heterogéneas (con respecto a estilo y contenido) de varias narraciones publicadas junto con nuestro texto. Cita a Lévi-Strauss (1963:218) para explicar estas diferencias: *"No existe una versión única, verdadera a partir de la cual las otras no son sino copias o distorsiones. Cada versión pertenece al mito."*<sup>12</sup> Según el pensamiento bajtiniano, eso nos muestra la naturaleza del mito (y enunciado) como respuesta. Bajtín (1996:91) propuso que cada *"... enunciado debe ser considerado principalmente como una respuesta a enunciados anteriores de la esfera dada. . . Cada enunciado refuta, afirma, suple y depende de otros, presupone que son conocidos y de alguna forma los toma en cuenta."* Podemos suponer que cada variante de un mito es una respuesta a otras, y a la vez, a circunstancias del evento (único en el tiempo) de la narración. Bubnova (1998) nota que, *"un objeto estético es una realidad de naturaleza fronteriza o limitrofe: un libro [u otro producto estético] lo es sólo cuando se lee [o se narra/escucha]."*

Además, si vemos la cultura como una entidad abierta, en estado de cambio constante,<sup>13</sup> se puede entender mejor la incidencia de cambios en la narración. No necesariamente representará una desviación del relator con respecto a los valores y la identidad colectiva de su cultura — una perspectiva que opone a la propuesta de George Kubler (1990) de que la actividad estética existe en parte *fuera* de la cultura y *"... es anterior a ella como posible agente de su cambio."*<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Según Lévi-Strauss (1963:229) *"... su desarrollo [del mito] es un proceso continuo, mientras su estructura permanece discontinua."* Al señalar un análisis de "mitemas" (o temas dentro del mito), propone que mientras los actores/personajes de un mito pueden cambiar de una versión a otra, la construcción esencial queda igual.

<sup>13</sup> Con esta visión de la cultura, Bajtín (1996: 135) proponía que debe ser estudiada además de una manera *"... abierta, en proceso, sin resolución, sin predeterminación y capaz de muerte y renacimiento."*

<sup>14</sup> Esta descripción de la actividad estética fue postulada en un tratado acerca del arte de la América antigua. Por el contrario, Voloshinov/Bajtín (1992) propone que *"... el contenido de una psique <<individual>> es por su naturaleza tan social como la ideología, y el mismo grado de la conciencia de su individualidad, con sus derechos internos, es de*

Aunque en su colección de relatos zinacantecos, Laughlin no escuchó otra versión de nuestro texto, se puede hallar numerosas variantes que proceden de otros pueblos y tiempos. Podemos suponer, entonces, que la forma en que fue contado “*Los tres soles*,” depende de narraciones que oyó y/o recitó Teratol previamente, así como de la situación única en que fue relatado a Laughlin.

Encontramos nuestra narración de “*Los tres soles*” en la forma de un *discurso ajeno* (o discurso dentro de un discurso) — en este caso, traducción de una traducción de la narración. Por este hecho, estamos privados de la oportunidad de apreciar aspectos de un hecho importante: la comunicación *no verbal*, como por ejemplo, gestos, pausas o inflexiones en la voz del narrador. Una particularidad de la tradición oral mesoamericana o indígena, que tampoco podemos tomar en consideración, es el uso de ritmos, paralelismos<sup>15</sup> y marcas aspectuales de verbos para relatar momentos de climax o mayor importancia<sup>16</sup>. Éstos no son accesibles a nosotros sin el texto escrito en lengua tzotzil. Por lo pronto, entonces, nos enfocaremos a lo que podemos tratar: el género del mito, valores sociales e identidad implícitos, entimemas y el contexto dialógico de la narración (local y en el gran tiempo.)

## El texto (Los tres Soles)

*Hace mucho había tres soles.*

*No había oscuridad. Los soles se turnaban.*

*Siempre era de día, por los tres soles.*

*Viajaban juntos. Iban de paseo.*

*Iban a buscar frutas.*

*Los hermanos mayores subieron al árbol.*

*El más joven se quedó abajo.*

*- Denme fruta — dijo el hermanito.*

*Aviéntenne una.*

*- ¡Ven súbete! — decían los hermanos mayores.*

*- No puedo subir. ¡Aviéntenne una!*

*Aventaron las frutas, pero ya masticadas.*

*Las recogió y las hizo pantorrillas y muslos.*

*Las enterró al pie del árbol.*

---

*carácter ideológico, histórico y está totalmente condicionado por factores sociológicos.”* (Esto no insinúa que el individuo no pueda actuar con libre albedrío, pero toma en cuenta que hasta los pensamientos y las decisiones personales ocurren a través de la lengua interna, la cual es un fenómeno cultural y social.)

<sup>15</sup> Quizá los paralelismos ocurren por una manera “cíclica” de ver el tiempo de los mayas. (Véase Bubnova, 1998) Tedlock (1993) los encuentra en un estudio del *Popol Vuh*: posteriormente a una descripción de la bajada de los gemelos divinos al Xibalbá, “. . . miembros de la segunda generación de señores quichés realizan una peregrinación a las tierras bajas. . .” — aunque el segundo evento no es precisamente una repetición del primero, Tedlock nota ecos del segundo en éste.

<sup>16</sup> Vapnarsky (2000) en su trabajo de recopilar narraciones maya yucatecas, nota cambios alternantes de *aspecto* de verbos. Nota que mientras fueron usados verbos del aspecto *completivo* para describir “*desplazamiento, llegada y parada en un nuevo lugar*” — en tres narraciones con sus respectivas variaciones — se usaron verbos de aspecto *incompletivo* (como “*discurso directo, citas y verbos de discurso*” o de condición progresiva) para marcar hechos singulares y únicos así como acciones puestas de relieve (como en su ejemplo, la creación de especies naturales o fundaciones.)

*Se transformaron en tuzas. Roían las raíces hasta hacerlas pedazos.  
 Los hermanos mayores sintieron que el árbol se movía.  
 - ¿Qué haces, Xut? — le preguntaron los hermanos mayores.  
 - Nada. Cómanse la fruta.  
 El árbol se cayó. Los hermanos se vinieron para abajo. Xut se fue a su casa.  
 - Mamá, tengo hambre. Dame seis tortillas.  
 Regresó y agarró a sus hermanos mayores.  
 Rápido les puso orejas y narices.  
 Les hizo narices y orejas con las seis tortillas.  
 Convirtió a uno en jabali, al otro en cochi [cochino].  
 El jabali escapó.  
 Lo agarró de la cola, pero la cola se le zafó.  
 Se metió en los bosques.  
 Llevó al cochino a su casa.  
 - Madre, te traje un cochi. Tiene hambre.  
 Vamos a engordarlo.  
 - Está bien — dijo su madre —. Pero, ¿dónde están tus hermanos mayores?  
 - No sé. Deben de estar divirtiéndose en algún lado — dijo Xut.  
 El primer día lo creyó.  
 Entonces su madre lloró y lloró.  
 Las lágrimas le salieron. Ahora en la noche la luz de la luna es tenue. (Laughlin, 1992:243-244)*

El género<sup>17</sup> de nuestro texto es *mitológico*, definido anteriormente como una manera de estetizar el mundo. Quizá más específicamente, podemos considerar al *mito maya* como un género aparte, debido a que éste tiene particularidades que no encontramos entre los mitos de otros pueblos/culturas. También recordemos que el texto mítico, en tanto que enunciado, espera una repuesta o contestación, que en este caso puede ser un efecto retardado, como por ejemplo, un cambio de comportamiento o entendimiento del escucha/receptor (Bajtín, 1996). Se efectúa este tipo de cambio a través de lo que muestra Alejos (1998): la consolidación de una identidad colectiva y valoraciones sociales impresas en el mito.

### Mirada exotópica

Con el fin de acercarnos al mito de nuestro estudio, es *esencial* que lo consideramos desde una visión exotópica. Dentro del texto, sentimos varias tensiones axiológicas debidas a una interacción entre tres distintos ejes valorativos (en adición al del autor);<sup>18</sup> éstos son del hermano menor, de los hermanos mayores (quienes muestran un solo eje en el relato) y de la madre. Para emplear una mirada exotópica hacia los personajes — que son los héroes y heroína<sup>19</sup> — primeramente debemos tomar en cuenta nuestro propio eje

<sup>17</sup> Según Taborsky (1997:150) “[el]género’ [es] entendido como un código de comportamiento, un modo limitado y aprendido de crear y usar metáforas sociales. . .”

<sup>18</sup> El eje valorativo del autor será discutido en otra sección de este trabajo.

<sup>19</sup> Cabe señalar que para Bajtín, el “héroe” (o la “heroína”) no es simplemente un personaje, sino la representación de un valor humano (o valores humanos) a que está respondiendo el autor/artista.

axiológico (desde el yo-para-mí o más bien, nosotros-para-nosotros.) Este incluye nuestra perspectiva de la cultura maya,<sup>20</sup> así como nuestra(s) concepción(es) de las relaciones entre familia, el papel de la madre y la rivalidad/competencia entre hermanos o personas con diferentes niveles de poder.

Pyburn (1998:126) parece describir correctamente la posición de los investigadores de una formación europea al escribir que “*la gente occidental de hoy, especialmente los estadounidenses, sienten una conexión con los artefactos mayas como parte de nuestra propia historia intelectual, debido a que los hemos descrito y apreciado por más de 100 años.*”<sup>21</sup> Al tomar eso en cuenta, quizá podamos entender una tendencia de “*apropiar*” la cultura maya como parte de *nuestra* herencia cultural: la cultura occidental o la que se puede referir como la cultura globalizada/universal.<sup>22</sup> Sin embargo, las experiencias y los hechos dentro de la cultura maya, aunque pueden evocar en las personas (mayas) ciertos sentimientos e ideas con los cuales podemos relacionarnos, es distinta; su comprensión, por lo tanto, requiere que tomemos conciencia de los dos lados de la frontera exotópica: el nuestro y el del otro.<sup>23</sup>

En el intento de acercarse a la obra de manera exotópica, empezaremos con la perspectiva/posición del hermano menor de nuestro texto. Vemos que éste se encuentra en una posición jerárquica inferior a la de sus hermanos: estos últimos son más fuertes y abusan de él. Si nos situamos momentáneamente en su lugar, vemos/sentimos (con empatía) su enorme frustración frente a los hermanos que abusan de él con su fuerza superior.<sup>24</sup> Además, su madre — aún si lo quisiera — no ofrece suficiente protección para evitar este sufrimiento de humillación, hambre e impotencia del hermano menor. Él depende solamente de sí mismo en cualquier intento de defenderse y/o arreglar la situación. Podemos considerar, regresando a nuestro propio eje valorativo, que este hermano representa una situación comúnmente vivenciada del oprimido, más débil y luchador contra su situación injusta. Nos muestra, además, algo que a través de la historia, ha sido sumamente

---

<sup>20</sup> La referencia a “*la cultura maya*” aquí no presupone una uniformidad cultural entre los mayas a través del *gran tiempo*, sino que se emplea el lenguaje simplemente por conveniencia. Debido a que concibo importantes cambios/diferencias culturales entre personas mayas de diferentes épocas y/o regiones, denoto con estas palabras, un conjunto complejo y variado de fenómeno cultural maya.

<sup>21</sup> Los otros aspectos de nuestro (o mi/mis) eje axiológico(s) pueden variar según el contexto nacional, social y familiar del estudioso, y entonces, no serán tratados aquí. Sin embargo, su reconocimiento es imperativo, para evitar que proyectemos un valor propio al otro que en nuestro caso es el conjunto de personajes y el autor maya.

<sup>22</sup> Aunque no propongo que exista una cultura universal, el fenómeno de la “globalización” — a través de los medios de la televisión, el cine holleywoodense y el Internet — parece estar contribuyendo hoy en día a una mayor uniformidad entre los comportamientos y valores de personas provenientes de distintas culturas.

<sup>23</sup> Aunque este último lado puede ser percibido dentro de la obra — a través de una vista hacia todas las relaciones presentes en el texto, los hechos y los valores expresos — se puede lograr un mayor entendimiento al examinar su contexto (entre otros enunciados.)

<sup>24</sup> Supongo que eso representa una condición que todos experimentamos en la vida: una opresión por personas con más poder.

importante en las relaciones sociales,<sup>25</sup> y ante él, nos muestra una repuesta y un principio moral quizá, del cual trataremos adelante: la justicia.

Al ver a los hermanos mayores de nuestro relato, también podemos emplear una empatía. Como veremos en otras versiones de este mito,<sup>26</sup> el hermano o los hermanos mayores sufren un ataque de celos por la llegada/presencia de este hermano menor. Al mismo tiempo, éstos son los que tienen mayor poder y posición en la jerarquía social/familiar. Ellos son los que consiguen la comida para la familia, como veremos en otros relatos,<sup>27</sup> quizá por esta razón, se sienten con derecho de comer las frutas y aventar las ya masticadas a su hermano menor. Ahora regresando a nuestra posición de exterioridad, podemos suponer que (como hermanos mayores) pierden algo de la atención de su madre, ya que otro niño recibe su afecto y probablemente, todavía más cuidado. En su lugar, quizá nos preguntaremos, *¿Para que, entonces, debemos soportar a un hermano menor que no contribuye económicamente y quien nos roba algo del afecto de nuestra madre?* Aunque el autor no nos presenta de manera tan convincente el punto de vista de éstos, podemos ver que sus acciones resultan en un acontecimiento desfavorable para ellos y, como trataremos con más profundidad adelante, un valor social: que las instancias de desigualdad deben ser remediadas.<sup>28</sup>

Al mirar a la madre, colocándonos en su lugar, podemos sentir su tristeza, su llanto y quizá su impotencia al enterarse de que sus criaturas ya no están con ella. Después de haber cuidado a estos dos desde su propio vientre, después de haberlos criado, enseñado y visto en todas sus etapas de la niñez, ya no están (según su percepción). Aparte de ser sus creaciones, ellos se habían convertido en proveedores; llevaban la comida a la casa y sustituyeron a su esposo (padre de ellos) en su aparente ausencia. Sin ellos, podemos suponer que se encuentra mucho más sola, indefensa e inconsolable; además, es incapaz de cambiar su situación. Así como antes dependía de la bondad de sus hijos mayores, ahora dependerá para su sobrevivencia del hijo menor.

---

<sup>25</sup> Vemos aquí como los mitos tratan de los problemas fundamentales en la existencia social, como propone Lévi-Strauss (1963).

<sup>26</sup> Estas otras versiones serán presentadas adelante.

<sup>27</sup> Con respecto al lugar de los hermanos mayores en la sociedad maya actual, Cruz Cortés (comunicación personal, agosto de 2000) afirma que *“los mayores serán los primeros en trabajar y en traer dinero a la casa y en educar a los menores. Los mayores toman el lugar del padre, sobre todo cuando la mujer es viuda, y son los que reciben la mayor parte de la herencia, si es que la hay.”*

<sup>28</sup> Este valor (representando el eje valorativo del autor) parece presente en las comunidades mayas actuales y no necesariamente refleja uno de la época clásica; vemos, por ejemplo, amplia evidencia de desigualdad económica y política en los sitios clásicos.

Al evaluar esta experiencia/acontecimiento desde un lugar fronterizo (entre ella y nosotros) podemos proponer que aunque hubo una inversión de los términos o cambio de jerarquía entre los hermanos mayores y el menor, la posición subordinada de la mujer quedó igual. Podemos postular que con respecto al lugar que ocupa cada quien en el contexto social de la comunidad, la de mujer y madre quedó estática, un hecho que puede reflejar una realidad social maya, aunque para confirmarlo, necesitaremos considerar más mitos que tratan de la mujer/madre.<sup>29</sup> Sin embargo, podemos pensar con más certeza que la identidad de esta madre está fuertemente arraigada al *orden* de la actividad familiar — quizá, como su manera de funcionar económicamente.<sup>30</sup>

### Contexto enunciativo de “Los tres soles”

Ya al haber empleado una primera visión exotópica, debemos analizar algunas de sus variantes u otros relatos que compartan elementos con él.<sup>31</sup> Existe un ciclo de relatos míticos sobre “los gemelos” y/o “el Sol y la Luna.” Según Laughlin (1992), “*el destino porcino de los hermanos mayores ha sido registrado muchas veces en los Altos de Chiapas.*” En el *Popol Vuh*, los gemelos/hermanos menores (Hunahpu e Ixbalanque<sup>32</sup>) también encuentran un destino más favorable que el de sus hermanos mayores, quienes se

---

<sup>29</sup> Adelante veremos otros mitos mayas que tratan de la mujer/madre.

<sup>30</sup> En una narración ch'ol, recopilada por Alejos (1988) un hombre rechaza y expresa desprecio hacia su madre cuando ésta pide comida y un lugar para vivir. Como consecuencia, la madre se pone triste y llora, pero regresa otra vez a la casa del hijo. Al ser rechazada otra vez, ella ve hacia el cielo, y una troje de maíz truena “*como si hubiera caído un rayo.*” Al mismo tiempo, llega una plaga de langostas, que causa la muerte del hijo y su esposa “*por haber odiado a la madre.*” Aquí, en adición al gran poder de la madre, vemos que ésta llora por circunstancias semejantes a las de nuestro relato: la unidad familiar está rota.

De manera semejante, la abuela del *Popol Vuh* lamenta, cuando sus nietos mayores son convertidos en monos por los nietos menores, que fueron los que llevaron la comida a la casa. En esta fuente, se ve que la relación que establece posteriormente con los nietos menores se basa no solamente de su dependencia económica de ellos sino también en el afecto: cuando éstos se van a Xibalbá, ella no llora porque no trabajarán la milpa, sino que se preocupa por que estarían en peligro.

Al mismo tiempo, parece que la responsabilidad o el deseo por el orden familiar no recae solamente sobre la mujer en la tradición oral maya. En otro relato publicado por Alejos (1988) un viudo “*vivía triste porque había muerto su mujer.*” Su perra se convierte en mujer para hacerle de comer, mientras que éste está lejos. Cuando el hombre se esconde para descubrir a la mujer, se convierte otra vez en perra, y el hombre se siente triste porque “*perdió a la mujer que le hacía la comida.*” Alejos, en el *Seminario de Tradición Oral Mesoamericana* explica que el hombre ch'ol normalmente atiende a la milpa, mientras la mujer prepara la comida. Con esta división de labores, la pareja es muy dependiente uno del otro para sobrevivir. (Entonces, el *orden* familiar es sumamente importante.)

<sup>31</sup> Debido a la naturaleza del enunciado/texto — en nuestro caso, mito — de estar siempre en relación dialógica con otros, no se debe estudiarlo aislado de éstos: “*Cualquier entendimiento es una correlación de un texto dado con otros textos. . . Entendimiento como correlación con otros textos y reinterpretación, en un nuevo contexto (en mi propio contexto, en un contexto contemporáneo y en uno futuro.)*” (Bakhtin, 1996) La aparición de elementos del *Popol Vuh* en la tradición oral contemporánea de Zinacantán es explicada sólo en parte por el hecho de que antes de la Conquista, este pueblo participaba, según Laughlin (1992), en una red de intercambio que se extendía “. . . desde Guatemala hasta Tabasco y cuyo límite norte colindaba con los dominios aztecas.”

<sup>32</sup> Tedlock (1985) y Goetz/Morley (1977) refieren a éste como *Xbalanqué*. (Recinos, 1996, refiere a él como Ixbalanqué.)

convierten en monos. Laughlin considera esta eventualidad — en nuestro texto — como un “castigo” resultante de la actitud tacaña de los hermanos mayores, y sugiere que un principio fundamental de la filosofía moral zinacanteca es que “. . . la comida debe compartirse equitativamente.”<sup>33</sup> Yo opino con Alejos (en conversación personal) que este suceso de eventos puede mostrar, más que un castigo, un destino necesario para llegar al orden establecido o un *arreglo de cuentas*, algo que se muestra en otros mitos mayas y en costumbres actuales como, por ejemplo, la cofradía.<sup>34</sup>

Resulta interesante que los hermanos mayores en el *Popol Vuh* también dejan a sus hermanos menores sin comida. Sin embargo, el narrador describe que los mayores fueron hombres talentosos que cantaron, tocaron instrumentos y bailaron;<sup>35</sup> en general, fueron buenos hombres, con excepción de su rivalidad hacia sus hermanos menores.<sup>36</sup> Estoy de acuerdo con las hipótesis de Acuña (1998) de que el narrador del *Popol Vuh* es uno y que la unidad de composición sugiere que también hubo un autor o “*un solo recolector de las narraciones*” [antiguas mayas].<sup>37</sup> Trataremos adelante una diferenciación entre el narrador y

---

<sup>33</sup> Una interpretación de Pitarch (1996) de que los animales, creados a través de la aniquilación del hermano mayor — o en nuestro texto, de los hermanos mayores — refleja la posible conversión de éstos en su *lab*, una especie de *ch'ulel* alma. Debido a que el *ch'ulel* se refleja en la personalidad de la persona que lo tiene dentro (y fuera a la vez), la conversión de uno de los hermanos mayores de nuestro texto en cochino puede ofrecer un argumento en favor de la hipótesis de Laughlin. Alejos (1993) también propone que hablar de *wáy* — el equivalente de *nagual* entre los *ch'oles* quienes según Hopkins (1998), son descendientes de los habitantes de los sitios mayas clásicos — es referirse a la idiosincrasia de una persona.

<sup>34</sup> La cofradía es una práctica maya contemporánea en la cual un señor, mayor de edad y con una relativa riqueza, patrocina una gran fiesta para el pueblo; después del evento, el señor normalmente queda con pocos recursos y/o incluso, endeudado.

<sup>35</sup> Cabe mencionar una interpretación sumamente interesante de Cruz Cortés (personal comunicación, agosto de 2000); según esta investigadora, los hermanos mayores sabrán escribir. Por cierto, según el *Popol Vuh* (1996:49), “*todas las artes les fueron enseñadas a Hunbatz y Hunchouén. . . eran flautistas, cantores. . . pintores, escultores. . .*”, lo cual pudiera sugerir que también escribían, tomando además como apoyo a esta hipótesis el hecho de que las palabras en maya yucateco para “*dibujar*” y “*escribir*” comparten la misma raíz *ts'iib* (Brisefío Chel, 1992). Según Cruz Cortés, estos hermanos mayores pueden representar a gente civilizada, mientras que los menores son retratados como cazadores. Entonces, además de representar una rivalidad entre hermanos, este relato puede referir además a una lucha entre pueblos sedentarios y otros cazadores.

<sup>36</sup> La traducción del *Popol Vuh* (al inglés) realizado por Goetz y Morley (1977), relata que “*Por naturaleza los dos hijos eran muy sabios, y grande era su sabiduría; en la tierra fueron adivinos de buena disposición y buenos hábitos*” (p. 109). Sin embargo, “. . . por sentir envidia, no mostraron su sabiduría, y sus corazones estaban llenos de mala voluntad hacia ellos [sus hermanos menores]. . .” (p. 126). Después, ellos se convirtieron en monos “. . . porque se hicieron arrogantes y trataron mal a sus hermanos” (p. 130).

Quizá se comprueba aquí la hipótesis de Lévi-Strauss (1963:227) que “. . . podemos entender las figuras de todo el mundo [si tomamos en cuenta que] . . . el mismo dios tiene atributos contradictorios — por ejemplo, puede ser bueno y malo al mismo tiempo.”

<sup>37</sup> Propuestas contrarias incluyen la de Tedlock (1985) así como la de Goetz y Morley (1977), quienes dicen que fue escrito/transcrito por nobles mayas quichés (nombrados en la obra.) Éstos estudiosos interpretan, como Recinos, que la traducción del título dado al texto refiere a un “*libro de la comunidad*,” algo que es refutado por Acuña quien propone, como veremos adelante, que al menos parte del libro es una historia de los *señores* nahua-quiché y no del *pueblo*.

Acuña no niega el hecho de que hay representaciones de varios eventos descritos en el *Popol Vuh* en el arte maya del periodo Clásico, e inclusive, describe “*representaciones escénicas* [de varios eventos del libro] *en la antigua provincia verapacense* [de Guatemala]” que pudiéramos sospechar, no han sido producto de una lectura del *Popol Vuh*. Estas partes, que incluyen las aventuras de los gemelos divinos, entonces, parecen ser producto de una antigua tradición oral maya y entonces, podemos proponer que el autor de éstas es la comunidad.

el autor de esta obra, pero por lo pronto, propondré que la descripción del narrador de estos hermanos pudiera corresponder a la perspectiva del autor (quien puede ser vista tanto como el individuo<sup>38</sup> quien escribió el texto en lengua quiché, así como la comunidad que produjo los mitos que son representados allí.)

Aquí, entonces, la sección del *Popol Vuh* que trata las aventuras de los gemelos divinos ilustra dos ejes valorativos (o contextos axiológicos) principales que son distintos y contrastantes: el del héroe y el del autor. Al analizar el eje contextual del héroe, doblado en gemelos divinos,<sup>39</sup> vemos que reaccionan de manera estoica: no se quejan ante la discriminación de sus hermanos mayores y su abuela,<sup>40</sup> sino que con paciencia esperan la retribución que recibirán sus hermanos mayores cuando éstos se encuentren en un árbol y se conviertan en monos. Por el contrario, el autor — y el narrador, quien a veces parece tener una actitud semejante a la de los gemelos divinos — orquesta la justicia que reciben estos hermanos mayores, que corresponde (de manera paralela) al vencimiento de Vucub-Caquix.<sup>41</sup> Quizá, queda implícito que ambos merecidos resultan de un comportamiento semejante: la vanidad y el egoísmo.

Este contraste de ejes axiológicos ilustra definiciones bajtinianas de lo *ético* y lo *estético* en la obra literaria: como se mencionó anteriormente, mientras lo ético se expresa a través de la *reacción* del héroe ante el mundo-acontecimiento, lo estético se manifiesta en la *reacción* del autor ante esta *reacción* de su héroe. En el *Popol Vuh*, entonces, lo estético se manifiesta a través de una especie de juicio ocasionado por el comportamiento de los hermanos mayores así como el de Vucub-Caquix. En nuestro texto, parece que una valoración-reacción autorial también puede residir en un desprecio hacia el egoísmo y posiblemente como sugiere Laughlin, la mezquindad.

La cualidad de la astucia parece representar otro valor social manifiesto en nuestro texto. Aunque sus hermanos mayores son físicamente más fuertes y pueden subir al árbol para disfrutar de sus frutas, el menor finalmente los vence de manera ingeniosa: emplea las mismas frutas mordidas, que cínicamente le ofrecen,

---

<sup>38</sup> Posteriormente, trataremos este escritor, quien según mi opinión, debe haber sido indígena del área maya.

<sup>39</sup> Para diferenciar estos gemelos de los otros dos pares de gemelos en el libro, me refiero a ellos como los *gemelos divinos*, simplemente por conveniencia. Se reconoce que no son los únicos personajes con poderes sobrenaturales en el relato.

<sup>40</sup> Se refiere a la abuela en el *Popol Vuh* como “*madre*” en varias ocasiones.

<sup>41</sup> También en un árbol, Vucub-Caquix es vencido por Hunahpu e Ixbalanque. Este personaje es descrito como un ser orgulloso al decir que era el Sol y la Luna aunque “. . . *no era el sol; solamente se vanagloriaba de sus plumas y riquezas.*” (*Popol Vuh*: 33) Parece existir un paralelismo entre la derrota de Vucub-Caquix en el árbol (del *Popol Vuh*) y la derrota en nuestro texto de los hermanos mayores, debido a su forma de vencimiento y proclamación de ser *Sol(es)*.

De manera interesante, la proclamación de Vucub-Caquix arriba nos sugiere un valor social, o más específicamente, nos muestra una alta valoración del Sol y de la Luna en la cultura maya de la cual proviene el *Popol Vuh*. (Adelante, discutiremos el origen de este libro.)

para hacer caer el árbol, y convierte a sus hermanos en animales. (Se manifiesta semejante valor en el *Popol Vuh* cuando los gemelos divinos triunfan sobre los señores de Xibalbá, también por astucia.)

Con respecto a la cuestión de la identidad colectiva que se manifiesta en esta narración, siendo un mito de origen — en particular, el del Sol y en parte, de la Luna — remite a la procedencia del mundo de los zinacantecos; sin embargo, este mito en particular no trata directamente del origen de los zinacantecos. No obstante, como veremos adelante, la identidad o arquetipo de la madre dentro de la comunidad maya parece estar aludido en él.

### Entimemas y el diálogo contextual

Para continuar nuestro acercamiento al texto de “*Los tres soles*,” trataremos ahora los *entimemas* (silogismos en una obra literaria en la cual una de las premisas está ausente o sobreentendida.) Bubnova (1998) se refiere a la indicación de su presencia en “*los silencios y las omisiones. . . [que] son parte legítima y significativa del enunciado. Lo no dicho, lo sobreentendido a lo intencionalmente callado forma parte o contribuye a la semántica de la totalidad.*”

Pitarch (1996:174) nota, tanto en los relatos como en la oralidad de los tzeltales de Cancú, Chiapas, una frecuente falta de detalles que para él, parecen necesarios para ofrecer una explicación de un suceso o elemento contado; describe sus relatos, por ejemplo, como “. . . *parcos. Señalan un acontecimiento, por ejemplo la inundación de la tierra y la desaparición de sus habitantes, sin ninguna explicación: ¿Por qué se inundó?, ¿quién, si hubo alguien, lo decidió?, “¿quiénes eran los ‘hombres’ que la habitaban entonces? “¿qué consecuencias tuvo después?”* En ocasiones, le parece que estas aparentes discontinuidades se deben a un “. . . *secreto público: todos saben, y saben que los demás saben, pero deben hacer como si no supieran*” (1996:14). De igual manera, Pitarch es informado por una persona de Cancú que uno no debe indagar demasiado acerca de las cosas; no se debe saber todo.

El intento de acercarnos a este tipo de aparente omisión de detalle significativo puede resultar infructuoso en ocasiones; por claras razones, hay significados que escapan a los no mayas;<sup>42</sup> en otros

---

<sup>42</sup> Bajtín (1996:2) afirma que la literatura “. . . *es una parte inseparable de la cultura y no puede ser entendida fuera del contexto completo de toda la cultura de una época dada.*”

momentos, sin embargo, encontraremos indicaciones de su significado o significación a través de una mirada hacia el contexto dialógico — inmediato y en el gran tiempo — de nuestro texto.<sup>43</sup>

Refiriéndose al gran tiempo, Bajtín (1996:3) afirma que el hecho de “*encapsular un fenómeno literario solamente en la época de su creación,*” es una acción fatal, debido a que el objeto estético “*extiende sus raíces al pasado distante*” (1996:4); además, grandes obras — como el *Popol Vuh* — “*continúan su vida en el futuro distante,*” enriquecidas por nuevos significados.<sup>44</sup> Advierte que la época de la creación — o en nuestro caso, el único evento de la narración — no debe ser ignorada; sin embargo, “*su plenitud se revela solamente en el gran tiempo*” (1996:5).

De esta manera, podemos conjeturar que en nuestro texto, el uso de *tortillas* para hacer las narices y orejas de los hermanos mayores (después de que éstos se caen del árbol) — que no parece tener sentido dentro del relato en sí mismo — puede estar relacionado con la creación de los hombres, que desde tiempos antiguos, ha sido contada como producto del maíz. La importancia del maíz en la cosmovisión maya parece haber sobrevivido a través del tiempo, aunque quizá tomando nuevos significados; en nuestro texto, aparece en conjunto con una demostración de los poderes sobrenaturales del hermano menor.<sup>45</sup> (El uso de estos poderes es parecido a lo ejercitado por los gemelos divinos del *Popol Vuh* cuando vencen a los señores de Xibalbá.)

Encontramos otra sección de nuestro texto que nos puede parecer incompleta por una aparente ausencia de detalle, después de la conversión de uno de los hermanos mayores en jabalí: el hermano menor “*Lo agarró de la cola, pero la cola se le zafó.*” ¿Dónde aparece en el relato una explicación de la trascendencia de este suceso? Parece que podemos hallarla en versiones más completas del mito. En el *Popol Vuh*, después de que los hermanos mayores son convertidos en monos, los gemelos divinos van al campo para trabajar. Durante la noche, los animales deshacen su labor, y cuando los gemelos descubren a los culpables, se acercan al venado y al conejo “. . . y sólo les pudieron coger las colas, solamente se las arrancaron.”

---

<sup>43</sup> Parece factible que algunos elementos encontrados en el relato son vestigios de narraciones antiguas que pueden ser mejor entendidos consultando fuentes del *gran tiempo* como, por ejemplo, los relatos acerca de los gemelos divinos en el *Popol Vuh*. Los textos de éste han sido fechados por Acuña (1998), Recinos (1996), Tedlock (1985) y Goetz/Morley (1977) entre 1554 y 1558 (por una correspondencia entre los nombres de señores quiché en éste y en documentos coloniales de Guatemala.)

<sup>44</sup> Un elemento del *Popol Vuh* que no parece haber sobrevivido a través del gran tiempo, es una posible interpretación calendárica — para las hazañas de los gemelos divinos — propuesta por Tedlock (1985). Acuña (1998:40) propone que el *Popol Vuh* original — que no debe ser título del texto llamado así hoy en día, debido en parte a que contrasta con el encabezado del libro y por ser solo parcialmente representado en partes del libro — “*era un códice adivinatorio de probable contenido calendárico.*”

<sup>45</sup> Quizá el poder sobrenatural del hermano menor evoca el poder de los creadores-formadores de la humanidad, quienes también emplean este alimento en su labor.

Posteriormente en el libro, se explica que “. . . *por esta razón el venado y el conejo llevan cortas las colas.*”<sup>46</sup> Este episodio, entonces, que corresponde a la parte aparentemente sin explicación en nuestro texto, funciona como parte de la narración sobre la creación de la Naturaleza.

En nuestro texto hay dos secciones paralelas que muestran entimemas, compuestas por información aparentemente sobreentendida. El primero de éstos se encuentra en el principio del texto; después de introducir *los tres Soles*, el narrador refiere repentinamente a *los hermanos mayores*. No aclara la relación entre éstos, Soles y hermanos, aunque podemos inferir del contexto que los Soles *son* los hermanos: los Soles “*iban a buscar frutas*” y los hermanos mayores “*subieron al árbol*” del cual “*aventaron las frutas*” a su hermano menor, abajo.

Es interesante que nuestro último entimema está ubicado al final del texto, y veremos ahora como se relaciona íntimamente con el primer entimema, quizá para dar un ritmo cíclico<sup>47</sup> a nuestro texto: termina de una manera que evoca a su inicio. Se evidencia este segundo entimema en la falta de una explicación por la luz tenue de la Luna. Inmediatamente previo al fin de este texto, el hijo menor queda como el único Sol, ya que sus hermanos mayores están convertidos en animales, y la madre sufre una gran tristeza. Si los hijos pueden ser Soles — o transformarse en Soles — pudiéramos preguntarnos, *¿la Luna será alguien mencionado en el relato? y ¿por qué su luz se vuelve tenue?*

Un relato recogido por Thompson (1975) entre los mopanes del sur de Belice describe un hijo, esta vez de Adán y Eva, que lleva una corona solar, ésta es tan caliente que el hijo provoca una inundación, y la gente se queja con Adán que se ahogaron varios de ellos. Como prueba, entonces, manda a uno de tres hermanos que viven con su abuela a suplir al primero. Éste rechaza su tarea, porque el mundo todavía estaba incompleto, pero quiere regresar al puesto cuando finalmente se embellezca; sin embargo, Adán decide regresar el cargo al primero. Posteriormente, este hijo corteja a una muchacha, quien se convierte en Luna. Ellos se acoplan, y “*por eso es la luna la madre del género humano, diosa del amor y del parto.*” En este caso, entonces, la Luna es pareja del Sol y madre divina.

Otro mito, contado a Pitarch (1996) en Cancú, Chiapas, trata de la rivalidad entre dos hermanos. El hermano menor hace que el mayor caiga de un árbol. Su sangre se convierte en aves y animales: Su madre, al

---

<sup>46</sup> En una versión de este mito transcrita por Alejos (1994) un niño mata a su hermano mayor, cuyo cuerpo se convierte en varios animales. Éstos van a la casa de la madre, y uno cuenta a ella lo que pasó a su hijo mayor. Cuando ella empieza a llorar, los animales salen; el hermano menor trata de sujetar al venado y el conejo por sus colas, pero éstas se revientan.

no verlo regresar a su casa, llora afligidamente. Cuando el hermano menor sube al cielo y se transforma en el Sol, su madre lo acompaña y se convierte en la Luna. El relato concluye con la declaración, “*Gracias a ella las mujeres cuentan sus meses de embarazo.*” Esta vez, vemos que la Luna es madre y además, madre divina (o madre-diosa.)

En una narración transcrita y analizada por Alejos (1994)<sup>48</sup> de un pueblo ch'ol de Chiapas, se trata nuevamente de la rivalidad entre hermanos. El mayor hace varios intentos de matar al menor, e incluso lo mata algunas veces, pero éste siempre regresa vivo a la casa de la madre después del intento. Finalmente, mientras el hermano mayor está en un árbol para recoger miel, el hermano menor pide un poco y en vez de miel, recibe bolas de cera que lo golpean en la cabeza. De la cera, hace tuzas y topos que hacen caer el árbol, de modo que el hermano mayor se rompe en pedazos que se convierten en animales. Cuando la madre se entera que su hijo mayor fue transformado en animales, se pone a llorar mucho; para consolarla, el hijo menor le regala un conejo blanco. Después, la invita a ir con él al cielo. Ella lleva al conejo para tener una parte de su otro hijo consigo. El hijo menor se convierte en el Sol, y la mamá, en la Luna. Por eso, según la narración, “. . . a la luna se le ve un conejito.”<sup>49</sup> Otra vez, vemos la madre en la Luna y la Luna como Madre.

El trabajo de una artista y epigrafista quien se dedicó a interpretar al arte maya precolombino también parece ofrecernos una pista acerca de la Luna en nuestro texto. Según Linda Schele (1986), el arte de Yaxchilán a veces representaba a la madre de un gobernante dentro de un signo de la Luna, mientras el padre fue representado dentro de un signo solar. En este caso, la Luna es pareja del Sol, como en la versión publicada por Thompson, y por lo mismo, ella es madre.

Otras pistas parecen surgir de un análisis morfológico (*Diccionario Maya Cordemex*, 1980) de algunas palabras mayas. La palabra (*ix*) *petel*, por ejemplo, que denota la Luna “*por su redondez*” puede mostrar una relación conceptual de los mayas — antiguamente y/o hoy en día — entre la Luna y la fertilidad. La partícula “*ix*” como “feminizante” puede referir a una mujer, o puede representar un diminutivo con el significado de “*pequeño.*”<sup>50</sup> Se encuentra, quizá, una variación de la última parte de esta palabra (“*el*”) en la

---

<sup>47</sup> Recordemos que éste es un atributo típico entre relatos mayas que ha sido tratado por Bubnova y Tedlock, entre otros autores.

<sup>48</sup> Este relato es mucho más extenso de los aspectos aquí discutidos. (De igual manera, todas las narraciones citadas aquí — en relación con nuestro texto — son incompletas.)

<sup>49</sup> Cabe mencionar aquí que una palabra maya para denotar conejo es *t'ul*; otros significados de la misma palabra son “*seguir al rostro*” y “*buscar por el rostro*” (*Diccionario Maya Cordemex*). Quizá, este dato puede sugerir que la lengua evidencia una asociación conceptual entre ambas imágenes o que las imágenes del mito reflejan un “juego de palabras.”

<sup>50</sup> Una diosa de la luna de los antiguos mayas (y durante la época colonial en Yucatán) por ejemplo, fue llamada “*Ixchel*”.

palabra “*eel*” — aunque este último posee la doble vocal en vez de una sola “*e*” — el cual significa “*huevo o testículo*”. (El verbo “*eelanki*” significa “*ovar*”). Otra palabra para la Luna — “*ú*” — significa, a la vez, el mes lunar y la menstruación de la mujer, y al buscar otra palabra para la sangre y la menstruación, encontré “*k’ik*” que parece ligado conceptualmente con la fertilidad: al transformarse en “*k’ik’el*”, este último significa “*semen viril*”.

Laughlin (1992) observa que para muchos en Zinacantán, Jesucristo es el Sol y la Virgen María es la Luna.<sup>51</sup> Aquí, el hijo es Sol otra vez, y como madre por excelencia, María como Luna asemeja a la madre en las variantes del relato compilados por Alejos y Pitarch. Con estas comparaciones, vemos que en todos los casos, la Luna está asociada con (o encarnada en) una mujer y muchas veces, con la madre en el mito. Podemos concluir, entonces, que la Luna en nuestro cuento es la madre — así como sus hijos son Soles — y ésta se vuelve tenue, porque ella está triste.<sup>5253</sup>

## Diálogo con el Popol Vuh

Sin embargo, hay un importante relato que no concuerda con esta conclusión. En la traducción del *Popol Vuh* realizada por Recinos (1996), se lee que los gemelos divinos fueron los que “. . . se elevaron al cielo. Al uno le tocó el sol y al otro la Luna.”<sup>54</sup> La Luna, entonces, está ligada con un hombre en este texto. Es importante notar que no se especifica explícitamente que se *convirtieron* en estos cuerpos astrales, sino que el Sol y la Luna fueron repartidos, de alguna forma, entre ellos. En la traducción de Tedlock (1985), éste interpreta que los gemelos se transforman en el Sol y la Luna, o que “. . . al menos, el sol y la luna fueron suyos.”<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Según el *Diccionario Maya Cordemex* (1980), la palabra maya “*kolel*”, aparte de significar “*ama, señora*”, es el nombre con que “*son conocidas la diosa de la luna y la Virgen María [en Yucatán]*.”

<sup>52</sup> Una interpretación interesante de Laura Sotelo (comunicación personal, agosto de 2000) es que “*esté tenue porque dos hijos ya no están: lo que disminuye es su condición de madre.*”

<sup>53</sup> No es claro si la madre de nuestro mito se convirtió en la Luna, pero podemos estar *seguros* de que ella tiene una fuerte asociación con este cuerpo astral. Además como veremos adelante, puede ser que los gemelos del *Popol Vuh* no necesariamente se *transforman* en el Sol y la Luna. (Un tema para un trabajo futuro puede ser la posibilidad de que la Luna represente el *nagual/alma* de la diosa de la luna.)

Resulta interesante que este último entimema parece transmitir un valor social en el *gran tiempo*: aunque la violencia del más débil sobre el explotador puede ser justificable, la consecuencia de ésta provoca una reacción que todos sienten (como la luz más tenue de la Luna). Aplicado específicamente al conflicto actual en Chiapas, nos recuerda que todos los involucrados (de ambos lados) son hijos de la Virgen: de Guadalupe y Cancú.

<sup>54</sup> En la traducción (de la versión de Recinos) realizada por Goetz y Morley (1977:163), los gemelos “*se elevaron dentro de la luz e instantáneamente, fueron levantados al cielo. A uno, fue dado el sol, y al otro, la luna.*”

<sup>55</sup> En la traducción de Goetz y Morley (1997) de Recinos, una parte anterior describe que “*el cielo y la tierra existían, pero las caras del sol y de la luna fueron cubiertas*” y la versión de Recinos (1996) relata de que “*estaba cubierta la faz*

Tedlock también presenta otra deducción notable acerca de este suceso. Analiza la etimología del nombre de uno de los gemelos divinos *Xbalanqué* (que corresponde a la Luna) de la siguiente manera: la porción del “X” traduce a “ella de” o “pequeño”<sup>56</sup>; “balan” remite a la palabra *balam* que significa “jaguar,” (símbolo del Sol nocturno entre los antiguos mayas)<sup>57</sup>; la terminación “que” puede significar “venado,” y en Kekchí, es “sol.” (Según este mismo autor, otra palabra para referir al Sol en Kekchí es *xbalamæ*.) Concluye que si uno traduce este nombre al “Pequeño Jaguar-Sol,” el gemelo nombrado así puede estar asociado con la Luna llena, que refleja con mayor intensidad la luz del Sol.<sup>58</sup>

Goetz y Morley (1977) nos presentan otra traducción del nombre. También traducen el “X” — o “ix” — como el signo de lo femenino o diminutivo, pero sugieren, además, que *balam* puede referir a “jaguar” o “hechicero”. Esta última traducción parece significativa, debido al hecho de que en Xibalbá, este gemelo muestra características de hechicero<sup>59</sup> — cuando, por ejemplo, transforma (con la ayuda de varios divinos celestes) una tortuga en la cabeza de Hunahpú — así como de dios.<sup>60</sup> Sin embargo, esta segunda traducción de *balam* no descarta a la primera, debido a la práctica maya de jugar con múltiples significados de una misma palabra/nombre/imagen, notado en particular por epigrafistas como Schele.

Yo propongo que otra posible interpretación de su nombre puede ser “jaguar femenino.” Aunque Xbalanqué es obviamente un hombre/dios, el fenómeno de la *dualidad*<sup>61</sup> evidenciado en las características de dioses mesoamericanos argumenta a favor de esta interpretación, así como dioses que tienen a la vez aspectos

---

*del sol y de la luna,*” y posteriormente, “. . . no se había manifestado ni se ostentaba la claridad del sol y de la luna.” Quizá estas citas sugieren que los gemelos no se transformaron en astros, debido a que éstos existían antes; posiblemente, entonces, acompañaron al Sol y la Luna, o compartían una existencia — física y/o espiritual — con éstos.

Cabe mencionar aquí que una forma del *ch’ulel* puede ser de astro; entonces, posiblemente los hermanos tenían el Sol y la Luna como su *ch’ulel/alma*, aunque no pretenderemos comprobarlo en este trabajo.

<sup>56</sup> Recinos (1996) agrega un comentario que puede servir para dar una nueva luz sobre esta traducción. Escribe que en la versión original de Ximenez, los gemelos son llamados *Xhunahpú* y *Xbalanqué*, y entonces, según él, la partícula “X” establece — como diminutivo — la relación entre padre e hijo (y quizá pudiéramos decir, entre padre e hijos) — por ejemplo, entre *Hun-Hunahpú* e *Ixhunahpú*.

<sup>57</sup> Reents-Budet (1994) nota la representación, en el arte maya del periodo Clásico, de un jaguar sobrenatural cuyo abdomen está marcado con el signo para *k’in* (el Sol.)

<sup>58</sup> Tedlock (1985) lo llama “el equivalente nocturno al sol.”

<sup>59</sup> Resulta interesante que Goetz y Morley traducen el nombre de Hunahpú a algo que también corresponde al comportamiento de éste. Traducen “Hun” como “uno, general, universal” y “ahpú” como “cazador” (un atributo que se muestra cuando se vence a Vucub-Caquix con su cerbatana.)

<sup>60</sup> En el *Popol Vuh* (1977) se dice, “Eran [Hunahpú e Xbalanqué] verdaderamente dioses.” Según Goetz/Morley, el nombre de Xbalanqué evoca al dios descrito por el obispo Bartolomé de las Casas: *Exbalanquén* de Verapaz (en *Apologética Historia de las Indias*, Cap. CXXIV, p. 330). Comenta también que el nombre de Hunahpú parece al de *Hunab Ku* “el único dios” o dios principal del panteón maya. Además, fue patrón del día 20 en el calendario quiché, cuya contraparte en el calendario maya es *Ahau* (“noble/dirigente”) y en el calendario nahuatl es *xochitl* (“flor” o “sol” y símbolo del dios solar, Tonatiuh.)

<sup>61</sup> Un autor quien trata ampliamente la cuestión de la dualidad en la cosmovisión mesoamericana es Alfredo López Austin.

femeninos y masculinos.<sup>62</sup> Los creadores/formadores del cosmos maya, en el *Popol Vuh* y otros mitos, por ejemplo, son compuestos de pares hombre-mujer, y suelen referirse a los ancestros como *madres-padres*. Un caracol maya (Fig. 1)<sup>63</sup> que proviene del periodo Clásico Temprano (Schele, 1986:309 y 313) también presenta una incisión que parece relacionada con este fenómeno: representa dos hombres, uno con iconos normalmente asociados con Hunahpu y el otro representado dentro de un signo para la Luna y vestido con falda de mujer (Fig. 2). Podríamos considerar, entonces, la posibilidad de que Xbalanqué muestre un aspecto femenino o al menos, andrógino, al asociarse con la Luna.

Tedlock (1985) trata de explicar la aparente contradicción — entre la asociación de la Luna con Xbalanqué y la existencia en el panteón maya de una *diosa* de la Luna — con la interpretación de que *Ixquic* (madre de los gemelos divinos) es la Luna cuando ésta no está llena. El nombre de ella es traducido por Tedlock como “*Mujer Sangre*”,<sup>64</sup> divide el nombre en “X” (otra vez, “*ella de*” o “*pequeño*”) y “*quic*” o “*qui4*”<sup>65</sup> que puede ser “*sangre*,” pero que también tiene el sonido de “*i4*” que se traduce como “*luna*.” Goetz y Morley (1977) traducen el nombre — escrito por ellos “*Xquic*” — como “*pequeña sangre*” o “*sangre de mujer*”. Posiblemente, como en el caso de la traducción de Xbalanqué, puede denotar las dos interpretaciones a la vez — ambas de las cuales me parecen factibles. El nombre de su padre, *Cuchumaquic*, se traduce a “*sangre acumulada*”; entonces, como hija, *Xquic*, puede ser concebida como una *pequeña* parte de la *sangre acumulada* (de su padre), representando a la vez la sangre de mujer — quizá menstrual — como característica arquetípica de la madre.<sup>66</sup> Esta asociación apoyará una correspondencia entre *Xquic* y las madres-diosas de los mitos mencionados anteriormente.

