NS 1500/ISSN 0185-1330/VOLUMEN LI

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ABRIL 1996 NÚM. 543

SAYROLS
TEL. 523 14 17

Cosmovisión prehispánica

Johansson K., Izquierdo, Nájera, Valverde Valdés, Andueza y otros

◆ **Ilustra: Mario Rangel**

◆ **Poema de David Huerta**

◆ **Folch-Serra: La magia de lo cotidiano**

◆ **Echegaray: Acerca de Montenegro**

Archivo fotográfico IIE-UNAM

Biblioteca Nacional
Fondo Reservado

Descubrimiento del Mar de Magallanes

Grabado del siglo XVI de Teodoro de Bry

Tomado del libro IV de la serie América *del mismo autor*

Coordinación de Humanidades

UNIVERSIDAD DE MÉXICO
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

Consejo editorial: Raúl Benítez Zenteno, Rubén Bonifaz Nuño, Alberto Dallal, Juliana González, Humberto Muñoz, Enriqueta Ochoa, Herminia Pasantes, Manuel Peimbert, Ricardo Pozas Horcasitas, Josefina Zoraida Vázquez

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez
Corrección: Amira Candelaria Webster
Publicidad y relaciones públicas: María del Carmen López
Administración: Leonora Luna Téllez
Diseño y producción editorial: El Equilibrista, Diseño Gráfico y Servicios Editoriales, S.C.

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, 14000, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 606 1391 y FAX 666 3749. Correo electrónico: dallal@servidor.unam.mx. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212. *Impresión*: Artes Gráficas Panorama, S.A. de C.V., Avena 629, Col. Granjas México, 08400, México, D.F. *Distribución*: Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de Méxco*. Precio del ejemplar: N$15.00. Suscripción anual: N$150.00 (US$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Licitud de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86

PORTADA: Mario Rangel, *Eva*, 1990, acuarela, 59 × 38 cm

UNIVERSIDAD DE MÉXICO
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ABRIL 1996 NÚM. 543

Índice

◆ 2 ◆ **Presentación**

DAVID HUERTA ◆ 3 ◆ **Zona de angustia**

PATRICK JOHANSSON K. ◆ 5 ◆ **El ser y el espacio-tiempo prehispánicos**

LEOPOLDO ALAS ◆ 12 ◆ **Dos poemas**

ANA LUISA IZQUIERDO ◆ 14 ◆ **Los mayas: una nueva percepción**

FEDERICO PATÁN ◆ 19 ◆ **Lenguaje, cabañas y catedrales**

RICARDO POZAS HORCASITAS ◆ 23 ◆ **Dos poemas**

MARÍA ELENA RUIZ GALLUT
JESÚS GALINDO TREJO
DANIEL FLORES GUTIÉRREZ ◆ 25 ◆ **Sol y Venus en el Templo Superior de los Jaguares**

MIREYA FOLCH-SERRA ◆ 30 ◆ **La magia de lo cotidiano en el arte de Mario Rangel**

MARTHA ILIA NÁJERA ◆ 35 ◆ **Rituales y creencias sobre la fecundidad humana entre los mayas**

MARÍA DEL CARMEN VALVERDE VALDÉS ◆ 40 ◆ **Cruces y lluvia en la península de Yucatán**

MARÍA ANDUEZA ◆ 44 ◆ **Los míticos orígenes de la creación del mundo en Mesoamérica**

MIGUEL ÁNGEL ECHEGARAY ◆ 49 ◆ **Roberto Montenegro: en busca de la definición**

MISCELÁNEA

ROBERTO GARCÍA JURADO ◆ 54 ◆ **El origen del alfabeto**

MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ VARGAS ◆ 56 ◆ **Filosofía iberoamericana y epistemología**

JESÚS GÓMEZ MORÁN ◆ 58 ◆ **La vigencia del "tirteo de la libertad": Juan Valle**

◆ 59 ◆ **Colaboradores**

Ilustraciones: MARIO RANGEL

Presentación

◆

Aún más de lo que los defensores del indigenismo conceden, la cosmovisión prehispánica afecta, influye y en ocasiones le otorga sentido a muchos aspectos, elementos y obras de nuestra cultura mestiza. A veces nos sorprendemos del profundo arraigo que lo prehispánico posee en nuestras vidas y hábitos, sobre todo cuando descubrimos que, no obstante el caudal de razonamientos dirigidos y aceptados en este sentido, su presencia colinda con lo inesperado o lo incomprensible: el síndrome social del tianguis, la imposibilidad de contemplar otra cosa que la imagen de una mujer dormida (Iztaccíhuatl), el excepcional rechazo de la tecnología, la ritualización de los espectáculos y los deportes, la veneración de los vestigios y monumentos, etcétera. Podríamos agregar inclinaciones más creativas y recreativas como la utilización de sonidos y palabras, el hablar cantadito, la introspección y la solemnidad de lo público, la tendencia a sobrevalorar y tolerar figuras públicas, la sobreutilización de lo subjetivo y lo simbólico, etcétera. Pero lo que representan todos los fenómenos semejantes a los esquemáticamente enumerados sólo es posible de ser dilucido lentamente, en la medida en que los pensadores, los estudiosos, los investigadores, intelectuales, artistas y dirigentes nos expliquen con claridad y objetividad en dónde radican las fuerzas todavía actuantes de esos a veces misteriosos, a veces luminosos —siempre importantes para el mexicano— componentes y raíces de origen prehispánico que de pronto —sí, inesperadamente— se hacen presentes y patentes, levantan el vuelo, se posan en las artes, las obras, los espacios, los acontecimientos...◆

Zona de angustia

◆

DAVID HUERTA

Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo.

Roberto Arlt: *Los siete locos*

Garganta de aire en la ciudad todo eso volteado
como un guante de transparencia, gran molécula de humo
bidimensional, vasija esdrújula
hecha de esfuerzo y parsimonia ardiente
de donde sale, sí, el fuego lento e invertido de un grito:
así arde la selva milimétrica de la angustia. Garganta, gárgola
de aire cruzado de punta a punta por miriadas de fantasmas,
espectros de ozono y de miseria, mensajes
de curvo sedimento homicida, huellas lúgubres
de necropsias mencionadas en la televisión,
disparos y fuga de bebidas color ladrillo
—y rumores, pasos en callejones, huidas y explosiones.

Garganta hecha de mecates y de manos amarradas,
de tiros, desplazamientos
de multitudes que vienen del fondo del tiempo y el despojo,
encienden velas y toman pedazos de madera febril
y se sitúan a nuestras espaldas y en los resquicios
de la buena conciencia y en las ropas de los ministros.
Garganta minuciosa de gritos, tachonada de altas noches
y mañanas hundidas de desconsuelo y murmullos azules.

¿Oyes cómo silba el silencio en la alta fisiología de la ciudad
y sus deslizadas intemperies, a paso redoblado
y manchándose con las ausencias de quienes se retiran,
ateridos, cansados, a sus casas? Arlt escribió
sobre todo eso que se disemina en la ciudad
a todas horas, cada vez más, indetenible. Y ahora más aún,
en medio de fragores y temores, círculos de sangre, hierros torcidos,
vagabundeos de catástrofe, enmascaramientos, mentiras y torpeza.

La zona de angustia se ensancha y se mancha
de miedo, de rencores innombrables, de sanguaza política. La zona
de angustia retrocede y luego avanza como una marea milenaria