Sin embargo, *Ixquic* no muestra un comportamiento importante de estas madres divinas: en el *Popol Vuh*, ésta no es quien *llora* cuando están en peligro sus hijos. Es la *abuela* — como ancestro divino — quien

---

<sup>62</sup> Un ejemplo mexicano es Tlaltecuhlti. Algunas fuentes coloniales que tratan de esta deidad hablan de él como dios, mientras que en otras, aparece como diosa. Adicionalmente según López Austin (1994:193), “*así como Tláloc tiene desdoblamiento femenino, diosas madres [del Altiplano Central mexicano] pueden desdoblarse en forma masculina. Centéotl puede tener personalidad masculina. . .*”

<sup>63</sup> Las figuras y las fotografías citadas en el texto se encuentran en las páginas 143-161 de este trabajo.

<sup>64</sup> Recuérdese que este personaje sufrió un rechazo semejante al de sus hijos por la abuela y los gemelos mayores; entonces, quizá también mereció un destino favorable. (Si su nombre se traduce a “*Mujer Sangre*,” éste evoca la menstruación regida por los ciclos de la luna y por eso, también el embarazo.)

<sup>65</sup> El “*4*” utilizado por Tedlock es pronunciado como el “*k*” (glotalizado).

<sup>66</sup> Acuña (1998) señala la correspondencia entre el embarazo milagroso de la muchacha *Ixquic* con el de la Virgen María. Sin embargo, *Ixquic* no tiene solamente características de este personaje bíblico; veremos adelante que una mujer asociada con la sangre (¿*Ixquic*?) está incluida también en la tradición oral maya acerca del Sol y la Luna.

llora por ellos.<sup>67</sup> Poco después de que los gemelos divinos convierten a sus hermanos mayores en monos,<sup>68</sup> la madre de estos primeros desaparece del relato. Es la abuela quien se siente afligida cuando los gemelos divinos son retados por los señores de Xibalbá, y es por ella que siembran unas cañas para señalar si estaban vivos o muertos.<sup>69</sup> Cuando las cañas se secaron, ella también lloró.

Ya que vemos que la *abuela* Ixmucané puede estar asociada con las madres divinas de los mitos tratados anteriormente, debemos preguntarnos, *¿quién es ella?* Ella, según el texto, es nada menos que el personaje<sup>70</sup> quien participó en la creación del hombre (en la cuarta creación) al moler el maíz amarillo y maíz blanco el cual formó la carne de los primeros madres y padres.<sup>71</sup> Además, ella y Xpiyacoc son “. . . *los ayudantes y protectores, dos veces abuela, dos veces abuelo. . .*” (*Popol Vuh*, 1977:79).<sup>72</sup> Posiblemente, este par corresponde de alguna forma con el par de Ixchel (diosa de la luna)<sup>73</sup> e Itzamná (dios supremo), quienes según Las Casas (*Apologética Historia de las Indias*, Cap. CCXXXV), fueron los “*padres de los hijos menores* [Huncheuén y Hunahau],” los hermanos *mayores* de los gemelos divinos.<sup>74</sup>

Resulta interesante que otra de las palabras mayas para denotar a la luna, según el *Diccionario Maya Cordemex*, sea (*ix*) *mimi*; ésta se divide en “*ix*” (femenizante/diminutivo) y “*mimi*” posiblemente relacionado con la palabra “*mim*” (*abuela o bisabuela paterna*) — como es Xmucané. (En la escritura

---

<sup>67</sup> Curiosamente, la abuela en algunas ocasiones aparece como la “*madre*” de los hermanos mayores de los gemelos divinos (y de estos últimos): “. . . *Hunbatz y Hunchouén estaban con su madre cuando la mujer llamada Xquic llegó.*” Anteriormente, está escrito que su verdadera madre se murió cuando su padre Hun-Hunahpú y su tío Vucub-Hunahpú fueron a Xibalbá. Goetz y Morley explican que la sustitución de la palabra por “*madre*” refleja que esta primera *actuaba* como madre de los hermanos mayores. (En la versión de Recinos, publicada en 1996, no se hace mención a la referencia como “*madre*” de la abuela.)

Al mismo tiempo, el nombre *Hun-Hunahpú* también sustituye, en dos ocasiones, el de Hunahpú al describir la derrota — por cerbatana — de Vucub-Caquix, quien fue vencido, según el libro (en unos renglones anteriores), por Hunahpú e Xbalanqué. Aunque Recinos (1996:168) atribuye la aparente confusión entre Hunahpú y Hun-Hunahpú a un “*error evidente que se corrige en el curso de la narración,*” quizá las substituciones (entre hijo y padre, así como entre abuela y madre) reflejan desdoblamiento con una meta simbólica: la abuela pudiera ser madre, así como el padre pudiera ser concebido como su hijo.

<sup>68</sup> También en esta ocasión, la abuela dice a Hunahpú y Ixbalanqué, “*Si vosotros les habéis hecho algún daño a vuestros hermanos, me habéis hecho desgraciada y me habéis llenado de tristeza*” (1996:67).

<sup>69</sup> Con eso, piden a ella, “*¡o abuela nuestra! Y vos, madre, no lloreis. . .*” (1996:79). Parece que hablan solamente a la abuela y no también a su verdadera madre, debido a que inmediatamente antes, se lee, “. . . *sólo fueron a despedirse de su abuela* [y no de su madre.]”

<sup>70</sup> Según Goetz y Morley (1977), *Xmuc* en maya se traduce a “*mujer vieja*”.

<sup>71</sup> Cabe mencionar aquí que una palabra maya para el maíz es *ixim*; “*ix*” pudiera significar “*mujer*”/“*pequeño*” y “*im*” se traduce a “*teta/pecho de mujer o cualquier animal*”; este sustento divino, entonces, parece remitir a la maternidad (divina).

<sup>72</sup> En el *Popol Vuh* (1996:28), son llamados divinos: para realizar la tercera creación, “[el Creador y el Formador] *les hablaron a aquellos divinos, . . . cuyos nombres eran Ixpiyacoc y Ixmucané.*”

<sup>73</sup> Según Thompson (1975) ésta también era diosa del parto, la procreación y la medicina.

<sup>74</sup> Recordemos que la abuela es descrita en algunas ocasiones, como la madre de estos hermanos mayores, quizá considerados *hermanos menores* de Hun-Hunahpú (su padre) y Vucub-Hunahpú. La verdadera madre de Huncheuén y Hunahau en el *Popol Vuh* se llama *Xbaquiyalo*, que según Goetz/Morley, significa “*de los huesos desiguales*” y según

jeroglífica, la palabra “*mimi*” pudiera haber sido escrito fonéticamente como *mimi*, debido a que comúnmente, la última vocal no se pronuncia al leer el glifo fonético.)<sup>75</sup>

Además, según Schele (1997:164-165), una vieja diosa de la luna fue nombrada en las antiguas inscripciones *Chak-Chel*,<sup>76</sup> y esta fue la partera que asistió en la cuarta creación, relacionándola como Xmucané quien participó en esta creación según el *PV*.<sup>77</sup> Schele (Ibid) también interpreta<sup>78</sup> que “. . . junto con el dios L, otro dios antiguo, [Chak-Chel] provocó una inundación que acabó con la tercera creación.” En el *Popol Vuh*, el Corazón del Cielo — compuesto por Caculhá Huracán, Chipi-Caculhá y Raxa-Caculhá — es quien provoca al mismo evento; al respecto, entonces, los dos textos no se parecen.<sup>79</sup> Sin embargo, Xmucané es una diosa anciana — y quizá, por su comportamiento con respecto a los gemelos divinos, puede ser diosa vieja de la luna.

### ¿A cuál género corresponde la Luna, entonces, según el *Popol Vuh*? ¿en la cosmovisión maya?

Obviamente, el *Popol Vuh* declara que se asocia a Xbalanqué. Sin embargo, al concebir al texto como una posible colección — o “*amalgama*” (Acuña, 1998) — de mitos pueden haber otros dos personajes en relación con este astro en la cosmología maya<sup>80</sup> de su tiempo: Xquic y Xmucané, madre y abuela. Así

---

Ximénez (citado por Goetz/Morley), “*de los huesos sujetos*”. Ninguna traducción parece tener relación con lo que representa Ixchel.

<sup>75</sup> El trabajo epigráfico de Schele muestra esta frecuente práctica en el desciframiento de glifos fonéticos.

<sup>76</sup> Ésta es representada en forma de una figurilla (posiblemente de Jaina) con una vestimenta de guerrero/guerrera anciano/anciana y portando un cuchillo y un escudo (Schele, 1997:165). Sus atavíos evocan las *cihuateteo* — las mujeres que se convirtieron en diosas al morir en el parto — de la cultura mexicana. Éstas eran consideradas guerreras, y acompañaban, como los guerreros muertos en la batalla, al Sol en su recorrido celeste.

Thompson (1988:214-216) identifica el signo jeroglífico de *Chak-Chel* en el *Códice Dresden 74*, en el cual la anciana está derramando agua desde un cántaro para provocar un “*aguacero torrencial*” que este mismo autor interpreta como “*la destrucción del mundo por inundación*.” Corrientes de agua salen en esta escena, además, de dos signos: uno del sol y otro de la luna.

<sup>77</sup> Ella forma al hombre de una bebida hecha de maíz blanco y amarillo (*Popol Vuh*, 1977).

Schele (1997:164) nota, además, que “. . . junto con el dios L, otro dios antiguo, [Chak-Chel] provocó una inundación que acabó con la tercera creación.”

<sup>78</sup> Aunque no menciona la fuente de su información, parece que esta interpretación puede surgir de una consideración de la Lámina 74 del *Códice Dresden*, comentado arriba.

<sup>79</sup> Esta disparidad entre textos puede ser debida a que — como menciona Acuña (1998) — la inundación descrita en el *Popol Vuh* parece ser una referencia al evento bíblico-cristiano y no proveniente de una tradición maya. Como veremos adelante, propongo que la inclusión de elementos ajenos (cristianos) en el discurso indígena no es una contradicción.

<sup>80</sup> La referencia aquí de la cosmología maya no denota una sola cosmología maya sino una especie de visión que puede variar/transformarse según la época, la región y el momento (como aspecto de la vida cotidiana) e inclusive, que puede ser un compuesto de perspectivas aparentemente contradictorias — como por ejemplo, la creencia de que la Luna es mujer y la Luna es hombre.

K. Anne Pyburn (1998:127) argumenta contra “*la tendencia . . . de tratar . . . los ‘nativos’ tanto del Oriente como de Mesoamérica, como productos de un área cultural unificado con un solo tipo de personalidad, una sola cultura, un solo sistema cosmológico y una serie orgánica de cultura material*.” Compara el estudio de una cosmología maya como algo comparable a un análisis de la cristiandad de regiones tan diversas políticamente como África, Europa y las Américas.

como se encuentran varias fases de la luna — y no solamente la de luz tenue — sugiero que ésta pudo haber estado asociada con los tres (Xbalanqué, Xquic y Xmucané) en el *Popol Vuh*, y todavía con otros (u otras) en la cosmovisión maya — o más bien, las cosmovisiones mayas.<sup>81</sup> Además, al considerar que el Corazón del Cielo fue compuesto por tres seres, no nos debe parecer improbable que la Luna también se asociara a múltiples personajes (aunque sus relaciones con ella no son referidas explícitamente en el *Popol Vuh*).<sup>82</sup>

Posiblemente, la luna nueva — llamada *pal ú*, y compuesta por “*pal*” (“*joven*”) y “*ú*” (“*luna*”) — correspondía a Xquic, la madre,<sup>83</sup> mientras la luna menguante o llena — conocidas como *yih ú*, quizá compuesto por “*yi h*” (“*fruta madura, viejo[/a] y/o antiguo[/a]*”) y “*ú*” (“*luna*”) — correspondía a la abuela, Xmucané.<sup>84</sup> Si aceptamos esta posibilidad, podríamos preguntarnos, si *¿estará Xbalanqué asociada con Xquic, como joven pareja/dualidad durante la luna nueva y/o asociada con Xmucané durante la luna llena (como “equivalente nocturno al sol”)?*<sup>85</sup> De manera semejante, *¿es la madre de “Los tres soles” solamente la Luna cuando ésta se encuentra tenue? ¿O es un aspecto de la Luna, mientras otro aspecto/momento*<sup>86</sup> *puede ser masculino?*

---

Este último razonamiento, sin embargo, parece desde mi punto de vista, ser una exageración de las circunstancias, debido a que el área maya fue ubicada en una región mucho más reducida y cada sitio no estuvo aislado de otros, ni de otras partes de Mesoamérica; el área maya muestra en cualquier época muchas más similitudes políticas, económicas y religiosas que los continentes mencionados por Pyburn.

<sup>81</sup> Así como hubo varias diosas madres en la cultura mexicana (Toci, Itzpapálotl, Coatlicue, Xochiquetzal, etc.), también parece que las hubo — y en relación con la Luna — en la cultura maya prehispánica. Para interesantes trabajos acerca de las diosas madres mexicanas, véase Heyden, Doris, “La diosa madre: Itzpapálotl” en *Boletín del INAH*, oct.-dic., 1974 y Ojeda Díaz, María, 1995, *Diosas y mujeres en códices prehispánicos* (publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.)

<sup>82</sup> Acuña (1998) considera esta trinidad como préstamo bíblico-cristiano; sin embargo, podemos observar que las variaciones de un mito recopiladas de una sola comunidad en una sola época — o un *cronotopo* (“tiempo-espacio”) maya (Bajtín, 1989) — nos muestran que un fenómeno (como la luna) puede ser explicado en la tradición oral de varias maneras que inclusive, pueden parecer contradictorias. (Esta diversidad conceptual parece corresponder más a la visión de Lévi-Strauss de que todas las versiones de un mito son válidas y quizá menos a particularidades regionales, como propone Pyburn, 1998).

<sup>83</sup> Al nivel fisiológico, las mujeres que dependen de una luz natural (no eléctrica) tienden a sincronizar (por naturaleza) sus menstruaciones con la luna, y éstas ocurren durante la luna nueva. Además, Thompson (1975) cita una creencia maya notada por Holland en 1963, que “*es más fácil concebir en luna llena, cuando la mujer es más fértil.*” El mismo Thompson refiere a la información recibida de un maya de Socotz, Belice que según el padre de éste, “*en tiempos antiguos un hombre cohabitaba con una mujer sólo entre la luna llena y su desaparición* [o en otras palabras, la luna nueva].”

<sup>84</sup> Parece que Xquic y Xmucané reflejan un par de figuras femeninas que pudieran ser consideradas como arquetípicas de la antigua cultura maya: la mujer joven y la mujer de mayor edad o las diosas, joven y anciana, de la luna, que aparecen en los códices (mencionados en el Capítulo 3.) También veremos adelante como se refiere en la mitología tanto a una diosa luna joven como a una diosa luna anciana.

<sup>85</sup> Esta pregunta la dejaré abierta.

<sup>86</sup> Véase la página 25 para una definición bajtiniana de “*momento*.”

## Autoría del Popol Vuh

¿O debemos considerar el *Popol Vuh* como una fuente que no es auténticamente indígena, y entonces, la contradicción que presenta a la Luna como mujer no nos debe importar? Según Acuña (1998), el *Popol Vuh*<sup>87</sup> debe haber sido escrito por una persona ajena a la comunidad maya. Sus propuestas argumentan, inclusive, contra la concepción de la mayoría de investigadores de este texto, como la de Recinos (1996), Tedlock (1985) y Goetz y Morley (1977), quienes lo conciben como un “*libro de la comunidad*” (una traducción de su título.)

Tedlock señala frases en el texto que según él, aluden a un tipo de códice o documento pictórico, y Goetz y Morley sugieren que de igual manera, puede representar una colección de varias narraciones que formaban parte de una rica tradición oral entre los mayas. Si nos basamos en estos postulados de que eventos descritos en el libro fueron representados estéticamente desde tiempos antiguos, pudiéramos concluir que el autor del *PV*, entonces, probablemente es la comunidad y los nobles quichés — que según estos investigadores, fueron sus autores — asumieron el papel de narradores en nombre de su pueblo/cultura.

Sin embargo, Acuña (1998:28) muestra que el encabezado del manuscrito refiere a “*las historias de los indios de la provincia de Guatemala,*” y el nombre *Popol Vuh* sólo se encuentra dentro del texto en dos ocasiones, uno de las cuales refiere a un libro perdido y reescrito de cierta manera dentro del libro que conocemos hoy en día como el *PV*. Acuña propone además que este libro original está representado — y probablemente copiado de un códice — en las últimas 2,204 líneas sobre las genealogías y guerras del Estado.<sup>88</sup> En contraste, según este autor, las primeras 2,720 líneas representan una colección de mitos que fueron alterados por el mismo autor, no indígena, para comunicar una cosmovisión cristiana asimilable para la mentalidad indígena en un intento de “*desengañarla.*”<sup>89</sup>

Por eso, según Acuña (1998:72), se encuentra una “. . . *inagotable variedad de esquemas narrativos en que se encuadra el relato. Parece como que el narrador hubiera tenido conocimiento de muchos cuentos infantiles y narraciones de Europa.*” Una autoría no indígena, para Acuña, se evidencia también en elementos

---

<sup>87</sup> Se referirá adelante al *Popol Vuh* en forma abreviada: “*PV*”.

<sup>88</sup> Ofrece una traducción de la palabra *popol* que es “*cosa o persona de a petate*” o en otras palabras, algo/alguien de alto rango en la cultura maya: los señores o lo que pertenece al Estado.

<sup>89</sup> Postula que el *PV* funcionó como una “*biblia adaptada para el uso y cristianización de los indios quichés*” (Acuña, 1998:79.)

cristianos — como la Trinidad Creadora, la inundación, demonios orgullosos como Vucub Caquix y sus hijos — y “*conceptos occidentales*.”<sup>90</sup> Argumenta, además, que la estructura del libro es occidental en sus divisiones según tema e indentaciones aproximadamente cada 100 líneas, y muestra que los frailes tenían amplio conocimiento de los contenidos del libro antes de la supuesta fecha de su realización: documentos escritos en la misma época como el *Titulo de Totonicapán* o el *Memorial de Sololá* “*tienen numerosas afinidades con la última parte del [Popol Vuh]. . .*” y con respecto a la primera parte, hay “*evidencias de que los frailes (dominicanos, por lo menos) tenían conocimiento de todas o casi todas esas historias.*”<sup>91</sup>

Con base en estos elementos, Acuña (1998:90) postula que el autor fue una persona no indígena, debido al “*bien conocido y lúcidamente ejecutado plan de la obra. . . [y] la deliberada reducción a la unidad de tantas tradiciones distintas.*”<sup>92</sup> No obstante, opino que varias observaciones de Acuña pueden servir para refutar su teoría acerca de la autoría del *PV*. Primero, Acuña nota que la autoría de otro documento de la misma época, el *Titulo de Totonicapán*, corresponde al *Popol Vinac* Diego Reynoso, hijo del rey cakchiquel Lahuh Noh. Obviamente, este indígena tenía una formación noble e intelectual, y parece razonable que los frailes — en su tarea de primero, aprender de la lengua y después, coleccionar relatos e historias mayas — hubieran aprovechado el conocimiento de los miembros de comunidades indígenas con una fuerte tradición intelectual, como el noble Diego Reynoso; si consideramos la interacción entre un intelectual indígena y un fraile desde la visión del dialogismo bajtiniano, debe haber existido un *diálogo* — versus un monólogo — entre ambos.<sup>93</sup> El religioso tendría la oportunidad de aprender acerca de la tradición indígena, pero al mismo tiempo, el noble indígena podría aprender de esta nueva cultura siendo impuesta sobre la suya y quizá, con un interés en preservar su rango social/político.<sup>94</sup>

*¿Porqué, entonces, hubiera incluido tradiciones bíblico-cristianas un autor indígena?* Un trabajo historiográfico de Inoue (2000) muestra un fenómeno que puede asemejarse a la situación en que se encontró

---

<sup>90</sup> Como mencionado anteriormente, Acuña atribuye la escritura del *PV* a un solo autor por su “*unidad de composición.*”

<sup>91</sup> Cita el ejemplo de Las Casas, cuya recopilación de mitos tiene varios elementos en común con esta parte del *PV* fue hecha diez años antes que el *PV*.

<sup>92</sup> Un ejemplo que ofrece de eso es la presencia de descripciones geográficas ilógicas, como la de Tula al oriente (donde están Honduras y El Salvador), un hecho que atribuye a que el autor estaba pensando en “[el] *Oriente donde la tradición hebrea cree que se multiplicaron todos los hombres, y en la famosa Babel.*” Otro es la amalgama de “*dos tradiciones dispares [mayas]: la popular o folklórica, y la señorial o política*” (Acuña 1998:54.)

<sup>93</sup> Reents-Budet (1994:63) cita la percepción del noble del centro de México representada por un informante de Sahagún (*General History of the Things of New Spain*, 1974-82:10:15-22): “*él es un estudiante, quien puede aprender, ser adoctrinado, es indagador, bien educado, bien instruido e iluminador.*”

<sup>94</sup> Inoue (2000) nota en el Altiplano Central de México, el tlatoani se encontró en peligro de perder su cargo social como gobernador alrededor del año 1564. Seguramente, los nobles mayas tampoco se sentían seguros de sus destinos políticos/sociales en esta época.

el autor del *PV*; trata de dos cronistas indígenas del centro de México quienes escribieron acerca de un “culto al Dios único,” algo que ahora sabemos, no formaba parte de la cosmovisión nahuatl, sino que imitaba la judeocristiana. Explica Inoue que el cronista Juan Bautista de Pomar muestra en su texto “su clara intención de enfatizar la supremacía [religiosa] texcocana” al describir su supuesto culto a un solo Dios, mientras esta misma tesis fue retomada por Fernando de Alva Ixtlilxóchitl como “materia ideal para su objetivo” de “. . . establecer y presentar una historia 'lógica' o más comprensible para sus lectores europeos” y “sin ruptura desde la época prehispánica hasta la colonial.”<sup>95</sup>

Inoue señala el uso indígena (en su texto) de una palabra adoptada por los frailes de este tiempo para denotar “Dios” y presenta otro factor que en adición a los mencionados arriba, pudiera haber influido fuertemente en las reinterpretaciones de historia indígena por parte de estas cronistas: “En los años 1530 — que corresponde a la niñez de Pomar . . . un cacique texcocano, Don Carlos Ometochtzin, fue ejecutado después del proceso inquisitorial. Su ejecución sirvió de castigo ejemplar contra la vieja tradición [indígena] persistente.”<sup>96</sup>

Si tomamos en cuenta que las perspectivas de la Iglesia no deben haber variado mucho entre México y Guatemala, podemos suponer que los intelectuales mayas o quichés tampoco quisieron ponerse en peligro de ser considerados “no cristianos”. El mismo Acuña cita el siguiente testimonio en el *PV*: “Esto acabamos de escribir dentro ya de la palabra de Dios, en el cristianismo ya. . .”<sup>97</sup> Entre otras citas, que tampoco nos deben parecer exclusivas de un autor no indígena, hay los siguientes: “[Existían] gentes negras, gentes blancas, gentes de diferentes aspectos y de distintas lenguas” (líneas 5130-4) y “eran amadores de la Palabra” (líneas 5144-8.)

Otra razón por la cual no parece probable de que el autor del *PV* no fuese indígena es la falta, referida por Acuña, de una traducción completa y buena del texto en quiché.<sup>98</sup> Si un fraile escribió el libro para “desengañar” a los indígenas quichés, ¿porque no hubiera hecho una traducción — mucho más fácil en la lengua materna — para sus colegas, muchos de los cuales hablaban muy poco esta lengua nativa? Aunque

---

<sup>95</sup> Recuérdese la importancia subrayada por Bajtin del escucha en la composición de un texto/enunciado.

<sup>96</sup> Inoue (2000:5) menciona que entre los testigos de este evento “aparece una mujer llamada doña María, hermana de Don Carlos, y casada con Antonio Pomar. . . No podemos ni certificar ni rechazar que se tratara de la madre del autor de la Relación de Tezcoco, pero lo cierto es que, aunque no hubiera sido su madre, este acontecimiento afectó gravemente al niño Pomar, quien estaba bien asociado con el grupo noble de Texcoco.”

<sup>97</sup> No debe parecer, entonces, tan increíble el “gran ausente. . . [como describe Acuña, 1998:77, del] calendario indígena; aunque los nombres de Hun Hunahpú (1-Flor), Hun Batz (1-Mono), Hun Camé (1-Muerto), etc. lo presuponen.”

<sup>98</sup> Según Acuña, el *PV* fue “malcopiada y maltraducida.”

algunos clérigos parecen haber aprendido lenguas indígenas, ¿porqué no hubieran al menos pedido el auxilio de un hablante nativo que ya sabía de los mitos y quizá pudiera interpretar un códice?<sup>99</sup> ¿No fueron estos intelectuales mayas los que consultaron a los frailes al “recoger en libros las creencias antiguas de los nativos en cada localidad?” (Acuña, 1998:64.)

Yo opino que el *PV* pudo haber sido una recopilación hecha para los religiosos españoles o para una meta relacionada con ellos,<sup>100</sup> pero también por un indígena quien en el mismo texto expresó el deseo de preservar un libro que se perdió y quien debe haber tenido el deseo de sobrevivir (él mismo) en un momento de persecución hacia su comunidad y su realidad — por eso, adaptó el contenido en parte, a un escucha cristiano y/o cristianizado. Otra vez, consideramos la importancia del escucha en la formación de un enunciado/texto. Dudo, además, que la comprensión de la lengua quiché fuera bastante amplia entre los frailes como para realizar tal obra,<sup>101</sup> aunque la redacción del manuscrito es evaluada por Acuña como “desordenado en la exposición y torpe en el uso de la sintaxis.” En este sentido, estoy de acuerdo con la opinión de Acuña de que “no parece que éste haya sido un autodidacta espontáneo nativo. . .”; al contrario: fue un indígena con amplia educación, conocimiento y habilidad intelectual.

En este análisis, entonces, consideraremos al *PV* como una fuente indígena y versiones de un miembro de la cultura maya de varios mitos, a que Acuña refiere como la porción de cantares<sup>102</sup> y escenas representativas. Para apoyar esta hipótesis, sin embargo, y explorar con más profundidad la divergencia entre géneros designados a la Luna, analizaremos otros mitos relacionados con los gemelos, la abuela y el cortejo de la Luna por el Sol; éstos nos revelarán todavía más acerca del contexto dialógico de las aventuras, contadas en el *PV*, de Hunahpú e Ixbalanqué.

Como hemos visto anteriormente, existe una gran cantidad de mitos que describen a la Luna como mujer, y la identidad de este astro — como patrona/reguladora de la menstruación, de la fertilidad femenina y

---

<sup>99</sup> Otra vez, parece que debe haber sido noble. Eso pudiera explicar su conocimiento de la historia oficial, así como los cantares/mitos que componen la primera parte del libro y según Acuña (1998), son los referidos por Ximénez — quien realizó la versión española en 1857 (alrededor de 200 años después de que fue escrito el *PV*) — como “la doctrina que primero mamaban con la leche y que todos ellos casi lo tienen de memoria.”

<sup>100</sup> Según Acuña, fueron utilizados en sus sermones.

<sup>101</sup> Si Ximénez mostraba tantas limitaciones al utilizar la lengua quiché — y según Acuña, “omitió traducir un elevado porcentaje del texto” — los frailes que llegaron antes probablemente se deben haber encontrado con todavía más retos al aprenderla.

<sup>102</sup> Acuña (1998:57) refiere a cantares que los mayas de Guatemala “siguen usando ahora” como los de *Vucub-Caquix*, *Hunahpú 4oy* y *Xibalbá okot*. Especifica que las historias de los gemelos divinos, en particular, parecen provenir de “cantos y representaciones escénicas de la antigua provincia verapacense.”

de la tierra,<sup>103</sup> así como del parto<sup>104</sup> — parece corresponder a aspectos de la identidad de la mujer misma entre las culturas mayas (por lo menos, desde el tiempo de la publicación del *PV* y de la recolección de mitos que trataremos en esta sección.)

### Ixbalanqué como Sol y el venado

Debido a la contrastante caracterización de la Luna como se muestra en el *PV*, ¿podríamos postular que Ixbalanqué ocupó el papel de Luna exclusivamente en este texto destinado a un público cristiano/cristianizado, mientras la Luna realmente ha sido considerada mujer entre los mayas? Thompson (1975:445) cita un incidente evidenciado por Dieseldorff en el cual “un kekchi acusado de robo juró su inocencia por el Sol, llamándolo *li cagua Xbalamqué, 'Nuestro Señor Sol'*,” mientras en Yucatán, *I Ahau* (o como se traduce *Hunahpú*) era considerado el lucero de la mañana; también cabe mencionar que entre los quichés y cakchiqueles — donde fue hallado el *PV* por Ximénez — la Luna es hembra. Además, en varios mitos citados por Thompson, el Sol se esconde bajo la piel de un venado al cortejar a la Luna; al recordar que la última parte del nombre Xbalamqué corresponde al venado,<sup>105</sup> quizá hubo un cambio entre los papeles de los gemelos hecho por el autor indígena del *PV*: Hunahpú pudiera ser Venus, y Xbalamqué pudiera ser el Sol. La Luna, entonces, todavía pudiera ser mujer.

Sin embargo, la mención del venado en la mitología maya no es tan clara para apoyar ni refutar esta teoría. En los siguientes relatos acerca del cortejo de la Luna por el Sol, se muestra una asociación entre el venado y ambos, Sol y Luna. El primero, recopilado por Thompson entre los mayas mopanes en los años 1930, narra que el Sol se enamora de *X T'actani*, una “buena tejedora que vivía con su abuelo.”<sup>106</sup> Para

---

<sup>103</sup> Entre las cosmovisiones mayas, la mujer es considerada con frecuencia una buena influencia sobre la milpa; si es muchacha, si pasa por la milpa, puede hacerla más fecunda, mientras existía la creencia en el centro de México de que la mujer embarazada pudiera “quemar” a la siembra, por su calor corporal. Se considera también entre los mayas que la Luna en su aspecto femenino tiene una influencia enorme sobre la siembra: “en las podas, cosechas y demás actividades agrícolas de la región [maya]” (Avila, 1977:17.) Thompson (1975) también nota el hallazgo de Siegel en 1941 que “el *kanhobal de San Miguel Acatán aplica el título de Nuestra Madre a la tierra y el maíz así como a la diosa lunar, y los tres se identifican en la palabra y el pensamiento.*” Thompson también comenta que “los *tzeltales dicen que no se debe nunca señalar la luna nuestra madre con el dedo, porque se seca la milpa.*”

De igual manera, la lengua misma refleja esta asociación: la palabra para el maíz (producto agrícola por excelencia del que fueron formados los primeros hombres en la cuarta creación del *PV*) es *ixim*. Podríamos suponer que “*ix*” refiere a lo femenino y “*im*” se traduce a “*teta o pecho de la mujer o de la hembra de cualquier animal.*” (Diccionario Maya Cordemex, 1980)

<sup>104</sup> Thompson (1975) muestra como la Luna además ha sido asociada a las enfermedades.

<sup>105</sup> Esta traducción de “*qué*” fue propuesta por Tedlock (1985). Recordemos, también, que la palabra “*balam*” se traduce a jaguar, un animal fuertemente asociado al Sol.

<sup>106</sup> Cabe mencionar aquí una asociación semántica entre las palabras para el tejido y la fertilidad femenina — este último, como hemos visto, siendo estrechamente vinculado con la Luna: una palabra maya para representar “*tejer, tejido y tela en*

impresionarla, el Sol pasa a diario por su casa llevando una piel de venado (rellenado) para hacer parecer que lo había cazado. Cuando ella descubre su truco, se ríe de él, y él se convierte en colibrí para poder acercarse a ella. Después de ver que es el Sol, ella se fuga con él, y su abuelo los sigue con una cerbatana, con la cual dispara y mata a la Luna;<sup>107</sup> los pedazos de ella son recogidos en 13 troncos huecos por el Sol, y al salir del decimotercer tronco, ella se hace la Luna. Posteriormente, un venado la patea con su pezuña para hacer su vagina,<sup>108</sup> y el primer coito del mundo ocurre entre el Sol y la Luna.

En otra versión, publicada por Thompson (1975) y recopilada por Dieseldorff en los años 1920 (de un informante kekchí de los manche choles), se relata que el Sol se llama *Xbalanqué*, y cuando la muchacha se muere, éste recoge su sangre en 12 jarros de barro.<sup>109</sup> Aquí, vemos otra vez, la asociación entre la Luna y la sangre de la mujer.<sup>110</sup> Ésta también es pateada por un venado, y como resultado, se forma su vagina.

Una variante recopilada por Burkit y publicada, según Thompson, por Gordon en 1915 nombra a la muchacha *Matactin*<sup>111</sup> y el Sol, *Li Cagua Saqué*, “Nuestro Señor Sol.” Cuando ella se muere, unas libélulas recogen su sangre en 13 jarros; 13 días después, el Sol los vacía en una fuente — ella está en el decimotercero, como en otras versiones — y manda al venado llevarla al cielo. En otra variante recopilada y publicada por los mismos investigadores,<sup>112</sup> el Sol rapta a la muchacha, y al disparar con su cerbatana,<sup>113</sup> el

---

*el telar*” es *sakal*. La partícula “-al” es usado para contar los partos de la mujer, y el compuesto *sakal ixik* refiere a la menstruación de la mujer. (Diccionario Maya Cordemex, 1980)

<sup>107</sup> Es interesante considerar que una interpretación freudiana de este mito — la cual constituyera un diálogo en el gran tiempo entre nosotros y el mito — sugeriría que la cerbatana podría representar un símbolo fálico (Tatiana Bubnova, comunicación personal, octubre de 2000) y entonces, una dominación sexual ejercida sobre la luna (mujer) que como veremos adelante, pudo haber surgido de una percepción de la superioridad sexual de la mujer.

Recordemos además de Coyolxauhqui en el Altiplano Central mexicano, la cual fue destrozada en varios pedazos por su hermano Huitzilopochtli (representando al sol.) En este caso, así como con Itzapálotl (flechada por Mixcoatl), un dios elimina una diosa cuyo culto parece representar un rival al del dios, y lo masculino subordina a lo femenino.

<sup>108</sup> Cabe señalar que la forma de la pezuña asemeja a la parte íntima de la mujer. Aquí vemos como la mitología refleja una observación de la naturaleza, algo que ha sido señalado por Lévi-Strauss.

<sup>109</sup> Según Thompson, una conversación personal de Wirsing con Elsie McDougall reveló que el relato refiere a 13 — no 12 — jarros.

<sup>110</sup> Un relato de San Pedro en Alta Verapaz, Guatemala recopilado por Avila (1977:24) muestra una asociación todavía más reveladora entre la sangre de la mujer y la Luna. El Sol se enamora de la Luna y se disfraza con las plumas de un gorrión. La muchacha pide a su padre llevarlo a su cuarto para dormir. Cuando descubre que es el Sol, decide escapar con él y van lejos, después de que el Sol pone chile en la cerbatana del padre. El padre pide al aire que los encuentre, y mientras el Sol se mete bajo una concha de tortuga, el aire tira un rayo que mata a la Luna y la hace pedazos. El sol busca bajo siete capas de tierra hasta que encuentra la sangre de la muchacha “y por eso en la tierra quedó que las mujeres vieran cada mes la menstruación.” Vemos aquí que la muchacha no es simplemente una muchacha, sino lo que podemos llamar quizá el arquetipo de la mujer (o en otras palabras, figura representativa del género femenino).

Para dialogar con este mito, podemos preguntarnos (como hicimos con un mito anterior) si la cerbatana representa a un falo. Al reconocer que en el habla maya de hoy — así como en los jeroglíficos prehispánicos — múltiples significados pueden co-existir, quizá podemos proponer que en un plano, este mito trata de la primera experiencia del coito de la mujer, la cual puede resultar dolorosa (como estar picado por el chile de la cerbatana-pene) y que resulta en un sangrado a consecuencia de la ruptura del himen.

<sup>111</sup> Podemos notar que el nombre *Mactactin* asemeja al nombre *X T'actani* de la primera versión citada arriba.

<sup>112</sup> Ambos mitos citados por ellos corresponden a una sección titulada por Thompson como “*Mopanes y kekchis*”.

anciano logra hacer que el Sol suelte a la muchacha, quien cae al mar y se hace pedazos. Los peces forman una red y tratan de levantarla hasta el Sol, pero debido a que el calor no les permite, la dejan en el cielo, donde “todavía trata de alcanzar a su amante.”

Un cuento tzeltal recopilado por Castro en 1959, según Thompson (1975:442), también menciona al venado, pero esta vez directamente relacionado con la mujer: “[el venado] *pierde su cornamenta cada año por haber metido la cabeza bajo la falda de una mujer donde el calor de la mujer se la quemó.*”<sup>114</sup> Al ver esta colección de mitos que mencionan al venado, no podemos determinar una relación exclusiva del venado con el Sol o con la Luna. Sin embargo, la morfología nos muestra una correspondencia entre estos mitos y otra palabra maya para la luna:<sup>115</sup> *Oxlahun K'an*, que denota la luna llena, se divide en *oxlahun* (o “trece”) y *k'an* (que se traduce a fruta madura, el primer día del mes lunar de 20 días — “uinal”/“winal” — y/o una red para pescar.)<sup>116</sup> Vemos aquí que el número 13 — significativo por las 13 lunaciones en un año solar — mencionado repetidas veces en este mito del cortejo de la Luna también está reflejado en la lengua.

### La Luna como mujer

Como hemos visto, la lengua y la mitología no corresponden entre sí con lo que respecta a una designación de género para la Luna. Sin embargo, así como son representadas lingüísticamente, parece que las referencias a una Luna *femenina* son mucho más frecuentes en la tradición oral maya. Entre los mayas yucatecos, tzeltales y kanhobales, por ejemplo, los eclipses son vistos como peleas conyugales entre el Sol y la Luna (Thompson, 1975.) El mismo autor cita además una observación de Fuentes y Guzmán alrededor del año 1665 de un eclipse lunar, en el cual los mayas pokomanes de Mixco “*golpeaban tambores, tablas, trozos de hierro. . . gritaban y lloraban, y decían que querían ayudar a la luna.*” Thompson (1975:297) menciona también una concepción maya — aunque no especifica de donde se proviene — de que “*el niño por nacer puede salir deforme si la madre está fuera de la casa cuando la luna es agredida durante un eclipse.*”

---

<sup>113</sup> Acuña (1998) argumenta que la cerbatana representa un elemento no maya (sino con procedencia del centro de México); sin embargo, vemos aquí que se encuentra en la tradición oral maya.

<sup>114</sup> Obviamente, este mito señala lo poderoso de la sexualidad femenina. En diálogo con esta afirmación, Tatiana Bubnova (comunicación personal, octubre de 2000), propone que la pérdida de la cornamenta parece evocar la imagen de una castración, la cual (podríamos añadir) coincide con un temor — discutido adelante — provocado por el poder sexual/procreativo de la mujer.

<sup>115</sup> Podemos notar que las palabras para luna no reflejan ningún elemento masculino, aunque vemos un hombre como Luna en algunos mitos.

<sup>116</sup> Recordemos que en la cuarta versión del mito del cortejo entre Sol y Luna, los peces forman una red para reunir los pedazos de la Luna.

El mismo autor nota que entre los kekchís, quichés, tzotziles y chortis, la Luna es patrona del parto, y entre los quichés y cakchiqueles, es la abuela. Parecida a la diosa Tlazoteotl — desdoblada como Teteoinnan (Ojeda Díaz y Rossell, 1995)— del Altiplano Central de México, la Luna maya es considerada en algunos contextos como una anciana/abuela que es patrona de la tierra, las aguas, el nacimiento, el tejido, la mujer y la fertilidad.<sup>117</sup> Adicionalmente, está asociada a la enfermedad, como veremos adelante.

Aunque la Luna es considerada madre en algunas regiones mayas, hay una serie de mitos — mayas y de otras culturas mesoamericanas — publicados por Thompson (1975) que mencionan una anciana con dos hijos. Mientras los hijos evocan los gemelos divinos del *PV*, no parece existir una referencia a que la anciana es la Luna. A grandes rasgos, el mito (mopán, kekchí, cakchiquel, popoloca, mazoteca, mixe y zapoteca) describe dos hermanos quienes cazan, y una anciana que da toda la carne, que llevan al hogar, a su amante. Cuando los muchachos se enteran de ello, matan al amante y engañan a la anciana para que coma parte del cuerpo de su amante. En respuesta a esta acción, ella intenta matar a los muchachos, pero ellos triunfan y la matan. Cabe mencionar que estos mitos se asemejan a la relación entre la abuela y los gemelos divinos del *PV* antes de que sus hermanos mayores fuesen convertidos en monos.<sup>118</sup> Además, vemos una alusión en el mito a un aspecto sexual de la abuela (con un amante que en muchos relatos, es bestia<sup>119</sup>) y un aspecto de crueldad hacia los niños.

En el caso del género de la Luna, entonces, podemos coincidir con Lévi-Strauss (1984) en que “*el género connota rara vez los astros de manera absoluta*”; aunque la lengua proporciona un distinto género a la Luna y al Sol, la mitología no refleja esta designación. Es interesante notar la mención hecha por Lévi-Strauss (1984) del trabajo de Lehmann-Nitsche en las regiones andinas, en el cual se presenta un caso muy parecido al nuestro: existe “*la fórmula del matrimonio entre un sol masculino y una luna femenina. . . [y] al mismo tiempo, mencionaba la presencia de otro eje, transversal con respecto al precedente, sobre el cual se distribuyen mitos en los que el sol y la luna son hermanos, respectivamente el mayor y el menor.*” En

---

<sup>117</sup> Al considerar la interacción constante entre la región maya y el Altiplano Central de México, considero que elementos culturales de cada área tenían un efecto en la otra; en otras palabras, algunos enunciados de una de estas áreas culturales seguramente entraron en diálogo con los de la otra. En Capítulo 3, veremos con más profundidad estos aspectos.

<sup>118</sup> Recordemos que ésta no les daba de comer.

<sup>119</sup> El hecho de que el animal es “bestia” (según Thompson) o animal y no-hombre, parece remitir la responsabilidad social de la relación sexual — y del engaño de los hijos — exclusivamente a la mujer. Los animales, según el *Popol Vuh*, son inferiores al hombre (y por eso, son destinados en la primera creación a ser “*inmoladas sus carnes y fueron condenados a ser comidos y matados. . .*” (*PV*, 1996:27) (Sin embargo, como mencionamos anteriormente, su papel como way o ch’ulel los otorga mayores poderes.) Vemos aquí, entonces, que la abuela — dos veces madre — es una persona

conclusión, Lévi-Strauss nos presenta una manera alternativa de considerar al género de los astros, aunque el lenguaje refleja una concepción de la Luna como hembra;<sup>120</sup> el uso de diferentes géneros para el Sol y la Luna en la mitología muestra una relación de semejanza y diferencia (u oposición y armonía), así como la relación representada por dos hermanos — en que se parecen por parentesco mientras se contrastan por diferencias de edad y/o dones naturales.

Además, en estos relatos, vemos que cuando la Luna es mujer, se representa en su aspecto sexual. Se describe, por ejemplo, el calor de su sexualidad, la cual desde el punto de vista de una mujer no es un estado constante, sino una condición particularmente asociada al acto sexual o al embarazo. La identidad de la mujer retratada en estos mitos está arraigada a su sexualidad; los órganos sexuales del Sol, en contraste, no son mencionados. Aunque podemos considerar que el autor colectivo de estos mitos es la *comunidad*, hay una fuerte indicación de una mirada *masculina* — podemos decir, desde la perspectiva del otro-para-mí — o de los hombres de la comunidad hacia el otro, o en este caso, la *otra* como mujer. Los valores sociales con respecto a ella, en su aspecto sexual, parecen incluir tanto veneración como temor ante su poder sobre la vida y la muerte,<sup>121</sup> así como, quizá, ante su sexualidad.

Pudiéramos concluir, entonces, que el aspecto fecundo de la Luna corresponde a la mujer, y esta relación no imposibilita el hecho de que la Luna pueda tener además, un aspecto masculino,<sup>122</sup> el cual complementa lo femenino en el acto sexual, una actividad estrechamente vinculada con este astro. Como propone Lévi-Strauss, la función de género en los mitos parece denotar la *relación* entre el Sol y la Luna, tanto emparentados socialmente como opuestos, mientras la mayoría de referencias lingüísticas y mitológicas a la Luna la consideran hembra.

Aunque las herramientas que han sido empleadas en este análisis no son suficientes para entender cabalmente la concepción maya — antigua y/o actual — de la Luna y su relación con la madre,<sup>123</sup> la abuela

---

temible. El valor social transmitido aquí parece ser un aspecto cruel de la mujer anciana, que concuerda con la asociación entre la mujer-Luna y "*algunas enfermedades y trastornos*" (Thompson, 1975).

<sup>120</sup> En adición a los nombres mayas para la Luna mencionados anteriormente, la palabra en mam, jcalteca, aguateca, tojolabal y chuj es *Ix Ahau*. Debido a que *ahau* se traduce al día del Sol y *ix* puede ser diminutivo/femenizante, quizá la Luna es concebida en la lengua como el pequeño Sol y el Sol femenino.

<sup>121</sup> Este atributo resulta de su función en el nacimiento de los hombres/mujeres.

<sup>122</sup> Aparte de las referencias a un hombre/dios asociado con la luna en el *PV* y en una concha mencionada anteriormente (en la cual se representa un hombre, con falda de mujer, dentro de la luna) hay por lo menos un mito maya (cakchiquel) compilado del último siglo que muestra este nexo conceptual. (Véase Thompson, 1975:427.)

<sup>123</sup> Una mayor comprensión dependerá de un análisis más extenso que incluyera, en adición a esta comparación de textos míticos, un examen de códices, escultura y pintura de sitios clásicos mayas, así como trabajo etnológico.

y/o Xbalanqué,<sup>124</sup> vemos que un *diálogo* entre diferentes versiones del mismo mito nos permitió leer *entre líneas* el mito de “Los tres soles”, así como el del *Popol Vuh*, para comprenderlos con mayor profundidad, así como identificar algunos aspectos de la identidad/arquetipo de la mujer/madre y valores sociales entre los mayas en años posteriores a la Conquista y algunos de los cuales posiblemente son heredados de tiempos más antiguos. Ahora al considerar la pregunta, *¿a quién corresponde la Luna?*, podemos concluir que la respuesta dependerá del *momento*<sup>125</sup> de la Luna y de la cultura maya.

---

<sup>124</sup> Tampoco podemos comprender por qué la luna aparece a veces como mujer y otras veces, como hombre. Sin embargo, parece coincidir con algo notado en el Altiplano Central mexicano: el lado femenino del universo puede ser representado por un dios (como Tlaloc) en vez de diosa o un hombre (como el sacerdote supremo mexica al lado del tlatoani, quien representaba al lado masculino.)

<sup>125</sup> El término *momento* está utilizado aquí en su sentido bajtiniano. (Véase página 25.)

## Diálogo con una figurilla de Jaina

*Mitología e iconografía no son objetos de estudio tan diferentes como a primera vista pudiera parecer, sobre todo si se siguen de cerca las ideas de Voloshinov sobre el lenguaje.*

*Alfredo López Austin*

*La ideología social no se origina en alguna región interior (en las «almas» de los individuos en proceso de comunicación), sino que se manifiesta globalmente en el exterior: en la palabra, en el gesto, en la acción. . . el signo y su situación social se encuentran indisolublemente ligados uno a otro.*

*Voloshinov/Bajtín*

Como hemos visto, existe una gran cantidad de mitos mayas actuales que presentan una ideología acerca de la mujer — o podemos decir, sobre el arquetipo de la mujer maya — en su aspecto de procreadora: como madre y abuela. Esta visión, así como una subordinación de la mujer por el hombre,<sup>1</sup> no parece representar una gran divergencia de la ideología en torno a ella expresada estéticamente en la *antigua cultura maya*,<sup>2</sup> ya que las manifestaciones estéticas que tenemos de la mujer (provenientes del periodo Clásico, por ejemplo) son relativamente pocas en contraste con las que representan hombres — particularmente en la corriente principal del arte y la epigrafía<sup>3</sup> — un hecho que también parece confirmar que la mujer ocupaba un lugar secundario con respecto al hombre.

Sin embargo, al rastrear las fuentes que tenemos hoy en día, podemos detectar que, tanto en épocas precolombinas como en la actual, la mujer tenía un importante papel en la sociedad, aunque éste giraba alrededor de los hombres de su familia: sus padres, sus esposos y sus hijos.<sup>4</sup> En estelas de la época Clásica, aparecen algunas *gobernadoras*. No obstante, son mencionadas con más frecuencia en referencia con su

---

<sup>1</sup> Veremos adelante cómo se manifiesta estéticamente esta subordinación.

<sup>2</sup> Al referir a “*la antigua cultura maya*” reconocemos un conjunto de características culturales compartidas por una región específica de Mesoamérica (la región maya) aunque no ignoramos el hecho de que hubo diferencias según época y región. Más bien, como comenta López Austin (1990) con respecto a Mesoamérica, esta área cultural se compone de una complejidad de sitios interrelacionados pero a la vez, heterogénea.

<sup>3</sup> Referimos a esta corriente como la compuesta de expresiones artísticas públicas o comisionadas por nobles, como la pintura mural, la pintura en vasijas (que según Reents-Budet, 1994, servían como utensilios de prestigio para la clase noble, artículos de intercambio ritual entre miembros de esta clase y piezas funerarias), la escultura integrada a la arquitectura masiva y esculturas de bulto así como en relieve (como por ejemplo, las de las estelas.) En contraste con este tipo de arte, tenemos lo hallado en excavaciones de residencias (no de la clase dirigente), en cuevas (donde según Stone, 1995, se realizaban ritos entre grupos exclusivos — a veces, exclusivamente de hombres, por ejemplo — de personas) y en algunas ofrendas funerarias. Una excepción de esta tendencia (o corriente) son los códices mayas provenientes de la época posclásica: nos presentan numerosas referencias a lo femenino.

linaje<sup>5</sup> al mostrar alianzas políticas — establecidas a través del matrimonio entre el gobernante de un sitio y una señora noble de otro — y la herencia divina de sus hijos gobernantes.<sup>6</sup> De hecho, la mayoría de las representaciones plásticas, además, muestran hombres como portadores de poder y status: estelas, así como pintura mural los representan como gobernantes, nobles, guerreros y cautivos; las mujeres, en contraste, aparecen con mayor frecuencia en asociación con ellos: como sus esposas y madres. Otra evidencia de una posición inferior de las mujeres en comparación con los hombres se nota en la mención de Landa de que mujeres no podían participar en la mayoría de las fiestas sagradas hasta llegar a la ancianidad.<sup>7</sup>

Mientras observamos en estos hechos un trato diferencial con respecto a la mujer en la antigua cultura maya — por lo menos, en el ámbito público — tenemos otros productos culturales que le otorgan (al nivel arquetípico) características aparentemente contrarias a este trato. Así como en otras culturas de Mesoamérica, el lado femenino del universo maya fue igual de valor y poder que su complemento: lo masculino. En el *Códice Dresden*, además, la diosa de la luna aparece más veces que cualquier otro ser sobrenatural, con excepción a los chacs, y Landa refiere en su trabajo a la existencia de un amplio “culto” a la diosa *Ixchel* en la península de Yucatán<sup>8</sup> con un fervor que no mostraban en la veneración de otras deidades del panteón maya.

Además, entre los géneros artísticos mayas del periodo prehispánico, el que parece mostrar con mayor frecuencia y con mayor dignidad a la mujer (o más bien, a su arquetipo) es el de las figurillas femeninas que se han encontrado en sitios como uno en la ciudad actual de Campeche; Jonuta, Tabasco y Jaina, Campeche.<sup>9</sup> Estas figurillas, representativas de una expresión estética de carácter privado en vez de público,<sup>10</sup> presentan una riqueza de información acerca de la concepción de lo femenino, en sus aspectos

---

<sup>4</sup> Schele (1990:268) afirma, por ejemplo, que “*la representación de una mujer como el actor [o la actriz] principal en ritual no tiene precedente en Yaxchilán y es casi desconocida en el arte monumental maya.*”

<sup>5</sup> Estos fueron patrilineales.

<sup>6</sup> Schele (1990) muestra como en Templo 23 de Yaxchilán, el gobernante “Escudo Jaguar” mandó hacer un dintel que muestra el linaje (del lado materno) de una de sus esposas, el cual perteneció a su propio linaje de él, al lado de una declaración de que un hijo heredaría su poder — un hijo de *otra* esposa no mencionada (de un linaje foráneo de Calakmul). De esta manera, el gobernante mostraba una alianza estratégica con su propio linaje pero al mismo tiempo, apoyaba al hijo de un linaje extranjero.

<sup>7</sup> Véase Landa, 1978: 55-56.

<sup>8</sup> Como hemos visto anteriormente, persiste hoy en día una fuerte presencia de esta deidad entre miembros de comunidades mayas.

<sup>9</sup> Desafortunadamente, no tenemos igual acceso a “*la gran cantidad de 'idolos' femeninos*” que encontraron los españoles en la isla de Cozumel (donde había un santuario a *Ixchel*) en el momento de la Conquista, ni de las que dieron nombre a la Isla Mujeres (Rivera Dorado, 1986).

<sup>10</sup> Varios autores refieren a este género como parte de una cultura periférica. Corson (1973) lo contrasta con “*los códices inspirados jerárquicamente*” y lo considera como “[un] complejo de manufactura y uso populares”. Seguramente, no

quizá más sagrados: como diosa de la fertilidad, la procreación/sexualidad y la salud.<sup>11</sup> Del último de estos sitios, tenemos algunas de las representaciones quizá más finas y detalladas de este personaje. El contexto de su hallazgo — en una gran necrópolis y en los brazos de personas enterradas — además es muy sugestivo para dar una luz sobre su significado en la antigua cosmovisión maya.<sup>12</sup>

Con el fin de acercarnos a la concepción de la mujer en la antigüedad maya, entonces, así como aprovechar la aparente abundancia de valores estéticos sobre lo femenino expresados en este tipo de arte maya (las figurillas de Jaina), hemos decidido concentrarnos en una extraordinaria figurilla de este corpus de figurillas femeninas de Jaina que muestra a una mujer sentada frente a un telar, sobre el cual se posa un ave. Hemos dirigido nuestro enfoque a esta obra en particular<sup>13</sup> para poder llegar a una mayor profundidad de estudio, para así dilucidar acerca de los valores sociales y la identidad femenina inherentes en ella. Particularizamos en esta pieza (Fig. 3), además, porque aunque no conserva restos de pintura, se mantiene en muy buenas condiciones y muestra con claridad una actividad en la cual está empeñada la mujer, así como su adorno personal y el ave que — al considerar la naturaleza del arte maya — no debe ser solamente ornamental en la representación de la figura.<sup>14</sup> Adicionalmente, podemos aprovechar una aparente relación entre esta representación plástica y varios mitos actuales del área maya, así como algunos provenientes de otros sitios actuales de Mesoamérica o de regiones aún más lejanas.

### Descripción de la figurilla

La pieza de nuestro estudio se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México (Fig. 4).<sup>15</sup> Fue encontrada en 1964, en la Excavación A de la isla de Jaina, Campeche (en el

---

compartió los mismos logros culturales — como una gran producción de estelas — que muestran otros sitios del Petén, y los entierros (como veremos adelante) son más simples que las tumbas reales de estos últimos sitios.

<sup>11</sup> Para un interesante estudio de figurillas, representativas de la diosa lunar de Jaina, que las asocia con semejantes piezas de Jonuta y Campeche, véase Corson, 1976.

<sup>12</sup> Aunque estas obras no parecen pertenecer, en particular, a la clase noble, hay manifestaciones culturales “oficiales” de otros sitios que también sugirieron una deificación de lo femenino. Recordemos las representaciones escultóricas, mencionadas en el Capítulo 2 de las madres de un gobernante, las cuales se encuentran dentro del signo de la Luna.

<sup>13</sup> Así como en el estudio anterior sobre el mito “Los tres soles”, emplearemos una adaptación de algunas de las teorías y herramientas metodológicas ofrecidas por Bajtín en este segundo análisis.

<sup>14</sup> Como discutiremos adelante, no estamos de acuerdo con la interpretación de Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez (1988), de que este elemento es simplemente decorativo o casual. (Escriben, p. 75: “*The detail of the bird, with folded wings, standing on the upper edge of the loom, lends this arrangement a delicately ornamental air. The appearance of the bird would appear to be incidental to the weaver’s activity.*”)

<sup>15</sup> Su número de catálogo es 5-1389 MNA.

Entierro 87).<sup>16</sup> Fue hecha de barro anaranjado de temple mediano. Fue modelada, y exhibe también las técnicas de aplicación (como por ejemplo, se evidencia con el huipil que descubre sus hombros) e incisión (como se muestra alrededor de los ojos). Según Corson (1976), la cabeza pudo haber sido moldeada, debido a que existe — como en varias de las figuras semejantes de Jaina — una muesca en la parte superior de la frente hasta el punto de la cabeza (o cabello) que pudo haber servido para facilitar la separación de la cabeza del molde. En esta pieza, parece que la hendidura fue rellenada. La posibilidad de que la cabeza haya sido moldeada es sugerida además por el cuello, donde el barro es algo áspero en contraste con las otras áreas (más lisas) de la figurilla.<sup>17</sup>

La figurilla femenina, que mide 16.5 centímetros de altura, funciona como silbato; tiene el cuerpo hueco así como una boquilla en su hombro derecho y otro agujero en la parte posterior del hombro. Está en posición sedente, con las piernas cruzadas frente a un telar de cintura, que está ceñido alrededor de su espalda.<sup>18</sup> Sus antebrazos descansan sobre la superficie del telar, con la mano derecha sujetando una barra o paleta que cruza los hilos del tejido (para apretarlos). El otro extremo del telar está fijado, por una banda trenzada, a un poste o una cepa<sup>19</sup>, con la forma de la letra “T”. Este último tiene una pequeña proyección, sobre la cual se posa un ave con su cabeza orientada hacia la tierra. El poste o cepa sale, sin separarse de una estrecha base, a que está también conectada — de manera continua — la falda de la mujer.

La mujer caracterizada tiene el cabello liso; su fleco está escalonado hacia los lados de la cara.<sup>20</sup> Lo que parece el cartilago de la nariz se extiende hasta arriba de la mitad de la frente, y sus ojos (cuidadosamente delineados) miran hacia sus manos, colocadas sobre el telar. Su boca está suavemente cerrada con muy poca tensión, y las cejas — demostrando un relajamiento parcial de la cara — sugieren una actitud de tranquilidad pero al mismo tiempo, de atención y concentración. La cara está orientada muy ligeramente hacia abajo, y su piel parece haber perdido turgencia alrededor del mentón, lo cual — como proponen Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez (1988) — sugiere que representa a una mujer en la flor de la vida.

<sup>16</sup> Éste se encontró en el Muro 1-3 (232).

<sup>17</sup> Corson (1976) también nota que las partes posteriores de las cabezas de varias figurillas que representan mujeres en un corpus particular, al que llama “Grupo C” (al cual pertenece nuestra figurilla), evidencian una concavidad, donde pudieron haber sido comprimidas en un molde, y sus facciones no tienen contornos complicados.

<sup>18</sup> Así como señala Schele (1997), el telar está fijado de esta manera para controlar la tensión de la urdimbre.

<sup>19</sup> Debido a que la parte inferior de este objeto se hace más ancha y sale (sin separación) del fondo — que pudiera ser un piso o la tierra — me hace pensar que representa una cepa. Además, las representaciones de aves sobre árboles tienen una constante presencia en el arte maya, como por ejemplo, la esquematización — en forma de cruz — del árbol cósmico en el Tablero de la Cruz de Palenque.

Con respecto al adorno personal de la mujer, lleva un engarce de cuentas grandes alrededor de su cuello;<sup>21</sup> de frente, éste llega hasta su huipil (sin decoración ni bordes) que revela la parte superior de sus hombros. La superficie de su huipil, hecho de una pieza de tela (sin mangas), está marcada por los contornos de su pecho. Su falda es larga y lisa. Lleva grandes orejeras con la forma de un disco, redonda y plana, y en cada muñeca hasta el antebrazo, tiene una ancha muñequera con estrías perpendiculares al brazo. Como se ha mencionado arriba, la pieza no muestra restos de pigmento.

### Mirada exotópica

Con el fin de acercarnos a esta obra, como hicimos anteriormente con el mito de “Los tres soles”, intentaremos emplear aquí una visión exotópica. En la obra, podemos notar dos principales ejes axiológicos y una interacción entre ellos; éstos incluyen el de la mujer y el del artista. También podemos considerar que el ave muestra otro eje axiológico,<sup>22</sup> especialmente debido a que se representan animales a la par con los humanos en la escultura monumental maya y en los códices,<sup>23</sup> así como en la mitología actual (en la cual, tienen voz igual a los hombres.)

Para realizar este acercamiento exotópico, debemos tomar conciencia primeramente de nuestro yo-para-mí como hicimos en el segundo capítulo. Debemos preguntarnos, *¿Cuáles son nuestros prejuicios o preconcepciones acerca del antiguo arte maya?* Quizá una perspectiva común que pudiéramos arrastrar como investigadores de una formación “occidental”, por ejemplo, pueda incluir la noción de la *majestuosidad*, de la antigua cultura maya, propagada por autores como Thompson.<sup>24</sup> Esta visión parece reflejada en el trabajo de

---

<sup>20</sup> De manera interesante, el fleco está marcado por estrías, mostrando la dirección de sus cabellos, mientras la sección (¿de cabello?) arriba de éste es lisa.

<sup>21</sup> Es importante notar que el collar y los aretes pertenecen a mujeres de la clase noble. Adelante veremos como algunas madres de gobernantes fueron representadas en escultura con el signo de la luna.

<sup>22</sup> Aquí se muestra la necesidad de considerar nuestra preconcepción occidental, la cual nos inclina a pensar que los animales deben ser concebidos en segundo plano, después del hombre (o mujer) y que estéticamente, no pueden ser portadores de valores sociales ni de principios de identidad. Sin embargo, los animales en la estética maya frecuentemente están dotados con atributos humanos o antropomorfizados, un hecho que refleja la concepción de éstos como manifestaciones potenciales de sus almas. (Para una discusión sobre estas almas/ánimas que existen simultáneamente en el humano y en un animal, véase Pitarch, 1996 y Alejos, 1993.)

<sup>23</sup> Vemos numerosos ejemplos de este fenómeno, por ejemplo, en la cerámica policroma — véase Reents-Budet (1994) — y en los glifos de cuerpo entero.

<sup>24</sup> Lindsay Jones (1995) describe una larga evolución de prejuicios y paradigmas en estudios acerca de Mesoamérica que incluyen una polarización Maya — centro de México. Especifica, por ejemplo, como los primeros mayistas formaron la concepción de que la gente maya era intelectual, pacífica, espiritual, aislada y no urbana, mientras que la gente del centro de México se representaba como bélica, cosmopolita, urbana, bruta y expansionista; sugiere, además, que esta polarización pudo haber resultado de varios fenómenos, como por ejemplo, el contraste ecológico entre ambas regiones. Supone Jones que el área Maya, con sus selvas de niebla, inspiró nociones más románticas — como diría yo, puede suceder todavía hoy en día — entre los primeros viajeros/arqueólogos.

varios estudiosos contemporáneos a Thompson del arte maya como, por ejemplo, se evidencia en la interpretación ofrecida por De La Fuente (1987:40) de una figurilla proveniente de Jaina — ¿quizá la de nuestro estudio? Describe “. . . la sedente que posa con afectada dignidad; la que al ocuparse en sus cotidianos quehaceres no se despoja de su arrogancia, la que por su rico atavío parece haber sido poderosa dama. . .”

Otro concepto *a priori* que podemos estar tentados a tratar en este estudio es que la creación de una escultura debe constituir el intento de retratar a alguien, especialmente si ésta proviene de un entierro (como hacemos algunos de nosotros con nuestros muertos). Aquí parece que se refleja una tentación — como comenta Pyburn (1998) — de apropiarnos del arte maya y automáticamente tratarlo como una expresión nuestra. Como resultado, ha surgido la necesidad percibida de determinar si las figurillas de Jaina representan retratos o no, y así, compararlas con obras de la historia “universal” del arte, en vez de apreciarlas en sus propios términos.<sup>25</sup> Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez, por ejemplo, proponen (sin presentar una justificación) que las figurillas de Jaina son retratos, al escribir que “*en el proceso de la creación artística, la interacción entre el modelo en la vida real y el ceramista debe haber sido muy animada y extremadamente dinámica, algo que resultó en un gran número de las que pudiéramos llamar 'piezas únicas'*”<sup>26</sup> (1988:19). Corson (1976:168) también responde a esta interrogante cuando declara que “. . . no es posible ni siquiera, especificar si constituyen retratos de los individuos enterrados. . . hasta que los lotes de entierros estén analizados de manera más sistemática y sus contenidos estén estudiados cuidadosamente. . .” y añade que “*los supuestos retratos no revelan emblemas de status que los separarán de los grupos de figurillas replicadas.*”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez (1988:13), al describir el corpus de figurillas de Jaina en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México por ejemplo, escriben que “[las] características y otras [de estas figurillas], como su elegancia, belleza y coherencia artística, indican que las figurillas de Jaina ocupan una posición en la historia del arte universal que es comparable a la que ocupa las estatuas funerarias de Tanagra, Grecia.” (La traducción es mía.)

<sup>26</sup> Uno pudiera imaginar aquí un ambiente parecido a lo cultivado por artistas como Diego Rivera o Rembrandt.

<sup>27</sup> En otra sección, Corson presenta argumentos contra la idea de que son retratos: mientras en monumentos, los jeroglíficos nombran a los gobernantes, así como sus padres y madres, este autor propone que es dudoso que las figurillas de Jaina simplemente retrataran ciertas personas, a pesar de su rango o status. Además, escribe que los rostros en muchos casos parecen iguales; las que analizó no parecen reflejar, para él, las idiosincrasias de un rostro en particular — son muy simétricas, así como carentes de expresión. Son detalladas, pero no particularizadas ni únicas.

Otros fuertes argumentos incluyen la posibilidad de que las cabezas de las figurillas modeladas fueron hechas en moldes. Además, en un análisis de 90 entierros examinados entre 1973 y 1974, López Alonso y Serrano Sánchez (1997) notaron una tendencia de inhumar hombres con figurillas y mujeres sin figurillas. Por lo tanto, podemos concluir que en muchos casos, la figurilla no representa la persona inhumada. (Al mismo tiempo, cabe mencionar que la muestra de estos investigadores es limitada, considerando que Piña Chan (1968) aproxima que la isla debe haber tenido 2,500 entierros, incluyendo los saqueados y destruidos. (Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez aumentan este cálculo a 10,000.)

De igual manera, podemos hacer otras suposiciones que se basen simplemente en nuestras experiencias con el arte de nuestro tiempo y cultura(s). Una de estas puede ser la afirmación de Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez de que las figurillas de Jaina reflejan un ideal clásico maya de belleza. Propuestas como ésta, así como la interrogante acerca de una posibilidad de que estas piezas muestren retratos, parecen constituir un intento de entender el arte del *otro* según *nuestros* cánones y nos desvía de lo que debe consistir nuestra mayor meta: un acercamiento a la obra misma y los valores estéticos plasmados en ella.

Al considerar este potencial nuestro de proyectar preconcepciones sobre nuestro tema de estudio, podemos observar ahora nuestra figurilla con una disposición hacia la empatía (hacia nuestra heroína) e intuición acerca de los valores estéticos impresos en la obra. Debemos preguntarnos, *¿cómo es la realidad de esta mujer?*

Podemos ver que la mujer de la figurilla tiene su atención fijada en la producción del tejido. Podemos conjeturar que esta labor va a requerir de largo tiempo.<sup>28</sup> Además, es una actividad repetitiva que requiere de constancia y que puede producir un estado parecido a la meditación; de hecho, la cara de la mujer parece reflejar cierta tranquilidad.<sup>29</sup> Podemos tomar en cuenta, además, que su actividad es creadora: está produciendo una tela que en sí misma tiene un carácter estético, servirá para proteger, tapar o cubrir a alguien o a ella misma. Como veremos adelante, aunque la actitud de la mujer frente a esta tarea no parece provocar una reacción emocional en ella, la manera en que el artista la representa, nos puede indicar algo con respecto a la valoración *del artista* (y de su cultura) en torno a esta ocupación.

Podemos reflexionar además, sobre el hecho de que cuando una persona ocupa tantas horas en cierta actividad, ésta puede formar parte de su identidad. Así como el hombre, quien pasa horas del día en la milpa, se identifica como un campesino, la mujer, quien pasa horas tejiendo se puede considerar como *tejedora*. Su actividad probablemente constituye una importante contribución a la familia, y si hace bien su trabajo, puede ser una razón para sentirse orgullosa y/o digna. La expresión en su cara, sin embargo, no transmite orgullo o

---

<sup>28</sup> En un viaje a varios pueblos mayas del Lago Atitlán, Guatemala, conversamos con tejedoras quienes nos informaron que para hacer una prenda, tardan entre dos y tres días (si trabajan mucho y rápidamente) o hasta un mes, dependiendo de la prenda.

<sup>29</sup> Al visitar tejedoras alrededor del Lago Atitlán, sentí una especie de tranquilidad semejante a la que he experimentado personalmente en la producción de escultura (que también requiere de numerosas horas y paciencia.)

disgusto.<sup>30</sup> Parece reflejar una colocación (ánimica/mental) en el *proceso* de su creación; tampoco parece estar sorprendida por la presencia del ave. (Parece que para ella, la llegada de esta última representa un acontecimiento natural o aun anticipado.)<sup>31</sup>

Ya que hemos especulado intuitivamente sobre el eje axiológico de nuestra heroína, podemos considerar al eje valorativo del artista (o la artista). El hecho de que nuestra heroína esté físicamente conectada a lo que parece tierra o un piso,<sup>32</sup> que a la vez está unida a la cepa, nos muestra una comunión de ella con la naturaleza y con la tierra — ¿y por lo mismo, con la vida? (El ave también se funde con la cepa, y entonces, comparte este enlace.) Tanto la mujer como el ave están mirando hacia abajo, ella a su creación/tejido y el ave a la tierra. Esta sincronía de orientación crea una armonía entre las dos figuras, relacionándolas de manera visual, así como con la continuidad ya mencionada que logra el artista a través del tratamiento del barro. Podemos suponer, entonces, que el artista quiere indicar un vínculo semántico entre la mujer y el ave, así como uno entre la mujer y la tierra/vida.

Al reflexionar acerca de la mujer/tejedora, vemos que el artista decidió representarla en la flor de la vida, la cual puede tener importantes implicaciones, como por ejemplo, su capacidad de engendrar a otro ser humano. La delicadeza con la que el artista modela sus senos — en contraste con la forma más abstracta de los antebrazos (que tienen una forma menos orgánica y algo tubular) — también pone énfasis en este aspecto.<sup>33</sup> Vemos también que la mujer está adornada con un collar de grandes cuentas, probablemente piedras consideradas preciosas — quizá piedras verdes.<sup>34</sup> Sus orejeras también muestran una cierta riqueza y aun status que podemos atribuir a la mujer. El artista, entonces, concede a la mujer una noción de abundancia.

---

<sup>30</sup> Cabe mencionar aquí que en el trabajo de Pitarch (1996), este autor comenta que la gente maya de Cancún, Chiapas tienden a ocultar fuertes emociones — cuando no están ebrios — para que uno no sospechara acerca de la naturaleza de su alma/ch'ulel (el cual se refleja en las características de la personalidad). Debido al hecho de que en las estelas mayas, tampoco se nota mucha expresión en las caras de personajes — con la excepción de las de cautivos — esta tendencia puede reflejar una creencia del periodo prehispánico o una parecida que ha sido transformada de cierta manera.

<sup>31</sup> Con respecto al ave, vemos que está mirando hacia abajo, quizá a la tierra. No parece espantado por la presencia de la mujer quien está trabajando allí. Su ubicación sobre la cepa debe ser algo natural para él, y nos muestra una relación gente-animal que existe de igual manera en la mitología, como hemos visto en Capítulo 2.

Además, aunque una identificación del tipo de ave representado por el artista no es posible — debido a que su forma no está representada de manera realista ni con mucho detalle — los mayas (probablemente, las mujeres) de Yucatán, según Landa (1994:213), criaron varios tipos de aves en sus hogares. Hasta hoy, según Alejos (comunicación personal, agosto de 2000), los mayas de Guatemala, tienen aves como loros en sus casas, y las mujeres pueden tener una relación estrecha y afectuosa con ellos.

<sup>32</sup> La orilla de su falda se une con la base.

<sup>33</sup> Aparte de la cara, este detalle parece el más cuidadosamente interpretado por el artista.

<sup>34</sup> Desafortunadamente, no vemos color en la obra. Podemos deducir que probablemente tenía pigmento como otras figurillas femeninas de este sitio. (Según Corson, 1973, éstas mostraban, con mayor frecuencia, pintura azul y/o blanca.)

Pudiéramos preguntarnos, en conclusión, *¿tiene relación esta abundancia/riqueza con su disposición a la fertilidad y entonces, enlace ideológico con la fertilidad de la tierra?*

## Contexto enunciativo

Después de acercarnos a la obra desde su interior y a través de un examen de los ejes valorativos de nuestra heroína y su autor (artista), la relación entre la mujer/tejedora y la tierra, así como su vínculo con el ave, nos puede eludir todavía; nos ofrece, sin embargo, una pista para seguir continuando con nuestra averiguación — esta vez, en su contexto enunciativo.

Como se mencionó anteriormente, varios autores afirman que Jaina no fue partícipe de los grandes logros culturales de los grandes sitios como Palenque o Tikal, y parece que sus figurillas<sup>35</sup> contrastan en muchos aspectos con las obras estéticas de estas ciudades (como por ejemplo, las estelas en relieve). La función de este primer corpus es mortuoria, así como la lápida de la tumba de Pacal en el Templo de Inscripciones, Palenque; sin embargo, las jainas<sup>36</sup> han sido encontradas en entierros más sencillos. Además, son de menor tamaño (para caber en la mano de alguien).<sup>37</sup> Esta escala menor sugiere que fueron destinadas a una observación/apreciación privada e íntima, en vez de pública (como fueron las obras monumentales orientadas a las masas); estas últimas, que componen “*las formas principales del arte maya*” (Corson, 1976:167), también tenían otras funciones: históricas y conmemorativas, mientras las jainas parecen representar temas religiosos y mitológicos.<sup>38</sup> No obstante, las jainas comparten una importante característica con casi todas las manifestaciones plásticas mayas<sup>39</sup> tienen como foco central, la figura humana.

Iniciaremos, entonces, nuestra investigación acerca del contexto enunciativo de nuestra figurilla con una mirada hacia su contexto *local*, entre las obras más cercanas a ella: sobre todo, otras jainas femeninas. Según Corson (1976), las jainas femeninas pueden ser agrupadas según la técnica de su manufactura y detalle.

---

<sup>35</sup> Quizá podríamos referirnos a un *género* de ciertas figurillas femeninas de Jaina que compartan elementos estilísticos y métodos de manufactura; sin embargo, en este trabajo, no elaboramos con profundidad la cuestión de género.

<sup>36</sup> Como Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez (1988), nos referiremos a las figurillas de Jaina en adelante como las “*jainas*”.

<sup>37</sup> El estilo de las figurillas de Jaina corresponde a unas encontradas en sitios mayas de la costa hacia el norte y el sur, (como la ciudad actual de Campeche y Huaymil). Hay evidencia también de relaciones estilísticas con zonas sureñas en el interior, como Palenque y Jonuta.

<sup>38</sup> Sin embargo, sabemos que las representaciones históricas mayas también están ligadas a la cosmovisión y por lo tanto, a la mitología y religión.

<sup>39</sup> Según Corson (1976) solamente 5% de las figuras representadas en la plástica maya del periodo Clásico son zoomorfos.

# ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

Un grupo que particularmente nos debe interesar es el llamado Grupo C de Corson, el cual se compone de 12 piezas, incluyendo nuestra figurilla. Éste tiene las siguientes características:

- Representan a mujeres.
- Son fabricadas de barro anaranjado de temple mediano.
- Son modeladas, con posibilidad de que las cabezas hayan sido moldeadas.
- Tienen una altura promedio de 6 3/8 pulgadas (o 16.19 centímetros).
- Funcionan como silbatos (con las boquillas casi siempre en el hombro derecho).<sup>40</sup>
- Están vestidas con huipil (colocado sobre el torso), una falda que llega hasta los tobillos, bandas anchas sobre las muñecas (con incisiones paralelas y perpendiculares) y un (o varios) hilo(s) de cuentas que dobla en frente.
- Muestran pintura selectiva — azul<sup>41</sup> y blanco, y raras veces, rojo — en áreas de su ropa (que tiene bordes sin color).

En general, las jainas de este grupo evidencian “*complejas semejanzas en estilo y ejecución*” (Corson, 1976:171),<sup>42</sup> las caras son muy parecidas, así como son su ropa, su cabello, sus adornos y actividades representadas. Quizá su mayor distinción es su función como silbatos,<sup>43</sup> el hecho de ser modeladas y su atavió. Entre las otras figurillas encontradas en entierros de la isla son las moldeadas,<sup>44</sup> que por su técnica de manufactura, resultaron más gruesas y anchas con respecto a su altura, y en general, no funcionan como silbatos — aunque algunas son sonajas (o silbatos-sonajas) — o pueden representar hombres normales o de forma anormal (como de jorobados), la última de la cual será mencionada adelante.

---

<sup>40</sup> En dos ejemplares, la boquilla está en el otro hombro.

<sup>41</sup> Sabemos que el color azul estuvo asociado con el agua (en códices y en pintura.) Parece que el rojo, en contraste, pertenecía al dios Sol, una asociación que parece haber persistido en algunas comunidades mayas hasta recientes épocas: “*En tiempos pasados, los zutuhiles de Santiago Atitlán solían vestir a Santiago y a San Juan con capas verdes cuando se necesitaba que lloviera y con capas rojas cuando querían que brillara el sol*” (Mendelson, 1958 citado por Thompson, 1975:444).

<sup>42</sup> Corson propone que estas figurillas pertenecen a un periodo de producción más temprano que el representado por las figurillas hechas en molde y posteriormente hechas con estilos parecidos a los de figurillas de Jonuta y Campeche. Kubler concuerda con esta ubicación cronológica, y estima que las figurillas incluidas en el Grupo C por Corson fueron hechas alrededor de 400 D.C. (dentro del periodo estimado por Piña Chan de la ocupación precolombina de Jaina: 300-1000 D.C.)

<sup>43</sup> Es significativo que se hayan encontrado figurillas y figurillas-silbatos en los entierros más sencillos de Tikal. (En los entierros más ricos, no se han hallado figurillas.) Véase Scott, 1988.

<sup>44</sup> El hecho de que fueron moldeadas implica que fueran hechas en masa, para un gran público. También sugiere que fueron de uso popular, en vez de un uso para la élite, y como suponemos con las figuras del Grupo C, tienen un valor simbólico, en vez de simplemente representar retratos de los enterrados.

Resulta interesante que una figura del Grupo C particularmente se parece a nuestra figurilla: muestra una mujer sentada frente a un telar de cintura, también atado a una barra con la forma de la letra "T"; ésta no muestra un ave, pero como nota Corson, una proyección de la barra parece haberse roto, y por lo tanto, un ave pudiera haber formado parte de la pieza (como la nuestra). En este caso, pudiera representar al mismo personaje — o heroína, como representante de ciertos valores axiológicos — en una misma escena (quizá mitológica). Otras actividades representadas por las figurillas de este grupo, en adición a la de tejer, son las siguientes:

- La mayoría representan mujeres en posición sedente con brazos extendidos hacia adelante y manos en las rodillas.
- Tres figurillas muestran un tema similar: una mujer con un infante o individuo pequeño en sus rodillas.
- Otra pieza señala una mujer sentada con hojas/placas apiladas sobre su rodilla derecha. (Aunque la descripción de esta pieza en el Museo Nacional de Antropología especifica que la mujer lleva un códice, Corson propone que de igual manera, puede ser una tela desdoblada.)
- Otra Jaina presenta una mujer parada con un largo ovillo trenzado que cuelga de su mano derecha, casi hasta los pies.

Debido a la gran semejanza iconográfica entre estas figurillas,<sup>45</sup> — así como entre los otros grupos de Corson no mencionados<sup>46</sup> — podemos proponer que se refieren a un mismo personaje de "*una manera simbólica [y] prescrita*" (Corson, 1976:172).<sup>47</sup> Las diferencias significativas entre ellas parecen residir en los aspectos presentados de esta mujer/diosa: como madre (o figura maternal), tejedora y mujer sentada con las piernas cruzadas y las manos sobre sus rodillas. Según Corson, todos los aspectos mostrados en el género del Grupo C refieren a la diosa de la luna.

---

<sup>45</sup> Casi todas estas figurillas — menos la nuestra — también muestran escarificación en la cara, caracterizada por unas líneas horizontales que se extienden de la boca. Esta escarificación también se presenta en jainas masculinas.

<sup>46</sup> En adición a este agrupamiento, Corson (1976) ha identificado semejanzas iconográficas entre otros grupos de figurillas femeninas (algunas replicadas en moldes, varias con los brazos junto con el cuerpo, flexionados en el codo y con los antebrazos hacia arriba, palmas hacia afuera), así como entre figurillas de hombres que identifica este autor como el dios solar — o podemos sugerir, personas ataviadas como estos dioses. Un interesante grupo también analizado por Corson consiste en figurillas de "*duendes, enanos, jorobados y individuos pequeños*" (Corson, 1973) — referidos también por Piña Chan (1968) como "*individuos patológicos. . . tuertos, hidrópicos, enanos y jorobados.*"

<sup>47</sup> La gran semejanza entre las jainas de cada grupo establecido por Corson, puede ser sorprendente, considerando la función de este género: no fueron destinadas para una exhibición pública; puede parecer que la posibilidad de que una obra estuviera basada/inspirada en otra de su género será reducida.

Otras jainas femeninas fuera del Grupo C también parecen mostrar similitudes temáticas (aunque varían en forma y técnica de manufactura, como se mencionó previamente):

- Mujeres con torsos redondeados (y llamadas por estudiosos “embarazadas”)
- Mujeres portando abanicos.<sup>48</sup>
- Representaciones de una mujer cargando a un niño.
- Imágenes de una mujer con un hombre pequeño (con rasgos rechonchos) que emerge de — o que encuentra refugio en — los pliegues de sus prendas.<sup>49</sup>
- Figurilla de una mujer abrazando a un hombre viejo con tocado de venado.<sup>50</sup>
- Una mujer llevando en su mano derecha un huso y entre sus manos, un marco cuadrado que podría ser un bastidor, ornamentado por plumas en sus bordes.<sup>51</sup>
- Varias representaciones de mujeres llevando en las manos, un disco con centro concéntrico o ligeramente saliente. Del borde del disco salen dos serpentinatas. En un ejemplo, el disco tiene pintura azul, y en otras, las serpentinatas tienen incisiones con la forma de gotas.<sup>52</sup>
- Imágenes con elementos del tejido: madejas y husos en los tocados o en las manos (Fig. 7).
- Mujer madura con una mano en su boca y el cabello trenzado (Fig. 6).<sup>53</sup>

Una pieza publicada por Foncerrada de Molina y Cárδος de Méndez (1988, Lámina 40) es de sumo interés en nuestro estudio, debido a su tocado (Fig. 8).<sup>54</sup> Arriba de su fleco escalonado, (como se muestra en

<sup>48</sup> Desafortunadamente, el significado de este elemento nos elude. Debido al hecho de que el arte maya en general no es ornamental y sus detalles *no* son fortuitos, la carencia de información acerca de esta parte del atavío es muy desafortunada.

<sup>49</sup> Debido a una asociación entre infantes y duendes (descrita adelante) podemos pensar que esta pieza remite simbólicamente a una escena de parto. Utilizaré en este trabajo el término “*duende*”, como convención y por falta de una palabra universal del mismo significado en las lenguas mayas, para referir a los seres sobrenaturales cuya forma física asemeja a la de los enanos.

<sup>50</sup> La figurilla muestra una mujer voluptuosa con su mano en la cara de un anciano, quien toca la pierna flexionada (hacia él) de la mujer. Corson (1973) asocia este hombre con el dios solar, quien en muchas partes de Mesoamérica es un dios anciano. El simbolismo del venado, como vimos en la sección acerca de mitología maya, también puede referir a este dios. Resulta interesante que Kubler (1990:267) refiera a una figurilla modelada “*de manera mucho más cruda*,” que representa también una escena de un amante viejo y una mujer joven, y propone que debe haber servido para ilustrar un mito o una leyenda. (La pieza fue encontrada en contexto arqueológico perteneciente al periodo Clásico Tardío.)

<sup>51</sup> La pieza funciona como sonaja.

<sup>52</sup> Según Corson (1973) el disco parece representar “jade”, un símbolo maya para el agua, a las serpentinatas son corrientes de agua.

<sup>53</sup> En los códices, la diosa de la luna lleva un *tocoyal*, una trenza que circunda a la cabeza y que hoy en día es utilizado por mujeres mayas en varias partes de Guatemala. Inclusive, varias vírgenes en las iglesias Católicas de pueblos mayas de Guatemala usan este adorno, así como lo lleva la Virgen de Concepción en su cofradía de Santiago, Lago Atitlán. (Véase Imagen I en la página 154).

<sup>54</sup> Esta pieza, moldeada mostrando técnicas de incisión y pastillaje, mide 21.2 centímetros en altura y funciona como sonaja. Es más colorida que otras jainas: muestra pintura roja, azul y blanca sobre amarillo ocre (Foncerrada de Molina y Cárδος de Méndez, 1988).

las piezas del Grupo C) podemos notar una doble cinta que va alrededor de la cabeza y que sube a dos picos, remeniscente del tocado de Xochiquetzal, una Diosa Madre del Altiplano Central descrita por Ojeda Díaz (1995:25) como “*la amante divinizada; diosa eminentemente femenina, su ámbito: el amor, la voluptuosidad, la sensualidad, el deseo sexual y del placer en general.*”<sup>55</sup> (Véase Figuras 9 y 10.)

Cabe mencionar aquí una curiosidad entre las figurillas publicadas por Foncerrada de Molina y Cárδος de Méndez: (1988, Lámina 39): una figurilla (Fig. 5) descrita por estas autoras como *masculina*, parece mostrar un gesto que es particular a las jainas *femeninas*; tiene levantadas sus manos hacia arriba a la altura de sus hombros (mostrando las palmas), mientras sostiene las partes superiores de los brazos junto al cuerpo. Es interesante que se ve este ademán en el *Códice Borgia* (Fig. 11) relacionado con escenas de parturientas,<sup>56</sup> como por ejemplo, en las páginas 3 y 4 de la secuencia ritual (Láminas 31 y 32) y expresado en la Lámina 5 por *Mictlancihuatl*, quien como escribe Ojeda Díaz (1995:44), es “*arquetipo de las mujeres que hacen ocurrir dentro de sí el milagro de la vida. . .*”<sup>57</sup> (En los códices mayas, no se presentan mujeres/diosas con este gesto.)

Otras características de la figura no nos ayudan para distinguir el sexo de esta Jaina. Su fleco escalonado, por ejemplo, también se ve en hombres jainas<sup>58</sup> y en esculturas de gobernantes de Palenque; la prenda que tapa sus hombros, aunque puede aparecer como huipil, probablemente no es inusual para un

---

<sup>55</sup> Resulta interesante que hacia el norte (en el centro sureño de Veracruz) encontramos un sitio, El Zapotal, donde se halló una tumba con una colección de trece figurillas; cada una de éstas muestra el símbolo de ollín, que al asociarse con Xochipilli, refiere al Sol (Scott, 1987). Las cinco figurillas femeninas, menos una, portan sonajas en las manos. (Algunas figurillas de Jaina también funcionan como sonajas.) Estas cinco figurillas han sido identificadas como Xochiquetzal — que junto con Xochipilli eran diosas de los xochimilcas — por su doble penacho de plumas y *sus manos levantadas*. A propósito, numerosas figuras moldeadas de Jaina muestran mujeres con sus manos levantadas de manera semejante. (Xochiquetzal era una diosa madre, y por lo tanto, la diosa del amor, de las flores y de la vegetación. Beutelspacher (1988) señala que sus otras advocaciones fueron Tonacihuatl, “*la Señora de la Vida*”, Chicomecōatl, “*siete serpiente*” y Tlazoltēōtl, “*diosa de la inmundicia.*”

<sup>56</sup> Recordemos de las figurillas funerarias de El Zapotal que representan Xochiquetzal con este mismo gesto. En algunas regiones aisladas del Altiplano Central de México, hoy en día mujeres indígenas utilizan una posición en el parto que puede remitir a este gesto: la mujer aleja y flexiona las piernas, así como las caderas (casi en cuclillas) mientras se sostiene de una cuerda o de un palo horizontal — desde el cual se hace fuerza en el abdomen — que está sujeto a dos paredes u objetos fijos (Dr. Rubén Ríos, comunicación personal). Quizá esta posición explica el ademán de los brazos/manos que se muestra en el códice, así como posiblemente, en las figurillas descritas arriba.

<sup>57</sup> Recordemos que desde periodos tempranos, hubo un intercambio cultural entre el Altiplano Central y el área maya, y que ambos, Spinden y Thompson, refieren a un periodo Mexicano en el área maya, entre 964 y 1191 D.C. para el primer autor y entre 925 y 1200 D.C. para el segundo. Si utilizamos las fechas de Thompson, el fechamiento estimado por Piña Chan de la civilización en Jaina (300-1000 D.C.) — y consideramos la declaración de Kubler (1990:265) de que los tipos de inhumación en Jaina corresponden a los periodos Clásico y Clásico Tardío maya — estas figurillas pudieron haber sido producidas durante un periodo de mayor influencia del Altiplano Central, quizá alrededor del tiempo en que se fue desarrollando/germinando la tradición estilística “internacional” Mixteca-Puebla, con influencias del área maya. (Véase Nicholson, 1994). Resulta interesante que Kubler (1990:265) también proponga que las figurillas en general “*probablemente fueron introducidas del área mexicana a los mayas.*”

<sup>58</sup> Podemos referirnos, por ejemplo, a Lámina 23 publicada por estas mismas autoras y las representaciones de jainas masculinas publicadas por Schele (1997).

hombre, considerando que otras figurillas masculinas llevan un tipo de capa sobre sus hombros. Sus orejeras, collar de cuentas y brazaletes tampoco nos dan razón para creer que no es hombre. En general, los detalles de la figurilla — debido en parte a que fue hecho de molde y a una notable erosión — no son muy claros ni abundantes. Además, no se puede detectar si tiene senos.<sup>59</sup> No obstante, por el ademán de las manos levantadas y palmas hacia fuera, pudiéramos proponer que existe la posibilidad de que esta figurilla sea femenina,<sup>60</sup> o quizá un hombre vestido como mujer.<sup>61</sup>

Regresando a nuestro complejo de figurillas femeninas, vemos unas aparentes asociaciones de estas piezas con la diosa de la luna, asociaciones que veremos continuamente en este capítulo: con el embarazo/parto, la fertilidad humana, el agua, el tejido y la sexualidad femenina — y posiblemente a la vez, con el dios solar/Itzamná (el hombre anciano).<sup>62</sup> Seguramente, vemos aspectos aquí considerados parte de la concepción ideológica de la mujer en la cultura maya (como trataremos más ampliamente adelante): en particular, los arquetipos de la mujer joven y la mujer madura que aparecen en nuestro análisis anterior de mitología y como veremos presentados además en los códices y reflejados todavía en varias comunidades mayas actuales. Aunque no pretendemos realizar un análisis exhaustivo del corpus de jainas<sup>63</sup> — dado que sobre todo, nos concierne la figurilla de la tejedora con el ave — podemos determinar que en general, éstas muestran características de la diosa de la luna.<sup>64</sup> *¿Cómo podemos concebir, entonces, el diálogo entre el artista de nuestra figurilla con las otras obras de este corpus (presuponiendo que como propone Corson (1976), son contemporáneas)?* Al basarnos en la interpretación de Corson, de que las jainas femeninas representan la diosa lunar — aún cuando sea susceptible de investigar con mayor profundidad — podemos

---

<sup>59</sup> Tampoco es claro que no los posea el personaje.

<sup>60</sup> Cabe mencionar que su cabello arriba del fleco está cubierto por una manta y muestra restos de pintura azul.

<sup>61</sup> Adelante veremos ejemplos de hombres disfrazados como mujeres para actos rituales.

<sup>62</sup> Scott (1987:12) refiere a un trabajo de Meighan y Nicholson (1970) que menciona “una referencia colonial del área de Colima acerca de un culto de la básica Diosa Madre mesoamericana de la fertilidad y un opuesto y contrastante Dios Fuego quien vivió en el volcán cubierto de nieve de Colima.” Sabemos que en el Altiplano Central el dios más viejo fue el dios del fuego. Es interesante que Itzamná se represente como dios anciano; además, se relacionaba, en los códices, con ceremonias del año nuevo (Fuego Nuevo) y con la pintura (igual a la diosa lunar, como veremos adelante.) Aparte de ser dios sabio, también fue patrono de la fecundidad. (Alberto Morales, presentación en “Lo Sagrado en el Arte,” seminario en la Historia del Arte de la UNAM, 1999.)

<sup>63</sup> Tampoco pretendemos mostrar que todas las figurillas femeninas de Jaina representan la diosa lunar.

<sup>64</sup> Muchos autores concuerdan — como Corson y Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez — con Mary Miller (referida por Scott, 1988) en que “las pequeñas representaciones humanas. . . de Jaina, o son deidades o son héroes mitológicos, especialmente los mencionados en el gran libro sagrado del maya Quiché, el Popol Vuh.” Al considerar Ixquic e Ixmucané como representaciones de arquetipos femeninos, coincidiremos con esta perspectiva.

sugerir que el artista siguió un canon artístico sólidamente establecido para representar a esta deidad.<sup>65</sup> No obstante, tendríamos que analizar otras manifestaciones estéticas de la misma cultura maya para acercarnos con más profundidad al carácter particular de su contenido, específicamente, las que tratan a la mujer maya e incluyendo una mirada hacia la diosa Luna en su *contexto* en el *gran tiempo*, incluyendo al arte y a la mitología de otros sitios y tiempos.<sup>66</sup>

Antes de empezar esta exploración, sin embargo, cabe hacer algunas advertencias propuestas por Corson (1973) al comparar las jainas con otras manifestaciones plásticas mayas. Primeramente, este autor señala que los iconos de una tradición artística dada, necesariamente experimentan transformaciones al traducirse a otra media; lo que se puede representar en relieve o en pintura mural, por ejemplo, tendría que tomar otra forma en el modelado de figurillas de tres dimensiones. De igual manera, podemos suponer que algunas manifestaciones culturales como los códices tenían un público restringido. Según nuestro conocimiento sobre la civilización maya, sólo la élite recibía una educación que les permitía leer códices. Las jainas, de igual manera, probablemente tenían un número mínimo de observadores, pero quizá no de una misma distinción/jerarquía social, debido al hecho de que las piezas acompañaron entierros simples.<sup>67</sup>

Al considerar estos contrastes de función, entonces, puede parecer razonable sospechar que el contenido representado por las jainas variara de lo de otras representaciones plásticas mayas. Además, los artistas que se dedicaban a las obras de arte “popular”, según Corson,<sup>68</sup> probablemente no fueron los mismos que realizaron obras para la élite maya, incluyendo las obras monumentales; sabemos que un grupo particular

---

<sup>65</sup> Como veremos en el curso de este trabajo, la diosa lunar es un componente de la civilización maya que ha mostrado una gran persistencia hasta hoy. Su presencia ha sobrevivido, aunque trasformada, frente a las influencias de otras culturas muy distintas a la maya, tales como la española y la mexicana.

<sup>66</sup> De esta manera, podemos intentar determinar si estas imágenes corresponden iconográficamente e/o ideológicamente con una figura histórica o sagrada maya en particular — como Corson diría, la diosa lunar — o si este aparente parentesco plástico alude simplemente a una manera estereotipada de representar la mujer — cualquier mujer — en esta región.

Otra hipótesis puede ser que el mismo artista (o escuela/familia de artistas) produjo estas figurillas, una posibilidad que pudiera explicar las semejanzas o existir simultáneamente con las dos hipótesis que acabamos de mencionar.

<sup>67</sup> Aunque Corson sugiere que los grupos de figurillas replicadas por molde marcan un desarrollo en su producción (y fueron posteriores a las figurillas modeladas), pudiéramos argüir que fueron contemporáneas y que sus diferencias pueden ser atribuidas a las distintas capacidades económicas que tenían los individuales antes de estar enterrados o que pudieron simplemente reflejar una variedad de técnicas empleadas por los artistas.

(El hecho de que todos sean enterrados de manera parecida sugiere que no había diferencias económicas entre los inhumados de Jaina. Además, una cita de Landa — publicada por Lhuillier, 1967 — sugiere que las diferencias económicas no deben haber sido grandes: la cremación fue reservada “a los señores y gente de mucha valía.”)

<sup>68</sup> En contraste, Kubler (1979) escribe que “. . . ninguno de los estilos de arte en figurillas que conocemos es tan diferente del estilo tradicional elitista, que pueda tomarse como producido por artesanos campesinos.” Sin embargo, tenemos evidencia de “firmas” de artistas que los relacionan con la clase noble. No discutiremos este punto, pero quisiéramos señalar que el lugar del artista de figurillas — que no pretendemos tratar en este estudio — no está claro hasta ahora.

de artistas tendían a trabajar en cierto medio. Por lo tanto, pudiéramos concluir que los estilos particulares de estos gremios, entonces, naturalmente deben estar reflejados en su propio medio artístico.

A pesar de estas supuestas diferencias entre el arte de la élite maya (incluyendo los códices, la escultura monumental y las vasijas de uso elitista, por ejemplo) y la obra de nuestro estudio, no debemos descontar, de entrada, esta fuente potencial de información acerca del contexto cultural — aunque quizá menos inmediato — de nuestra figurilla. De hecho, sabemos que lo histórico en el arte maya no fue estrictamente histórico, desde nuestro punto de vista; también estaba íntimamente ligado con la mitología. Podemos detectar, por ejemplo, un tema que se da en figurillas “populares” y así como en el arte “élite” de Palenque; se evidencia éste en las representaciones de personajes que salen de flores. Schele (1997) muestra 7 representaciones distintas de este tema en figurillas sorprendentemente parecidas a unas imágenes grabadas en un costado de la tumba de Pacal, en la cual las cabezas de sus antepasados salen de plantas.<sup>69</sup>

Desde nuestra figurilla, como punto de referencia, entonces, debemos ver a su alrededor, al antiguo arte maya y otra evidencia que tenemos de esta cultura, y preguntarnos *¿Cuáles son las características y/o actividades mostradas de la mujer idealizada/arquetípica?* y *¿Cuáles son las que se relacionan con la diosa Luna?*<sup>70</sup>

## La Gran Madre-Tierra-Luna

Al examinar los estudios hechos acerca de esta divinidad lunar, estamos de acuerdo con Cruz (1995) en que las Diosas llamadas O e I por Schellhas,<sup>71</sup> así como las llamadas *Ixchel* e *Ix Chebel Yax* por Thompson<sup>72</sup> — y la Luna referida como “*Nuestra Madre*” y “*Nuestra Abuela*” en la mitología mencionada en

<sup>69</sup> Schele (1997:173) nota que también en Uxmal y Copán, hay representaciones de un dios viejo quien sale de formas vegetales.

<sup>70</sup> Cabe mencionar aquí que Corson (1973:52-53) advierte ciertos problemas relacionados con la identificación de estas figuras como la diosa de la luna:

- Hay frecuentes desacuerdos entre investigadores con respecto a la naturaleza de esta diosa, sus nombres y sus títulos en la literatura temprana (de Landa, Las Casas y López de Cogulludo.)
- En los códices, los aspectos de ella que se muestran exceden a los que refieren las fuentes literarias.
- Sus asociaciones (como la actividad de tejer, la procreación, el embarazo y el nacimiento) están exclusivamente en la esfera de la mujer maya y pueden derivarse simplemente de su relación con lo femenino.

Yo plantearé que aunque los dos primeros argumentos son válidos, las asociaciones mencionadas en su tercer punto están esencialmente ligadas a la imagen de la Luna. Adelante, trataremos de estos nexos fundamentales entre la Luna y estas actividades de la diosa.

<sup>71</sup> Describiremos las características iconográficas de estas diosas adelante (en una sección dedicada a los códices mayas.)

<sup>72</sup> Corson (1973:53) señala que ambas son patronas del tejido, y se asocian con el agua. Además, *Ix Chebel Yax* es esposa de *Itzamná*, e *Ix Chel* del dios solar o aspectos solares de *Itzamná*.

Capítulo 2<sup>73</sup> — son aspectos de la misma Diosa Madre.<sup>74</sup> Atribuimos esta perspectiva en parte al hecho de que no está fuera de la práctica mesoamericana tener varias Diosas Madres — como parecen mostrar las distintas maneras de representar y referir a esta deidad maya — cada una de la cual corresponde a diferentes aspectos, pero que también puede compartir ciertas características con otras o con todas. En el Altiplano Central, por ejemplo, esta diosa tenía varias advocaciones: Tlazoltéotl, Toci, Tonan, Coatlicue, Teteo Innan, Itzapálotl, Xochiquetzal y Cihuacóatl-Quilatzli;<sup>75</sup> todas ellas se identificaban con la Gran Madre-Tierra-Luna y con el oeste.<sup>76</sup> Nombres mayas presentados por Thompson (1975) de la Diosa Madre o Diosa de la Tierra son los siguientes: *Colel Cab*,<sup>77</sup> *Xkan Le Ox* (traducida como “Señora Hoja de Ramón Amarilla”),<sup>78</sup> *Ix Hun Tah Dz’ib*, *Ix Hun Tah Nok*,<sup>79</sup> *Ix Azal Uoh*<sup>80</sup> y *Ix Zacal Nok*, entre varios otros.<sup>81</sup>

Debido al hecho de que todas estas diosas mayas forman parte de una sola (como las del Altiplano Central), podemos suponer que este mismo refleja una concepción de la mujer maya en general, la cual tiene su arquetipo<sup>82</sup> estetizado en su caracterización como madre, ser sexual, tejedora,<sup>83</sup> etc. Su aspecto como diosa

<sup>73</sup> Recordemos que la Luna es referida a veces como “Nuestra Madre” y a veces como “Nuestra Abuela.” Yo propongo que así como la mujer joven corresponde a cierta fase de la Luna y la mujer anciana corresponde a otra, Ixchel y Ix Chebel Yax pudieron haber representados distintos aspectos de este astro. Estas representaciones multidimensionales de la Diosa Madre-Luna-Tierra pueden confirmar nuestra suposición anterior de que juntas, la abuela Ixmucané y la madre Ixquic en el *Popol Vuh*, representan la diosa lunar.

<sup>74</sup> Adelante, en la sección titulada “Los códices”, nos referiremos a semejanzas iconográficas encontradas en los códices, entre las manifestaciones de esta diosa Madre-Luna-Tierra.

<sup>75</sup> Véase Heyden, 1974.

<sup>76</sup> Todas también muestran elementos que evocan la muerte. Representaciones de Itzapálotl y Cihuacóatl-Quilatzli en los códices, por ejemplo, las muestran con la quijada descarnada (como el dios de la muerte). Entonces, como retomaremos adelante, la diosa madre se asocia tanto con la vida como con la muerte. Otro dato sumamente interesante es su asociación con la manta. Lucía Aranda Kilian (en una presentación para el curso, “Historia del arte: Fauna de las Américas,” UNAM, 1998) afirma que en los mitos de creación del área central de México, “cuando mueren las mujeres [diosas], dejan sus mantas.” En representaciones estéticas de las peregrinaciones, además, las diosas madres eran representadas por mantas, en una de las cuales surgió la diosa madre Coatlicue.

<sup>77</sup> Esta diosa es creadora en el *Chilam Balam de Chumayal*.

<sup>78</sup> Así como la Diosa Madre chichimeca fue Itzapálotl y la huasteca fue Tlazoteotl, ésta ha sido la Diosa Madre entre los lacandones, “la esposa del creador Hachacyum y creadora de las mujeres lacandones y de todo lo femenino.” (Thompson, 1975:258)

<sup>79</sup> En el *Ritual de los Bacabes*, un conjuro nombra una *Ix Hun Tah Dz’ib* e *Ix Hun Tah Nok*. Recordemos que “ix” es feminizante. La palabra “hun”, además, refiere al número uno, cuya patrona maya fue la diosa de la luna. Thompson traduce “*Tah Dz’ib*” como “del pincel” y “*Tah Nok*” como “de la tela.” Según esta fuente, pintaba de rojo la tierra, hojas de algunos árboles y la cresta del pájaro carpintero con su pincel rojo. Parece referir, entonces, a Ix Chebel Yax quien según Thompson (1975), está asociada con la pintura y con la creación (a que parece hacer referencia este conjuro.)

<sup>80</sup> López de Cogolludo reportó que esta diosa fue considerada la esposa de Kinich Ahau (el Sol) (Thompson, 1975).

<sup>81</sup> Como señala Cruz (1995), “. . . es sabido [que] los pueblos mesoamericanos tenían más de un título para un solo dios y que correspondían a las funciones que en ese momento llevaba a cabo, como es el caso de Quetzalcoatl, quien poseía varios nombres, al manifestarse como estrella de la mañana lo llamaban Tlahuizcalpantecutli, o bien Ehecatl, cuando soplabla el viento.”

<sup>82</sup> De interés es la referencia hecha por Báez-Jorge (1988:89) de una afirmación de De la Garza que corrobora nuestra interpretación: “. . . la principal significación de la mujer en el mundo maya era la de generadora de vida, también se le relaciona con la serpiente, que aparece a la vez vinculada con la Luna, regente del ciclo menstrual y de las actividades femeninas. . . estas imágenes nos expresan que el ofidio encarnó simbólicamente la fecundidad de la tierra, y además que el inframundo, sitio de la muerte, contiene la simiente de la vida. . . gran útero que conjuga la vida y la muerte.”

de la Tierra, semeja en este sentido otras diosas madres mesoamericanas, lo que también parece representar una ideología relacionada con la visión de la mujer. Un nexo entre la diosa Luna y la Tierra es evidenciado, por ejemplo, en el *PV* cuando se narra de la creación de los seres humanos por Xmucané con *maíz molido*<sup>84</sup> y la observación hecha posteriormente por ella de las cañas (simbolizando sus nietos/fruto de su procreación) para saber la condición de ellos en Xibalbá (el inframundo/profundo de la Tierra).<sup>85</sup> Podemos ver esta relación vegetación/Tierra-diosa Luna extendida a incluir la mujer, al reflejar sobre una anécdota publicada por Schele (1997:22-23): “Una mujer maya de Rabinal en Guatemala me contó que su padre le pidió caminar con él entre el maíz de la milpa familiar porque mientras los hombres siembran el maíz, solamente las mujeres pueden darle el tipo de cariño para hacerlo fuerte y abundante.”

Para continuar, entonces, nuestra mirada hacia el *contexto enunciativo* de la figurilla — en el cual figura prominentemente la diosa Luna — examinaremos las representaciones de ésta y la mujer: primero, en los géneros de arte más parecidos en naturaleza a las jainas femeninas: vasijas de uso mortuorio y pintura en cuevas<sup>86</sup> — así como otras manifestaciones plásticas mayas que parecen pertinentes. Posteriormente, veremos representaciones análogas en los códices mayas y referencias a la visión de la mujer y la diosa lunar en la literatura más temprana que tenemos: el *Chilam Balam de Chumayel*, el *Rabinal Achi* y crónicas de Landa, por ejemplo, y después de eso, veremos la mitología otra vez, pero con un enfoque nuevo (incluyendo referencias a la abuela Luna) y alguna información etnográfica obtenida en un breve trabajo de campo por el Lago Atitlán, Guatemala, así como la de otros investigadores acerca de prácticas funerarias y cuestiones de género en comunidades mayas actuales. Finalmente, consideraremos el sitio mismo de Jaina y

---

<sup>83</sup> Según Schele (1997:40) el verbo *hal* (“tejer”) está empleado en textos escritos en lenguas cholanas — aunque la autora no especifica cuáles textos son — para describir la primera acción de los dioses en realizar la cuarta creación: relatan *hal k'ohba*, “tejieron la imagen.” Esta autora interpreta que tejieron una constelación, aunque podemos ver con más certeza, que la actividad de tejer es por naturaleza, *creativa*, y por eso, puede haber surgido la asociación que vemos en la mitología entre la diosa luna tejedora y la procreación. Carmen Valverde (comunicación personal, septiembre de 2000) comenta que la diosa luna además “*teje los destinos*”, algo que veremos a continuación en una sección acerca de la diosa luna en los códices.

<sup>84</sup> Cabe mencionar que en la cosmovisión mexicana, en contraste, Quetzalcoatl hizo los seres humanos de huesos molidos y sangre de su pene (¿quizá asemejando simbólicamente a la menstruación de la diosa Luna?) Adelante trataremos mitos que muestran una sustitución del poder de una diosa por el de un dios. Ejemplos del Altiplano Central incluyen la derrota de Coyolxauhqui por Huitzilopochtli y el flechamiento de Itzpapálotl por Mixcoatl.)

<sup>85</sup> La observación en varias comunidades mayas de las fases de la diosa Luna para determinar el momento para realizar varias actividades relacionadas con la vegetación — como por ejemplo, para decidir cuando cortar un árbol o rozar la milpa (Alejos, comunicación personal, marzo de 2000) — además sugiere un vínculo entre la diosa Luna y la Tierra.

<sup>86</sup> Este tipo de obras parecen particularmente emparentados con las jainas, debido a su orientación a un público restringido y su relación con ritos de la muerte. No incluimos un examen de las figurillas de otros sitios, aunque el trabajo de Schele incluye algunas de éstas, debido a que no parecen revelar tendencias muy distintas a las de las jainas. Además, como afirma Kubler (1990), las figurillas que tenemos en evidencia hoy son pocas y sus centros de producción fueron muy escasos.

descubrimientos arqueológicos acerca de los entierros en los cuales se encontró nuestra pieza. Iremos, entonces, desde los contextos más inmediatos a nuestra obra hacia los más remotos, regresándonos otra vez a la ubicación geográfica y temporal de nuestra figurilla, para así intentar determinar constancias y transformaciones en la ideología acerca de la mujer en la cultura maya y su relación (también sujeto a transformación) con la diosa Luna.

### Su contexto plástico

Empezando con una mirada hacia la pintura en vasijas, podemos referir a la conjetura de Kubler (1969:32) de que “. . . no hay una llave disponible [para revelar el significado de la pintura]. . . Su número y sus relaciones familiares todavía están por determinarse, pero hay por lo menos, dos ciclos de mitología evidentes. Uno trata de una naturaleza que humaniza, donde las plantas tienen caras, y los animales llevan ropa. Otro ciclo es sobre una mujer joven y su amante viejo.”<sup>87</sup>

De hecho, glifos descifrados/interpretados en estas obras, por ejemplo, se refieren a los dioses del inframundo y/o la muerte y no a los nombres de sus dueños.<sup>88</sup> Una vasija, estudiada por Karl Taube en 1989, ilustra una escena, la cual tiene varias variantes en la plástica maya (provenientes de diversos áreas) y parece referir a un mito ampliamente difundido en la región. La escena consiste en un hombre anciano quien toca el seno de una mujer joven; en esta representación, el cuerpo de la mujer está rodeado por una serpiente, de la cual sale la cabeza del hombre.<sup>89</sup> La mujer también está recostada en hojas espinosas, las cuales Huckert (1999) sugiere pueden ser de maguey, que la asocia con la joven diosa lunar, *Ixik* — según esta autora — debido a que su nombre glífico incluye el símbolo de “*hoja de maguey doblada*<sup>90</sup> y una cabeza femenina con rizo y el infijo *IL* en la mejilla. . .” (1999:219). Así mencionado anteriormente, el anciano puede ser el dios Sol.

<sup>87</sup> Podemos argumentar aquí que este primer ciclo simplemente constituye una característica de la mitología maya en general; en la mayoría de los mitos, los animales tienen voz y son antropomorfizados. (Alejos, comunicación personal, 2000.) Lo que podemos rescatar y con lo cual estamos de acuerdo, no obstante, es la afirmación citada arriba de que este género de pintura, en particular lo que fue destinado a propósitos funerarios, tiene una fuerte relación con la mitología.

<sup>88</sup> Estas vasijas también tienen superficies erosionadas, la cual indica que probablemente fueron utilizadas para servir alimentos y/o en ritos. Como veremos adelante, Villa Rojas (1985:100) refiere a un costumbre notado por Tozzer (en 1905), el cual se ha encontrado en ciertos sitios mayas (considerados periféricos) en el siglo pasado: “[conservan una tradición de] poner junto al cadáver en el momento del entierro algo de comida, bebida, ropa y otros artículos que habrán de hacerle falta en la otra vida.” Aquí vemos la asociación, entonces, entre rito y mito referida por López Austin (1990).

<sup>89</sup> Sabemos que la serpiente es el animal que simboliza la fertilidad, debido en parte a su cambio de piel y su manera de arrastrarse en la tierra (Garza, 1995).

Los temas que tratan estas vasijas son religiosos y/o cosmológicos, “especialmente las creencias acerca de lo que sigue a la muerte, incluyendo el cuento simbólico de la derrota por los Gemelos Héroes contado en la épica *Popol Vuh*” (Reents-Budet, 1994). Además, una vasija relacionada con la cerámica proveniente del valle superior del Río Motagua, Guatemala y ubicada actualmente en el Musco Popol Vuh, muestra la cabeza de Hun Hunahpú (del PV) después de que fue decapitado por los señores de Xibalbá. Huckert (1999:224) además describe una vasija con una escena de diez damas e Itzamná, sobre la cual el texto “se dirige a estas jóvenes usando el glifo de la divinidad [lunar, Na’Uc Naab,] . . . en su ropa figura el logógrafo del agave.”<sup>91</sup> (Vemos aquí una relación amorosa entre la diosa lunar y el padre del panteón maya, Itzamná.)

Un vaso originalmente de la región Holmul, Guatemala (ahora en el Museo Popol Vuh) es de especial interés para nosotros: ilustra un viaje al inframundo acuoso después de la muerte de un noble maya; se presenta éste sentado en una canoa. Significativamente, el tema de la vasija es muy parecido al de los famosos huesos incisos de Tikal (Entierro 116), en los cuales se muestran animales, un noble (que según el descifre de glifos, es el gobernante enterrado) y unos “*Gemelos Remadores*” (Schele, 1986:270);<sup>92</sup> las obras remiten al tema del *Popol Vuh* de que la muerte es seguida por una resurrección.<sup>93</sup> (La ilustración en los huesos de unos pasajeros en canoas, que parecen estar sumergiéndose, evoca el episodio en el PV, en el cual los huesos de los gemelos son molidos y arrojados a un río, después del cual surgen vivos de nuevo.) Es interesante que Schele interpreta que los remadores no solamente llevan las almas de los muertos<sup>94</sup> en sus viajes de vida y muerte, sino que también “llevan a los dioses que representan la luna y las planetas en sus viajes por el cielo.” Aquí veremos, entonces, una equiparación conceptual entre el nacimiento/muerte/renacimiento de la Luna descrito en la mitología (que veremos adelante), y el mismo fenómeno experimentado por los seres humanos.

---

<sup>90</sup> Es interesante notar que la manta de la Virgen de Guadalupe es de maguey.

<sup>91</sup> Cabe mencionar aquí además que arriba de esta escena, “los dioses llevan uno el signo cimi (T509) ‘muerte’, el otro el signo ik (T503) ‘vida’” (Huckert, 1999:224). Como propondremos adelante, la diosa de la luna — mujer divinizada por excelencia — se asocia tanto con la vida como con la muerte.

Evidencia por una relación entre el tejido (elemento asociado con la diosa lunar) y el maguey existe en “fibras identificadas como agave entre los textiles encontrados en el cenote de Chichén Itzá” (Huckert, 1999:219).

<sup>92</sup> Aunque Schele (1986) no asocia estos remadores con los gemelos divinos del PV, Reents-Budet (1994) nota que en el mito, los gemelos fueron molidos por los señores del inframundo y tirados en su río; después, reaparecieron como pescadores.

<sup>93</sup> Aunque debe haber existido un mito (o mitos) acerca de la narración pictórica de este complejo, no tenemos documentación de él.

Otra escena de la misma vasija también parece ilustrar el concepto de la renacimiento del ser:<sup>95</sup> dos mujeres jóvenes desnudas visten al joven dios del maíz, cuya imagen será resucitada — según la interpretación de Reents-Budet (1994) — como la reaparición del maíz en la milpa cada primavera. Las mujeres — mostradas de una edad joven, en la cual son capaces de procrear, y con una alusión a su sexualidad, por su aspecto desnudo — tienen el papel de ayudar aquí en la preparación del renacimiento de este dios. Podríamos preguntarnos, *¿Tendría nuestra figurilla una función semejante: ayudar en el renacimiento/viaje póstumo del enterrado?* así como “*¿Existía una relación conceptual, entonces, en la antigua cultura maya entre la sexualidad/fertilidad femenina y la resurrección del ser después de la muerte?*”<sup>96</sup>

Los gemelos divinos del PV también aparecen pintados (en dos ocasiones) en una cueva, *Naj Tunich* de Guatemala (Stone, 1995),<sup>97</sup> lo cual parece sugerir una relación entre la cueva y Xibalbá/muerte. Cabe mencionar que el corpus extenso de pintura en cuevas analizado por Stone no parece incluir la representación de una mujer,<sup>98</sup> aunque otras fuentes nos hacen pensar que la diosa Luna también está íntimamente ligada a las cuevas.<sup>99</sup> Sin embargo, podemos proponer que el arquetipo de la mujer, así como la diosa de la luna, figuraba fuertemente en las asociaciones hechas con cuevas. Según Stone (1995), la diosa de la luna fue patrona del mes, *ch'en* (en Yucatán), el cual significa “pozo” o “cueva” en varias lenguas mayas.<sup>100</sup> También se refiere a una frase que hace notar Thompson en el *Diccionario Vienna* para denotar la Luna llena: “*binan u tu ch'en* o ‘la luna ha ido a su pozo (cueva)’.”

Otra relación lingüística interesante es en torno al término maya mopán para cueva, “*nah tunich*” que Stone traduce como “*casa de piedra*.” Al considerar la relación simbólica entre “*casa*” y “*madre*”, aparente en

---

<sup>94</sup> Debido a que Pitarch (1996) señala que entre los tzeltales, una persona posee varias “almas”, será preferible quizá referir aquí a *una forma del ser* en vez de su “alma.”

<sup>95</sup> El tema de la resurrección/renacimiento parece ser una constante en productos estéticos mayas. En el *Libro del Chilam Balam de Chumayel* (1991:141), por ejemplo, al referir a la invasión de los españoles, se lee, “*No se perderá esta guerra, aquí en esta tierra, porque esta tierra volverá a nacer.*”

<sup>96</sup> Otra vasija muestra la figura de una mujer que lleva un sencillo huipil, un hilo trenzado con grandes cuentas de jade y un complejo tocado. Su peinado es escalonado. Aunque Reents-Budet interpreta esta pieza como una ejemplificación del atavio femenino del periodo Clásico, podríamos preguntarnos si quizá representaba la misma mujer/diosa de nuestra figurilla (y de las otras jainas). Desafortunadamente, la figura no fue acompañada por texto jeroglífico; tampoco menciona la autora el lugar de su hallazgo (para determinar un posible uso funerario).

<sup>97</sup> Esta cueva se encuentra cerca de la frontera actual entre Guatemala y Belice, cerca al Río Blanco. Otra cueva de Caactun, Yucatán también exhibe una pintura de un ave que puede ser Vucub Caquix del PV (Stone, 1995:71).

<sup>98</sup> Stone (1995) atribuye eso al hecho de que pueden haber sido lugares donde solamente hombres realizaban ciertos ritos, como discutiremos adelante. Esta propuesta puede estar apoyada por la descripción hecha por Landa (1978) de los ritos en los cuales solamente participaban hombres públicamente, y las mujeres se les tenía prohibido integrarse de igual forma.

<sup>99</sup> Inclusive, como veremos adelante, la representación de un tema común, que normalmente incluye a una mujer, muestra en el lugar de ésta, un hombre que la personifica.

el hecho de que la palabra pronunciada *na* en varias lenguas mayas significa ambos conceptos — y al considerar que en las lenguas mayas, el adjetivo está puesto antes del sustantivo — proponemos que una mejor traducción sería “*la piedra-hogar*” y conceptualmente, pudiera remitir a la idea de la piedra que es parte de la Madre Tierra (o “*la piedra maternal*”).<sup>101</sup>

De hecho, se presenta una evidencia/alusión a lo femenino en numerosas representaciones de vulvas dentro de la cueva de Dzibichen (*Dzibih Actun*), Yucatán.<sup>102</sup> Éstas, representadas al lado de símbolos de fertilidad, la tierra y el agua, parecen comprobar la interpretación intuida de Stone que “*si la tierra es madre, la cueva, entonces, es su útero/vagina.*”<sup>103</sup> Recordemos también que el maíz utilizado para crear al hombre en el *PV* fue encontrado dentro de una montaña (Tedlock, 1985:47).

Otra escena dibujada en la cueva de Naj Tunich también parece referir indirectamente a la diosa lunar, repitiendo el tema del hombre anciano abrazando a un personaje femenino (aparentemente joven). Los personajes del dibujo están parados de perfil, cada uno orientado hacia el otro. Las particularidades de esta representación, en contraste con la Jaina de la mujer con su amante anciano (con tocado de cabeza de venado) o la vasija descrita anteriormente, incluyen el pene erecto de la figura al lado izquierdo — un hombre con una fuerte línea alrededor del ojo (¿arrugas?) de su cara en perfil y una pierna muy delgada (de su cuerpo también en perfil)<sup>104</sup> — y el hecho de que la figura al lado derecho, aunque parece tener un mechón largo de cabello, no tiene senos.<sup>105</sup>

Stone (1995:144) menciona que Taube ha mostrado unas vasijas pintadas que de manera parecida muestran a un personaje que se parece a una mujer carente de senos. Una de estas piezas ilustra una danza

---

<sup>100</sup> En maya yucateco, *ch'e'en* significa “*pozo*” (Briseño Chel, 1996).

<sup>101</sup> Cabe notar que el lenguaje establece una relación simbólica entre la casa/hogar (como bastión de la familia) y la madre. En la lengua ch'ol, *ña* significa “*madre*” pero no significa “*casa*.” Sin embargo, sus vecinos tzeltales (los cuales, a veces, viven en los pueblos con ch'oles) utilizan la palabra *na* para “*casa/hogar*.” La madre y la casa están vinculadas, entonces, con el mismo concepto: el hogar. También es de nuestro interés manifestar que hay un término en ch'ol parecido a naj tunich: *ña tun*, el cual significa “*la piedra de moler*.” Este instrumento también puede ser considerado “*la piedra de la madre*,” debido al hecho de que representa un instrumento exclusivo de la mujer — como lo utilizaba la abuela del *PV* al participar en la creación de los seres humanos (Alejos, comunicación personal, 7-2000).

<sup>102</sup> Señalaremos adelante que existía una relación *esencial* entre la diosa Luna y la sexualidad femenina. Tenemos también en la cueva varias ilustraciones de hombres/cautivos con sus penes erectos — quizá parte de un rito sacrificial — y algunos muestran un flujo correspondiente al semen. (Una representación en el Códice Dresden, página 37b también muestra a un Chac eyaculando.) Estas representaciones de órganos sexuales parecen sugerir una relación ideológica entre la cueva y la fertilidad (humana y de la tierra), y quizá además, remitían también a las deidades — seguramente, la mitología — asociadas con ella.

<sup>103</sup> Esta autora nota las asociaciones que pudiera uno formar con la cueva son: obscuridad, cavidad y humedad (o conteniendo agua.)

<sup>104</sup> Según Stone (1995) esta caracterización puede sugerir que el hombre fue considerado repugnante, y por lo tanto, una escena actuada entre las dos figuras puede haber sido tanto erótica como cómica en naturaleza, llevado a cabo en la cueva por actores exclusivamente masculinos.

entre un personaje masculino disfrazado de mujer quien baila con otro hombre con la nariz exageradamente alargada — quizá de una máscara, haciendo que el hombre se vea físicamente extraño o quizá aun repugnante. Otra obra representa a una mujer con mechones largos de cabello y una larga falda de mujer, pero sin senos, y una tercera vasija representa a un hombre viejo bailando con una mujer joven que parece también carente de senos.<sup>106</sup>

Concluye Taube y concuerda Stone (como nosotros), entonces, que el personaje que parece mujer en el dibujo de Naj Tunich debe ser un hombre disfrazado de mujer,<sup>107</sup> quizá como parece ser en los otros casos referidos, para una actuación ritual. Se basa esta conclusión en parte, en la descripción de Landa (1978) que las mujeres no podían participar públicamente<sup>108</sup> en las fiestas (ni en bailes) — con la excepción de una danza erótica llamada el *Naual*, “uno no muy modesto” (Landa, 1978: 55) — hasta que llegaran a la ancianidad.<sup>109</sup> El dibujo de Naj Tunich, de todas maneras, ilustra un acto sexual explícito; como veremos en la mitología recopilada por Thompson adelante, un aspecto de la sexualidad femenina desenfrenada ha sido asociada con la diosa Luna — algo que (como también discutiremos más adelante) parece haber recibido una recepción ambivalente por la cultural oficial maya.<sup>110</sup>

Otras representaciones de interés en esta misma cueva son figuras de duendes.<sup>111</sup> Cabe mencionar que entre las inhumaciones de Jaina, según Moedano Koer (1946), mientras los adultos y jóvenes fueron

---

<sup>105</sup> También su aspecto físico es muy sólido, como él de un hombre, y lleva un taparabo.

<sup>106</sup> Es interesante que Stone refiere a un abanico utilizado en estos bailes rituales. *¿Puede ser éste lo que llevan varias Jaina femeninas?* (Parece una posible interpretación.)

<sup>107</sup> Stone (1995:145) refiere a una documentación de Bricker (1973) de hombres tzotziles quienes hoy en día imitan a mujeres y quienes combinan ropa tradicional de ambos sexos, aumentando la hilaridad de la actuación.

<sup>108</sup> En otras palabras, sus actividades fueron más incógnitas, como por ejemplo, la preparación de alimentos, en contraste con la participación en obras teatrales o danzas por los hombres.

<sup>109</sup> Parece que el baile entre miembros de géneros opuestos fue considerado necesariamente erótico y prohibido por la sociedad maya. También, sabemos que en la época de Landa, así como en la actualidad (como veremos adelante), relaciones sociales entre hombre y mujer antes del matrimonio han sido estrictamente reglamentadas y casi prohibidas: “Las mujeres tenían el hábito de voltear sus hombros contra los hombres cuando éstos pasaran, y de voltear hacia un lado de la calle; eso hacían también al ofrecer a un hombre algo para tomar, hasta que éste terminaba de tomar.” Hasta hoy (en muchas comunidades) casi no hay interacción entre hombres y mujeres en público; aun para los casados, los ámbitos de hombres y los de mujeres han sido mantenidos en gran parte por separado.

<sup>110</sup> Stone comenta que la agresividad sexual de esta mujer hubiera sido rechazada según las normas de la cultura maya — y quizá, temida. Landa (1978:54) comenta que las mujeres en Yucatán “enseñaron a sus hijas las cosas que sabían. . . Si levantaron sus ojos, las castigaron severamente, y pusieron chile en ellos, lo cual causaba mucho dolor; si eran imodestas/indecenas las latiga, y ponen chile en otra parte [del cuerpo — ¿quizá los genitales?] como un castigo y una humillación.” También comentaba Landa, “Lo consideran una desgracia mirar a los hombres y retirarse de ellos, para que solamente este hecho pudiera causarles problemas, y sin otro motivo, darles una mala reputación.”

Otro aspecto que pudiera ser inquietante de la diosa lunar es su control sobre la enfermedad, la cual discutiremos adelante. Cabe mencionar que Stone (1995:36) refiere a la práctica en Yalcobá, Yucatán de los curanderos mayas quienes deshacen la enfermedad de alguien al ponerla en una cueva localizada al oeste. (Recordemos que las diosas madres mesoamericanas normalmente están vinculadas con el poniente.)

<sup>111</sup> Recordemos del uso en este trabajo de la palabra “duende” (señalado en la nota 48).

enterrados “con figurillas de mujeres en sus antebrazos” (como nuestra figurilla), los entierros infantiles se encontraron con figurillas de “pequeños caciques gordos” (¿duendes?)<sup>112</sup>

Esta coexistencia de símbolos de la sexualidad femenina/diosa lunar con el duende parece sugerir un vínculo conceptual. ¿Cuál pudiera ser la naturaleza de este aparente nexo? Según Stone (1995:153) hay una creencia, con amplia difusión entre los mayas y gente mesoamericana, que “*duendes, muchas veces con asociaciones meteorológicas* [así como pudiéramos decir que tuviera la diosa de la luna], *habitan en cuevas. En Zinacantán, se cree que los duendes viven en el mundo subterráneo.*” Esta autora también nota la mención hecha por Tedlock (de 1983) de un duende entre los mayas quichés de los altos de Guatemala: Saki C’oxol. Este último es buscado en una cueva sagrada de Utatlán por chamanes mayas y es guardián de los animales; según Stone, parece ser otra versión de la deidad maya de la Tierra (como la diosa Luna, como veremos adelante) y por lo tanto, “*controla la caza, la lluvia y otros aspectos de la subsistencia. . .*”<sup>113</sup> (1995:153).

Una representación del arte “principal” maya también parece remitir a una concepción de la mujer como un reflejo humano de las características de la diosa lunar. En un panel de Palenque, Chiapas (actualmente ubicado en el Museo Dumbarton Oaks, Washington, D.C.), el gobernante *Kan-Xul* parece bailar entre sus padres quienes se sientan a los lados de su hijo. Schele (1986:275) nota que *Kan-Xul* — ya muerto cuando fue realizada la obra — tiene atributos de los gemelos remadores, así como de *Chac Xib-Chac* (que Schele también asocia con uno de los gemelos divinos del *PV*). La escena de este panel y los jeroglíficos acompañantes refieren a una resurrección de *Kan-Xul* del inframundo, y su madre se sienta a su lado derecho,

---

<sup>112</sup> Según Corson (1973), los duendes “*figuran prominentemente en los mitos de la creación del mundo,*” y el mismo autor refiere a un dato recopilado por Thompson, sobre la asociación en Yucatán entre estos seres pequeños y poderes sobrenaturales; pueden ordenar la recolección de madera y piedras — como los poderes de los gemelos divinos — al chiflar. (¿Eso sugiere que los silbatos también tienen una función “sobrenatural”?) Adicionalmente, entre los tzeltales y tzotziles, los duendes están relacionados ideológicamente con el recorrido del Sol por el inframundo. (Vemos varias razones aquí por las cuales éstos tuvieron un papel importante en el entierro de los infantes de Jaina.)

<sup>113</sup> Cabe mencionar que en estas cuevas hubo sacrificios de dos tipos: por decapitación (de adultos) y por ahogamiento por inmersión (de niños) en pozas de agua (Stone 1995). Varios estudiosos relacionan la decapitación con la diosa lunar. (López Austin, 1990, por ejemplo, muestra como en el Altiplano Central, la diosa madre fue representada — en el *Códice Vindobonensis* — decapitada.) Quizá aquí, como en el caso de Jaina, los niños (ahogados) se relacionan con los duendes. Estos sacrificios de niños pueden estar relacionados, además, con la lluvia. Como menciona Stone, Motolinia documentaba la práctica de sacrificar jóvenes a Tláloc, (asociado con la lluvia) “*pensado vivir en una cueva en cima de una montaña*”, en cuevas. De manera parecida, la ceremonia *Ch’a chac* (“llamar a los Chacs”) celebrada en Chan Kom en los años 30, incluía una actuación de niños — amarrados “*en las cuatro patas de la mesa dispuesta como altar. Los pequeños imitaban el croar de las ranas para atraer la lluvia. Las ranas están asociadas a Chac*” (Báez-Jorge, 1988:86). Recordemos además que en un glifo de la Luna, vemos la cabeza de una rana. ¿Pudieran ser los enanos/duendes enterrados con los infantes en Jaina, entonces, Chacs? El mismo autor cita Thompson, 1982, quien escribe, “Las ceremonias ‘oficiales’ para la lluvia, con sacrificios de niños, procesiones y ofrendas a los cenotes, se extinguieron naturalmente hace mucho. . .”

(De hecho, las cuevas en Campeche, Yucatán tenían una relación con el agua para los mayas de esta región: servían para extraer agua. (Veremos adelante una relación entre la diosa lunar y la lluvia.)

indicando una posición más importante en este evento que la del padre<sup>114</sup> (quien en escenas de ascensión al trono, se sienta al lado derecho de su hijo.) Esta posición de la madre indica que tiene una participación más importante en la resurrección, y entonces, actúa como la diosa lunar, quien según nuestra hipótesis, juega un importante papel en la resurrección de los mayas enterrados en Jaina. De hecho, el tocado del padre incluye una pezuña de venado, que pudiera sugerir una asociación entre él y el Sol,<sup>115</sup> la pareja complementaria y opuesta de la diosa Luna.<sup>116</sup>

Evidentemente, la Gran Diosa Madre-Luna-Tierra tiene una fuerte presencia en el arte maya, sobre todo, en los tipos relacionados con las prácticas mortuorias y en ritos asociados a la muerte. No vimos una tejedora, como la representada por nuestra obra de estudio, entre estas obras. Sin embargo, vemos unos fuertes argumentos para pensar que tuviera un lugar en el corpus de figurillas de Jaina. Así como el maíz crece, muere y vuelve a nacer en la siguiente estación, el ser humano (también hecho de este alimento divino) debe seguir un proceso similar, y la deidad que puede parecer más apropiada para asegurar este nuevo nacimiento (o resurrección) es la misma diosa Luna que les dio su vida.<sup>117</sup> En los códices, así como en la mitología, veremos la asociación entre esta divinidad femenina y el tejido.

## Los códices

Ahora que hemos considerado representaciones plásticas de mujeres relacionadas con la diosa Luna, podemos preguntarnos, *¿Qué pueden ofrecer los códices a esta indagación acerca del contexto enunciativo de nuestra figurilla?* Sabemos que éstas obras estéticas pertenecen a una época fuertemente influida por la cultura mexicana/azteca del centro de México. Sin embargo, al mismo tiempo, podemos recordar que la cultura maya nunca estuvo aislada de las otras culturas de Mesoamérica — en particular, ésta — y aunque podemos

---

<sup>114</sup> En la epigrafía, vemos una asociación semejante. El glifo representado en relieves para *mukah* (que significa “*el fue enterrado*”), según Schele (1983), incluye la cabeza del glifo para la diosa lunar y el signo de “*na*” (que traduce a “*madre*”); otro glifo de la escultura maya utilizado en el mismo contexto contiene el signo de la Luna con la cabeza de un sapo o rana. (La palabra mencionada antes “*po*”, que significa la diosa Luna, también significa “*sapo*” o “*rana*” según Thompson, 1966.)

<sup>115</sup> Recordemos que en algunas representaciones de los padres de gobernantes en el arte clásico maya, la madre se muestra dentro del signo de la Luna, mientras el padre está dentro del signo del Sol.

<sup>116</sup> Sabemos que la cosmovisión maya — como la mesoamericana en general — dividía el mundo en dualidades: caliente-frío, cielo-inframundo, superior-inferior, seco-húmedo, Sol-Luna también incluye la de padre-madre/masculino-femenino como se refleja en esta obra. Vemos en este caso una evidente asociación entre la mujer noble y la diosa Luna; podríamos suponer además que el hecho de que esta deidad, considerada “*Nuestra Madre*”, no fue asociada exclusivamente con mujeres de una clase privilegiada (las que vemos representadas en el arte público maya).

<sup>117</sup> Ella también muere y renace constantemente. De hecho, Lhuillier (1968) muestra que el glifo lunar “D”, que denota “*la consumación o muerte de la luna*” es representado como “*el signo de la luna con un cráneo o un ojo*.” Glifo “C” además “*marca el número de lunaciones completadas desde el inicio del semestre lunar*” como “*lunas muertas*.”

notar fuertes influencias en la manera de representar ideas al nivel pictórico, no debemos descontar la posibilidad de que pudiéramos encontrar elementos ideológicos de la civilización maya — conservados y solamente transformados sutilmente a través del tiempo o a veces, transformados sobre todo en su manera de ser representados plásticamente — que pudieran haber influido al artista de nuestra obra. Por lo menos, los códices pueden ofrecernos pistas para ser confirmadas o rechazadas posteriormente.

Debido a los esfuerzos de epigrafistas, podemos identificar, por ejemplo, que la diosa lunar aparece con mucha frecuencia en los códices de *Dresde* y *Madrid*.<sup>118</sup> Cabe mencionar aquí que Kelly (1977:67-69) señala un error de Thompson y Zimmermann de referir a una diosa joven (encontrada en las tres partes — a, b y c — de la página 16 del *Códice Dresden*) como Diosa I. Según este autor, esta diosa joven no es ni Diosa I ni Diosa O.<sup>119</sup> Sin embargo, uno de sus glifos es casi idéntico a uno de la Diosa O.<sup>120</sup> Ambos muestran el prefijo de “Zac” (que significa “blanco” y/o pudiera referir a la actividad de tejer<sup>121</sup>) y una cabeza femenina de perfil con un rizo en la mejilla (la cual se encuentra en el alfabeto de Landa para representar al sonido “uh”, el cual se traduce como “la luna” en varias lenguas mayas.)<sup>122</sup> La única diferencia entre éstos reside en el hecho de que la cara de este glifo de la diosa joven (mostrado en la página 94c del *Códice Madrid* se ve joven, mientras la cara en el glifo para Diosa O muestra arrugas y un trazo alrededor de la boca.<sup>123</sup>

Kelly además declara que los mismos autores se equivocaron al referirse a una diosa madura (en la página 39b del *Códice Dresden* en la cual se muestra derramando alguna sustancia/líquido de una vasija) como Diosa O, mientras que es, en realidad, la Diosa I de Schellhas. (La diosa O de Schellhas es la diosa, también mayor de edad, que se encuentra tejiendo repetidas veces en la página 102 del *Códice Trocortésiano/Madrid*. Véase Fig. 12.)<sup>124</sup> No podemos, entonces, simplemente equiparar el par de diosas

<sup>118</sup> Recordemos que sus representaciones son mayor en número que cualquier otro ser sobrenatural, excepto los Chacs (Thompson, 1966).

<sup>119</sup> Su glifo tiene el rizo lunar (mencionado anteriormente) como prefijo, más el afijo que representa “bulto” y una cabeza femenina joven (que significa “ch’up” o mujer joven.)

<sup>120</sup> De igual manera, vemos semejanzas entre los glifos que acompañan a la Diosa I y los glifos de la diosa joven. En la página 74, sobre una escena que ilustra la Diosa I, el glifo para esta diosa está al lado derecho de otro glifo con una cabeza y un afijo, el último del cual también aparece en el glifo de la diosa joven. En página 93b, arriba de otra escena con la Diosa I, también aparece su glifo identificador abajo este mismo glifo con cabeza e infijo (del glifo de la diosa joven.)

<sup>121</sup> Diccionario Maya Cordemex, 1980.

<sup>122</sup> Este signo se encuentra además en el glifo para el día “caban,” y según Thompson (citado por Báez-Jorge, 1988:63) este día es el “día de la diosa [lunar]”. (La palabra “cab” significa “tierra,” así como la diosa lunar es una deidad de la tierra.)

<sup>123</sup> También, uno de los glifos para la Diosa O, en el cual se representan dos cabezas — una con la boca circundada por un trazo (como se ve también en una cabeza de un glifo para la Diosa I) — y la otra con un elemento que parece un moño, que de igual manera, aparece como componente (sin la cabeza) de otro glifo de la Diosa I.

<sup>124</sup> Kelly (1977) menciona todavía otra diosa cuyo glifo aparece en una lista de deidades en la Tabla de Venus de los códices, quizá la que aparece en el *Códice Dresden*, página 19c, que presenta un tocado con flores. Ésta diosa, aunque

llamadas por Schellhas “I” y “O” con Ix Chel y Ix Chebel Yax, debido a que las primeras dos son ancianas y la segunda muestra diferencias de edad.

No obstante, podemos tratar todas estas diosas — I (*Chac Chel* según Kelly, 1977),<sup>125</sup> O (*Na Chel* según Huckert, 1999) y la joven (*Ixik* según Huckert, 1999),<sup>126</sup> — como aspectos de la Gran Madre-Tierra-Luna.<sup>127</sup> Aparte de sus glifos, hay varios atributos iconográficos que la distinguen. La anciana Diosa I de Schellhas, por ejemplo, se caracteriza por su cuerpo de color café, garras en vez de pies<sup>128</sup> — esta última característica como posee *Itzapálotl* en los códices Mixteca-Puebla: “*mujer sabia y anciana*” con “*magas poderosas*”<sup>129</sup> (Fig. 13) según Ojeda Díaz (1995:45), así como patrona de las *cihuateteotl* (mujeres muertas en el parto) — y una serpiente enrollada en la cabeza; también se muestra tejiendo. Está presentada vertiendo líquido de una vasija, que ha sido relacionado por estudiosos en algunas representaciones como la dispersión de las lluvias (Cruz, 1995) y en otras, como la provocación de una gran inundación como la descrita en el *PV*.<sup>130</sup>

---

joven, es referida por un elemento encontrado también en uno de los glifos de la anciana Diosa I y tiene un prefijo que según el silabario de Jones (1995) se pronuncia “uh” (como la palabra maya para “Luna”). Esta puede representar todavía otro aspecto de la diosa Madre-Luna-Tierra.

<sup>125</sup> Según Thompson, ella fue predecesora de Ixchel. Kelly también nota que en el *Ritual de los Bacabes*, se refiere a “*chacal Ixchel*” (traducida como “*Ix Chel rojo*”) y a “*zacal Ixchel*” traducida como “*Ix Chel blanco*”. Es de interés notar que Thompson (1975:258) nota que “*según el informante de Las Casas, Ix Chebel Yax era la hija de Ix Chel. . .*”

<sup>126</sup> ¿*Pudiera Ixik ser una variación/versión del nombre Ixquic (del PV)?* Huckert (1999) hace una comparación entre ellas, notando que Ixquic, en el PV, recogía “*cosechas de maíz milagrosas*” y además, fue “*hija de un soberano del inframundo*” y señala que en vasijas (como una que tratemos anteriormente) “*ejemplifican los gemelos del Popol Vuh con damas en el inframundo*.” Veremos más detenidamente adelante la relación conceptual entre la diosa lunar y la cosecha del maíz, así como con la tierra/inframundo.

<sup>127</sup> Otra sugerencia de que estas diosas son parte de una sola diosa Madre-Luna-Tierra son las similitudes iconográficas entre las diosas encontradas en los códices. En un estudio de Cruz (1995) que interpreta un trabajo anterior de Frías (1968), se muestran tales semejanzas entre Diosa I joven (según Thompson) y Diosa O anciana (también según Thompson) encontradas en los códices *Dresde* y *Madrid*. Desafortunadamente, Frías no trata a la vieja Diosa O según Schellhas. De todas maneras, podemos sacar las siguientes conclusiones, basadas en el propósito de su trabajo y sobre todo, las conclusiones de Cruz:

- Diosa O y la diosa joven son identificadas por glifos que refieren a su asociación con la Luna.
- Las tres diosas llevan tocados de trenzas: Diosa O en *Madrid* 102c, la diosa joven en *Dresde* 16a y 17a y la Diosa I en *Dresde* 39b. La diosa joven lleva un tocado de serpiente en el *Dresde* 15b, así como lo lleva la diosa I en *Dresde* 39b.
- Las tres diosas se adornan con orejeras en forma de disco (Diosa O en *Madrid* 72a, Diosa I en *Dresde* 39b, y *Madrid* 10b y la diosa joven en *Dresde* 14c.) Una orejera en forma de disco con un elemento tubular colgante, sin embargo, ocurre exclusivamente con la diosa joven.
- Las tres diosas llevan faldilla larga: Diosa I en *Dresde* 39b, la diosa joven en *Dresde* 15b y Diosa O en *Madrid* 102.
- La diosa joven y Diosa O se presentan con una separación de cabellos o raya del pelo: la diosa joven en *Dresde* 17b y c, Diosa O en *Madrid* 72a. (No se ve el cabello de Diosa I, quien lleva el tocado de serpiente.)

<sup>128</sup> En el Códice Dresden 39b, sin embargo, ella está presentada sin garras.

<sup>129</sup> Según el *Códice Telleriano-Remensis* (citado por Heyden, 1974:5), “*antes de llamarse Itzapálotl, era Oxomoco, una de las deidades creadoras más antiguas*”, y según el *Códice Vaticano A*, era “*la anciana adivina y la partera primordial*.” (Otras diosas de la tierra, como Coatlicue por ejemplo, también muestran garras.)

<sup>130</sup> Cruz señala cómo este poder de la diosa fue tanto de naturaleza benéfica como amenazante.

Con respecto a elementos iconográficos, Diosa O se distingue por sus representaciones en los códices como tejedora con un sólo diente visible en la boca y una falda con rayas diagonales cruzadas.<sup>131</sup> La diosa joven cuyo glifo se parece al de esta diosa mayor de edad, muestra unos mechones de cabello largo a cada lado de la cara y uno rizado atrás de la cabeza; a veces, tiene dos cabellos delgados de cabello que se paran rizados sobre la cabeza. Normalmente tiene expuestos sus senos. (Esta última es la que aparece con más frecuencia en el *Códice Dresden*.)

Como comenta Corson (1973) la literatura no explica varios aspectos de esta diosa retratados en los códices. Sin embargo, vemos varias actividades que corresponden a lo que sugiere la mitología y otras fuentes acerca de esta deidad. Una de éstas es su comportamiento sexual. Se encuentra la joven diosa lunar, por ejemplo, con las piernas entrelazadas con las de dioses masculinos,<sup>132</sup> así como en otras posiciones entrelazada o tocando (o siendo tocada por) dioses masculinos. Según Villacorta (1976), la representación de ella en la página 19b del *Códice Dresden* está acompañada por un glifo de bandas cruzadas, las cuales están relacionadas con “la cópula”. Thompson (1972) también se refiere a estas escenas como “*posiciones generalmente interpretadas como de cópula*” y como cita Cruz (1995), las bandas cruzadas también son interpretadas por este autor como “*una unión de la diosa de la luna con los dioses, o bien a las conjunciones de la Luna con determinadas constelaciones asociadas a las deidades representadas en el códice.*”<sup>133</sup> Parece que aquí vemos una doble significación, que como hemos mencionado era una práctica común en la civilización maya: vemos en un plano, la diosa lunar como una mujer sexualmente activa<sup>134</sup> y en otro, el acoplamiento del fenómeno astral.<sup>135</sup>

Unas escenas semejantes están en el *Códice Madrid*, en la página 94 (partes a y b);<sup>136</sup> cada una muestra a una mujer sentada con un dios masculino — en cada parte, el dios es diferente en cada escena. Los glifos están parcialmente borrados, aunque en el tercer grupo (de la parte a), el cuarto glifo parece al de la diosa lunar joven (con el prefijo “*zac*” y una cabeza — aunque sin rizo — de mujer.) Podemos sospechar que

---

<sup>131</sup> Es diosa del número uno y del día *caban* (Kelly, 1977).

<sup>132</sup> Véase el *Códice Dresden* 21c, Fig. 17.

<sup>133</sup> Éstas escenas ocurren en las páginas 21, 22, 23 y 38, por ejemplo, del *Códice Dresden*.

<sup>134</sup> Adelante en la sección acerca de la mitología veremos un aspecto de la diosa Luna como una mujer promiscua, quien engaña a su pareja.

<sup>135</sup> Cruz (1995) también al escribir que “*la misma posición erótica con un perro (p. 13c-14c) y con un zopilote (p. 19a-21a)*”, nota que “*ambos animales [eran] considerados sagrados y celestes para los mayas. . .*” Carmen Valverde (comunicación personal, septiembre de 2000) afirma que ambos animales son, además, “*nocturnos y psicopompos, igual que la luna.*”

<sup>136</sup> Véase Fig. 15.

las figuras en la sección a, así como en la sección b, representan al mismo personaje, debido a que iconográficamente, son casi idénticas: en la sección a, por ejemplo, las figuras femeninas llevan una falda larga con rayas diagonales cruzados — menos la tercera figura, cuya falda es lisa (como las figuras de la sección b) — y un borde en los tobillos, el cabello está partido — notado por un espacio entre los dos lados del cabello sobre la cabeza — (aunque éste está borrado en la cuarta figura femenina) y unas orejeras con un disco en el centro y adornos arriba y debajo de éste.

En la sección b, las mujeres también son muy parecidas en términos de iconografía, y una franja vertical de glifos al lado izquierdo parece mostrar la cabeza — aunque está parcialmente borrada — con el rizo que corresponde a la diosa lunar. Arriba de cada escena, se presenta, además, el glifo de las bandas cruzadas, y muestran dos de los mismos dioses retratados en la sección a. Thompson (1988:119) interpreta estas escenas como de matrimonio — prediciendo el destino de un matrimonio a realizarse en cierta fecha/época — debido a la presencia de unos petates (en que están sentados los personajes) que son símbolos de casamiento en gran parte de Mesoamérica. Estas imágenes, entonces, nos pueden sugerir que la diosa lunar-madre representaba a *todas* las mujeres,<sup>137</sup> mientras distintos dioses representan al hombre en las escenas de matrimonio. Aquí, *la diosa es mujer, y la mujer es diosa*, o en otras palabras, la Gran Madre-Tierra-Luna es mujer, y de igual manera, la mujer maya es divinizada al ser representada arquetípicamente por ella.

También en los códices, encontramos a la diosa lunar llevando figuras — y/o dioses — pequeñas en su espalda (de la manera en que mujeres mayas llevan sus bebés hoy en día)<sup>138</sup> o en frente de sus rodillas en las páginas 19c, 20 (Fig. 17) y quizá 23c del *Códice Dresden*. En la página 94c del *Códice Madrid* (Fig. 15), también lleva unos signos calendáricos y dioses — en su espalda, de la manera representada en el *Dresde*. Estas escenas parecen sugerir que ella es madre de los dioses, y entonces, madre por excelencia. Su vínculo con la sexualidad, entonces, se extiende a uno con la procreación.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Vemos aquí otra correspondencia con Xochiquetzal, la cual encontramos en una serie de escenas de pronóstico matrimonial en el *Códice Borgia* (Lámina 58). Ella también se encuentra en pareja con distintos dioses, lo cual parece sugerir que representa a la mujer arquetípica en el matrimonio.

<sup>138</sup> Una tela sujeta la figura pequeña a su espalda como se hace actualmente, entre mayas de Chiapas por ejemplo, con un rebozo.

<sup>139</sup> Thompson (1988:146-8) interpreta que en el *Dresden 20c*, se representa “las diversas suertes que la diosa [luna] dispara al hombre,” y el *Dresden 23c* puede “pronosticar el efecto de las conjunciones celestes sobre el matrimonio y los hijos o el alumbramiento. . .”

El papel de la diosa lunar como creadora de vida, sin embargo, no queda restringida a la esfera de la vida humana o la de las deidades. También participa en la generación de la vida en general y en particular, de la subsistencia de la gente: la siembra.<sup>140</sup> En las páginas 39b y 43b del *Códice Dresden* y página 10b del *Códice Madrid* (Fig. 18), la diosa anciana arroja algún líquido de una vasija, una escena interpretada — como se mencionó anteriormente — como la caída de lluvia. En la página 74 del *Códice Dresden* (Fig. 14), sin embargo, representa un “*enorme torrente de agua que arroja sobre la tierra. . .*” (Villacorta, 1976:159).<sup>141</sup> En esta página vemos a la anciana con huesos cruzados en la falda, como se nota también en las representaciones de Diosas Madres del Altiplano Central y que remiten a la muerte y por lo tanto, a un aspecto destructivo. Mientras salen chorros de agua del cielo, ella también derrama agua de una vasija sobre la tierra. Esta vasija remite, de manera interesante, a la descripción de la olla de Ixmucané en el *PV*, quien fue mandada por los gemelos divinos al río para recoger agua. (Los gemelos perforaron la base de la olla para hacer demorar a la abuela y así tener tiempo para buscar el equipo del juego de pelota en la casa.)

En varias páginas, como las 14c (Fig. 19), 18a, 22b del *Códice Dresden*, la joven diosa lunar también lleva encima de sus manos el signo *kan*.<sup>142</sup> Aunque la naturaleza de esta asociación conceptual no es completamente clara para nosotros todavía, el *kan* parece estar relacionado con la tierra como propone Cruz (1995). El Dios B, divinidad de la agricultura, también porta este mismo signo (en página 39c del *Códice Dresden*) y los glifos arriba de la escena incluyen al signo de agua, con *Imix* (“muerte”) de prefijo (Villacorta,

<sup>140</sup> La fertilidad de la tierra, entonces, está vinculada con la fertilidad humana, encarnada en la concepción ideológica de la mujer. Los mayas tzeltales, según López Austin (1990:162) conciben que “*el maíz debe ser tratado con respeto porque es el cuerpo de la Virgen.*” Como vimos en el Capítulo 2, la Virgen es la Luna. Este hecho ilustra cómo la diosa Luna es una “*dema*” así como son las Diosas Madres del Altiplano Central (Ojeda Díaz, 1986). (Los demas son “*los que producen, desmembrados o no, distintos seres con las diversas partes de su cuerpo. Según los antiguos nahuas, la diosa Tlaltecuhlli dio origen con sus cabellos a los árboles, flores y hierbas, con su piel, a las hierbas menudas y florecillas, con sus ojos, a los pozos y fuentes, y pequeñas cuevas; con su boca, a los ríos y cavernas grandes; con su nariz, a los valles y montañas. Cintéotl también produjo distintos seres: de sus cabellos salió el algodón; de una oreja, semillas comestibles; de la nariz, la chía; de los dedos, el camote, y de las uñas, el maíz*” (López Austin, 1990:68, tomado de *Historia de México*, pp. 108-110). Significativamente, varios elementos que salen de estas dos diosas madres están fuertemente relacionados con lo femenino: la vegetación, el agua, el algodón (para tejer), el maíz.

Esta asociación también tiene una base práctica. Entre los zoques de Chiapas, “*el maíz y el frijol deben sembrarse en cuarto menguante [de la Luna]. . .*” (Báez-Jorge, 1988:248).

<sup>141</sup> La asociación entre la diosa madre y el agua parece representar una ideología muy antigua y ampliamente difundida en Mesoamérica; según un mito huichol, por ejemplo, “*en el tiempo originario la Luna 'era el sol de las grandes diosas de la estación húmeda.*” (Baez-Jorge, 1988:235)

<sup>142</sup> Cruz (1995) nota que en la página 16b del *Códice Dresden*, “*la diosa lleva una pequeña figura de Chaac [una divinidad de la lluvia] en la espalda, y en la mano sostiene el glifo kan, aquí hallamos los tres elementos combinados, Luna, agua y tierra.*”

1976:89).<sup>143</sup> Una descripción de Landa (1978:62-64) sobre los sacrificios para el inicio del año nuevo *kan* — el cual “*reinaba en el sur*”<sup>144</sup> — también pudiera dar una luz sobre el significado de este elemento. Para la celebración, los hombres hacían un “*idolo*” llamado *Itzamná-kauil*.<sup>145</sup> Después del sacrificio, las mujeres viejas del pueblo bailaron, y un “*ángel*” descendía para recibir al sacrificio.<sup>146</sup> Vemos aquí, entonces, un nexo ideológico entre el año *kan*, Itzamná (esposo de la diosa lunar)<sup>147</sup>, el sur y un baile de mujeres ancianas. Cruz (1995) atribuye otra escena del *Códice Dresden* — en que la diosa lunar carga al dios de la muerte (en la página 17a) y después, (en la página 18c) los símbolos para *kan* (“amarillo”) y *yax* (“verde”) — a una participación de esta deidad con la agricultura; refiere a la explicación de Thompson (de estos vínculos) “*que se trata de una sustancia alimenticia, los colores amarillo y verde indican siembras maduras.*”

Sin embargo, un aspecto de la diosa lunar que coexiste con su poder de generar vida es el de destructora (como vimos en la representación de una lluvia excesiva, o más bien, la inundación.) En las páginas 16, 17 y 18 del *Códice Dresden* y en las páginas 94 y 95 del *Códice Madrid* (Figs. 15 y 16), se relaciona, también, con la enfermedad. Según Thompson (1972) las “*aves y animales* [que la diosa lleva sobre sus hombros en estas páginas] *están usados de manera rebus para nombrar las enfermedades.*” Se encuentra en el texto de estas páginas el glifo de *koch*, “una carga sobre los hombros” que funciona como homónimo para referir a las enfermedades mandadas por los dioses. Otro glifo — encontrado en almanaques 33, 34, 39 y 48-50 — de *cuch* también en escenas de ella con dioses y otros símbolos, significa “*carga sobre la espalda*” y “*denota el destino proporcionado al hombre por las entidades divinas*” (Thompson, 1972-b).<sup>148</sup> A la diosa

<sup>143</sup> Parece que éstos tres elementos: la agricultura, el agua y la muerte también están íntimamente vinculados con la diosa Luna. (Este último elemento tiene su expresión en la naturaleza: las fases de la luna, observadas para la agricultura, determinan la destrucción y la renovación de la siembra.)

<sup>144</sup> Resulta interesante que según López Alonso (1997), entre los entierros de Jaina, “*se prefería inhumar a las mujeres adultas mirando hacia el sur; a los hombres adultos, hacia el norte, y los niños, al oeste o hacia arriba.*” ¿Vemos un nexo, entonces, entre la mujer (idealizada como diosa Luna), el sur y el signo *kan*?

<sup>145</sup> Recordemos que la diosa Luna fue esposa de Itzamná. Véase página 56.

<sup>146</sup> Desgraciadamente, no revela más acerca de la identidad de este “*ángel*” — ¿será una deidad maya? ¿otro espíritu/alma?

<sup>147</sup> Este dios, así como la diosa lunar, lleva un tocado de serpiente. También tiene características en común con esta diosa, como se nota en la morfología de su nombre. Según Alberto Morales (presentación en la UNAM, 1999), en el *Diccionario Motul*, *Itzam* significa “lagarto”, pero en uso contemporáneo, *Itz* significa “líquido que gotea o fuerza vital, así como energía sexual y fecundidad” y *Itz’am* se traduce como “sabiduría.”

Esta asociación de Itzamná con el lagarto se refleja en su presentación en los códices con agudas garras (Thompson, 1975), las cuales se encuentran también en la presentación de la diosa lunar (*Dresde* 74). Es interesante que esta diosa, según Thompson, fue inventora de la escritura, y como señala Cruz (1995), parece ser referida en el *Ritual de los Bacabes* como “*Señora del Pincel, la Señora de la gran Escritura, Ix Hun Pedz Kin.*”

<sup>148</sup> Según Thompson (1966), el *Diccionario Motul* traduce la palabra *cuch* a “*las labores, hambre y pestilencias de la vida.*”

lunar, entonces, se le otorga en los códices con el poder de mandar enfermedades, así como determinar el destino de los seres humanos.

Vemos aquí una diosa que puede representar características, por lo tanto, consideradas como benéficas a la sociedad maya como su asociación con el tejido, la fertilidad y la procreación — como se muestra en las jainas femeninas embarazadas, tejedoras y madres — mientras encarna al mismo tiempo, aspectos que perjudican a la cultura como el de ser portadora de la enfermedad<sup>149</sup> (y entonces, muerte) y las inundaciones. Lo que no identificamos en los códices todavía, pero que vimos anteriormente en algunas obras plásticas precolombinas, es un nexo entre la diosa lunar y la resurrección.

### Algunos elementos de su contexto cultural evidentes en la literatura temprana

Ya que analizamos algunas manifestaciones culturales mayas más cercanas en el tiempo en relación con nuestra figurilla, nos beneficiaremos de una mirada, ahora, hacia la literatura temprana — incluyendo textos mayas publicados después de la Conquista (como una obra teatral maya)<sup>150</sup> y no mayas (los escritos españoles sobre la antigua cultura maya.) Ya hemos analizado hasta cierto punto el *Popol Vuh* en Capítulo 2, y concluimos que ambas, Ixquic e Ixmucané, pueden representar dos aspectos de la Luna: joven y madura. Propongo aquí examinar más detenidamente los valores estéticos, acerca de la diosa Luna y lo femenino, como son representados por estas importantes heroínas.

Primeramente, Ixquic — quizá sinónimo para Ixik, mencionada anteriormente con respecto al trabajo de Huckert (1999) — es una mujer que al embarazarse por la saliva de Hun Hunahpú, fue acusada de cometer un acto inmoral y subsecuentemente, fue desprestigiada y difamada por su gente, los señores de Xilbalbá (el inframundo). Desobedeció las normas de la sociedad maya, en la cual una mujer (no esclava) no debería — como mencionamos anteriormente — iniciar una plática con un hombre extraño, mucho menos tener relaciones sexuales con él (lo que parece ser aludido simbólicamente por el acto que la dejó preñada: la caída

---

<sup>149</sup> En otras fuentes, veremos otra relación: entre la diosa Madre-Luna y la medicina.

<sup>150</sup> La obra, *Rabinal Achí*, fue publicada después de la Conquista, pero su origen data de tiempos precolombinos. Lo trataremos como la mitología, que de igual manera, tiene sus raíces en un pasado distante y ha sido transformada de acuerdo con la realidad cambiante de la cultura maya.

de saliva en su palma.)<sup>151</sup> Cabe recalcar, además, que Ixquic está asociada aquí con el inframundo, lugar de germinación vinculado con la tierra, la siembra y la fertilidad (como la diosa Luna) — y quizá podemos argumentar, relacionado (por influencias cristianas) con el infierno, lugar de castigo. La joven Ixquic, entonces, es arquetípica mujer libidinosa y licenciosa.

La mujer joven aquí no es la única asociada ideológicamente con la sexualidad. Aunque las escenas de matrimonio y de unión sexual en los códices exclusivamente representan la diosa joven, Cruz (1995) cita una importante descripción de un rito publicado en *El libro de los cantares de Dzibalché*:

Kay nicté<sup>152</sup> es actualmente una ceremonia mágica para hacer regresar si se ha ido, o asegurar si permanece cerca, al amante, que practican mujeres solas y desnudas, *dirigidas por una anciana*, de noche, *a la luz de la luna*, y en un haltun (poza natural en roca)<sup>153</sup> escondida en un bosque, utilizándose flores de la plumería silvestre, que no abre su corola, las cuales se echan al agua cuando la paciente toma un baño, al mismo tiempo que las otras participantes danzan alrededor de la poza cantando palabras alusivas. Se dice que el rito debe practicarse nueve noches seguidas,<sup>154</sup> después de las cuales el agua de la poza se utiliza para preparar el filtro de amor. (Nota 1 del libro.<sup>155</sup>)

Veremos adelante una serie de mitos que de igual forma representan a una abuela con amante, lo cual nos confirma que la anciana está lejos de ser vista como asexual.

Una parte significativa del *PV* es la que describe cómo aun la anciana Ixmucané rechaza a la joven de mala reputación, Ixquic — esta vez, por pensar que la joven quería engañarla — hasta que Ixquic llega a la casa con una red llena de mazorcas de maíz. Esta escena del libro parece remitir simbólicamente a la abundancia ofrecida por la diosa Luna. Su presencia fructuosa parece ser, entonces, otro aspecto de la joven deidad. Recordemos que la otra figura femenina, Ixmucané, también se asocia con la vegetación — y entonces, con la fertilidad — la cual utiliza para adivinar la condición de sus nietos cuando éstos están en

---

<sup>151</sup> ¿Pudiera esta asociación simbólica explicar el gesto de las diosas lunares con sus manos levantadas y palmas expuestas?

<sup>152</sup> Según Landa (1978) “aquí también hay un tipo de árbol que llaman nicté, del cual salen muchas rosas [flores] blancas, y otras, medio amarillas, y todavía otras parcialmente púrpuras; son frescas y odorosa. . .” Como menciona Cruz (1995) la flor está asociada con la sexualidad.

<sup>153</sup> Thompson (1975:299) presenta un fuerte argumento para la relación concebida entre la Luna y el agua. Reporta, por ejemplo, que “los cakchiqueles de Panajachel creen que la diosa de la luna es dueña del lago de Atilán y que tiene su palacio debajo de las aguas” y que “una expresión yucateca de la invisibilidad lunar en conjunción es binaan u tu ch’ en ‘la luna ha ido a su pozo’”.

<sup>154</sup> El número 9 normalmente refiere a los niveles del inframundo, con el cual está ligada la mujer y la Luna.

<sup>155</sup> Las itálicas son mías.

Xibalbá. Ésta, entonces, muestra el aspecto sabio de la Luna (y la mujer madura), la cual puede presagiar sobre el destino de los humanos.<sup>156</sup>

Ixmucané también es descrita como la creadora, madre de todos los seres humanos (a través del maíz) y según Adrián Recinos (1996), la anciana del par de curanderos — bajo diferente nombre — que ayudan a los gemelos divinos a engañar a Vucub Caquix. (La vemos aquí, entonces, vinculada con la medicina.) Sin embargo, este rostro anciano de la Luna tampoco es del todo benéfico, según la perspectiva que transmite el autor. Trata mal a sus nietos hasta que éstos empiezan a trabajar la milpa familiar. Como veremos adelante, varios mitos actuales aun acentúan este aspecto cruel de la abuela y el mensaje de que la mujer anciana es un ser temible. Aparece una actitud semejante hacia la anciana Luna<sup>157</sup> en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel* (1991:39): “*He aquí lo malo de la noche: la Luna, la Venerable Flaca y el Gran Álamo, el 'cargador de la tierra' que se llama 'el de pellejo arrugado que está abajo'.*”

*¿Podiera esta visión de la mujer — como temible (por su sabiduría y además, por su poder creativo) — explicar la prohibición de los hombres de tener relaciones con sus esposas antes de realizar ciertos eventos rituales? Landa (1978:48) comenta que “en algunos de los eventos de abstinencia para las fiestas, ni comieron carne ni sabían de sus esposas.” Podemos preguntarnos, ¿Qué efecto no deseado tendrá el contacto sexual del hombre, antes del rito, con su esposa?<sup>158</sup> Este hecho parece reflejar una tendencia también evidente en el autosacrificio: según Landa, “las mujeres no hicieron semejantes derrames de sangre [como hicieron los hombres en los ritos de autosacrificio].” La sangre de la mujer, entonces, parece haber sido considerada menos apreciada por los dioses.<sup>159</sup> Estos hechos sugieren que en ciertos planos de la vida,<sup>160</sup> la mujer no ha sido concebida al mismo nivel jerárquica que el hombre, y que era un *otro* (o más bien, una “*otra*”<sup>161</sup>) para la*

<sup>156</sup> Recordemos que según la interpretación de Carmen Valverde, la diosa luna *lo teje*.

<sup>157</sup> El autor del *PV* presenta a la abuela con este comportamiento cruel sin ofrecer una justificación. Podemos inferir, entonces, que está mostrando una valoración de ella como un personaje temeroso.

<sup>158</sup> Según voz popular mexicana, los voladores de Papantla, Veracruz permanecen en abstinencia sexual durante cierto periodo de tiempo antes de llevar a cabo su rito volador, relacionado con el Sol. En una ocasión, un hombre designado a tocar la flauta y el tambor — por no haber respetado dicho periodo de abstinencia — cayó de lo alto del palo ceremonial y se mató.

<sup>159</sup> Refiero aquí a una concepción general, aunque hay evidencias de que en ciertas ocasiones — como se muestra en el Dintel 24 de Yaxchilán, por ejemplo — mujeres participaban en autosacrificio. Recordemos que por lo general, según Landa, las mujeres no pudieran tener contacto directo con las divinidades en los ritos públicos. Otra evidencia de que *algunas* mujeres participaban en ritos públicos se encuentra en el Dintel 17 de Yaxchilán, en el cual una esposa de gobernante está representada jalando a una cuerda por un hoyo hecho en su lengua (Schele, 1976:189). Podemos ver además la representación de una diosa — probablemente la diosa Luna — realizando un acto de autosacrificio en el *Códice Madrid 95a*.

<sup>160</sup> Estos incluyen los planos políticos y públicos.

<sup>161</sup> Esta última inferencia se debe al hecho de que la cultura “oficial”, reflejada en los ritos públicos, la representación de género en los puestos de poder político y social y los mensajes expresados en el arte — como por ejemplo, de los hombres

antigua cultural oficial maya, y quizá por eso, su participación era menos requerida — y aun evitada — en ritos para sostener el equilibrio del universo,<sup>162</sup> así como el liderazgo espiritual y/o político fue representado casi exclusivamente por hombres.

Quizá, también, la mujer (que hemos visto conceptualmente ligada con la Luna y con la Tierra)<sup>163</sup> debe *complementar* — versus *compartir* — en la realización de ritos, hechos públicamente por el hombre (relacionado con el cielo y el Sol).<sup>164</sup> Adelante, veremos trabajos etnológicos que muestran una semejante división “ideal”/divina de labores entre hombres y mujeres que en general son rígidamente observados en la esfera pública, así como la costumbre de realizar cargos públicos por hombres pero en conjunto con sus esposas (aunque estas últimas contribuyen de manera menos pública).

En la obra teatral, *Rabinal Achi* (1980), también vemos reflejada la posición de la mujer en la cultura oficial pública/política/social. Cuando un achí (varón) extranjero, el *Queché Achi*, quien ha tomado cautivos de la comunidad Rabinal es presentado al jefe (*Cinco Lluvia*) de esta comunidad, proclama “¡Te saludo, oh jefe! ¡Te saludo, oh señora!” Aquí está considerando a ambos de la pareja, aunque la esposa de Cinco Lluvia no tiene voz en la obra; no participa verbalmente en el diálogo entre los dos varones. La participación de la mujer, entonces, parece ser más simbólica, por lo menos, en el sentido de una contribución públicamente visible.

Una clara muestra de la subordinación de la mujer con respecto al hombre en la vida social maya está reflejada en una escena posterior de la obra, en la cual Cinco Lluvia ofrece al Queché Achí una mujer — o

---

disfrazados de mujer o las representaciones de ascensión al poder (como la descrita anteriormente) — muestran una visión exterior de la mujer, en vez de una que emana de las propias mujeres.

<sup>162</sup> Aunque no sabemos de fiestas en las cuales grupos de mujeres participaban públicamente (por ejemplo, en una plaza), hay casos documentados en el arte maya prehispánico que muestran una importante mujer noble o diosa realizando un acto de autosacrificio. El Dintel 17 de Yaxhilán, Chiapas, por ejemplo, representa la esposa de un gobernante jalando una cuerda, horandándose la lengua (Schele, 1976:189). También podemos ver en el Códice Madrid 95a, una diosa — probablemente la diosa luna — realizando un acto de autosacrificio.

<sup>163</sup> Referiremos adelante al trabajo etnográfico de Zimmerman (1960) que interpreta el orden social maya entre los mayas de dos comunidades actuales como un orden *cosmológico*, así como el trabajo de Rosenbaum (1993) en Chamula que establece un paralelo entre la visión de la mujer asociada con la más vulnerable Luna/Virgen y el hombre, con el superior Sol/Cristo.

<sup>164</sup> Landa (1975b:72) describe un rito en el cual participan las mujeres en cooperación con sus esposos: “*Los curanderos y brujos se congregaron en la casa de uno de ellos, con sus esposas. . . Después de eso, abrieron los empaques de sus medicamentos, dentro de los cuales, llevaban cosas tontas, incluyendo cada uno, ídolos pequeños de la diosa de la medicina a quien llamaron Ihcil-Ixchel [diosa de la luna], así como ciertas pequeñas piedras llamadas am, y con las cuales fue su costumbre de hacer predicciones. Después, invocaron a los dioses de la medicina en sus oraciones, éstos siendo llamados Itzamná, Cit-bolontun y Ahau-chamahes. . .*” Notamos que este rito no fue realizado en un espacio público, sino en un hogar. (Vemos aquí, también, la diosa lunar asociada con la medicina y no solamente con la enfermedad, la cual postulamos con respecto a algunas representaciones en los códices.)

más bien, una niña de 10 años — para ser su esposa,<sup>165</sup> para convertir éste en miembro de la comunidad de Rabinal. La joven, “*Piedra Preciosa*”, es regalada como obsequio u ofrenda al achí, de manera parecida a las prácticas contemporáneas — como veremos en la sección sobre etnografía — en las cuales los padres ofrecen a su hija a un pretendiente, muchas veces contra la voluntad de la niña y/o por los menos, sin ninguna interacción previa entre el pretendiente y la niña/mujer joven. En contraste, el achí tiene la posibilidad de rechazar esta oferta, así como el hombre maya actual es el que inicia cualquier acercamiento al matrimonio (Rosenbaum, 1993 y Villa Rojas, 1985). El poder en las decisiones del pueblo (también representado por la oferta de matrimonio) es mostrado en esta obra, entonces, como mayor para el hombre que para la mujer.

Al mismo tiempo, sin embargo, otra escena de la obra de Rabinal expresa una alta valoración de una actividad divinizada de la mujer: la de tejedora.<sup>166</sup> Después de que los oficiales de Rabinal ofrecen comida y bebida al Queché, y éste las rechaza, declarando que son muy inferiores a las de Queché, este varón ofrece, con mucho orgullo, una manta hecha por su esposa/madre al jefe Cinco Lluvia: “*Te prestaré la obra pulida, brillante, esplendente, muy bien tramada, labor de mi madre, de mi señora, para que te adornes con ella. . . como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra*” (De la Garza, 1980:329). La mujer tejedora de Queché está presente aquí, entonces, de manera indirecta: a través de su tejido, y además esta presencia (el tejido) parece representar su tierra/comunidad.<sup>167</sup>

Aunque su visibilidad en los asuntos socio-políticos es reducida, parece que la mujer también simbolizaba un poder enorme en la civilización maya al nivel ideológico, algo que se refleja todavía hoy en día en la mitología de Chamula, donde la mujer/Luna/Virgen “*simboliza el tremendo poder productivo de la*

---

<sup>165</sup> Esta niña/mujer parece representar un arquetipo, así como lo hace la diosa Luna, como hemos visto en las escenas matrimoniales de los códices. La obra refiere a ella como una mujer, pero también como una diosa: “*Madre de las Plumas, Madre de los Verdes Pajarillos, Piedra Preciosa, prometida del Varón de Rabinal*” (Rabinal Achí, 1980:301). Su alta valoración está expresada en la obra también por el hecho de que aunque el Queché Achí rechaza la comida y la bebida que le ofrecen los de Rabinal (por ser inferiores a las de su pueblo), no rechaza a la mujer.

Como comenta Alejos (comunicación personal, junio de 2000), esta obra tiene dos planos: se trata de un suceso político-social, mientras al mismo tiempo, tiene un significado arquetípico, siendo obra estética. Pudiéramos ver, entonces, que la mujer es celebrada como madre de cosas preciosas/valiosas; sin embargo, al mismo tiempo es ofrecida — como ser subordinado — a un hombre (cautivo) con libre albedrío; cabe mencionar que este último también es subordinado al orden estatal que le permite sólo dos alternativas: casarse con la muchacha e integrarse a la comunidad ajena o morir manteniendo lealtad a su pueblo.

<sup>166</sup> Significativamente, en Tenejapa hoy en día, los cargos públicos están designados a hombres (con sus esposas), con la excepción de uno para ser realizado exclusivamente por una mujer: la de *hme'tik halahom* “tejedora sagrada.” Según Brown (1979), la mujer soltera seleccionada para esta carga teje la ropa ceremonial que será presentada a *Nuestra Señora Sagrada de Cahal Sul* y posteriormente tirada al lago para el uso de Nuestra Señora Sagrada que habita el lago.

<sup>167</sup> Veremos adelante, en una sección sobre etnografía, como la mujer parece ser percibida hoy en día como la que conserva las tradiciones de su pueblo maya: ella se viste con el traje de su pueblo, mientras muchos hombres usan ropa moderna/mexicana; ella, por lo general, también habla exclusivamente — o casi exclusivamente — su lengua materna,

Tierra" (Rosenbaum, 1993).<sup>168</sup> Hemos visto cómo la diosa Ixchel tenía un papel muy importante en relación con el nacimiento, el destino y la muerte, según las manifestaciones plásticas que discutimos. Además, según Rivera Dorado (1986), en el momento de la Conquista, hubo un santuario de Ixchel en la isla de Cozumel, a donde "llegaban de lejanos parajes con el fin de consultar al oráculo de la diosa" y donde había "gran cantidad de ídolos femeninos." Así como "iban a la costa oriental a pedir por el nacimiento. . . iban a la costa occidental — y eran enterrados en la necrópolis de Jaina [también con un número considerable de figurillas que consideramos representativas de la diosa lunar] — a la manera del sol en su itinerario eterno." Podemos pensar, entonces, que la mujer, divinizada en Ixchel/diosa Luna, no era un ser sin cierto status y poder en la civilización maya, aunque su visibilidad fue limitada en las actividades colectivas de la ciudad/comunidad.

Además, podemos suponer a partir de la averiguación que hemos hecho hasta ahora, que el entierro en Jaina probablemente no fue percibido como una promesa de descanso eterno, como lo pudiéramos imaginar según nuestras costumbres, sino un lugar de transición. Debido al hecho de que la diosa Luna fue patrona del embarazo y de los partos (Thompson, 1975) — como veremos adelante, la Luna también muere y renace según mitos mayas actuales — su asociación con el embarazo/parto/nacimiento, la enfermedad (y su cura) y la muerte sugiere que también debe haber tomado una parte en lo que sucede después de la muerte, según la concepción maya antigua: un viaje al inframundo (su terreno) y un re-nacimiento.<sup>169</sup>

## Otra mirada hacia la mitología maya

Así como hemos visto en las representaciones plásticas mayas, códices y literatura temprana (sobre la civilización maya), una nueva mirada hacia la mitología también nos puede ofrecer pistas para entender mejor el significado de nuestra figurilla; como mencionamos en el Capítulo 2, aunque la mayoría de mitos han

---

mientras el hombre normalmente habla más español y aun usa términos en español mientras que habla en su lengua indígena.

<sup>168</sup> Esta autora comenta acerca de un relato de Chamula acerca de *Pak'inte'*, quien "encarna la Tierra femenina"; sus "impulsos sexuales potenciales están asociados con el agua y la neblina, jicaras, cuevas, barrancas" y ella "camina sola en la noche, tratando de atraer hombres, especialmente hombres borrachos, para que vayan con ella a un barranco o una cueva y tengan relaciones sexuales con ella." Siempre está "buscando un esposo," y "los hombres que han tenido relaciones con ella dicen que es muy fría. Si un hombre va a su casa, se hace muy rico." Obviamente, esta imagen de la mujer divinizada en *Pak'inte'* es muy poderosa y ofrece la abundancia, mientras al mismo tiempo, desobediente a las normas de la comunidad maya. Una muy interesante interpretación de Rosenbaum es que *Pak'inte'* "representa lo salvaje, antisocial, peligroso del ambiente [o quizá, podemos añadir, la Tierra.]"

sido recopilada en el último siglo (después de un largo periodo de influencias mayormente cristiana, español y mexicana nacional), muchos de éstos tienen sus raíces en el pasado distante (también como declara Bajtín con respecto a los enunciados/textos estéticos.)

Una narración chatina, recopilada por Bartolomé y Barabas y publicada por Báez-Jorge (1988:238) ilustra, por ejemplo varios elementos ya vistos en el contexto enunciativo de nuestra figurilla.<sup>170</sup> Según el relato, el Sol y la Luna van a un monte, tristes porque su madre quedó en la *oscuridad*.<sup>171</sup> Suben, entonces, al cielo, uno para iluminar el día, y el otro, la noche. El Sol lleva una vara y la Luna, una madeja de hilo de algodón de su madre.<sup>172</sup> Al caminar, encuentran una culebra con ojos brillantes, los cuales quitan y se reparten entre ellos. La Luna queda con el más brillante del par, pero cuando tiene sed, pide agua del Sol, quien había hecho un manantial en la tierra con su vara, ella cambia su ojo por el más débil (previamente del Sol) para que éste le de agua.<sup>173</sup> El Sol, entonces, sube primero, porque puede iluminar mejor el camino, y “*a la Luna no le gustó el trato. . .*”<sup>174</sup> Aquí vemos la posición inferior de la Luna (como hemos visto, mujer arquetípica)<sup>175</sup> en relación con el Sol/hombre, algo que también observamos en el *Rabinal Achi*. Podemos notar, adicionalmente, una relación de la mujer madura con el tejido, como se nota en los códices y en nuestra figurilla, y además su relación con la serpiente (presente también en los códices.)

En varios mitos podemos ver enunciado el aspecto temido de la diosa lunar. Recordemos, por ejemplo, el cuento tzeltal publicado por Thompson (1975:442), el cual relata que “*el venado pierde su*

---

<sup>169</sup> Según Landa (1978:56) en Yucatán, “*en la muerte, amortajaban al cuerpo, llenaban la boca con maíz molido y una bebida que llamaban koyem, y con eso, ciertas piedras que usaban para dinero, para que no carecieran de comida en la otra vida. Los enterraban en sus casas o en la vecindad, arrojando algunos de sus ídolos a la tumba. . .*”

<sup>170</sup> Como hicimos en el Capítulo 2, las narraciones representadas aquí están abreviadas.

<sup>171</sup> ¿Quizá la abuela Luna quien estaba en su pozo/cueva?

<sup>172</sup> Vemos otra vez que la Luna es tejedora, así como su madre (¿también Luna?)

<sup>173</sup> Hay varias referencias en la mitología maya actual al ojo más débil o lastimado (por el Sol) de la Luna: “*Es creencia común de los mayas que la luna brilla menos que el sol porque éste le sacó un ojo al quejarse la gente de que no podía dormir por ser el día tan claro como la noche. Otros dicen que perdió un ojo en una pelea con el sol*” (Thompson, 1975:289).

<sup>174</sup> Aquí vemos un tema tratado en un trabajo etnográfico, comentado adelante, de un poder original (superior) de la mujer que es usurpado posteriormente por el hombre.

<sup>175</sup> Cabe mencionar que López Austin (1990:243) señala que el prefijo, *ix* — el cual como vimos anteriormente, significa (en Maya yucateco) *mujer* — también implica inferioridad. El prefijo, *ah*, en contraste, significa hombre y denota superioridad. Ilustra esta correlación de los prefijos con el ejemplo de la designación de una mujer soltera por el prefijo “*ix*” mientras la de una mujer casada (respetable) es “*ah*.” (sic)

El mismo autor propone de igual manera, que los órganos genitales están referidos de manera *peyorativa*, debido a que son nombrados “*ix on*” (para el órgano masculino) y “*ix nicté*” (para el órgano femenino). Lo que el autor no parece considerar, sin embargo, es que estos órganos están ubicados en la parte *inferior del cuerpo* — entonces, su posición de “*inferioridad*” puede ser meramente física en este caso — y además, los órganos sexuales, como vimos anteriormente, estaban relacionados ideológicamente con la fertilidad de la tierra (la cual, así como la mujer, es divinizada por la Gran Diosa-Luna-Tierra.) Yo diría que por una o ambas de estas últimas razones, son referidos con el prefijo “*ix*” los genitales, aparte del significado (muy poco “*peyorativo*”) de “*nicté*”: “*flor de pétalo*” (Briceño Chel, 1992) o “*flor de mayo*” en la región del Petén (Alejos, comunicación personal, 2000).

cornamenta cada año por haber metido la cabeza bajo la falda de una mujer donde el calor de la mujer se la quemó.”<sup>176</sup> Esta narración alude a un formidable poder sexual de la mujer, también referido por otros mitos que tratan de su sexualidad, excedente con respecto a los límites de lo aceptable según la cultura maya. En otra narración (mopán) recopilada por Thompson (1975:439), después del matrimonio entre el Sol y la Luna, esta última es acusada por el Sol de tener relaciones con el hermano del Sol, *XT'actani*,<sup>177</sup> el Lucero Matutino. Por eso, el Sol causa que se enferme la Luna,<sup>178</sup> y ella escapa; el Sol se disfraza como venado y la convence de regresar con él. Posteriormente, el Sol saca un ojo de la Luna para que emita una luz más débil. Un mito kekchí también relata de un amorío entre la Luna y el hermano menor del Sol, “Nube”, por el cual el Sol golpea a la Luna (y posteriormente, se disfraza como venado). Como se relata también en el anterior mito mopán, la Luna escapa del Sol con un zopilote.

Cabe notar que al parecer, las raíces de estas variantes del mito del adulterio de la Luna se reflejan en unas vasijas pintadas descritas por Thompson (1975:440) y provenientes del periodo Clásico. Una de ellas, por ejemplo, (“*Tepeu 2 de Yalloch*”) muestra un venado con sus “*patas delanteras. . . encorvadas hacia delante a la manera de brazos humanos, posición imposible para un venado; son visibles las manos y los pies humanos; junto al sol y debajo del venado está un colibrí, aspecto del sol; detrás hay un zopilote.*” Podemos sospechar que el mito, entonces, tiene sus raíces por lo menos desde el periodo Clásico maya. En estos relatos vemos, además, que el poder de la Luna es usurpado por el Sol, un patrón notado por Rosenbaum (1993) en la mitología y en eventos históricos de Chamula, Chiapas; menciona, por ejemplo, que en los momentos revolucionarios en Chamula (de 1712 y 1867), aunque mujeres iniciaron los cultos a una deidad femenina y nativa, posteriormente los hombres del pueblo tomaron el papel de su organización y liderazgo.

<sup>176</sup> Hubo una concepción semejante entre los nahuas, quienes evitaban que una mujer embarazada se acercara a la milpa, porque el calor de la mujer pudiera secarla (López Austin, curso de “*Mesoamérica*”, UNAM, 1997).

<sup>177</sup> Thompson relata que el Sol sospechaba que la Luna lo engañaba, y posteriormente, llama a la pareja (Luna y Estrella Matutina) como los “*culpables*.” No es claro si el uso de la palabra “*culpables*” fue una interpretación de Thompson o si reflejaba el hecho de que la Luna realmente engañaba al Sol.

<sup>178</sup> En estos mitos vemos que la Luna se enferma y se muere, lo cual corresponde a sus poderes sobre lo mismo: la enfermedad y la muerte del ser humano. Resulta significativo que estén ligados lingüísticamente en maya yucateco: la palabra *cimil* significa “morir” y “enfermarse” así como *ah cimil* refiere tanto a “enfermo” como a “muerto.” De mayor interés todavía es el significado de la palabra *zipil*: “*morirse, ponerse el sol y la luna. . .*” (Lhuillier, 1968).

Thompson (1975:298) señala por lo general, en Quintana Roo, “*se cree todavía que la luna influye bastante en la aparición de algunas enfermedades y trastornos*”, entre los cakchiqueles, “*creían que la luna era causa de enfermedad*” y entre kekchís, la Luna es — como declarado en *Ritual de los Bacabes* — patrona de las enfermedades.

Quizá, la *enfermedad* que el Sol dio a la Luna fue su *menstruación*, la cual es vista por mujeres en Tenejapa como una enfermedad (Brown, 1979). Resulta interesante que según un mito totonaca, el Sol también participaba en el origen de la menstruación: “*durante su lucha con el Sol, antes de que este ascendiera en el cielo, la Luna se apoderaba de las flores que el Sol depositaba sobre su altar como ofrenda, y las arrojaba al suelo: esas flores son las reglas de las mujeres. . . La*

Estos mitos también señalan a un comportamiento promiscuo e infiel<sup>179</sup> de la Luna. La violencia del Sol hacia la Luna parece reflejar, además, una fuerte presencia hoy en día de violencia del hombre hacia la mujer — muchas veces “justificada” por una sospecha de infidelidad y notada en investigaciones sobre cuestiones de género en comunidades mayas actuales;<sup>180</sup> desafortunadamente, no podemos comprobar si este trato hacia la mujer pertenece solamente a la cultura maya contemporánea (y varía significativamente de la versión del mito representada en la vasija descrita arriba) o si también fue parte de la civilización maya.<sup>181</sup> Sin embargo, una constante es la concepción de una poderosa sexualidad de la mujer, cuyo carácter amenazador sigue como parte de la visión de la alteridad por el hombre maya.)

Otra clara amenaza para el “yo” de la cultura “oficial” maya, que se ve reflejada en la mitología maya contemporánea es la sabiduría de la mujer madura, que además, parece representar. Así como la vimos responsable por el diluvio en el *Códice Dresden* y nombrada “*la Venerable Flaca*” en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, hay una serie de variantes de un mito que relatan sobre una temible anciana (el cual mencionamos brevemente en el Capítulo 2.) Una de ellos, de la región mopán y recopilada por Thompson (1975:426), cuenta de tres hermanos que “*cazaban aves con sus cerbatanas*” (como los gemelos divinos del *PV*) y “*vivían antes que fuera el sol*” con su abuela. Aunque éstos dieron la carne de su caza a la abuela, ésta la pasaba siempre a su amante, un enorme monstruo — o en algunos relatos, un tapir — y para hacer que los nietos pensarán que habían comido su caza, la abuela “*puso grasa en sus labios y huesos bajo sus hamacas*” cuando éstos dormían. Al descubrir la realidad de su situación, los nietos atraparon al amante en una trampa y lo mataron, asando su pene y dándole a la abuela para comer (aunque no le divulgaron el origen de la carne.) Finalmente, matan a la abuela: “*el sol la atravesó con una flecha.*”<sup>182</sup> En una variante kekchí, recopilada por

---

*Luna es llamada 'la que hace florecer a las muchachas, a las mujeres'*” (Cita de Ichón, 1973 publicada por Báez-Jorge, 1988).

<sup>179</sup> Su infidelidad parece reflejar una sospecha común, según algunos estudios sobre género que veremos adelante, de muchos hombres mayas actuales.

<sup>180</sup> Estas investigaciones serán mencionadas adelante.

<sup>181</sup> Cabe citar aquí Landa (1994:121): “. . . *son muy celosos [los hombres mayas] y no llevan a paciencia que sus mujeres no les estén honestas; y ahora, en vista de que los españoles, sobre eso, matan a las suyas, empiezan a maltratarlas y aun a matarlas.*” Podemos preguntarnos, ¿al decir que “*empiezan a maltratarlas*”, está señalando Landa que antes no las maltrataban?

<sup>182</sup> Cabe mencionar aquí que comúnmente, el flechamiento — presente en varios textos del Altiplano Central en relación con Diosas Madres es interpretado por estudiosos como una referencia simbólica al coito. Heyden (1974), por ejemplo, interpreta el flechamiento — la flecha siendo un símbolo fálico — de Itzpapálotl — posada sobre una biznaga, sugiriendo un símbolo sexual femenino — por Mixcóatl, en los *Anales de Cuauhtitlan*, como una unión entre el culto a la vieja Diosa Tierra y el dios de la caza, Mixcóatl. Cabe mencionar también que según el *Códice Vaticano A*, “*la punta de la flecha [fue] personificada y deificada como Itzpapálotl, Mariposa de Obsidiana*” [manifestación de la Diosa Madre], así como podemos declarar, la sexualidad fue deificada en varias partes de Mesoamérica como la Gran Diosa Madre-Luna-Tierra.

Goubaud en San Juan Chamelco, Alta Verapaz (Thompson, 1975:427), cuando la anciana se entera que los nietos han matado a su amante y dieron el cuerpo de éste a ella para comer, ella “*se echó a un pozo.*”

Aquí, podemos identificar, de manera clara, la relación entre la anciana y la Luna, que como vimos anteriormente, está “*en su pozo*” durante la fase de la luna nueva. Vemos también una alusión a su comportamiento sexual expresado por su relación con el *amante*, quien parece representar a Itzamná,<sup>183</sup> esposo de la diosa lunar; este aspecto es caracterizado otra vez por el consumo de la parte íntima de este esposo/amante. En otra variante de Mesoamérica (popoloca-mazateco) publicado por Thompson (1975), el amante tenía la forma de un venado (en mitos anteriores, relacionado con el Sol y entonces, quizá remitiendo al aspecto solar de Itzamná).<sup>184</sup> después de que los hijos matan al venado, llenan la piel del amante con animales que pican y muerden, los cuales atacan a la abuela cuando ésta trata de despertarlo de su siesta.

Podemos identificar, entonces, tanto la Abuela Luna como el Abuelo (¿Sol/Itzamná?) como *demas*. Ambos, relacionados con la sexualidad — simbólicamente con la creación — están destruidos, y en varias versiones del mito de la anciana, de ellos se forman los animales. Aquí, entonces, vemos otro argumento a favor de nuestra interpretación que la abuela de estos mitos remite a la terrible (a veces) Gran Madre-Luna-Tierra y el abuelo/amante/esposo, a Itzamná: creador y dios de la fertilidad y la vegetación.

Resulta interesante que en una versión cakchiquel del mito (Thompson, 1975:427-8), El Sol y la Luna echan a sus abuelos en un *temascal* y les prenden fuego, así como en una versión zapoteca de Mitla (Ibid, p. 430), la abuela trata de matar a los hijos en el *temascal*. Pienso que la inclusión del temascal aquí es significativa, debido a que en el Altiplano Central mexicano, el temascal era el lugar donde parían las mujeres, y recordemos que la abuela Luna era patrona de los partos. En todavía otra variante, después de que la abuela come (otra vez engañada) los riñones de su esposo,<sup>185</sup> las aves gritan a ella lo que había comido.

Pudiéramos preguntarnos si esta última variante sugiere una relación especial entre las aves y la abuela Luna en la ideología mesoamericana — considerando la apariencia del ave en nuestra figurilla —

---

Quizá pudiéramos considerar el flechamiento de la anciana de nuestro mito como una humillación sexual de ella, parecida a una degradación de su amante, descrito en la ingestión de sus partes privadas así como mencionaremos adelante en otra versión del mito.

<sup>183</sup> Según Thompson (1975:428), “*el pisote, inter alia, hace funciones de dios creador. . .*”

<sup>184</sup> Otro mito zapoteco (Thompson, 1975:430) también incluye la presencia de dos venados, asociados con el amante de la anciana.

<sup>185</sup> Casi todas las variantes del mito de la abuela cruel nombran a él “*amante*”, pero en algunos casos, es referido además como su *esposo*. Desafortunadamente, no tenemos las versiones originales (en lengua maya) para confirmar que refieren a un “*amante*”; sin embargo, podemos suponer que las traducciones publicadas por Thompson utilizaron el término más parecido al maya.

aparte del hecho que ambas han sido consideradas criaturas celestes.<sup>186</sup> De hecho, en otra variante mixe, documentada por Miller en 1956 (Thompson, 1975:429), después de que el muchacho Sol y la muchacha Luna matan a su abuelo y dieron sus testículos a su esposa para comer, un ave — colibrí en una versión y saltapared en otras — aparece mientras la mujer anciana está arreglando su telar para tejer: “[La abuela] lo acoge en su seno y queda encinta.”<sup>187</sup>

Aparte de la alusión, otra vez, a la sexualidad del hombre siendo comido por la anciana — ¡una sexualidad temible!<sup>188</sup> — y el embarazo de la mujer anciana — ¡milagrosa además! — vemos aquí un mito que se relaciona directamente con la escena de nuestra figurilla. Según López Austin (1990) otro relato, independiente e incorporado a éste o nacido de él — relata que “*De la muchacha [que quedó preñada por el pájaro celeste] nacieron dos hermanitos, pero murió al parir, y se convirtió en todo lo que vemos, en todo lo que es tierra.*”<sup>189</sup> Vemos aquí que la diosa representa una gran resurrección y como dema, es la Tierra<sup>190</sup> — una ideología básica de la cultura maya y mesoamericana.

Como vimos en un relato mopán acerca del cortejo de la Luna por el Sol mencionado en Capítulo 2 — y que también se encuentra en mitos kekchís y cakchiqueles (Thompson, 1975) — el Sol se disfraza de colibrí para cortejar a la Luna. En otro mito maya publicado por Thompson, la Luna estaba bordando un

---

<sup>186</sup> Véase De la Garza, 1995. Heyden (1983) también muestra un simbolismo emparentado en Teotihuacan: “*otra mirada al paraíso de Tepantitla [una obra de pintura mural en la cual] nos muestra los pájaros y las mariposas deleitándose con las flores y el árbol florido. . .*” La misma autora relaciona este árbol — *florida* (sugiriendo quizá la sexualidad como mencionado anteriormente) — con Tamoanchan, “*que es la casa del 'autor de la vida'*” (citando Garibay, 1965, 102, 106.)

<sup>187</sup> Significativamente, en otro mito (chatino) recopilado por Cicco y Horcasitas en 1962 (Thompson, 1975:443-4), “*la madre de los gemelos queda encinta por haber acariciado contra su seno a un pájaro de vivos colores. . .*” y “*una bola de plumas de vivo color metidas bajo el huipil ocasionan el embarazo de Coatlicue*”, otra Diosa Madre mesoamericana. (Su hijo, *Huitzilopochtli*, cuyo nombre significa “*Colibrí a la Izquierda*” según Thompson, resulta de este embarazo.)

Una cita referida por López Austin (1990), de *Dioses y hombres de Huarochiri*, ilustra una extensión geográfica todavía más amplia de este mito: “*Muy lejos de Mesoamérica, en el mundo andino, Cuniyara Viracocha se transformó en ave, se posó en el árbol de lúcuma a cuyo pie tejía la doncella Cavillaca, y la dejó preñada.*”

<sup>188</sup> En una variante cakchiquel, “*el abuelo [amante] acaba de padecer en el temascal la indignidad de que le introdujeran [los nietos] una mazorca de maíz en el ano*” (Thompson, 1975:428). Se nota aquí con este personaje también, una valoración social acerca de su comportamiento sexual. Así como la abuela es matada, él también parece experimentar una retribución por haber excedido los límites de lo aceptable en la cultura maya, así como quizá lo vimos ridiculizado plásticamente en las escenas de un hombre anciano con una mujer joven.

Cabe mencionar aquí que todas las diosas mayas de nuestro conocimiento están *definidas* — por lo menos, en parte — por su *sexualidad*, en contraste con los variados dioses masculinos, cuya sexualidad no es referida estéticamente. (El amante es una excepción.)

<sup>189</sup> López Austin publica esta cita de Law: “*Tamakasti: A Gulf Nahuatl Text.*”

<sup>190</sup> Es la *Tierra*, en otros enunciados (como visto) en conjunción con el principio masculino. Hoy en día en Santa Clara La Laguna, Lago Atitlán (Guatemala), la Tierra es referida como *juyub taq'aj*, “*cerro-valle.*” (El cerro corresponde a lo masculino, y la valle, a lo femenino.) Interesante, los jóvenes traductores k'iche's de un mito, en el cual se menciona a esta divinidad, la traducen a “*la Madre Naturaleza*” (Ochoa García y Petrich, 1999:40-48).

colibrí en una tela cuando la visitó el Sol.<sup>191</sup> Podemos sospechar que nuestra figurilla probablemente refiere al mito de la diosa lunar quien mientras tejía, fue visitada por un ave (Sol) que la dejó milagrosamente encinta. *¿Pero qué tuviera que ver con los entierros de Jaina?, pudiéramos preguntarnos.*

Según Landa (1978:57), la gente de Yucatán, “enterraban [los muertos] en sus casas o en las inmediaciones de sus casas, arrojando algunos de sus ídolos a la tumba. . .” Esta cita parece denotar que los “ídolos” que acompañaban a los entierros ya estaban en uso antes de la inhumación, y entonces, es posible que su uso no fue exclusivamente destinado al enterramiento.<sup>192</sup> Sin embargo, el hecho de que fueron incluidos al lado de comida y herramientas de trabajo para lo que sucedía a la muerte nos indica que su presencia tenía un cierto propósito. Para ayudarnos a entender la naturaleza de esta intención, debemos recurrir a la información que tenemos acerca de prácticas funerarias mayas y la arqueología del sitio de Jaina. Sin embargo, veremos primero algunos aspectos de una mirada, desde una perspectiva enfocada en cuestiones de género, hacia algunas comunidades mayas actuales.

### Etnografía acerca de cuestiones de género

*La Diosa Luna, una de las pocas divinidades que en la dimensión del culto popular sobrevivió el colapso de la civilización maya, los autos de fe organizados por Landa, la destrucción de sus templos, las prédicas 'civilizadoras' de las misiones culturales de Vasconcelos, y la evangelización protestante. . . sigue siendo el centro de cultos (paralelos o sincréticos) relacionados con la fertilidad humana y vegetal, los eclipses, etc.*  
Báez-Jorge (1988)

Ya que hemos visto cómo en la mitología y en manifestaciones culturales mayas más antiguas, la diosa joven y la diosa madura lunares forman parte de una Gran Madre-Luna-Tierra y que reflejan una cierta ideología acerca de la mujer en sus varias etapas de vida, podemos preguntarnos hasta qué punto persiste en comunidades contemporáneas, esta concepción. De hecho, se nota en una narración actual recopilada en Santa Cruz la Laguna, Lago Atitlán (Ochoa García y Petrich, 1999:21) una clara asociación entre las fases de la luna

---

<sup>191</sup> Aunque el ave en nuestra figurilla no se parece al tamaño del colibrí, parece que representaba al Sol y la relación fecundante entre los dos astros/géneros. Para una descripción de una serie de aves asociadas con el Sol, véase De la Garza, 1995.

El autor no especifica de donde fue recopilada esta variante.

<sup>192</sup> Proponemos que la figurilla pudiera haber sido utilizada anteriormente en la casa (*na/madre*), o en un altar dentro de la casa. Schele (1997:17) afirma que “*la gente de Palenque utilizaron figurillas en ritos religiosos realizados en sus templos y en sus casas.*” El uso posterior en el entierro de nuestra figurilla también debe haber tenido un fin ritual, lo cual discutiremos en una sección sobre costumbres funerarias y la arqueología de Jaina.

y las fases de vida de la mujer: “Si se ve nuestra Abuela, es decir si se enrojece<sup>193</sup> aún siendo joven (cuarto creciente o menguante) y en un día malo, son los niños quienes se enferman. Si sucede lo mismo con nuestra Abuela Luna y a en Luna llena, entonces, los adultos y ancianos correrán peligro, pero así como ya lo dije, dependerá del día en que esto sucede.”<sup>194</sup> Aunque vemos aquí un aspecto obviamente amenazante de la Abuela Luna, anteriormente el relator afirma que “Ella conoce todo lo que encontraremos en la vida; ella es quien nos cuida”; además, “cuando está aún nueva y mira directo al lago, nos está anunciando que habrá lluvia”<sup>195</sup> (1999:21). Tiene también, entonces, un aspecto benéfico con respecto a la siembra.

¿Podemos suponer que todos los habitantes de este lago, kaqchikeles, k'iches y tz'utujiles tienen una concepción y relación<sup>196</sup> semejante con este astro-deidad? ¿También compartirán esta visión/relación los mayas actuales de otros pueblos? Sabemos que entre los mayas católicos, existen creencias paralelas en la Trinidad cristiana y los santos al lado de — o mezclados ideológicamente<sup>197</sup> con — una creencia en dioses antiguos mayas, relacionados sobre todo, con la agricultura. Dentro de la cofradía para San Simón en Santiago Atitlán, por ejemplo, vimos en mayo de 2000<sup>198</sup> una estatua de la Virgen de Concepción vestida con traje indígena y tocoyal. (Véase foto.) Según el encargado de San Simón, “las mujeres mal embarazadas rezan a la Virgen de Concepción”;<sup>199</sup> es una clara manifestación de la diosa Luna. Vimos también en la iglesia católica, una escultura de la misma virgen, alrededor de la cual un grupo de aproximadamente 15 mujeres hincadas rezaban simultáneamente con voces fuertes.

Sin embargo, al hablar (también en las mismas fechas) con Lola Reanda, esposa del dueño de la *Galería Ishkik* (¿Ixquic?) en Santiago Atitlán, aprendí que al pertenecer a la religión protestante evangelista, sus perspectivas contrastan con otras tz'utujiles;<sup>200</sup> declaró que “No adoramos ni al sol ni a la luna, ni a las

<sup>193</sup> Recordemos que en *Ritual de los Bacabes*, la diosa *Tah Dz'ib*, equiparada con Ix Chebel Yax por Thompson (1975), “pintaba de rojo la tierra, hojas de algunos árboles y la cresta del pájaro carpintero con su pincel rojo.”

<sup>194</sup> Esta parte refiere al día en el calendario maya, todavía en uso por los ancianos de la región (Petrich, 1999).

<sup>195</sup> Según un maduro artista/sacerdote maya (autonombrado) don Feliciano de San Pedro la Laguna, Lago Atitlán, la Luna es “mi hermana Luna” y son las *aves* quienes cantan para que se formen las nubes y llueva (Comunicación personal, 2000).

<sup>196</sup> Varios de los relatos publicados por los mismos autores se refieren a la manera de comunicarse con esta deidad-astro, la cual consiste en tronar botes u otros objetos produciendo ruido.

<sup>197</sup> Una fascinante escultura, representativa de la Trinidad, en Santiago Atitlán, Guatemala es referido como “*Dios Mundo*.” (Véase Imagen 2.)

<sup>198</sup> Algunas referencias a trabajo etnográfico en pueblos de Lago Atitlán en adelante son producto de una breve visita a la región, para colocarnos mejor en una perspectiva de exotopía y *vivir* de cierta manera el lugar en donde se manifiesta la cultura de nuestro estudio.

<sup>199</sup> Al lado de ella, hay otra virgen a quien las mujeres rezan para tener gemelos, según el encargado de la cofradía de San Simón. (Desafortunadamente, no conseguimos el nombre de este oficial.)

<sup>200</sup> Lola también es excepcional entre las mujeres mayas de su pueblo, debido al hecho de que habla fluidamente en español. En varios pueblos, notamos que la mayoría de mujeres no podían/querían conversar en español con nosotros.

estrellas.”<sup>201</sup> Sin embargo, posteriormente, me confió,<sup>202</sup> “Tenemos un secreto [las mujeres]. Llevamos un espejo bajo la falda [cuando estamos embarazadas] para proteger al niño. Y si no tenemos espejo, usamos una llave.” (Me enseñó con gestos que las mujeres ponen el espejo para reflejarse hacia el cuerpo.)<sup>203</sup> Además, me informó que las mujeres embarazadas de Santiago no salen durante un eclipse “ni del sol ni de la luna.” Confirmamos, entonces, que sí ha sobrevivido la diosa Luna como afirma Báez-Jorge en la cita al inicio de esta sección, aunque la relación con la deidad no sea explícita, o se encuentre encubierta con una deidad católica.

En un estudio etnográfico, enfocado al lugar de la mujer en la cultura maya actual, vemos que la concepción de esta diosa tiene importantes implicaciones, así como postulamos para la mujer en la antigua cultura. Según Rosenbaum (1993), se nota en Chamula, Chiapas una fuerte asociación entre la mujer y la Luna/Virgen, así como otra entre el hombre y el Sol/Cristo, y la autora muestra cómo se refleja el carácter atribuido a cada una de estas deidades en el comportamiento de las mujeres y de los hombres. Un mito, por ejemplo, cuenta que la Luna/Virgen, mientras estaba embarazada, no quería que los demonios mataran a su hijo; se fugó, pero de todas maneras, ellos mataron a su hijo, quien después, subió al cielo y se convirtió en el Sol y ella, en la Luna. Posteriormente, el Sol/Cristo la engaña, arrojando agua hirviendo en su cara, lo cual le quema el ojo y la hace “menos luminosa, menos poderosa.”

Según Rosenbaum, este “triumfo de género sobre señoridad” se muestra en la designación de inferioridad arquetípica de mujeres, consideradas como frías, tímidas y débiles, mientras los hombres encarnan lo caliente, la valentía y la mayor fuerza.<sup>204</sup> Se manifiestan estas cualidades, además, en la vida cotidiana. Las mujeres, por ejemplo, constantemente se sientan en la fría tierra (femenina) y caminan descalzas, mientras los hombres normalmente se sientan en sillas y utilizan sandalias. Las mujeres de Chamula además, caminan atrás de sus esposos, así como la Luna sigue al Sol; “Con más calor, el hombre

---

<sup>201</sup> La pregunta que inspiró esta afirmación fue si pensaba que la luna era Nuestra Madre o Nuestra Abuela. (No pregunté sobre el sol ni las estrellas.) Aquí se nota un entimema quizá — de que alguna gente de su pueblo se comunican con la luna, así como con el sol y las estrellas, pero ella no lo hace.

<sup>202</sup> Después de platicar con Lola acerca de sus hijos y sus diferentes estilos de pintura, empezó a relajarse notablemente conmigo.

<sup>203</sup> Lola hizo este comentario mientras hablábamos de eclipses. María Nimakachí en Sta. Catarina, Lago Atitlán también me informó (con la traducción de su esposo) que si la mujer sale durante un eclipse mientras esté embarazada, puede causar enfermedad de su hijo/hija, según unas mujeres ts’utujiles de San Pedro la Laguna, “Los mayores [de edad] prohíben que las mujeres embarazadas salgan cuando hay eclipse. . . Si salen, el hijo puede tener la cabeza grande o el pie mal.”

<sup>204</sup> Declara adicionalmente que como la Luna-Madre, las mujeres son más vulnerables a los ataques violentos, y la luz/calor (del hombre), en contraste, tiene connotaciones positivas. El este y el norte también “simbolizan lo bueno y la

*puede aventurar más lejos de la casa y caminar solo durante el día y la noche” mientras “la mujer tiene que quedarse en la casa y nunca caminar sola ni en la noche.”* La autora aun cita a una mujer de Chamula quien ofreció una explicación para la realización de cargos por hombres: *“Nuestras cabezas son pequeñas, más frías, como la de nuestra madre.”*

Otra autora quien también se concentra en cuestiones de género, notó además en Tenejapa que *“las relaciones entre los sexos se caracteriza por una hostilidad/conflicto institucionalizado”* y *“mundos antagónicos entre dos tipos de seres humanos”* (Brown, 1979:148-9). Así como Rosenbaum atribuye el aislamiento de las mujeres en su casa, y su temor de aventurarse lejos estando solas o en la noche, a su relación con la Luna, Brown ofrece una perspectiva más práctica.<sup>205</sup> Se refiere en una gran parte de su trabajo a un término tzeltal, *cak*,<sup>206</sup> el cual utiliza en su trabajo como *cak-ing* — con una terminación del inglés — (que corresponde quizá a *“cak-iendo”* en español), debido a la falta de una palabra apropiada en inglés. El término refiere a un castigo que resulta por desobedecer las normas de la sociedad. Un ejemplo de *cak-iendo* puede ser la violación de una joven por haber asistido a una fiesta grande. Brown, además, menciona otros tipos de *cak*: la existencia de matrimonios iniciados por una captura,<sup>207</sup> y la violencia de hombres hacia sus esposas; también al lado de incidencias de *cak*, la autora describe una dominación, de mujeres solteras por sus padres y hermanos mayores, una dominación y a veces maltrato de madres por hijos (varones) adultos y violaciones de mujeres por los esposos de sus hermanas o amigas. (Vemos aquí una comprensible razón por la llamada timidez de la mujer.)

Al tratar las relaciones entre los géneros al nivel ideológico, Brown afirma que *“en el sistema religioso [de Tenejapa] el lado femenino del mundo está simbolizado al mismo nivel [jerárquico] del lado*

---

*vida al representar el sendero ascendiente del Sol/Cristo en el cielo” y “el oeste y el sur “están asociados con lo malo, la muerte y el descenso de las deidades al inframundo.”*

<sup>205</sup> Su estudio — sobre el lenguaje de mujeres y de hombres; la interacción entre mujeres, entre hombres y entre mujeres y hombres y los papeles de las personas según su género — fue hecha durante una estancia de 13 meses, durante la cual vivió con una familia y se relacionaba como hermana/amiga de las hijas (cerca en edad a ella). Analizaba numerosas conversaciones y las traducía con la ayuda y explicaciones/interpretaciones de estas hijas de la familia.

<sup>206</sup> Según Laughlin (1975), la palabra *“cak”* en tzotzil (la lengua maya más cercana al tzeltal) significa *“tomar, asir, agarrar, morder”* y *“cakvan”* se traduce a *“la captura de una persona, causar enfermedad, morder a una persona (un perro), tener coito (gallo)”*; *“kac”* significa *“abrir una rendija/puerta, cajón, agrietar”* y *“kaccanvan”* es *“abrir las piernas de una mujer.”* Adicionalmente, *“cak”* (con otro sonido de la letra “c”) significa *“querer, desear”* y *“cakil”* (con el mismo sonido designado al “c”) refiere a *“pompas, nalgas.”* *“Kakak”* significa *“picando,”* así como *“cakak”* y *“cakaket.”*

<sup>207</sup> Reporta que en esta práctica, *“un hombre hace presa (cak-e a) una niña [caminando sola] en el camino o en el mercado, tomándola por la fuerza con la ayuda de algunos de sus amigos la lleva a una cueva, violándola y manteniéndola allí escondida por algunas semanas. Ya que la niña ha sido violada, está tan vencida por su vergüenza que permanece con el hombre, como su esposa; su valor como posible esposa para otro hombre es arruinado.”* (Brown, 1979:152) Esta autora distingue esta práctica empleada por algunas muchachas quienes fingen ser *cak-eidas* para evitar un castigo de sus padres cuando éstos no están de acuerdo con el matrimonio.

*masculino, y un cambio entre estados, masculinos y femeninos, está inmortalizado en la mitología y en los ritos*" (1979:192). Ofrece un ejemplo del niño Jesús que en cada Navidad (en la escena de natividad de la iglesia), cambia de género. Sin embargo, parece que Brown no pone la misma atención a la ideología maya — y de hecho, no incluye ni un mito en su extenso trabajo lingüístico — como lo hace Rosenbaum, cuyo señalamiento de los paralelos entre comportamiento y mitología nos ayuden entender la ideología empleada en estas comunidades actuales.

Esta última describe además el mito del adulterio de la Luna — mencionado previamente en este capítulo — lo cual consagra socialmente la violencia, de hombres hacia sus esposas, que ocurre después de una acusación (normalmente falsa) de infidelidad por parte de la mujer. Brown también ilustra una creencia asociada con el aspecto (infiel/excedente en lo sexual) de la Luna al describir que la sexualidad está reforzada socialmente en niños y controlada en niñas; sin embargo, reporta una "enfermedad" llamada *rawen caweh* que pueden contraer mujeres: "*esta enfermedad causa que la mujer empiece a sentirse mareada, pierde el conocimiento y sale sola para tener relaciones sexuales con un extraño. Normalmente el adulterio está castigado violentamente, aun vengado con la muerte a veces, pero si lo atribuyen a rawena caweh, la mujer es considerada inocente y no es castigada (o así dicen)*" (1979:125). Este último comentario — "*o así dicen*" — refleja una duda acerca de la credibilidad hacia el hecho de que mujeres sean declaradas inocentes, en la vida real, por un acto de adulterio; quizá podemos considerar la cita como una narración, igual a las que hemos tratado anteriormente — especialmente debido a la alta incidencia de violencia hacia las esposas, por una suposición de infidelidad, reportada por Brown, Rosenbaum y Zimmerman.

Vemos aquí, entonces, una *inferioridad* marcada en la posición de la mujer en algunas comunidades mayas actuales. Brown también menciona otras manifestaciones de la posición sometida de la mujer: en Tenejapa, la casa está encabezada/representada (en la comunidad) por el hombre, el sistema reconocido de parentesco es patrilineal y la residencia del matrimonio es patrilocal. Las mujeres no tienen un voto en la comunidad, aunque llegan a veces, a hacer más trabajo para ella, y no pueden ocupar cargos públicos, sino en conjunto con sus esposos (con excepción a una tejedora sagrada). Hijos varones son preferidos por los hombres, y una mujer que no engendra a un hijo varón puede ser golpeada como si fuera responsable.<sup>208</sup> Los

---

<sup>208</sup> Quizá, se considera que la mujer — como la Luna — tiene la habilidad de determinar la naturaleza de su futuro bebé.

hombres ven como su derecho el controlar a sus esposas, mientras ellas no sienten que tengan el derecho de controlar a sus esposos.

Rosenbaum (1993:175) además señala que “*al hombre que abandona a su esposa y actúa con cobardía se refiere con nombres de los genitales de mujeres.*” (La autora atribuye esta asociación a la imagen de la mujer que siempre huye — como la Luna/Virgen — en vez de confrontar a una situación.) Rosenbaum enfatiza la cooperación de la mujer con su esposo cuando él tiene un cargo civil-religioso: preparando comida o bailando, rezando, cantando, preparando ofrendas, recibiendo alcohol y llevando objetos; sin embargo, menciona que las mujeres realmente no son reconocidas en este sistema oficial de cargos. La autora también describe como la mujer puede ser *vendida*<sup>209</sup> en matrimonio contra su voluntad — aunque irónicamente, los padres del futuro esposo rezan ante la Luna/Virgen antes de solicitar el matrimonio — y muchas muchachas prefieren no casarse, diciendo que “*los hombres frecuentemente regañan, golpean a sus esposas y restringen su movilidad y sus actividades.*”

De todas maneras, según el trabajo de Brown (1979), las mujeres viven inmovilizadas en muchos otros aspectos por la sociedad ya que no se les permite salir a solas,<sup>210</sup> hablar con hombres extraños ni mirarlos en el camino sin recibir una mala reputación lo que puede resultar en un hecho violento *cak* o por lo menos, en un severo rechazo por la comunidad.<sup>211</sup> Aunque muchas mujeres casadas viven violencia y maltrato por parte de sus esposos, tienen la opción — aceptada por la cultura oficial — de regresar a las casas de sus padres. Sin embargo, Brown comenta que muchas veces, su propia familia empieza a presionar a la mujer para que regrese con su esposo, y Rosenbaum nota que sus padres pueden estar muertos, ser pobres o encontrarse muy distantes de donde el hombre ha llevado a vivir a su esposa.

Aún la mujer mayor de edad no está libre de maltrato, aunque ya no son sujetas a ser *cak*-eidas en las comunidades mayas actuales y tienen una mayor libertad que las jóvenes. Si una familia tiene una tienda, por

---

<sup>209</sup> Usamos aquí la palabra “vendida” debido al hecho de que durante un largo proceso de petición, el hombre tiene que ofrecer alcohol y comida varias veces a la familia de la muchacha, y si la familia acepta el hombre como futuro esposo de la muchacha, él también tiene que pagar cierta cantidad de dinero a los padres de ella.

<sup>210</sup> En una entrevista con una mujer ts’utujil de San Pedro la Laguna, Guatemala y otra quien traducía para ella — desgraciadamente, no documentamos sus nombres — nos informaron que las mujeres no deben salir a mediodía ni a medianoche, porque pueden ser lastimadas por malos espíritus, *ke kolwuchir*. Nos contaron que un día, una mujer estaba lavando ropa en el lago al mediodía. Vio algo en el lago, y tuvo “*un ataque de nervios. Estaba a punto de morir. . . Quedó muda por mucho tiempo. . . por ir a mediodía al lago.*” Ninguna de las mujeres con las cuales hablamos conocía a la mujer, pero dijo una que su esposo la conocía. Vemos, entonces, que no solamente los hombres pueden castigar a las mujeres por desobedecer las restricciones sobre su movilidad, sino también los espíritus la amenazan. Según María Nimakachí, las mujeres de Santa Catarina no pueden salir, después de las 6 de la tarde.

ejemplo — donde los hombres vienen, según Brown (1979:93), para tomar alcohol hasta la madrugada o hasta perder conciencia — las mujeres jóvenes no venden alcohol, pero las mujeres maduras lo pueden comerciar.<sup>212</sup> También en fiestas, las mujeres mayores de edad pueden emborracharse con los hombres hasta muy tarde, mientras las mujeres jóvenes y niños regresan a sus casas temprano en la noche. Las mujeres ancianas — con un status de curanderas (como la diosa Luna) — además tienen la responsabilidad de rezar por la salud de los miembros de la familia cuando se enfermen. Sin embargo, pueden ser ridiculizadas y tratadas con desprecio por su edad. La mujer joven o una mujer de alto status es llamada *me'tik*, y la mujer anciana es referida con *me'nin*; mientras ambos términos derivan de *me'* “madre” — como hemos visto que la identidad de la mujer en tiempos antiguos también se relaciona de manera básica con su potencial de ser madre — según Brown (1979:398), el uso de *me'nin* con una joven es considerado un insulto/broma insultante.<sup>213</sup>

Vemos aquí, entonces, que la sexualidad de la mujer maya ha sido — y sigue siendo en comunidades mayas — algo temido por el hombre. (La mujer ha sido percibida en este respecto como una *otra* peligrosa por la cultura oficial.) Como hemos visto, las mujeres jóvenes son estrictamente restringidas con respecto a su participación social, debido a la amenaza de ser *cak-eidos*, producto — por lo menos, en parte — de esta concepción de tener una sexualidad excesiva/peligrosa reflejada en la mitología. De igual manera, les está prohibido desviarse de la división divina/ideal de labores (discutida adelante). Según un relato de Chamula (Rosenbaum, 1993:79), *me'ik* (parecido al término *me'tik* señalado arriba), “*madre, originadora de fuertes y fríos vientos, emerge de precipicios, cuevas o el interior de montañas.*” Se le encuentra acostada en la tierra, amoratada por sus viajes. Ella quiere un esposo, engaña a los hombres y los lleva con ella. En Chamula, mujeres que actúan “*como hombres*”, — que manejan solas una milpa, por ejemplo — son acusadas de causar vientos fuertes.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> En contraste, los valores culturales otorgan al hombre “*el derecho de reinar sobre su esposa, tener más de una esposa y moverse libremente*” (Rosenbaum, 1993).

<sup>212</sup> Esta práctica nos puede recordar la descripción de Landa acerca de la participación en fiestas.

<sup>213</sup> Términos para hombres no transmiten una actitud de desprecio relacionado con la edad; *tat* y *kere* pueden ser utilizados con hombres de cualquier edad, y *bankilal*, para un hombre referido por otro más joven (sin una implicación de desprecio) (Ibid, 1979:398).

<sup>214</sup> Es interesante notar que hoy en día mientras un hombre que actúa públicamente de una manera atribuida a las mujeres — como menciona Brown (1979) — es ridiculizado, una mujer que toma un papel considerado propio a los hombres puede ser considerada una amenaza. ¿Podemos concluir, entonces, que el comportamiento prescrito de las mujeres está considerado menos digno que el del hombre?

¿Qué es esta división divina de labores? Brown (1979:93) la describe — como “una estructura de papeles segregados y complementarios” — en amplio detalle:

*“hombres y mujeres están engranados en un sistema de dependencia mutua. Las mujeres no pueden tejer si los hombres no hacen sus telares, no podrían cocinar si los hombres no fueran por leña. Y los hombres no podrían funcionar en las milpas sin mujeres que les dan de comer y los proveen con ropa. No parece existir ninguna razón racional para muchas de las divisiones de labores; las mujeres, por ejemplo, son iguales a los hombres en fuerza mientras llevan las cargas de las milpas y llevando agua, pero están consideradas demasiado ‘débiles’ para llevar piedras o cortar árboles o matar pavos. Y no hay ninguna razón obvia por la cual los hombres deban tejer bolsas y las mujeres tejan ropa. Al contrario, la división, en la cual el mundo de trabajo aparece dividido entre dos mitades más o menos complementarias, es simbólica, y las reglas de esta división se inculcan a los miembros de cada género como parte básica de sus respectivas identidades.”<sup>215</sup>*

También según Zimmerman (1960:44) esta división está basada en un orden cosmológico-social, lo cual transforma a la sociedad en un microcosmos. Rosenbaum (1993) atribuye este reparto de tareas a la actuación simbólica del hombre quien siembra en la milpa para simbólicamente reproducir la carne del Sol/Cristo (maíz) y llevar calor y vida (alimento) a la familia. Aunque estoy de acuerdo con las interpretaciones de las primeras dos estudiosas, quisiera agregar a una tercera. Así como Cruz (1995) relaciona el trabajo de tejer, hecho por la mujer, con un acto simbólicamente sexual, — la aguja/palo asemeja al órgano sexual del hombre, que está metido entre los hilos (representando la mujer) — podemos proponer que la tarea agrícola del hombre también remite, de manera simbólica, a la unión sexual (con la Tierra); este último utiliza un instrumento parecido a la antigua *coa* mesoamericana,<sup>216</sup> la cual se inserta en la tierra, caliente y húmeda por la quema, para colocar allí la semilla.

Parece, entonces, que esta división de trabajo refleja la dualidad del universo, manifiesta en los papeles de hombres y mujeres. Brown muestra características opuestas de los sexos: según ella, el hombre y la mujer reflejan una división *ideológica* de caliente-frío, Sol-Luna, día-noche y cielo-tierra. Rosenbaum (1993:84) muestra una visión aun más compleja de los rasgos de carácter — “*mutuamente conflictivos*” — atribuidos exclusivamente a la mujer; éstos son: vulnerable-agresivo, débil-fuerte, frágil-sospechosa, sexualmente asertiva-victimizada por violación, independiente-controlada por hombres, nutriente-hostil,

---

<sup>215</sup> Esta división de labores, descrita por Brown, parece formar parte de una concepción maya de un “*equilibrio cósmico*” que ya mencionamos en el Capítulo 2. Se muestra también en la denominación/división de cosas/personas/plantas/animales fríos y calientes (Villa Rojas, 1985:99). (Las mujeres corresponden a lo frío, así como la tierra.)

<sup>216</sup> Antiguamente, este tipo de palo fue quemado en la punta, mientras ahora la punta está hecha de metal (Zimmerman, 1960). Según Alejos (comunicación personal, 2000), en muchos pueblos, los indígenas siguen utilizando la misma *coa*.

fértil-destructiva y creadora de vida- causa de la muerte.<sup>217</sup> Sus atributos no son todos buenos ni todos malos, sino varían con la intensidad con la cual se manifiesta la diosa en sus variados aspectos.<sup>218</sup>

Podemos preguntarnos, ahora que hemos visto en esta sección sobre etnografía, una caracterización de la mujer como incontrolable en su sexualidad, débil y vulnerable, *¿cuáles son los atributos de poder otorgados a la mujer?* Una de sus responsabilidades que le permite una cierta dignidad es su conocimiento de oraciones antiguas para mantener y restaurar la salud; muchas veces, mujeres maduras también saben de remedios caseros y las propiedades medicinales de hierbas y plantas, y pueden ser buscadas “*para administrar curas para esterilidad, formas populares de contracepción o abortivos*” (Brown, 1979:124-5).

Rosenbaum (1993:4) señala además que mientras ideológicamente el hombre es superior a la mujer, la realidad muestra que las contribuciones de la mujer son tan indispensables como las del hombre, y “*en muchos casos, son más esenciales a la sobrevivencia de la familia.*” La misma autora describe que como la mujer representa la fertilidad de humanos/vegetación, ella también conserva las tradiciones de su cultura, hablando casi exclusivamente su lengua indígena — mientras los hombres utilizan el español con mucha frecuencia — y educando sus hijos según los costumbres tradicionales mayas.<sup>219</sup> Cuando su cultura fue amenazada por fuerzas externas, una deidad *femenina* fue quien “*simbolizaba esperanza para una renovación y vida tradicional mantenida para sus hijos.*”<sup>220</sup> La mujer, entonces, no representa nada más la Tierra, sino también *su tierra/su pueblo*, como vimos en el ejemplo de la manta en el *Rabinal Achí*.<sup>221</sup>

<sup>217</sup> Yo opino que esta serie de rasgos considerados opuestos por Rosenbaum, como el de ser fértil y destructora, pueden ser simplemente aspectos de una misma caracterización, y sólo son contrarios desde un punto de vista “occidental.” Al ver la mitología, por ejemplo, parece que la mujer maya está vista como un ser que requiere de control sobre su participación y visibilidad en la comunidad, debido a un innata poder (sexual/reproductivo) sobre la vida que pudiera ser destructiva.

<sup>218</sup> Aunque Rosenbaum refiere a una resultante *ambigüedad* con respecto a la ideología acerca de la mujer maya, yo diría más bien que la ideología es multi-dimensional, y en ciertas arenas de la vida — como, por ejemplo, en lo sexual — la mujer está considerada fuerte y poderosa, mientras en muchas otras — social y política por ejemplo — está relegada a un plano inferior al del hombre.

<sup>219</sup> Cabe mencionar que Brown (1979) muestra la manera como hablan las mujeres, la cual incluye muchas repeticiones y muestra extrema cortesía, en contraste con el lenguaje de hombres, el cual es más directo (y normalmente sin repeticiones/paralelismos.) Traduce y publica una conversación entre dos mujeres: Compradora (C): *Madre Vieja!* // Vendedora (V): *Ven, Madre Vieja!* // C: *¿Estás sentada?* // V: *Estoy sentada.* // C: *Ah, sentada. ¿Existirá la posibilidad de que me venderá chile para nosotros para comer?* // V: *Quizá pregunta sobre chile.* // C: *Si, estoy comprando chile. . .* Estos paralelismos y manera extremadamente cortés ocurren precisamente en los diálogos del *Rabinal Achí*, por los cuales algunos estudiosos lo refieren como “*desesperante*” para el lector “occidental.” Evidentemente, las mujeres preservan esta manera antigua del lenguaje maya, en contraste con los hombres quienes adoptan maneras españoles/occidentales. Según un par de mujeres con las cuales hablamos en San Pedro la Laguna (mencionadas anteriormente), también “*hay palabras que no debe usar la mujer.*” Según ellas, si una mujer utiliza estas palabras (de hombres), parecen agresivas, obviamente algo considerado inapropiado. (Brown menciona que si los hombres hablan con el estilo reservado para mujeres, son ridiculizados.)

<sup>220</sup> Véase Rosenbaum, 1993.

<sup>221</sup> Su papel como procreadora también conlleva otras implicaciones para la mujer maya actual. Mientras este aspecto de su identidad ha sido importante desde tiempos antiguos, desde la Conquista, su reproducción protege la comunidad de la

Zimmerman (1960:20) concuerda con esta interpretación de Rosenbaum al escribir que “la definición social de la posición de la mujer no es una evaluación acertada de su verdadero poder en la comunidad.”

Esta autora comenta que los cambios en la cultura maya han afectado en un mayor grado a los hombres que a las mujeres, cuyo papel en la sociedad ha sido más estable.<sup>222</sup> La autora nota, además, en dos comunidades mayas de la península de Yucatán, que mientras los hombres mayas han perdido poder, status y posibilidades de afectar su comunidad y mantener su familia, las mujeres han tomado más poder y responsabilidades (del hombre.)<sup>223</sup> Aunque no pueden participar directamente en la política ni en las fiestas religiosas, las mujeres también tienen su propia sociedad paralela, en la cual se ayudan entre ellas — por ejemplo, para tejer e hilar.

Así podemos ver indirectamente en el *Rabinal Achí*, lo que parece uno de los motivos de mayor honra y orgullo para muchas mujeres mayas actuales sigue siendo su habilidad de tejer. (Véase Imágenes 3-15.) Aunque la mujer maya normalmente se ocupa del tejido cuando no está ocupada con otras tareas: preparando comida, limpiando la casa y cuidando a sus hijos (o trabajando en la milpa), esta actividad es de mucha importancia; muchas veces, teje la mayor parte de la ropa para la familia. Las niñas de la casa empiezan a tejer a una edad temprana (normalmente entre 7 y 15 años de edad), y una mujer que teje bien atrae prestigio a sí misma y a su familia. En Sta. Catarina, en el Lago Atitlán hablé con el esposo de una tejedora María Nimakachi (Imágenes 14-15).<sup>224</sup> Al contestar una pregunta acerca de las tareas cotidianas de su esposa, Pablo comentaba que realizaba “tareas domésticas” en un tono monótono sin mayor entusiasmo, mientras que cuando el tema de conversación se enfocaba a los tejidos hechos por su esposa, hablaba con mucho entusiasmo. Durante el tiempo en el cual María<sup>225</sup> me mostraba cómo tejía, su esposo e hijos se congregaron orgullosamente alrededor de ella.

---

extinción frente las invasiones de españoles/mexicanos/otros extranjeros, que les han llevado enfermedades, hambre, extrema pobreza, guerras (no floridas), etcétera.

<sup>222</sup> Eso se debe a que la mujer trabaja mayormente en la casa, mientras el hombre — quien muchas veces pierde su tierra para cultivar, no tiene la oportunidad de vivir de su trabajo en el campo — tiene que buscar trabajo por fuera, donde es explotado y forzado a adoptar otros comportamientos ajenos a su cultural tradicional.

<sup>223</sup> La autora observó que en Sambula, Mérida, el papel del hombre ha disminuido de líder cultural a solamente cabeza de su familia; como resultado de eso y el establecimiento de casas de prostitución cerca de la comunidad, la incidencia de alcoholismo y abandono de esposas se ha elevado. Al mismo tiempo, las responsabilidades de la mujer se han expandido para incluir también el mantenimiento económico de la familia.

<sup>224</sup> Debido al hecho de que María hablaba poco español, su esposo Pablo, el cual administra un colectivo de tejedoras, traducía.

<sup>225</sup> María, como otras mujeres que observé tejiendo en pueblos junto al Lago Atitlán, se sentaban siempre en la tierra/piso, sobre un petate y con sus piernas debajo de ella en vez de cruzadas (como las vemos en nuestra figurilla). Esta posición parece permitirle mayor estabilidad, con la tensión del telar fijado en el otro extremo, a un árbol o poste. Además, están relacionadas físicamente con la tierra, llamada en ts'ujil *ja te ja ulew*, “nuestra madre.” (Véase fotos.)

Según Brown (1979:87), la ropa es una parte importante de la identidad de la persona maya en Tenejapa,<sup>226</sup> “una mala tejedora prefería comprar su blusa, o los pantalones (*wesal*) de su esposo a una buena tejedora, preferentemente una pariente.” Una buena tejedora, inclusive, guarda patrones secretos de tejedores que no forman parte de su familia. También la mujer seleccionada para ser *hme'tik halahom*, mencionada anteriormente, guarda un secreto para tejer la ropa especial de Nuestras Señoras de *cahal sul* y del lago (sic) en Tenejapa (Brown, 1979:116).

De sumo interés para nosotros es el hecho de que la *habilidad para tejer* puede ser asociada con la identidad de la mujer *como mujer*. Brown nota que una mujer en Tenejapa diría, “‘*altik 'ancon*’, ‘*En vano soy yo una mujer, no puedo tejer, no puedo hacer wah*’<sup>227</sup> . . .” Aquí vemos, entonces, que ser una mujer es ser una buena tejedora. Parece que la Luna Tejedora, entonces, todavía simboliza la identidad de la mujer — y su arquetipo — en algunas comunidades mayas, remitiendo además a la Tierra y por lo tanto, su tierra/comunidad.<sup>228</sup> Podemos preguntar, entonces, si nuestra figurilla de la Madre diosa-Luna de Jaina también remite — en el contexto del entierro — a los ciclos de la Tierra: nacimiento-muerte-renacimiento. Para averiguar más profundamente sobre esta cuestión, debemos considerar las costumbres funerarias de los mayas y la arqueología.

Algunas conclusiones que podemos plantearnos, a partir de los estudios etnográficos que consultamos y a través de nuestras experiencias en Guatemala, incluyen el hecho de que el *status* de la mujer en el ámbito público es inferior al del hombre; ella es menos visible y según las concepciones ideológicas acerca de ella, requiere de una fuerte y constante dominación por parte de la sociedad y del hombre. En el hogar, al contrario, tiene un alto status; aunque el hombre es la cabeza de la familia/hogar ante la sociedad, la mujer tiene control/responsabilidad en la vida cotidiana con respecto a la gran mayoría de decisiones que involucran el cuidado de la casa/familia y entonces, por lo general, en el manejo de esta esfera-terrena.

---

<sup>226</sup> Pitarch (1996) también comenta que la limpieza de la ropa es sumamente importante entre los tzeltales de Cancún.

<sup>227</sup> *Wah* significa “tortilla” o “comida”.

<sup>228</sup> Esta relación de la mujer con lo tradicional y el hombre con lo extraño/extranjero parece representar una característica también de la sociedad maya más antigua; data por lo menos a la época colonial, en la cual fue escrito el Libro de Chilam Balam de Chumayel (1991:130): “*Llegan los Dzules [españoles]. Rojas son sus barbas. Son hijos del Sol. . . Derraman flores.*”

Al considerar la asociación simbólica entre la flor y la sexualidad femenina, esta última parte parece referir a la violación de mujeres indígenas. Parece que esta influencia española fue la que ha resultado en las violaciones/cak que ocurren hoy en día en comunidades mayas. Durante la civilización maya, la violación fue castigada con la muerte (Zimmerman, 1960:64).

Aunque el status de la mujer es generalmente inferior al hombre, este último es inferior a ella en cuestiones de procreación. Recordamos que la procreación está íntimamente ligada, al nivel ideológico, con la sexualidad. En la praxis, notamos que la violencia sexual y la promiscuidad (o conquista de mujeres) por parte del hombre parecen representar un intento de “equilibrar” esta desigualdad conceptual.<sup>229</sup> La mujer mayor de edad tiene un status especial por su sabiduría y conocimientos (admirados y venerados al nivel ideológico), aunque con respecto a su aspecto sexual, es ridiculizada — al mismo tiempo, le otorga más igualdad con el hombre en las esferas sociales, políticas y religiosas de la comunidad.

### La etnografía sobre costumbres funerarias y la arqueología

Al preguntarnos, *¿Cuál puede haber sido la función de nuestra figurilla en el contexto del entierro?*, — ya que hemos tratado sobre su contexto cultural en el tiempo de su manufactura y uso (y la comparamos con manifestaciones culturales de la misma cultura, aunque transformada, de otros tiempos) — debemos examinar su contexto geográfico. O, más específicamente, *¿Cómo es Jaina?* y *¿Cómo fue en el tiempo de la inhumación/ofrenda de nuestra figurilla?*

Autores como Piña Chan (1968) y López Alonso (1997) refieren a la isla de Jaina como “*la casa en el agua*,” debido a que *ja’* significa “agua” y *na’* significa “casa” en Maya yucateco. Como comentamos acerca de la traducción de *naj tunich* (piedra de la madre/ piedra-hogar) anteriormente, podemos concebir que quizá su nombre pueda ser mejor traducido como “*el hogar en el agua*.” La isla — al noreste del puerto de Campeche, Campeche — que “*apenas emerge unos 2 o 3 metros sobre el nivel del mar*” y “*apenas*” mide alrededor de un kilómetro de largo y 750 metros de ancho según López Alonso (1997) (o aproximadamente dos kilómetros en diámetro según Moedano Koer, 1946), tiene un suelo de relleno compuesto de material calizo, traído de fuera (López Alonso, 1997). Parece haber sido, entonces, artificialmente elevada,<sup>230</sup> y “*cuando el mar de la ensenada de Campeche baja mucho, puede verse un camino (Sak’bé) de piedra blanca, que va de la isla a la región petenera con rumbo de Tenabo*,” (Moedano Koer, 1946:219) lo cual sugiere que hubo tránsito constante a — y de — pueblos de la tierra firme.

---

<sup>229</sup> Recordemos que a nivel cosmogónico, lo femenino (y entonces, la mujer) es igual en valor/status a lo masculino (y el hombre.)

<sup>230</sup> Piña Chan (1968) propone que posiblemente fue elevada para evitar inundaciones, las cuales ocurren comúnmente en las áreas más bajas: “*las mareas causan que el agua cubra todas las partes bajas de la isla, especialmente a principios y fin del año.*”)

Moedano Koer propone que gente venía de Campeche, Tabasco y diferentes partes de la península de Yucatán a la isla, la cual sirvió como cementerio maya. Piña Chan también la considera el lugar de una gran necrópolis, — con 2,500 entierros, incluyendo los saqueados y destruidos (Piña Chan, 1968) — con un área residencial para pescadores.<sup>231</sup> De hecho, hay dos complejos arquitectónicos en el sudeste y el sudoeste de la isla, nombrados Zayosal (o *Sayozal/Sayosal*<sup>232</sup> según otros autores) y *Zak'pool* (o *Zacpool* según otros autores), separados por un kilómetro de distancia, según Moedano Koer (1946). Ningún entierro ha sido encontrado en el área de estas estructuras.<sup>233</sup>

Dos estelas han sido encontradas en los complejos, y una de ellas (Estela 1) lleva en su inscripción la fecha *9.11.0.0.0 12 Ahau, 8 Ceh*, la cual corresponde (según la Correlación Goodman-Thompson-Hernández) a 652 D.C. (dentro del fechamiento 300 – 1000 D.C. propuesta para la civilización de Jaina por Piña Chan, 1968). Sin embargo, Fernández (1946) propone que debido a que esta estela tiene el estilo de las de Edzná y no hay piedra en la isla, debió haber sido llevado al sitio “*muy posteriormente a la fecha que representa.*” También escribe que “*cuando llegaron los españoles, encontraron la necrópolis 'en perfecto estado y en servicio activo.'*”

Ahora al considerar la isla al nivel ideológico, podemos notar que se representa, como implica su nombre, un hogar acuático para las personas enterradas allí. Recordemos que la diosa Luna y el agua están íntimamente relacionados en la ideología maya, así como la diosa y la muerte. Escenas de la entrada a Xibalbá también refieren a un lugar acuático (como se representa, por ejemplo, en los huesos mencionados anteriormente de Tikal y la vasija cilíndrica de Holmul). Nos debe parecer natural, entonces, que figurillas de la diosa Luna acompañarán a varios de los enterrados. La ubicación de la isla, en la costa occidental, también corresponde con la relación entre la Gran Diosa Madre-Luna-Tierra y el oeste.<sup>234</sup> Villa Rojas menciona que entre mayas actuales, la fosa del enterrado está *dispuesta “de modo que quede orientada de este a oeste; el cadáver debe quedar en ella [la fosa] con la cabeza del lado del poniente.”*<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Fernández (1946), al contrario, declara que Jaina fue dedicada exclusivamente a servir como cementerio/necrópolis para toda la región que comprendía el cacicazgo de Ah-Quin Pech (quien la dirigía en el momento de la Conquista.)

<sup>232</sup> Según Fernández (1946), este grupo muestra 3 épocas de habitación.

<sup>233</sup> Los entierros, en contraste, han sido hallados en las riveras del río que cruza la isla, así como en las márgenes de los arroyos y las costas (López Alonso, 1997 y Moedano Koer, 1946).

<sup>234</sup> Según la cosmovisión totonaca descrita por Ichón en 1973 (Báez-Jorge, 1988:239), “*la Luna se sitúa en la mitad Oeste del mundo, es por tanto un ser maléfico asociado a la destrucción, las tinieblas, la Muerte.*”

<sup>235</sup> El mismo autor comenta que entre los zoques, “*se le entierra con el rostro puesto hacia el poniente que es el lugar donde habitan los muertos.*”

Cabe mencionar que López Alonso (1997) observó que en los 90 entierros que examinó “*se prefería inhumar a las mujeres adultas mirando hacia el sur; a los hombres adultos, hacia el norte, y los niños, al oeste o hacia arriba.*” Aquí notamos otra vez, el contraste ideológico entre la manera de concebir la mujer versus el hombre. No nos debe sorprender, entonces, que la visión de la mujer por el hombre — y en consecuencia, por la cultura oficial maya (hasta hoy, representada por hombres y no por mujeres) — es una visión de una alteridad.

Regresando al contexto geográfico de nuestra figurilla, podemos evidenciar una esperanza de una resurrección, — *así como entre “las plantas que surgen de faja terrestre, la vida brota del mundo inferior [en el caso de las personas, Xibalbá]”* (Lhuillier, 1968)<sup>236</sup> — de las personas enterradas, en la manera en que fueron inhumadas: la mayoría en la posición de un feto<sup>237</sup> y con “. . . *jade en la boca, cuya propiedad mágica aseguraría la resurrección*”<sup>238</sup> *y se le rociaba con cinabrio para darle una apariencia de vida [quizá, sangre, el líquido sagrado de la vida]*”<sup>239</sup> (Piña Chan, 1968). Brown (1979:171) comenta como esta posición fetal está asociada conceptualmente con el renacimiento del ser: “*La creencia en la reencarnación está expresada en la mitología. Hay una concepción de que las almas humanas renacen después de pasar un tiempo en el infierno ('insierno'), y el tiempo pasado allí es igual al tiempo que su contraparte humana vivió en la tierra. El alma después se reencarna en el cuerpo de un feto para nacer.*”<sup>240</sup> Como partera divina — y patrona de la fertilidad

---

<sup>236</sup> Al considerar que en el PV, los seres humanos fueron hechos de maíz hace aún más explícita esta correlación ideológica.

<sup>237</sup> Como se mencionó anteriormente, entre los 150 entierros examinados por Moedano Koer (1946), se encontró dos grupos distintos: el primero, de entierros infantiles, encontrados en posición fetal “*dentro de una gran tinaja mortuoria [vasija]*” con “*figurillas de pequeños caciques gordos [adentro]*” y el segundo, de “*entierros de adultos y jóvenes de ambos sexos que fueron enterrados en posición fetal directamente en la tierra*” con figurillas de mujeres en sus antebrazos. Según el mismo autor, esta posición fetal tiene una gran distribución en Mesoamérica “*desde el periodo Zacatenco de Vaillante hasta el Azteca III.*”

Ya proponemos una relación entre los “*caciques*” o duendes y los chacs, así como ritos que incluían niños (que podemos suponer fueron sacrificados a ellos en el periodo Clásico maya) y los chacs. El hecho de que los huesos de este primer grupo (de entierros infantiles) fueran “*sometidos a cocción*” puede sugerir también la posibilidad de que hallan sido víctimas de sacrificio, aunque no tenemos información de costumbres funerarias que incluían la cocción.

Según los análisis de otro 90 entierros hechos por López Alonso (1997), todos los adultos fueron inhumados directamente, y 44 por ciento de los menores de 15 años fueron encontrados en vasijas, casi todos “*en posición flexionada.*” Es interesante que según Ruz Lhuillier (1968:17), entre los kekchíes de Cubilguitz en Alta Verapaz, Guatemala, “*todavía a fines del siglo [XX] enterraban a los muertos en posición agachada.*”

<sup>238</sup> Según Landa, ponían en la boca del enterrado en Yucatán “*maíz molido y con algunas piedras que tienen por moneda (jade) para que no les faltase qué comer en la otra vida*” (Lhuillier, 1968).

<sup>239</sup> Según Moedano Koer (1946), la pintura roja de los huesos puede haber sido extraída del mangle en la isla y representa una costumbre también manifiesta en otros sitios de Mesoamérica, como Tlatilco y Tula, Hidalgo.

<sup>240</sup> Es de interés notar que la autora continúa: “*Está dicho que si el hombre es bueno durante su vida, él renace como mujer, y si una mujer es buena, renacerá como hombre.*” Otra vez, vemos el equilibrio divino (a nivel cosmogónico) manifiesto en la cuestión de género.

— podemos concluir otra vez, que la diosa Luna debe haber tenido un papel importante en los ritos mortuorios en esta isla.

Entre otros elementos encontrados con los entierros de adultos en Jaina están los instrumentos de trabajo, como “*agujas, pesas de redes de pescar,*<sup>241</sup> *cinceles y metates, entre otros muchos*” (López Alonso, 1997) y “*un cajete capital*”<sup>242</sup> (Moedano Koer, 1946) o como describe López Alonso (1997), “*recipientes para comida o alimentos.*” Para entender la función de estas ofrendas, examinaremos alguna información que tenemos de costumbres funerarias (un contexto enunciativo en el gran tiempo) que por lo menos, en “[las] comunidades periféricas todavía pueden percibirse reminiscencias de la antigua tradición indígena. Entre estas últimas son de citarse las de poner junto al cadáver en el momento del entierro algo de comida, bebida, ropa y otros artículos que habrán de hacerle falta en la otra vida” (Tozzer, 1907, citado por Villa Rojas, 1985:100).

Lhuillier (1968) también se refiere a ofrendas funerarias parecidas de épocas contemporáneas: entre los tzutuhiles, cakquikeles, quichés, pokonchies, kekchies y mames, informa que “*colocaron objetos que pertenecen al difunto y que se consideran necesarios para su vida de ultratumba (sandalias, pipa, botella de aguardiente, instrumentos de trabajo y armas, adornos, granos de cacao, monedas. . . vasijas de barro con comida.*” Entre los tzotziles, el mismo autor afirma que “*el difunto lleva comida, peine, aguja e hilo para remendar su ropa, servilleta. . . jicara para comer y beber y otra con tortillas calientes*” y en Quintana Roo, “*dejan en la tumba ropa limpia, una jicara y un peine así como aguja e hilo para la mujer.*”<sup>243</sup>

¿Cómo pudo haber sido utilizada nuestra figurilla en los ritos que acompañaban al entierro? El hecho de que nuestra figurilla funcione como silbato nos debe dar otra pista acerca de su uso. Según Ruz Lhuillier (1968), la música durante el velorio es común entre algunos grupos mayas actuales, como los tzotziles de Chiapas, así como el uso de figurillas-sonajas en partes del área maya (trabajo de Rands y Rands, 1973, citado por Schele, 1997:17). Quizá, los silbatos — como el nuestro — así como las sonajas y sonajas-

<sup>241</sup> Este elemento puede sugerir que hubo entierros de personas que vivían en la isla como propone Pifia Chan.

<sup>242</sup> Moedano Koer (1946) informa que este complejo mortuario, del entierro con cajete capital y figurilla antropomorfa asemeja a uno parecido de El Ebano y representa “*un sistema de entierro entre los huastecos prehispánicos.*” La costumbre de enterrar al difunto con un cajete también ha sido encontrado en Monte Albán, épocas III-b y IV.

<sup>243</sup> Entre los artículos poseídos por el difunto durante su vida, podemos considerar que hubo una figurilla como la de nuestro estudio. Recordemos que Landa (1978) nos informa que la gente “*hechaban ídolos*” en los entierros, lo cual nos puede hacer pensar que las figurillas encontradas en Jaina — por lo menos, algunas de ellas — pueden haber conformado parte de la propiedad del enterrado antes de su muerte, en vez de haber sido producidas específicamente para la inhumación. Sin embargo, parece que todas las ofrendas mencionadas por Lhuillier tenían un propósito especial al estar colocadas con el difunto: servían en su viaje póstumo.

silbatos, fueron utilizados, entonces, para producir música durante los ritos que acompañaban a la inhumación.<sup>244</sup> (Ya mencionamos que algunas figurillas de la diosa madre Xochiquetzal, encontradas en una tumba de El Zapotal, también portan sonajas en las manos.) Otra pista etnográfica puede ser la descripción de unas ceremonias mortuorias de San Antonio, Belice, en las cuales “*colocan comida sobre la tumba el tercer día [de los ritos funerarios] y también en el octavo día con oraciones a Huitz Hok (dios del valle y de la montaña) y a la diosa de la luna*” (Lhuillier, 1968).

Finalmente, debemos señalar que nuestra figurilla de la diosa Luna no debe haber sido simplemente una *representación* de la deidad para los mayas de tiempos antiguos. *Era* la diosa. Houston y Stuart mostraron que en la representación de una persona histórica o persona vestida como dios, “*muchas veces colocan un texto junto con él para identificar quien está siendo representado. Estos textos siempre empiezan con el mismo glifo. . . u bah. . . Houston y Stuart han señalado que bah significa 'semejanza, igual a, similar a' en yucateco, mientras en chortí, significa 'cuerpo, si mismo, un ser, un espíritu'*” (Schele, 1997:17) Concluyeron Houston y Stuart, entonces, que los “*ídolos*” de dioses, así como las representaciones de figuras históricas, no son nada más retratos de ellos, sino encarnaciones de estos seres,<sup>245</sup> completos con sus esencias espirituales.<sup>246</sup> Entonces, podemos suponer que nuestra figurilla no nada más *representaba*, sino *fue* una presencia espiritual que ayudaba al ser en su aventura póstuma y subsecuente renacimiento. La diosa madre-abuela protegería al muerto con su vigilancia, quizá, como la abuela del *PV* que observaba las cañas mientras los gemelos divinos pasaban en el inframundo.

---

<sup>244</sup> Schele (1997:15) comenta que “*ambos silbatos y sonajas fueron perforados para que pudieran ser llevados como colgantes [con una cuerda]*” y cita (1997:17) un estudio de Rands y Rands (1973) en el cual identificaron una práctica mortuoria, utilizando este tipo de figurillas-silbatos colgantes. No hemos identificado, sin embargo, perforaciones de este tipo en la figurilla de nuestro estudio.

<sup>245</sup> Laura Sotelo (comunicación personal, agosto de 2000) avisa que la representación plástica no siempre era encarnada por un dios o diosa, sino sólo cuando *actuaban* como dioses.

<sup>246</sup> Schele (1997:17) comenta que la prohibición contra fotos de santos en San Juan Chamula, Chiapas también resulta de una concepción de que la *imagen* del santo es igual al santo y “*tiene que ser honrado y protegido de igual manera.*”

## Conclusiones y reflexiones

*Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración. El arte de los griegos, el de los egipcios, el de los grandes pintores que vivieron en otros tiempos, no es arte del pasado, quizá esté hoy más vivo que en ninguna otra época.*

*Pablo Picasso,  
"The Arts", NY, 1982*

*Al escribir sobre lengua o literatura, historia o psicología, Bajtín buscó y encontró continuamente formas inesperadas para mostrar que la gente nunca denuncia la última palabra, sólo la penúltima. Siempre queda la posibilidad de añadir una modificación que podría llevar a otro diálogo imprevisto. La humanidad está definida por su "inacabamiento" (nezaveršennost').*

*Gary Saul Morson  
Prefacio a Bajtín.  
Ensayos y diálogos sobre su obra, 1993*

A lo largo de este trabajo hemos visto que todavía, los productos estéticos mayas, tanto contemporáneos como de la antigüedad, tienen mucho que comunicarnos hoy en día. Cada uno nos dice algo acerca de la ideología maya para este estudio, particularmente acerca de la identidad de la diosa Luna y la mujer, así como los valores sociales acerca de ellas, según la cultura oficial maya. Vemos cómo *la relación entre el mito y la vida se manifiesta en la ideología*, reflejada a la vez, en otras manifestaciones estéticas de la cultura y en el comportamiento de miembros de comunidades mayas actuales. Hemos podido observar también cómo de igual manera, el arte plástico del periodo Clásico maya refleja cierta ideología, aunque solamente podemos verla reflejada en otras representaciones estéticas y tratar de discernir cuando aparece en descripciones de cronistas acerca de las prácticas de mayas de la época colonial y las documentadas todavía en comunidades mayas hoy en día (aunque la ideología en estos momentos seguramente muestra transformaciones.)

Adicionalmente, el examinar manifestaciones estéticas desde una perspectiva dialógica nos permite ver la cultura como una entidad abierta en constante transformación y sujeta continuamente a influencias desde adentro y de fuera, en contraste con la visión mencionada de varios estudiosos quienes prefieren concebirla como un núcleo duro. Hemos notado, además, los riesgos implícitos en los estudios que no

consideran de antemano las preconcepciones de sus autores ante una cultura o fenómeno cultural ajenos. El hecho de intentar una exotopía, sin embargo, implica que no hay una verdad acerca de estos temas, tampoco sólo una visión/interpretación correcta de ellos. Cada uno de nosotros que intenta un acercamiento a otra cultura o manifestación de ella lo logrará de una manera inevitablemente — y esperamos, ricamente — influido por su propio horizonte cultural,<sup>1</sup> así como por su capacidad de ponerse en el lugar del *otro* (sin perder su propia perspectiva.) Al mismo tiempo, es precisamente la visión exotópica que permite una relación entre la ciencia y la vida o entre el arte y la vida. Sin esta relación, corremos el peligro de llegar simplemente a una serie de hipótesis probadas y/o desaprobadas,<sup>2</sup> en vez de descubrimientos sorprendentes que salen — casi espontáneamente — a través de una interacción entre sujeto y sujeto-tema y que permiten un entendimiento más profundo.

Otra gran contribución de la metodología bajtiniana a este trabajo ha sido la observación de cada obra estética — tanto el mito como la figurilla — en su contexto dialógico, a veces planteado de manera hipotética y basada en datos pertenecientes a épocas anteriores o posteriores; buscamos pistas en el presente — aunque con cautela — para proponer posibles particularidades de una civilización de la cual, una porción substancial de su legado ha desaparecido debido a esfuerzos para destruirlo y/o esconderlo. De esta manera hemos podido identificar y comprender mejor los sobreentendidos y los entimemas en la comunicación estética de nuestras obras de estudio.

Al considerar este amplio contexto dialógico en el gran tiempo, incluyendo lo que hemos podido entender a través de la morfología, las crónicas, los códices, el arte plástico, la etnografía y la arqueología, podemos estar sorprendidos. Ciertamente, el acercamiento a cuestiones como por ejemplo, la identidad de la diosa Luna o de la mujer, puede presentar un gran desafío para la mente analítica. No es una tarea sencilla comprender una identidad tan compleja que puede provocar uno, frente a tantas relaciones y asociaciones ideológicas, a preguntarse, “Entonces, la diosa Luna es *todo*?” Vimos en nuestro análisis del mito “Los Tres Soles” una vecindad ideológica entre la madre y la Luna y entre la Luna y la fertilidad/menstruación/embarazo/parto. Comentamos también — en el análisis de la figurilla de Jaina —

---

<sup>1</sup> Recordemos la propuesta de Bajtín de que ciertas culturas — aunque ajenas — pueden entender un fenómeno cultural más profundamente — o por lo menos, podemos decir, de otra manera — que otras culturas.

<sup>2</sup> Esta aspiración resulta muchas veces en una visión interesada y selectiva. El método bajtiniano, en contraste, reconoce el hecho de que no puede haber verdadera objetividad en el estudio de fenómeno humano, y entonces, *aprovecha* del fondo ideológico del investigador (que no es necesariamente el de su sujeto de estudio) al considerar su perspectiva del yo-para-mí.

acerca del vínculo entre la Tierra, la diosa Luna y la mujer. Observamos que la Luna (como la mujer) es tejedora, madre en una fase de la vida, abuela en otra; se muere y renace como una mujer en la cosmovisión maya. Crea al mundo y lo destruye. Provoca la lluvia y los vientos;<sup>3</sup> rige enfermedades, medicina/curaciones y muertes; y es adivina, así como partera divina, inclusive en el renacimiento de los seres y de la vegetación. Está en el cielo, pero también se encuentra en un pozo, en un lago o en el mar, y es una deidad terrestre, relacionada con el inframundo.

No menos desafiante es determinar los valores sociales inherentes en representaciones de la diosa Luna y la mujer para una mente que ha sido educada a extraer información para después clasificarla. Puede confundirse al preguntar, ¿Es maléfica o benéfica?, ¿Es venerada o temida?, ¿Es fuerte o débil? o ¿Cómo es posible que a veces se represente la Luna como hombre?, ¿Cómo puede ella representar la fertilidad y fecundidad de la Tierra si existe también un dios, Itzamná que representa lo mismo? y ¿Cómo es posible que muchas diferentes diosas formen parte de una sola?

La riqueza conceptual a que nos hemos acercado sobre la diosa/mujer que inevitablemente vuelve difícil una apreciación por parte del intelectual no maya — una caracterización que rompe cuando tratamos de penetrar conceptos mayas — se asemeja a los conceptos *abiertos* descritos por Bajtín y manifiesta la utilidad de su visión de una cultura/unidad abierta. Nos señala además una justificación al rechazo de Bajtín, como descrito en Capítulo 1, del uso de modelos que pretenden comprender actos reales (que ocurren en el mundo y en el tiempo histórico) como “*el simple cumplimiento de normas abstractas*”, así como este tipo de encuadramiento de un mundo percibido como cerrado/acabado que “... *empobrece la verdadera complejidad de la vida, elimina lo significativo de las decisiones morales y reducen la creatividad a un simple descubrimiento.*”<sup>4</sup>

Pitarch (1996) también muestra una concepción de una realidad inacabada en mentes mayas tzeltales de Cancúc, Chiapas, en la cual la verdad no puede ser reducida a una caracterización como la que estamos acostumbrados a hacer en las ciencias humanas: en la ceremonia de curación (*ch'abajel*), los chamanes

<sup>3</sup> Recordemos que varias enfermedades fueron atribuidas a vientos (en el *Ritual de los Bacabes*.)

<sup>4</sup> Cita tomada de Martin Nystrand ([nystrand@ssc.wisc.edu](mailto:nystrand@ssc.wisc.edu)) escrito (6-III-2000) en el Bakhtin Centre Discussion List, BAKHTIN-DIALOGISM (Internet).

Esta crítica bajtiniana explica la separación innecesaria de la vida y la ciencia, que se debe a un intento de definir o encajar la realidad en una caracterización intelectual; en vez de definir sus conceptos una sola vez, Bajtín siempre utilizaba nuevas maneras de explicar cada concepto en un nuevo contexto (relacionados, entonces, más directamente con la vida), utilizando diferentes palabras — lo que resulta en “*mi amor por variaciones y por una diversidad de términos para un solo fenómeno*” (Bajtín, *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 155).

(*ch'bijom*) en vez de buscar la(s) causa(s) de la enfermedad y remediarla de una forma sucinto orientada a un diagnóstico particular, van — de una manera no sistematizada — descubriendo pistas sobre la enfermedad y solicitando la intervención de una serie de santos y almas; “*El procedimiento del chaman consiste en preguntar distintas cosas para que las palabras [que son la enfermedad] hablen y digan un poco de sí mismos. Xun P'in [el curandero] prueba varias posibilidades; no debemos olvidar que esta oración es sólo la primera de una serie de cinco, una serie por definición abierta, y que más tarde decide que no es un trastorno físico sino un raptó de alma y por tanto recurre a otro género de ritual y textos*” (1996:241-242).

Esta aparente anarquía conceptual nos muestra claramente la necesidad de ponernos en el mundo del otro para encontrar sentido. Como afirma Caryl Emerson (1993:57), “*las ideologías generadas por la realidad material del lenguaje [que podemos agregar, puede ser artístico] deben ser estudiadas intra-sistemáticamente, no como fenómenos independientes y aislados. Esto es, la ideología siempre existe como una relación entre hablantes y escuchas y, por extensión, entre grupos sociales.*” Solamente de esta manera podemos llegar a entender el fenómeno de la cultura maya en relación con conceptos mayas — como, por ejemplo, el de un equilibrio divino en el cosmos que se manifiesta en un carácter cíclico del tiempo,<sup>5</sup> una dualidad presente en todo y un reflejo del macrocosmos en el microcosmos (y viceversa) — que son esenciales a la comprensión de sus realidades.

Otra llave para la comprensión de esta realidad que nos puede parecer incoherente es la consideración de una *polifonía* en cada cultura; nunca en una cultura existe nada más una voz, sino varias que coexisten, muchas veces presentando una aparente incompatibilidad, así como Lévi-Strauss indica con respecto a la mitología.<sup>6</sup> Quizá encontremos más uniformidad entre las voces mayas del periodo Clásico — por lo menos, las que todavía podemos “escuchar” en el arte, la arquitectura y las evidencias arqueológicas — que no parecen diferir sustancialmente ni significativamente, con respecto a la visión de la diosa Luna/mujer, entre manifestaciones de las clases populares y las de la élite.<sup>7</sup> En las comunidades actuales mayas, en contraste, investigadores como Thompson y Rosenbaum nos muestran diversas nociones simultáneas acerca de la gran madre diosa (y subsecuentemente, la mujer), en su carácter cruel hacia sus hijos/nietos (en la serie

---

<sup>5</sup> Este carácter cíclico se evidencia en los códices, como por ejemplo en los pronósticos de matrimonios según la fecha del evento.

<sup>6</sup> Recordemos que Lévi-Strauss (1963: 218) afirma que “*no existe una versión única [del mito], verdadera a partir de la cual las otras no son sino copias o distorsiones. Cada versión pertenece al mito.*”

de mitos sobre la abuela y su amante) al lado de una gran devoción a ellos (en el *PV*, por ejemplo) o su vulnerabilidad mostrada por un mito de San Juan Chamula de la Luna/Virgen y su lado poderoso visto en otro relato de la Mujer Tierra poderosa, que propicia riqueza a través de relaciones sexuales con ella.<sup>8</sup>

Esta perspectiva bajtiniana, entonces, nos ofrece una manera de comprender cómo las diferentes diosas son una diosa, que muestra características benéficas así como maléficas para la humanidad, y además, representa de manera arquetípica la mujer, quien ha sido — en tiempos antiguos y/o el presente — percibida como a la vez, vulnerable, débil, poderosa, venerable como madre y tejedora y temible al punto de requerir control y dominación por los hombres. No existen contradicciones entre la multitud de aspectos atribuidos a la diosa Luna y a la mujer. Ella es la mitad del cosmos, el cual se divide en femenino-masculino, frío-caliente, húmedo-seco, inferior-superior y otros pares de contrastes; como consecuencia, compartía la Luna con Xbalanqué, comparte la Tierra con Cerro-Valle<sup>9</sup> y compartía la lluvia con los Chacs.<sup>10</sup> Las contradicciones aparecen simplemente al imponer nuestra propia perspectiva. En vez de enfocarnos en un juicio judeocristiano de atributos según su conformidad con lo que consideramos “bueno” o “malo”, podemos ver que la promiscuidad de la diosa Luna (considerada además como condición natural de la mujer) es simplemente una manifestación de la sexualidad femenina que se expresa también en la procreación, así como el poder de dar vida o quitarla también son aspectos de este mismo poder de la diosa/mujer.

De igual manera, vemos que a la vez, la mujer es creadora del universo en algunas representaciones estéticas y en otras, la génesis se debe a un par de creadores; a nivel del microcosmos, los pueblos pueden ser fundados por una virgen (en la mitología) y también, tener sus madres-padres fundadores.<sup>11</sup> Las parejas diosa-dios, sin embargo, son *disparejas* ideológicamente, debido a que la diosa casi siempre — si no siempre — está asociada a su aspecto biológico como madre/procreadora/ser sexual, mientras el dios de cualquiera de estas parejas puede estar dissociado de su aspecto biológicamente determinado (o en otras palabras, como padre o progenitor masculino).<sup>12</sup> Un importante valor social, representado en nuestras obras de análisis,

---

<sup>7</sup> Recordemos que en la escultura en relieve, hay representaciones de las madres de gobernantes dentro del símbolo para la Luna y madres que juegan un importante papel en escenas mortuorias de sus hijos, así como hemos descubierto figurillas de la gran madre diosa Luna en entierros simples.

<sup>8</sup> Este último mito es el de Pak'inté, descrito en la sección sobre etnografía en Capítulo 3.

<sup>9</sup> Recordemos que en Santa Clara La Laguna, Lago Atitlán (Guatemala), la Tierra es referida como *juyub taq'aj*, “cerro-valle.” (El cerro corresponde a lo masculino, y la valle, a lo femenino.)

<sup>10</sup> Así como Itzamná, regía las enfermedades.

<sup>11</sup> Véase el mito de la fundación de Santa Eulalia, Alejos, 1998.

<sup>12</sup> Una excepción mencionada es la pareja conformada por la diosa Luna e Itzamná, dios relacionado con la fertilidad.

entonces, es el nexo conceptual constante entre la mujer y su carácter biológico/sexual, lo cual se representa explícitamente desde una mirada masculina de la mujer.

Podemos notar, además, que esta imagen ha sido institucionalizada en la cultura maya. Debido a asociaciones ideológicas entre ella — como alteridad con respecto a la cultura oficial — con una sexualidad salvaje, la cual requiere de un control social y dominación por hombres/la sociedad, su participación está restringida en algunos ritos religiosos y es requerida en otros (como por ejemplo, ritos mortuorios).<sup>13</sup> En este respecto, parece que la cultura maya ha tratado el mayor poder sexual y reproductivo de la mujer como muchas otras culturas en el mundo: con una reacción de temor e intentos de controlarla. Mientras vemos en los artefactos más antiguos que tenemos del mundo,<sup>14</sup> una predominación de figurillas de mujeres “Venus” con una exageración (y aparente celebración) de sus partes relacionadas con la fecundidad — amplios senos y caderas — culturas posteriores propagaron imágenes de la mujer “sucias” y pecaminosas<sup>15</sup> con su vagina dentada.<sup>16</sup> Una cita de un sociólogo Webster,<sup>17</sup> publicada por Zimmerman (1960) además parece pertinente al considerar este aspecto de la cultura maya: *“los poderes sexuales de la mujer y especialmente sus poderes relacionados con la reproducción, con todos sus cambios biológicos que los acompañan a ellos, han sido sujetos al misterio y a supersticiones y varios tipos de tabúes en muchas sociedades.”*

De hecho, una obvia superioridad en la esfera sexual presenta un reto — en el ámbito privado — a la concepción del hombre como superior en la sociedad.<sup>18</sup> Mientras él ha representado el Sol y el orden social y político de la comunidad/ciudad antigua, para mantener el orden (y equilibrio) divino del cosmos, la mujer — con sus poderes análogos a los de las divinidades (para crear) — ha tenido que ser sojuzgada. Podemos pensar que ésta fue la razón por la cual mujeres ancianas, ya sin el poder de ejercer en algunos aspectos esta capacidad superior, han tenido relativamente más libertad que las jóvenes/fértiles en las actividades públicas. Al nivel personal, parece que de igual manera, este reto a la autoridad del hombre ha presentado una sospecha de su inherente infidelidad y la necesidad de dominarla, por la violencia física hoy en día y la conquista de

---

<sup>13</sup> Hoy en día, son las mujeres las que lloran y gritan fuertemente en las ceremonias relacionadas con la inhumación en comunidades mayas (Lhuillier, 1968:16).

<sup>14</sup> Un sitio notable es Anatolia en el actual país de Turquía, donde hay restos de una civilización que data a 10,000 a.C.

<sup>15</sup> Un bien conocido ejemplo de esta visión se evidencia en la Biblia, en el cual se relata que la primera mujer, Eva, fue responsable por el primer pecado, y la menstruación de la mujer la hace “sucias.”

<sup>16</sup> Este representa una pesadilla común, según la psicología occidental (propuesta por Freud, por ejemplo.)

<sup>17</sup> El trabajo de Hutton Webster, *Taboo. A Sociological Study*, fue publicado por la Universidad de Stanford.

<sup>18</sup> Al nivel biológico, aparte de la capacidad de engendrar a otro ser humano, la mujer puede tener numerosos orgasmos mientras el hombre tiene solamente uno a la vez y requiere de un tiempo de recuperación antes de poder participar en un subsecuente acto de coito.

mujeres por hombres casados. Evidentemente, la mujer presenta una alteridad de enorme peligro potencial a la identidad/status del hombre.

Importante de notar es la interpretación de Rosenbaum (1993), de que la mujer representa lo salvaje y lo peligroso del ambiente — y diríamos la Tierra. Esta interpretación parece limitar la realidad de la concepción de la mujer en la cultura maya actual. No explica, por ejemplo, el mayor número de imágenes de mujeres entre las figurillas asociadas a entierros precolombinos, con su asociación fuertemente ligada al orden social.<sup>19</sup> Además, aunque nos pudiera ayudar a comprender, quizá, porqué tradicionalmente, el hombre ha sido visto como cabeza de la comunidad maya, así como la cara de la familia ante esta unidad social — mientras la mujer participa en segundo plano en las actividades políticas/religiosas del pueblo — no nos ayuda a entender porqué *es* el hogar (lingüísticamente, así como conceptualmente): el bastión/orden verdadero de su familia (así como en una escala más grande, nexo esencial entre la Tierra y los seres humanos.)

Seguramente, este temor frente a una dominante sexualidad femenina ha provocado el intento de controlarla hoy en día (como en otras culturas) a través de la violencia — o en otras palabras, con golpes. (Los castigos de la comunidad por esta acción son relativamente leves, como en San Juan Chamula, por ejemplo, donde el esposo violento pasa unos días en la cárcel, y en el caso de la violación de una muchacha soltera, el hombre responsable puede recibir una paliza de la familia de la víctima y/o tener que pagar cierta cantidad de dinero a los padres de ella en vez de sufrir la pena de muerte prescrita en tiempos precolombinos.) Cabe mencionar que no tenemos evidencia de semejante violencia hacia la mujer en tiempos prehispánicos.<sup>20</sup>

En contraste — quizá desde nuestro punto de vista — vemos el retrato conceptual de la mujer como personaje pasivo: en el mito de “Los tres soles”, la mujer no puede controlar la violencia de su hijo menor hacia los hijos mayores; es vulnerable y al final, queda triste en vez de indignada y protestante. Como vemos en otros mitos, sube al cielo, donde experimenta la violencia del Sol y en un lugar jerárquico inferior a él.

---

<sup>19</sup> Recordemos la mayor representación de hombres en las estelas representando al liderazgo en las ciudades antiguas mayas.

<sup>20</sup> Recordemos, sin embargo, que Landa (1978) escribió que los hombres mayas de Yucatán *empezaban* a maltratar sus esposas (en la época colonial), aunque no pretendemos comprobar en este trabajo que no había este tipo de violencia antes de la Conquista española.

Es interesante notar que hay un trabajo sobre la documentación de quejas a la Corona Española durante la época colonial por mujeres indígenas de Perú, quienes protestaban porque sus esposos no les pegaban antes de la llegada de los españoles. Al mismo tiempo, vemos violencia simbólica hacia la mujer representada en tiempos precolombinos en el Altiplano Central, donde Huitzilopochtli, por ejemplo, causó que su hermana Coyolxauhqui se rompiera en muchas piezas. (Véase la gran escultura circular de Coyolxauhqui exhibida en el Museo del Templo Mayor, Ciudad de México.)

También en la figurilla, la cual relacionamos con el mito del embarazo de la Luna por el Sol, la llegada del ave es lo que *inicia* el acontecimiento del primer coito<sup>21</sup> (representando al nacimiento y relacionado con el renacimiento del difunto); la diosa es *receptora* de este milagro — “*queda encinta*” — en vez de iniciarlo (aunque es ella quien mantiene, en la mitología, el ave junto con su cuerpo.) Tenemos en ambos ejemplos, entonces, una mujer exitosamente controlada por el orden divino del universo y por el hombre/lo masculino.<sup>22</sup> Ciertamente, vemos ilustrado aquí solamente *un* aspecto de la diosa/mujer, el cual coexiste con los más poderosos de una diosa *iniciadora* (promiscua e iniciadora de lluvias, inundaciones, enfermedad, etc.)

Ahora que hemos examinado cuestiones de identidad de la mujer y valores sociales inherentes en nuestras obras, debemos considerar (o reconsiderar) *¿Cuáles son/fueron sus públicos destinados de estas obras?* En el caso del mito, ya afirmamos que normalmente, el público es la *comunidad*, pero por el hecho de que fue narrado a un investigador (Laughlin), puede haber sufrido algunas transformaciones como he mencionado anteriormente. Sin embargo, parece que mucho de su significado debe haber quedado intacto, especialmente debido — podemos proponer — a la naturaleza del mito, el cual sirve tradicionalmente para propagar los valores sociales y una cosmovisión de la comunidad maya. En el caso de la figurilla, pudiéramos preguntarnos si representa un arte para los dioses (o la diosa) como propone Schele (1986) para algunas obras que no fueron colocadas a la vista de la gente. Yo diría que al considerar su evidente función para servir al difunto, fue destinada primero a un solo receptor, este difunto, y debe haber sido orientado además a un “*superaddressee*” (o super-receptor): la comunidad, hacia la cual el artista (o la artista) comunicó el valor estético de la obra.

*¿Cuáles son los valores estéticos de nuestras obras de estudio?* Viendo el mito de “Los tres soles” en su contexto de mitos acerca de la génesis del Sol y la Luna, vemos que refuerza y concuerda con estos enunciados que funcionan para sostener las concepciones mencionadas aquí acerca del orden del cosmos maya, y el lugar de cada astro, así como de cada género, en él. Específicamente, muestra a la mujer como figura secundaria, pasiva y sometida por los hombres. La figurilla actúa de manera semejante para mantener el nexo ideológico de la cultura oficial maya entre la diosa Luna y el paso de la muerte a una resurrección, así como un vínculo ideológico entre la mujer (tejedora) y la diosa Luna tejedora con todas sus implicaciones.

---

<sup>21</sup> Cabe señalar aquí que en el habla coloquial de México, un término para el pene es *pájaro*.

Aunque muestra el enorme poder de la mujer, como partera en el renacimiento de los seres, ésta también es subordinada por el orden divino y el ave/Sol quien la impregna.

Al considerar, *¿Cuál fue el diálogo de estas obras dentro de sus respectivos contextos enunciativos?*, podemos contestar que en vez de representar respuestas originales, son monólogos; parece que contestaban *en acuerdo* con los enunciados públicos a su alrededor al comunicar y perpetuar la ideología y cosmovisión maya de sus tiempos y sitios respectivos. En ambos casos, transmitían una percepción que da segundo lugar a la mujer, quizá reaccionando a su superioridad reproductiva/sexual con una dominación divina y simultáneamente, una veneración por el milagro de su capacidad biológica.<sup>23</sup> Aunque se ha propuesto que las figurillas de Jaina conforman un tipo de arte popular, los valores que transmiten no discuten con los del arte oficial, el de la élite, llamado “*formas principales de arte maya*” por Corson (1976).

En el gran tiempo, podemos establecer también un diálogo con estas obras y aún imaginar qué diálogo pudieran tener entre ellas. Con respecto a esta segunda posibilidad, podemos ver que la mujer representada en la figurilla no es igual a la mujer representada en el mito “Los tres soles.” La primera es una mujer digna, realizando su tarea de tejer y a punto de quedar preñada, algo que debe haber representado un acontecimiento maravilloso tanto en su representación divina como en la vida de los mayas (como muchas veces, es también para nosotros.) La segunda es una mujer triste, representando la mujer cuyo arquetipo “*tenué*” tiene que seguir al Sol — y “*a la Luna no le gustó el trato. . .*” (Báez-Jorge, 1988:238) — y a quien no le gusta la violencia hacia ella hoy en día. (La segunda, sin embargo, todavía tiene un lugar privilegiado; es un ser poderoso quien tiene la responsabilidad de cuidar a sus niños en la tierra.)

Si la segunda obra estuviera contestando a la primera, quizá estaría reforzando la imagen de la mujer como sujeto de dominación masculina en su familia en contraste con una celebración de su aspecto *digno*, el cual varias personas han notado en la figurilla de manera intuitiva. Probablemente, esta visión de la segunda obra ha resultado o sido amplificada en años recientes por el status empobrecido del hombre frente a la

---

Es interesante notar una respuesta de Tatiana Bubnova (comunicación personal, octubre de 2000) a este mito: *¿Podría tener alguna relación con el espíritu santo (cristiano)? ¿O es la semejanza entre estas figuras meramente una coincidencia?*

<sup>22</sup> Recordemos que en algunos mitos, es el hijo Sol quien lleva su madre al cielo para tomar el lugar de la Luna.

<sup>23</sup> De interés es notar la mención por Morris (1997:448) que “*la acumulación sin cesar de divinidades femeninas y diosas madres*” puede ser asociada con una nostalgia por la pérdida inicial del bebé al separarse de su madre, y esta idealización de la madre sirve políticamente para gratificar al deseo masculino, mientras se esparce el deseo femenino de una manera que diluye el potencial descontento social de las mujeres.

sociedad así como las constantes injurias a su dignidad por fuera (las cuales se toman hacia la mujer en forma de violencia doméstica.<sup>24</sup>

De hecho, ambas obras juntas nos muestran lo persistente que puede ser la identidad — con transformaciones pero todavía preservando unos elementos clave — aún frente a influencias diversas y también impuestas de manera forzada. Ambas presentan a la mujer como una alteridad; aunque el mito muestra una empatía del autor con la tristeza de la mujer y la figurilla intuye su dignidad, cada obra representa un personaje *ajeno* a su autoría. No vemos el verdadero conflicto interno de la mujer siendo sometida — como será incluido en una visión de empatía de la mujer o una visión desde el yo-para-mí desde la perspectiva de las mismas mujeres — ni sus estrategias para sobrevivir psicológicamente en una cultura que reduce sus posibilidades/libertad por el simple hecho de su género.

A la luz de las semejanzas entre la visión de la mujer en la antigüedad y en el presente, quizá podemos entender mejor porqué han sido sumamente lentos los cambios efectuados por feministas en otras partes del mundo con respecto a la imagen y el lugar de la mujer en un mundo patriarcal. A pesar de una lucha centenaria de mujeres para igualar sus posibilidades para realizarse profesionalmente/económicamente/personalmente a la par de los hombres, mujeres trabajadoras en todo el mundo ganan hoy en día 50 a 95 por ciento del salario de trabajadores masculinos; el empleo de mujeres se concentra principalmente en un rango restringido de sectores laborales (principalmente en el área de servicios, donde los salarios y la seguridad de trabajo son mínimos); y mujeres son las últimas en ser empleadas, primeras en ser despedidas (Chinery-Hesse, *ILO News*, Geneva, 1995). Es inadmisibles para muchas mujeres considerar que los hombres en el mundo dominan las posiciones de empleo más altas en las corporaciones y las instituciones, y que si seguimos con la misma velocidad de cambio, tendremos — según *ILO News* — que esperar 475 años hasta que la representación de las mujeres en estas posiciones sea igual a la de los hombres.<sup>25</sup> Sin embargo, en el caso de

---

<sup>24</sup> Ahora la realidad del hombre puede agravar la actitud tradicional hacia la mujer, quien al nivel ideológico, ha representado un reto a su autoridad/dominación.

<sup>25</sup> Todavía la educación de la mujer en general es inferior a la del hombre, la cual contribuye a una dependencia de la mujer en el hombre, y muchas veces, contribuye a la sujeción de la mujer por un hombre quien abusa de su posición de autoridad más alta. Los siguientes datos ilustran este hecho:

- Worldwatch Institute en sus investigaciones sobre mujeres en todo el mundo y la salud de mujeres embarazadas y de sus hijos encontraron que el mayor problema experimentado por mujeres en comunidades es “Mi esposo me pega.”
- En India, jóvenes novias son asesinadas al quemar su cocina cuando sus padres no proveen al esposo con la dote.
- Cuarenta por ciento de los hombres en un estudio en Nicaragua confiesan que utilizan violencia hacia sus esposas y novias.
- En otro estudio, ochenta por ciento de las mujeres en Quito, Ecuador reportaron ser violentadas por sus parejas.

la cultura maya, vimos lo duradero que pueden ser ciertos elementos de la identidad de un género, y al mismo tiempo, vemos la posibilidad con la cual esta misma identidad puede ser re-apropiada por las mismas mujeres vivas e históricas — en contraste con la mujer arquetípica presentada sobre todo en este trabajo — para efectuar cambios significativos.

Vemos un extraordinario ejemplo de estos cambios particularmente entre mujeres mayas zapatistas y no zapatistas en Chiapas. Frente una visión, tanto indígena como del “*discurso nacionalista mexicano*”, de que “*las mujeres siguen siendo las proveedoras, las madres, las cercanas a la naturaleza, las creadoras [lo cual] se reproduce así la dicotomía naturaleza-cultura [en que] . . . a las mujeres les corresponde parir el mundo que los hombres van a construir, (Hernández Castillo, 1996:225)*” ha surgido una notable participación de mujeres indígenas “*en el contexto político actual, sobre todo a partir de la aparición pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)*”; esta representación femenil ha resultado además en demandas para el derecho de preservar aspectos de su tradición cultural y a la vez, cambiar otros (como una cultura abierta):

*Algunas de las nuevas demandas... giran en torno al derecho de ser tomadas en cuenta en la distribución agraria, a ser sujetos de crédito y a recibir apoyos en la comercialización. También se demanda de las instituciones de salud del Estado un trato médico respetuoso y se rechazan los métodos forzados de control de la natalidad. Muchas otras, sin embargo, van dirigidas a sus mismas comunidades, familias y organizaciones, como es el derecho a elegir con quién casarse, a poder heredar tierra, a tener cargos dentro de la comunidad y a vivir una vida libre de violencia sexual y doméstica (Hernández Castillo, 1998:132-3).*

A raíz de este movimiento revolucionario de mujeres, muchas de sus participantes y líderes han recibido respuestas violentas por parte de sus esposos celosos (en la forma de violencia doméstica e inclusive asesinatos)<sup>26</sup> — aun cuando las mujeres trabajan al lado de ellos para lograr reformas agrícolas — y del

- 
- Cincuenta por ciento de las mujeres en un estudio en Bangkok, Tailandia reportaron recibir agresión física por sus esposos con regularidad.
  - Hasta 1990 en Brasil un hombre podía matar legalmente su esposa si fuera “una defensa legítima de su honor”. Se requirió de diez años de fuerte oposición por parte de algunas personas para cambiar esta ley.
  - En Lima, Perú, la policía recibe hasta 200 quejas formales diarias de violaciones.
  - Cada quince minutos en los Estados Unidos, una mujer es atacada violentamente; cada seis minutos, una mujer violada. Más que cincuenta por ciento de las mujeres en los EU son víctimas de violencia doméstica durante algún periodo de su vida.

(Datos recopilados del *National NOW Times*, mayo/junio, 1991; Heise, L. (1989) “Outlook: Commentary and opinion” en *The Washington Post*, 9 de abril de 1989; *National Coalition Against Domestic Violence*, Washington, D.C.; y *National Clearinghouse for the Defense of Battered Women*, Philadelphia, PA.)

<sup>26</sup> Un caso es publicado por Hernández Castillo (1998:137): “*Rosa Gómez, indígena tzotzil de Jitotol, empezó a participar junto con su esposo, antes de la rebelión zapatista, en la Central Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos... [durante estas actividades, ella] empezó a reflexionar junto con otras compañeras y con algunas jóvenes asesoras agrónomas y sociólogas sobre los derechos de las mujeres...*” “A partir de una participación en la Convención Nacional Democrática convocada por el EZLN, “*Rosa se destacó entre sus compañeras por su participación en la recién*

gobierno (en la forma de tortura sexual y violaciones). El Grupo de Mujeres de San Cristóbal (COLEM) ha documentado 50 casos de violación de mujeres relacionados con enfrentamientos fronterizos, de los Altos de Chiapas y de la selva (Hernández Castillo, 1998).<sup>27</sup> *“se apropian [los soldados y judiciales mexicanos] de la mujeres simultáneamente como objetos de su violencia sexual y como símbolos en una lucha contra sus enemigos hombres, reproduciendo los esquemas de los patriarcados tradicionales, en los que la ineficacia de los hombres para proteger a ‘sus’ mujeres, controlar su sexualidad y sus capacidades reproductivas era considerada como un signo de debilidad del enemigo”* (Denich, 1994, citado por Hernández Castillo, 1998:139).

Aún delante una fuerte presión a quedarse calladas, algunas mujeres en Chiapas siguen luchando por una vida más digna preservando algunas costumbres tradicionales y cambiando otras, algo que muestra una fuerte contradicción entre la identidad de la mujer poseída por la cultura oficial maya y la que tienen las mujeres de sí mismas.

---

*constituida Convención Estatal de Mujeres Chiapanecas. Sus múltiples salidas despertaron los celos y la desconfianza de su esposo, quien también participaba... en los movimientos de resistencia civil... el 28 de agosto de 1995, al regreso de una de sus reuniones organizadoras [Rosa] fue asesinada a machetazos por su esposo.”*

<sup>27</sup> Desafortunadamente, estos actos han recibido una respuesta “tibia” por parte del EZLN (Hernández Castillo, 1998).

## Anexo 1

### **INSURGENTAS; INSURGENTAS!**

(LA MAR EN MARZO).

Carta 6.e.

A las que cayeron,

A las que siguen,

A las que vendrán...

Allá va mi carta cálida,  
paloma forjada al fuego,  
con las dos alas plegadas  
y la dirección en medio.

Ave que sólo persigue  
para nido y aire y cielo,  
carne, manos, ojos tuyos,  
y el espacio de tu aliento.

Miguel Hernández.

"Tardan las cartas y son poco  
para decir lo que uno quiere".

Jaime Gil de Biedma.

*Haciendo malabarismos con su nocturno sombrero, la liebre de marzo está indecisa, No sabe aún si lloverse, o conformarse con dejar el cielo manchado de tinta negra. Febrero ha quedado atrás, y con él sus propios desconciertos de vientos, soles y lluvias. Ahora es el marzo femenino, el del 8 y el del 21, el de las mujeres zapatistas, el de las insurgentas. Ya antes he hablado de las mujeres insurgentes, las insurgentas, de nuestro estar junto a ellas, de sus pequeños y grandes heroísmos. Cada 8 de marzo, los insurgentes nos ponemos frente a las insurgentas y les damos el saludo militar. Por lo regular suele seguir una pequeña fiesta con los magros recursos de nuestros campamentos de montañas. Desde los comienzos del EZLN, las mujeres han estado en las montañas del sureste mexicano. Conforme fue pasando el tiempo, más se fueron incorporando a ese pequeño grupo delirante que el mundo conocería después como "Ejército Zapatista de Liberación Nacional".*

*Hay cosas, pequeñas, cotidianas, que forman parte de la vida guerrillera y que son como pequeñas cuotas que la montaña impone a quienes se atreven a ser parte de ella. Conozco todas y cada una de esas dificultades, y sé bien que para las mujeres son dobles. No porque nosotros las imponamos de esa forma, sino por cosas que vienen de otras partes y otros tiempos. Si a alguno le causa admiración el hecho de que alguien abandone su historia y, como decimos nosotros, se "enmonte" eligiendo la profesión de soldado insurgente, debería detenerse a ver a quienes hacen esta elección siendo mujeres. Su admiración sería doble. Además de enfrentarse a un medio físico que es particularmente agresivo, las insurgentas deben también enfrentarse a un código cultural que, por encima de la división mestizo-indígena, determina "espacios" (quiero decir actitudes, lugares, cargos, trabajos, responsabilidades, y los etcéteras múltiples que agrega una sociedad construida en la exclusión) que no son para mujeres. Si una insurgenta piensa que bastante trabajo tiene al cargar, caminar, entrenar, combatir, estudiar, y trabajar a la par de los varones, se equivoca. Siempre puede ser peor. Y lo "peor" es, en nuestro caso, ser mando. Mayoritariamente indígena, el EZLN lleva consigo no sólo la esperanza de algo mejor para todos, también arrastra sinsabores y cegueras del mundo que queremos dejar a un lado. Si en las comunidades indígenas y en las ciudades, las mujeres deben enfrentarse a un mundo donde el ser varón es privilegio que excluye a los diferentes (femenas y homosexuales), en la montaña y como mandos de tropa, deben enfrentarse a la resistencia mayoritaria de los insurgentes a recibir órdenes de una mujer. Si esta resistencia se vio mermada fuertemente en los combates de 1994, no quiere decir que haya desaparecido del todo. Invariablemente el varón sentirá que puede hacerlo mejor que su mando si éste es una ésta, una mujer. Algo semejante ocurre en los pueblos, pero ahora me concreto a hablar de las tropas regulares, de lo insurgentes... y las insurgentas.*

*En días pasados, por méritos propios, hubo una sola promoción en el EZLN, es decir un ascenso de grado militar. Una insurgente, Maribel, ascendió de capitana primero a Mayor de Infantería. La ahora Mayor Maribel sigue siendo chaparrita y morena, sigue siendo mujer, lo único que ha cambiado es que ahora comanda un regimiento entero. A los problemas que enfrenta en su nueva condición de mando de una zona, agrega los que le corresponden por ser mujer. Como ella, otras compañeras, con o sin mando, en armas y servicios, cumplen rigurosamente en el pago de su cuota de entrega y sacrificio, al igual que todos los combatientes. Pero si ahora la parte menos expuesta a las luces de los reflectores exteriores es la de la tropa insurgente, las insurgentas suman una sombra más a la del pasamontañas que portan: son mujeres. Y, me toca decirlo, suman también un rango superior de heroísmo al de nosotros los hombres. Podemos no entenderlo (a pesar de reglamentos y estatutos, de la ley revolucionaria de mujeres y pláticas y declaraciones), pero no dejaremos de reconocerlo. Y junto a Maribel están otras oficiales en lo que llamamos "servicio de Sanidad" están las Capitanas Insurgentes Oli-Ale (la mujer con más años en activo dentro del EZLN) y Mónica, y la Teniente Insurgente Aurora. Hay más, oficiales y de tropa, a algunas de ellas ya las mencioné, hace años, en una ocasión como ésta, a otras no las nombro porque ya habrá ocasión para hacerlo. Antes de ellas fue Alicia, del grupo inicial que en 1983 fundó el EZLN y primera mujer con mando de tropa (así que la primera en montaña; en enfrentar el problema de, siendo mujer; mandar hombres): poco después llegó Lucía; quien es la insurgente autora de la letra del Himno Zapatista (y de muchas de las canciones que hoy se escuchan en las noches de las montañas del sureste mexicano). Y antes todavía fueron Murcia (la primera mujer en la guerrilla zapatista caída en combate en 1974), Dení Prieto S. (caída en combate en 1974), Soledad (caída en combate en 1974), Julieta Glockner (caída en combate en 1975), y Ruth (caída en combate en 1983, fue quien me enseñó a disparar). A través de todas ellas y con ellas, está Lucha, a quien llamamos "la insurgente de acero inoxidable". Más de 30 años en la clandestinidad hacen que el pasamontañas de Lucha brille de manera especial entre nosotros. Hoy, a pesar del cáncer que apenas le incomoda, Lucha sigue siendo la más primera de nuestras mujeres guerrera, la memoria mejor.*

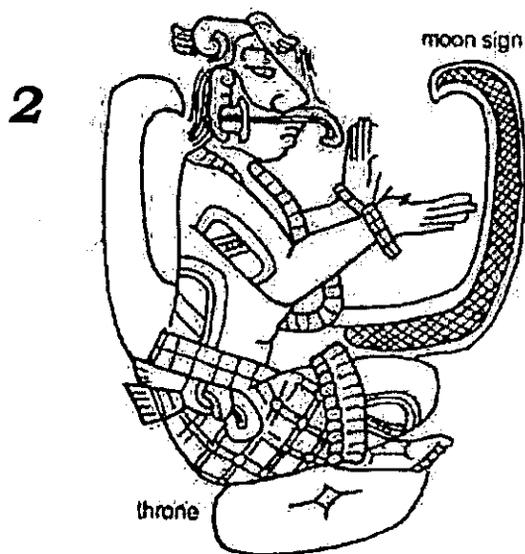
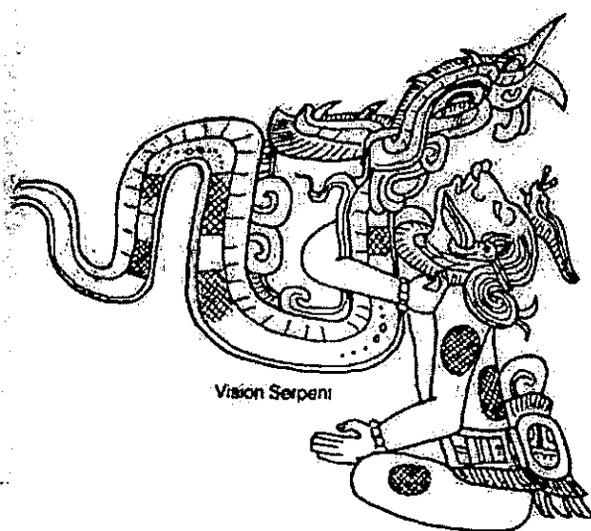
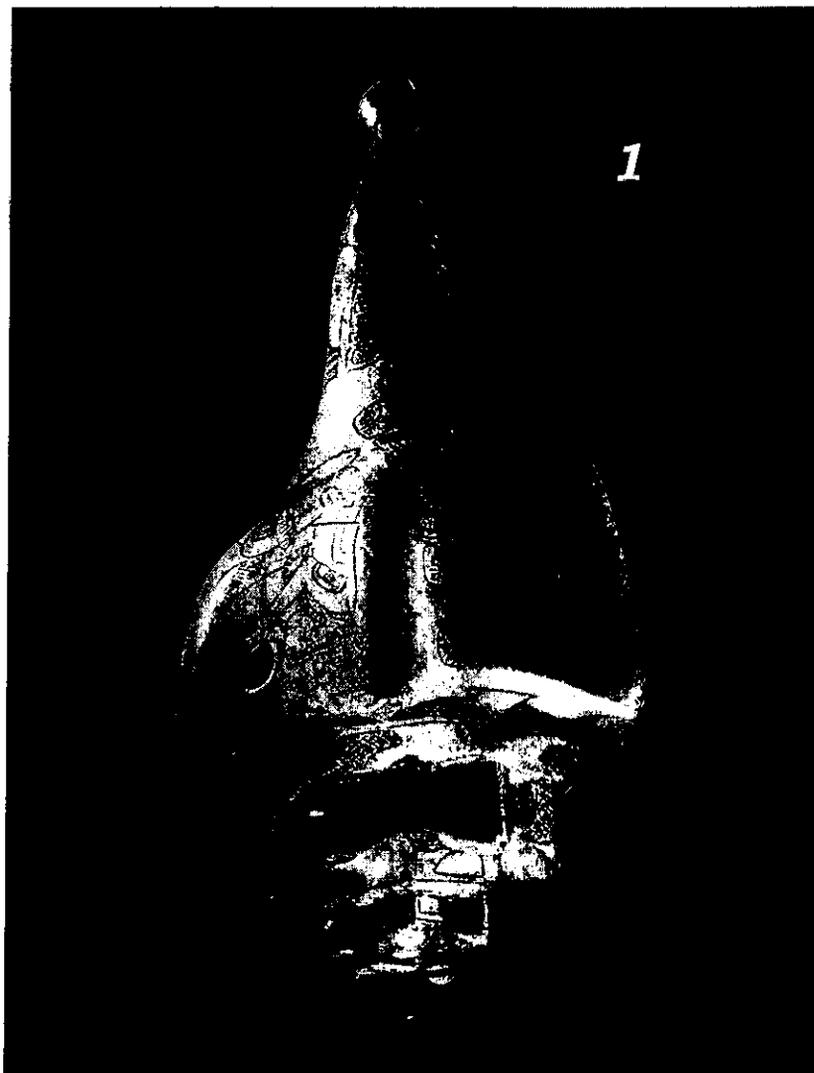
*Este 8 de marzo, saludando a nuestras actuales insurgentas, saludamos a todas las que las y nos precedieron, y que, en más de un sentido, nos trascienden. Sobre el apelativo de "insurgentas" contaré algo. La anécdota puede ser ubicada en cualquier tiempo y lugar de esa ignorada cotidianeidad de la vida de montaña. Me encontraba dirigiendo un entrenamiento militar. Entre ejercicio y ejercicio táctico, la columna guerrillera trotaba al ritmo de consignas más o menos evidentes: yo gritaba, por ejemplo, "¿Quién vive?", y la tropa respondía al unísono "¡La Patria!" Así se hacía y se hace. Una de las consignas de marcha de combate, es cuando el mando pregunta "¿Qué somos?" y todos responden "¡Insurgentes!". Ese día que ahora les narro, la mitad de la columna estaba formada por mujeres, cuando grité "¿Qué somos?" un clamor desordenado fue la respuesta. Pensé que estaban cansados y di la orden de alto. Desplegada en lo que se llama "línea de tiradores", la tropa permanecía en posición de firmes y en silencio. Me coloqué frente a ellos y volví a gritar "¿Qué somos?" y entonces nitidamente, pude escuchar que, mientras los varones respondían "¡Insurgentes!", las mujeres remontaban la voz de los hombres e imponían su grito de "¡Insurgentas!". Me quedé en silencio. Di la orden de "rompan filas" a los varones. Ya con sólo mujeres al frente repetí "¿Qué somos?". Ellas respondieron, ya sin interferencia alguna, fuerte y firme, "¡Insurgentas!". Las quedé mirando desconcertado y noté una sonrisa leve en sus rostros. Volví al "¿Qué somos?" y repitieron "¡Insurgentas!". Encendí la pipa y fumé despacio, viendo hacia ninguna parte. Llamé a todos a formación y les dije, palabras, más palabras menos, "Hoy aprendimos que vamos a ganar. ¿Alguna pregunta?". Silencio. Con voz fuerte ordené "¡Atención!" "¡Insurgentes!"... voltee a mirar a las compañeras y agregué: "¡e Insurgentas! ¡Romper filas! ¡Ya!". El sonido de las botas fue, ése sí, homogéneo. Menos mal, mascullé para mis adentros. Se fueron a la intendencia todos... y todas. Yo me quedé fumando, viendo como la tarde, femenina como es, se vestía de mar y lila, de insurgenta.*

*Las insurgentas zapatistas... Ahora, esta vez, quiero hablar más de una de ellas. Sobre esta mujer puedo decirles que es una más de nosotros, pero para mí no es una más, es una de única. La Mar no es un personaje literario, es una mujer, es una zapatista. Ella fue la arquitecta de la consulta nacional e internacional de hace un año (y parte importante de todas y cada una de las iniciativas de paz en estos 6 años) y, como frecuentemente ocurre con las zapatistas, su anonimato es doble por el hecho de*

*ser mujer. Ahora, puesto que 8 de marzo, quisiera dejar claro que, aunque me corresponde la figura pública las más de las veces, muchas iniciativas corresponden, en su diseño y concreción, a otros compañeros y compañeras. En el caso de la consulta, fue una mujer zapatista: La Mar. Apenas pasado el 21 de marzo, tomó su mochila y se incorporó a su unidad.*

*También hay que recordar que en esa consulta la movilización de las mujeres (en México y en el mundo), fue la columna vertebral en la oficina de contacto (nacional e internacional), en las brigadas, en las coordinadoras, en las mesas de votación, en las delegados, en los actos, las mujeres (de todos los tamaños, orígenes, condiciones, colores, edades) fueron mayoría. Así que para saludar a las mujeres que luchan y, sobre todo, a las que luchan y no se ven en varios sentidos, las insurgentas, salen en estas líneas. Para celebrarlas he pedido el acompañamiento de un antiguo sabio indígena: el Viejo Antonio; y del más intrépido y galán caballero que han visto estos mundos: Durito (alias Nabucodonosor, alias Don Durito de la Lacandona, alias Black Shield, alias Chertoc Jolms, alias Durito Heavy Metal, alias lo que se le ocurra). Sale pues, feliz día a las mujeres rebeldes, a las sin rostro, a las insurgentas...*

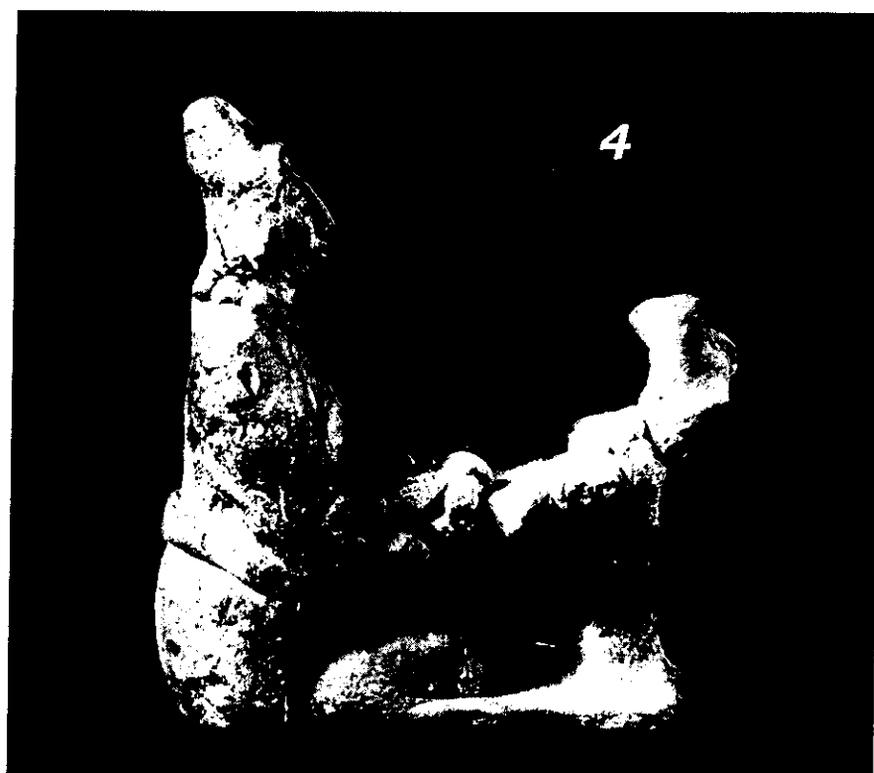
*El Sup esperando como es ley, es decir, fumando.  
(Página web zapatista, Internet, Julio de 2000.)*

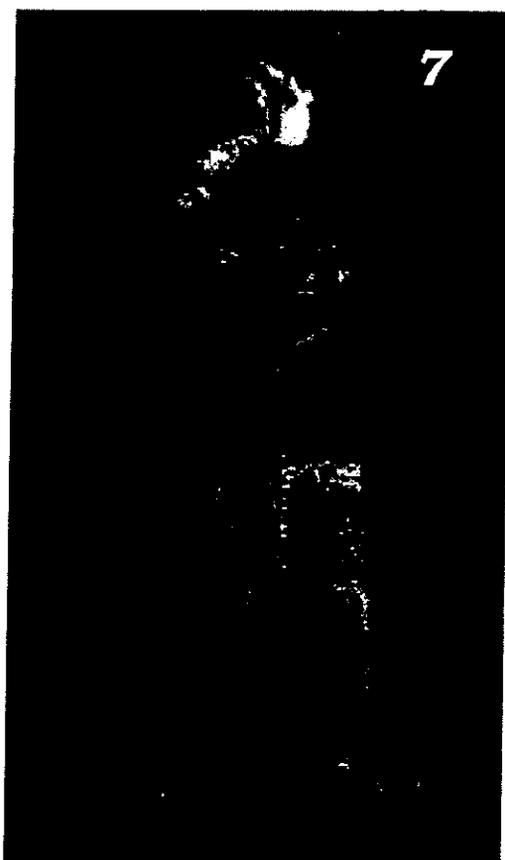


Figuras 1 y 2: Caracol publicado por Schele (1986:309 y 313)



*Figuras 3 y 4:  
Figurilla de la diosa  
luna tejedora  
proveniente de Jaina,  
Campeche.  
Fotografías del Arq.  
José Luis Rojas  
Martínez, Museo  
Nacional de  
Antropología, México.*

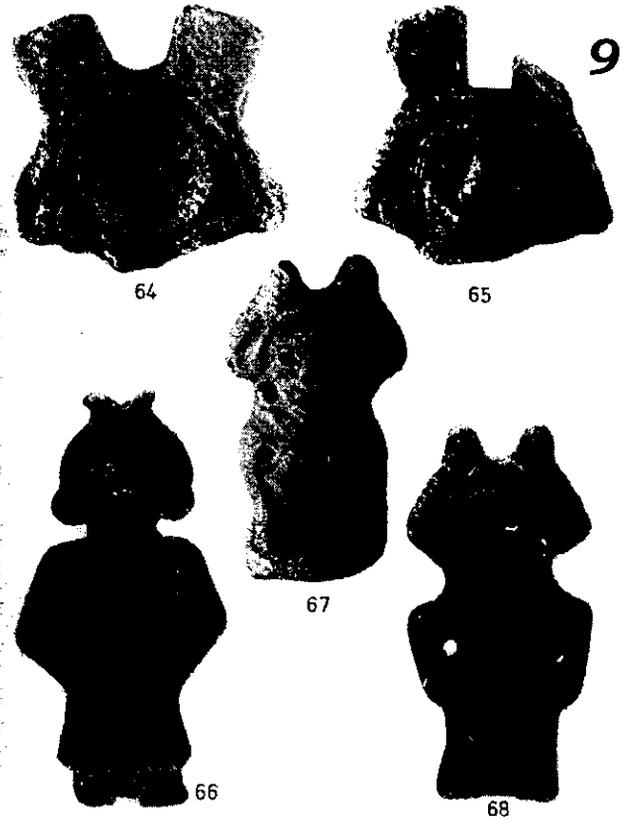




*Figuras 5, 6 y 7:  
Figurillas de Jaina  
publicadas por  
Foncerrada de Molina y  
Cardós de Méndez, 1988.*



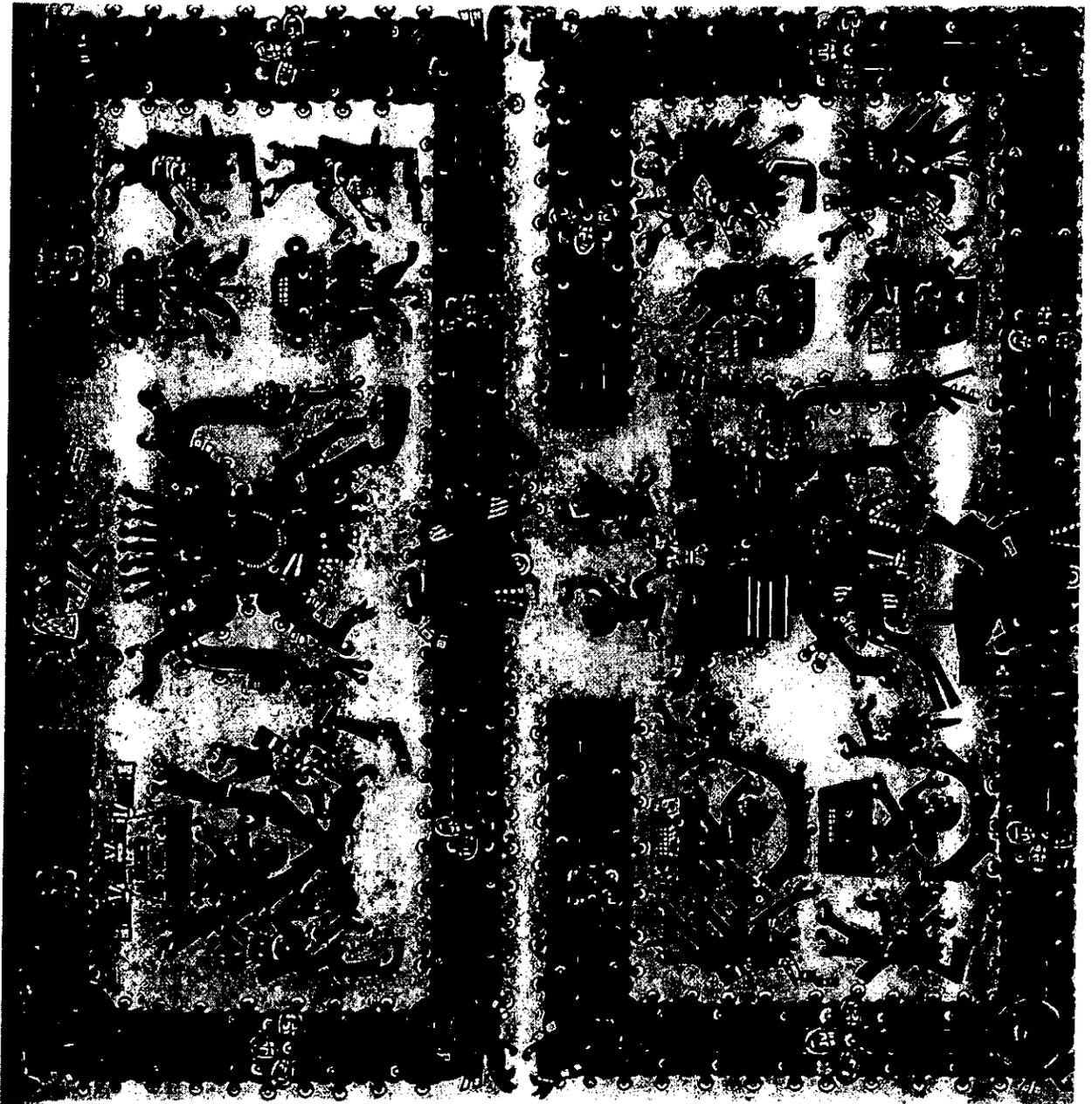
*Figura 8: Figurilla de Jaina, Campeche publicada por Foncerrada de Molina y Cardós de Méndez, 1988.*



*Figura 9: Figurillas de Xochiquetzal publicadas por Beutelspacher, 1988.*



*Figura 10: Pronósticos de matrimonio con Xochiquetzal en el Códice Borgia 58 publicado por Díaz y Rodgers, 1993.*



**11**

*Figura 11: Borgia 31 publicado por Díaz y Rodgers, 1993.*

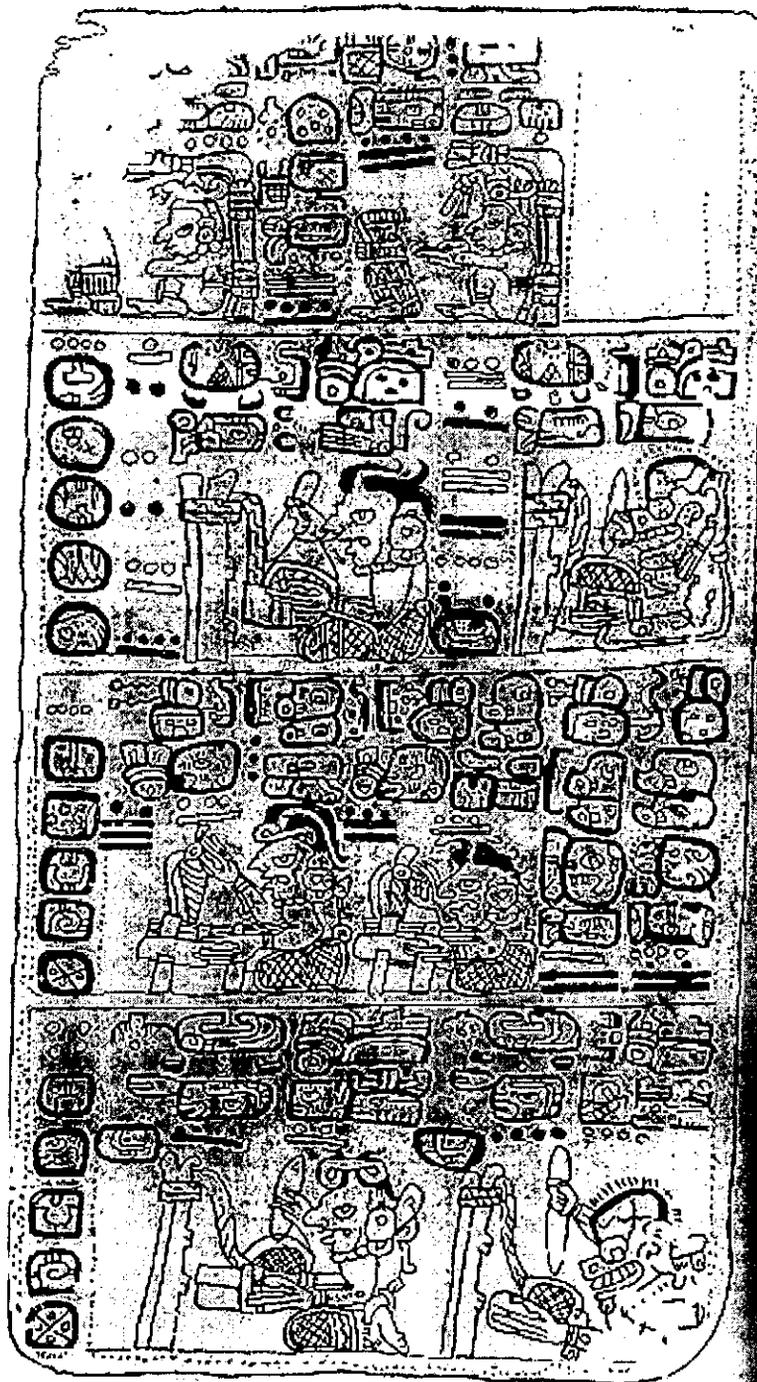


DIAGRAMA DE VILLACORTA Y VILLACORTA

Página CII del Códice Tro-cortésiano (Tro. XI<sup>a</sup>—Museo Arqueológico de Madrid)

## 12

Figura 12: Códice Madrid 102 publicado por Villacorta y Villacorta, 1976.



Figura 13: Itzpapálotl  
en el Códice  
Telleriano-Remensis  
(Beutelspacher, 1988).

Figura 14: Diosa Luna en el  
Códice Dresden 74  
(publicado por el Fondo de  
Cultura Económica, 1972.)





Figura 15: Códice Madrid 94, publicado por Villacorta y Villacorta, 1976.

15



16

Figura 15: Códice Madrid 94, publicado por Villacorta y Villacorta, 1976.

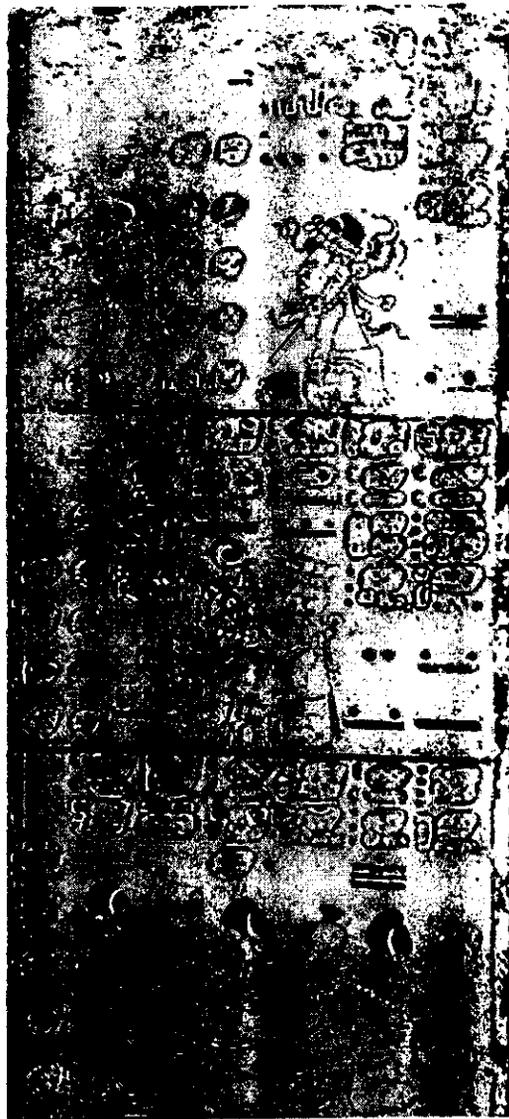
Figura 16: Códice Dresden 16, publicado por el Fondo de Cultura Económica, 1972.



A

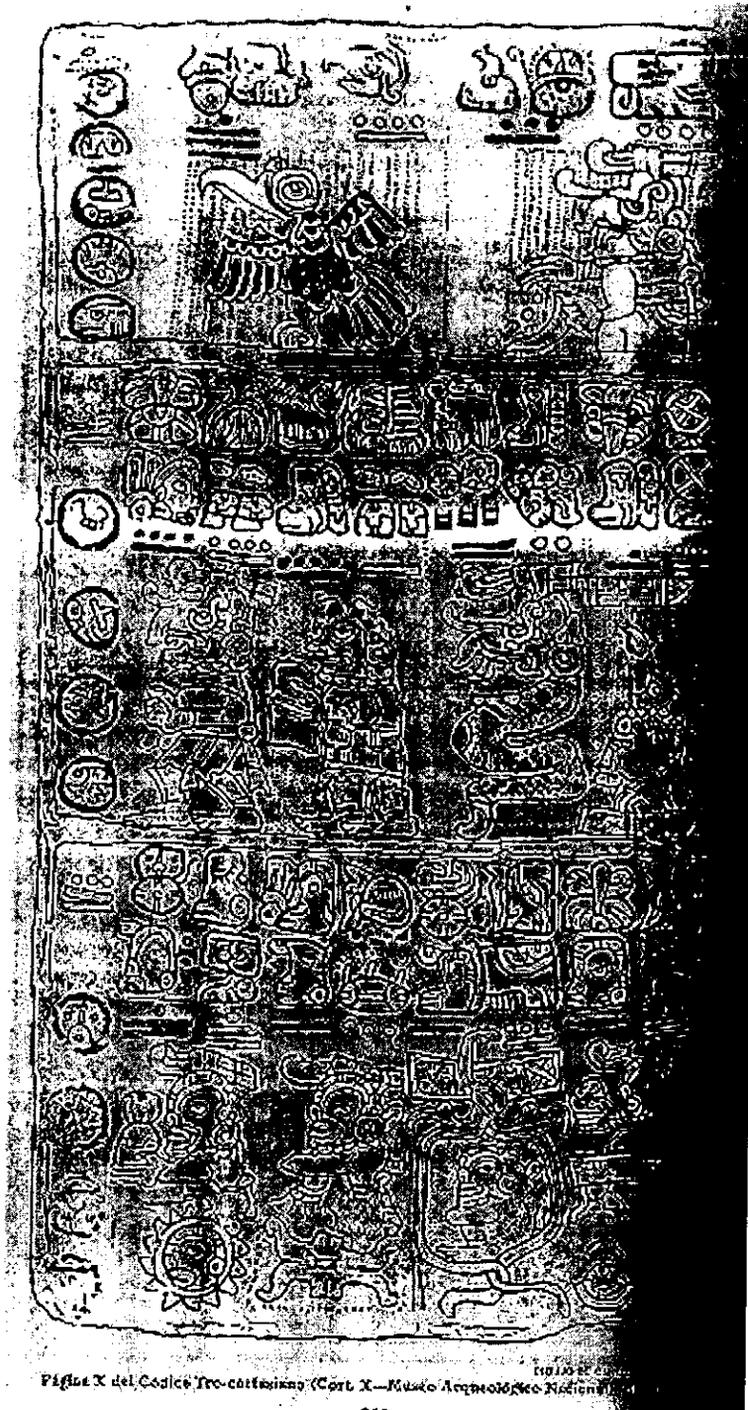
B

C



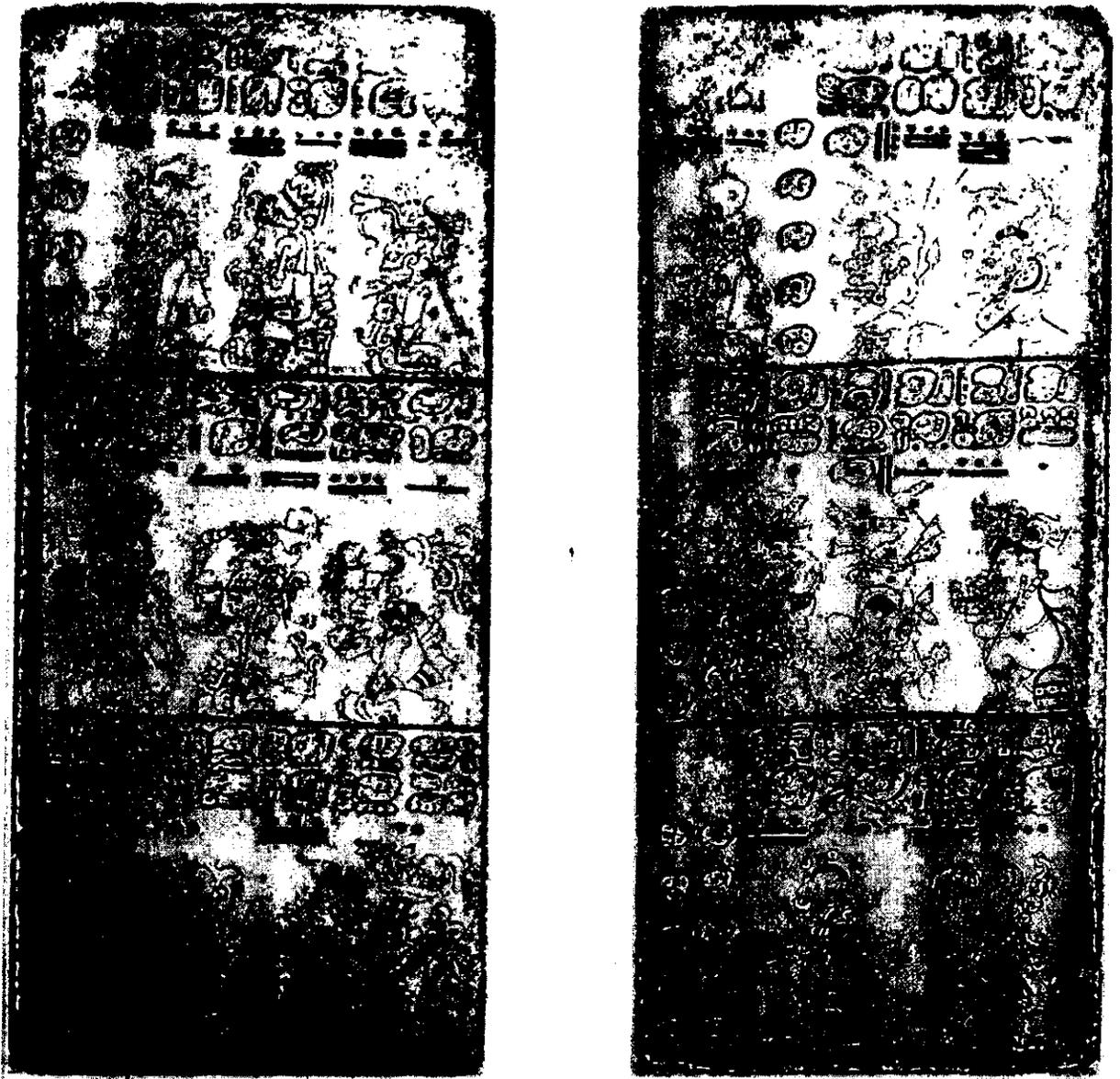
17

Figura 17: Códice Dresden 20-21, publicado por el Fondo de Cultura Económica, 1972.



18

*Figura 18: Códice Madrid 10, publicado por Villacorta y Villacorta, 1976.*



19

*Figura 19: Códice Dresden 14-15, publicado por el Fondo de Cultura Económica, 1972.*



*Imagen 1: La Virgen de Concepción, Cofradía de Santiago, Lago Atitlán, Guatemala. Foto de la autora.*



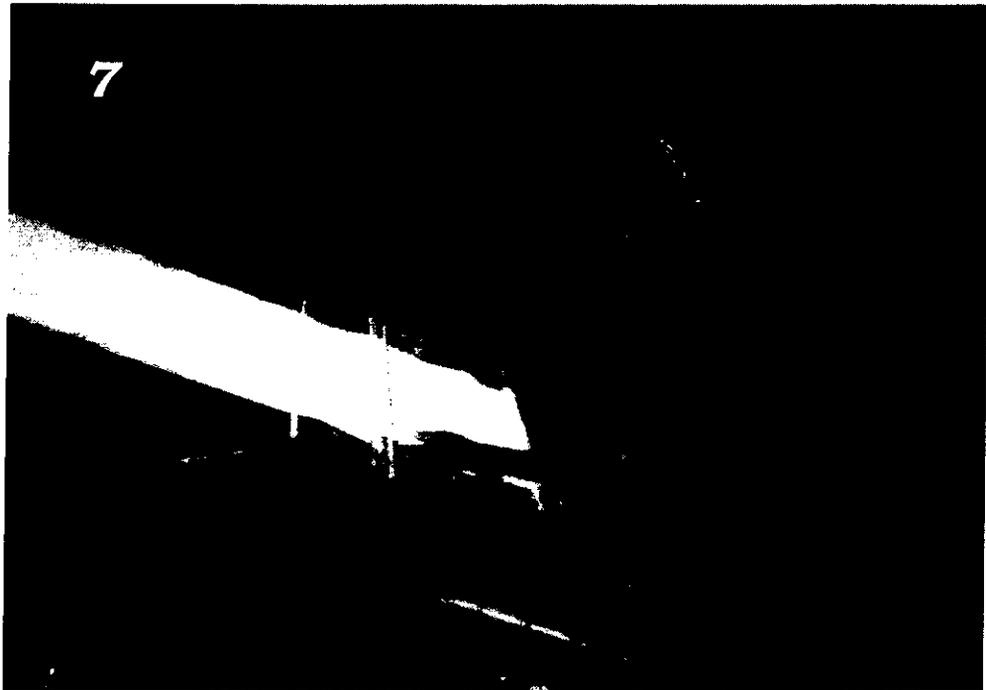
*Imagen 2: Dios Mundo en la Iglesia de Santiago, Lago Atitlán, Guatemala. Foto de la autora.*



*Imágenes 3-4: Mujer de Santa Cruz, Lago Atitlán, Guatemala y sus hijas (realizando un trabajo de bordado de huipiles.) Fotos de la autora.*



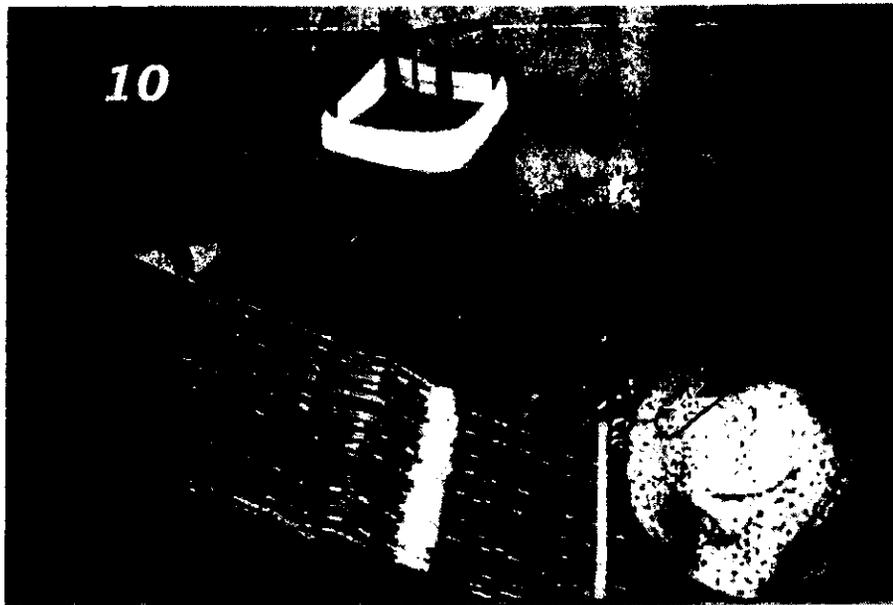
*Imagen 5: Mujer de San Pedro la Laguna,  
Lago Atitlán, bordando unos pantalones.  
Foto de la autora.*



*Imágenes 6-7: Dos jóvenes tejedoras en Antigua, Guatemala. Fotos de la autora.*



*Imágenes 8-9: Una tejedora de Santa Catarina, Lago Atitlán, Guatemala. Fotos de la autora.*



*Imágenes 10-11: Tejedora ts'utujil de San Pedro la Laguna, Lago Atitlán, Guatemala. Fotos de la autora.*



*Imágenes 12-13: María Ni Makachí de Santa Catarina, Lago Atitlán, Guatemala. Fotos de la autora.*

## BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, René. 1998. *Temas del Popol Vuh*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM.)  
1978. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: UNAM.
- ALEJOS GARCÍA, José. 1999-2000. Seminario de Tradición Oral Mesoamericana. México: UNAM.  
1998 “Hablar del otro en mitología maya.” Manuscrito.  
1994. “La creación del mundo y los primeros hombres entre los Ch’oles de Chiapas” en *Universidad de México*, No. 523-534. México: UNAM.  
1993. “Magia y Razón. Antropología del nagualismo en Mesoamérica” en *anuario, 1993*, pp. 411-418. México: Instituto Chiapaneco de Cultura, Gobierno del Estado de Chiapas.  
1988. *Wajalix Ba T’an. Narrativa tradicional ch’ol de Tumbalá, Chiapas*. México: UNAM.
- ANDERS, Ferdinand y Maarten Jansen, 1996. El Códice Vaticano A – Religión, Costumbres e Historia de los Antiguos Mexicanos; libro explicativo del llamado Códice Vaticano A. Biblioteca Apostolica Vaticana, Austria: Akademische Druck – U. Verlangsanstalt.
- AVILA, César Augusto. 1977. “El Xul-E’. Creencias populares sobre la etiología de las caries y del dolor dental en grupos de indígenas kekchies” en *Guatemala Indígena, Vol. XII, Nos. 1-2*, pp. 4-51.
- BÁEZ-JORGE, Félix, 1988. *Los oficios de las diosas*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- BAKHTIN (Bajtín), M. M., 1997. *Hacia una filosofía del acto ético*. Traducción de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos.  
1997b. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.  
1996. *Speech Genres & Other Late Essays*. Traducción de Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.  
1993. *Toward a Philosophy of the Act*. Traducción de Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press.  
1989. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” y “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en *Teoría y Estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

- BOOTH, Wayne C., 1993. "Libertad de interpretación: Bajtín y el desafío de la crítica feminista" en *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra* compilado por Gary Saul Morson. México. UNAM
- BRICEÑO CHEL, Fidencio con Juan R. Bastarrachea y Ermilo Yah Pech, 1992. *Diccionario Básico Español-Maya, Maya-Español*. Yucatán: Maldonado Editores.
- BROWN, Penelope, 1979. *Language, Interaction, and Sex Roles in a Mayan Community: a Study of Politeness and the Position of Women*. Berkeley: University of California, Berkeley.
- BUBNOVA, Tatiana, 1998 Manuscrito de "La identidad indígena, la angustia existencial y el eterno retorno." (En prensa.)
- BEUTELSPACHER, Carlos R., 1988. *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- *CÓDICE CHIMALPOPOCA. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*, 1945. Traducido por Primo Feliciano Velázquez. México: UNAM.
- *CÓDICE DE DRESDE*, 1972. México: Fondo de Cultura Económica.
- *CÓDICES mayas*, 1985. Edición facsímilar. Introducción y bibliografía por Thomas A. Lee Jr. San Cristobal, Chiapas: Fundación Arqueológica Nuevo Mundo, A.C., Brigham Young University y Universidad Autónoma de Chiapas.
- *CÓDICES mayas*, 1976. Reproducción y desarrollo por Antonio Villacorta y Carlos Villacora. Guatemala: Tipografía nacional, Sociedad de Geografía e Historia.
- COE, Michael D., 1966. *The Maya*. New York: Praeger Publishers.
- CORSON, Christopher, 1976. *Maya Anthropologic Figurines from Jaina Island, Campeche*. Ramona, CA: Ballena Press.  
 1973. "Iconographic survey of some principal figurine subjects from the mortuary complex of Jaina, Campeche" en *Contributions of the University of California Archaeological Research Facility, No. 18*, Agosto de 1973. California: Universidad de California, Berkeley, Archaeological Research Facility.
- CRUZ CORTES, Noemi, 1995. *Ixchel, diosa madre entre los Mayas Yucatecos*. Tesis de licenciatura de la UNAM.
- *DICCIONARIO Maya Cordemex*, 1980. Mérida, Yucatán, México: Ediciones Cordemex.

- *DICCIONARIO de Motul, maya-español*, 1929. Edición de Juan Martínez Hernández. Mérida, Yucatán: Talleres de la Compañía Tipográfica Yucateca.
- *EL LIBRO DE CHILAM BALAM DE CHUMAYEL*, 1991. Prólogo y traducción por Antonio Mediz Bolio. México: UNAM.
- EMERSON, Caryl, 1993. "La palabra externa y el habla interna: Bajtín, Vigotski y la internalización del lenguaje" en *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*. México: UNAM, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V.
- ESPINOSA PIÑEDA, Gabriel, 1996. *El embrujo del lago: el sistema lacustre de la Cuenca de México en la cosmovisión mexicana*. México: UNAM.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, 1946. "Los adoratorios de la isla de Jaína" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, Tomo 8*. México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- FONCERRADA DE MOLINA, Marta y Amalia Cardós de Méndez, 1988. *Corpus Antiquitatum Americanensium. México IX. Las figurillas de Jaína, Campeche en el Museo Nacional de Antropología*. México: UNAM y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- FRÍAS LEÓN, Martha Alicia, 1968. "Catálogo de las características de los personajes en los códices Dresde y Madrid" en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. 7, pp. 195-240. México: UNAM.
- FUENTE, Beatriz de la, 1995. *La pintura mural prehispánica en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas.
  - 1989. *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*. México: Imprenta Universitaria de la UNAM.
  - 1987. *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte, Vol. I*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
  - 1979. Comentario al artículo "Los artes, nobles y llanas" escrito por George Kubler en *La Dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
  - 1975. *Las Cabezas Colosales Olmecas*. México: Fondo de Cultura Económica.
  - 1973. *Escultura monumental Olmeca. Catálogo*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

1965. *La escultura de Palenque*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- GARZA, Mercedes de la, 1995. *Aves sagradas de los mayas*. México. UNAM.
1980. *Literatura maya*. Barcelona: Galaxis.
- HERNÁNDEZ CASTILLO, Rosalva Aída, 1998. "Construyendo la utopía: esperanzas y desafíos de las mujeres chiapanecas de frente al siglo XXI" en *La otra palabra: mujeres y violencia en Chiapas, antes y después de Acteal*. México: CIESAS, Grupo de Mujeres de San Cristobal y Centro de Investigaciones y Acción para la Mujer.
1996. "Cultura, género y poder en Chiapas: Las voces de las mujeres en el análisis antropológico" en *Anuario del Centro de Estudios Superiores de Centroamérica y Chiapas*, pp. 220-242.
- HEYDEN, Doris, 1974. "La diosa madre: Itzapálotl" en *Boletín del INAH*. México: INAH.
1983. *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*. México: UNAM.
- HOPKINS, Nicholas A. 1988. "Classic Mayan Kinship Systems: Epigraphic and Ethnographic Evidence for Patrilineality" en *Estudios de Cultura Maya, Vol. XVII*, pp. 87-121, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
  - HUCKERT, Chantal, 1999. "Las figuras textiles en la vestimenta de los mayas de la época precolombina" en *Estudios de Cultura Maya, Vol. XX*. México: Centro de Estudios Mayas, UNAM.
  - INOUE OKUBO, Yukitaka. 2000. "Tesis sobre el culto al Dios único en la época prehispánica: según dos cronistas indígenas del Centro de México," Manuscrito para el *Journal of Intercultural Studies*, No. 27, Japón.
  - JONES, Lindsay, 1995. "Dramas of Polarity: a Historical Review of the Tula-Chichén Itzá Problem" en *Twin City Tales: a hermeneutical reassessment of Tula and Chichén Itzá*. Colorado: University Press of Colorado.
  - JONES, Tom y Carolyn, 1995. *Maya Hieroglyphic Workbook*. California: Humboldt State University.
  - KELLY, David Humiston, 1977. *Deciphering the Maya Script*. Austin, Texas y Londres: University of Texas Press.
  - KUBLER, George, 1991. *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. New Haven and London: Yale University Press.
- c1962, 1990. *The Art and Architecture of Ancient America*. London: Penguin Books.

1979. "Las artes, nobles y llanas" en *La Dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio internacional de Zacatecas)*, pp. 11-34. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
1969. *Studies in Classic Maya Iconography. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences, Vol. XVI*. Hamden, Connecticut: Archon Books.
1967. *The Iconography of the Art of Teotihuacán*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- LANDA, Diego de, 1978. *Yucatan Before and After the Conquest*. Traducción con apuntes hecha por William Gates. New York, NY: Dover Publications, Inc.
 

1994. *Relación de las cosas de Yucatán*. Estudio preliminar, cronología y revisión del texto por María del Carmen Leon Cazares. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
  - LAUGHLIN, Robert M. Y Carol Karasik. 1992. *Zinacantán: canto y sueño*. México: Instituto Nacional Indigenista.
 

1975. *The Great Tzotzil Dictionary of San Lorenzo Zinacantán. Smithsonian Contributions to Anthropology, No. 19*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
  - LÉVI-STRAUSS, Claude. 1984. "El sexo de los astros" en *Antropología estructural*, pp. 203-211. México: Siglo XXI.
 

1963. "The Structural Study of Myth" en *Structural Anthropology*, pp. 206-231. Inglaterra: Penguin Books.
  - LÓPEZ ALONSO, Sergio y Carlos Serrano Sánchez, 1997. "Implicaciones bioculturales del tratamiento mortuario en la necrópolis maya de Jaína, Campeche" en *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
  - LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1994. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
 

1990. *Los mitos del tlacuache*. México: Alianza Editorial Mexicana.
  - MATOS, Eduardo, 1994. "Mesoamérica" en *Historia Antigua de México, Vol. 1*. Coordinadores Linda Manzanilla y Leonardo López Luján. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, UNAM (Coordinación de Humanidades y Instituto de Investigaciones Antropológicas) y Miguel Ángel Porrúa.
  - MOEDANO KOER, Hugo, 1946. "Jaína: un cementerio maya" en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, Tomo 8*. México: Sociedad Mexicana de Antropología.

- MOHANTY, Chandra. 1991. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses" en *Third World Women and the Politics of Feminism*, Chandra Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres eds. Broomington, Indiana: Indiana University Press.
- MORRIS, Pam, 1997. "Carnivalizing the Gargantuan Mother" en *Voces en el umbral*. México: UAM, Xochimilco.
- NICHOLSON, H.B. y Eloise Quiñones Keber, 1994. *Mixteca-Puebla. Discoveries and Research in Mesoamerican Art and Archaeology*. Culver City, CA: Labyrinthos.
- OCHOA GARCÍA, Carlos y Perla Petrich, 1999. *La abuela luna y otras historias del cielo. Lago Atitlán*. Quetzaltenango, Guatemala: CAEL/MUNI-K'AT.
- OJEDA DIAZ, María de los Angeles y Cecilia Rossell. 1995. *Diosas y mujeres en códices prehispánicos, Borgia (Nahua-Mixteco) y Selden (Mixteco.)* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.  
 Ojeda Díaz, María de los Angeles, 1986. *Estudio iconográfico de un monumento mexicana dedicado a Itzpapálotl*. México: INAH.
- PANOFSKY, Erwin, 1972. *Estudios sobre iconografía*. Madrid: Alianza Universidad, S.A.
- PETRICH, Perla. 1999. "Las historias de la vida y las circunstancias de elocución" en *Estudios de Cultura Maya, XX*: 404-427. México: UNAM.  
 1999. *Historias, historia del lago Atitlán*. Ensayo de antropología histórica. Guatemala: Casa de Estudios de los Pueblos del Lago Atitlán.
- PIÑA CHAN, Roman, 1968. *Jaina. La casa en el agua*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PITARCH RAMÓN, Pedro. 1996. *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- POPOL VUH. 1996. *Las antiguas historias del Quiché*. Traducción y notas por Adrián Recintos. México: Fondo de Cultura Económica.  
 1977. *POPOL VUH. The Sacred Book of the Ancient Quiché Maya*. Traducción al inglés y notas por Delia Goetz y Sylvanus G. Morley de la traducción por Adrián Recinos. Oklahoma, EU: University of Oklahoma Press.

- PYBURN, K. Anne. 1998. "Opening the Door to Xibalba: the Construction of Maya History" en *Indiana Journal of Hispanic Literatures. Mexican Codices and Archeology*, No. 13. Fall, pp. 125-130.
- *RABINAL ACHI* en *Literatura Maya* compilado y prólogo por Mercedes de la Garza, 1980. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho y Editorial Galaxis, S.A., España.
- REENTS-BUDET, Dorie. 1994. *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Durham, NC: Duke University Press.
- RICOEUR, Paul, 1995. *Tiempo y narración, II*. México: Siglo XXI, pp. 420-468.
- RIVERA DORADO, Miguel, 1986. *La religión maya*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- ROSENBAUM, Brenda, 1993. *With Our Heads Bowed. The Dynamics of Gender in a Mayan Community*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- RUZ LHUILLIER, Alberto, 1968. *Costumbres funerarias de los antiguos mayas*. México: UNAM.
- SCHELE, Linda, 1997. *Hidden Faces of the Maya*. Singapore: Toppan Printing Co.
  - 1996. *Maya Hieroglyphic Forum at Texas*. Austin: University of Texas at Austin.
  - 1993 con David Freidel y Joy Parker. *Maya Cosmos. Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York: William Morrow and Company, Inc.
  - 1990 con David Freidel. *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*. New York: Quill, William Morrow.
  - 1986. *The Blood of Kings*. New York: George Braziller, Inc. Y Fort Worth: Kimbell Art Museum.
  - 1983. "The Mirror, the Rabbit, and the Bundle: 'Accession' Expressions from the Classic Maya Inscriptions" en *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, No. 25. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks.
- SCOTT, John F., 1987. "The Role of Mesoamerican Funerary Rites" en *Arte Funerario. Coloquio Internacional de historia del arte, Vol. II*. México: UNAM.
- STONE, Andrea J., 1995. *Images from the Underworld*. Austin: University of Texas Press.
- TABORSKY, Edwina. 1997. "The textual society" en *Voces en el Umbral. M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*. Compilado por Ramón Alvarado y Lauro Zavala. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Xochimilco.

- TEDLOCK, Dennis. 1985. *POPOL VUH. The Mayan Book of the Dawn of Life*. Traducción y comentario del *Popol Vuh*. New York: Simon & Schuster, Inc.
- THOMPSON, J. Eric. 1988. *Un Comentario al Codice de Dresde. Libro de jeroglifos mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
  - 1975. *Historia y religión de los Mayas*. México: Siglo XXI.
  - 1972. *A Commentary on the Dresden Codex. A Maya Hieroglyphic Book*. Philadelphia, PA: American Philosophical Society.
  - 1966. *Maya Hieroglyphic Writing. An Introduction*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- VAPNARSKY, Valentina. II-17-2000. Presentación acerca de "Memoria colectiva y gramática del discurso. El papel constituyente de las formas lingüísticas en los procesos de interpretación e memorización de los acontecimientos. Un ejemplo maya yucateco." México: CIESAS.
- VASTOKAS, Joan M. 1997. "The implications of Bakhtin's philosophical anthropology for the interpretation of prehistoric art and artifacts" en *Voces en el Umbral*. México: UAM, Xochimilco.
- VILLA ROJAS, Alfonso, 1985. *Estudios etnológicos. Los mayas*. México: UNAM.
- VOLOSHINOV NIKÓLAIEVICH, Valentin. 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)* Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- ZIMMERMAN, Charlotte Benedict, 1960. *The Meaning of the Role of Women in a Transition from a Civilization to a Felleheen Social Order: A Study of Continuity and Change in the Maya Culture*. Tesis de doctorado, Saint Louis University.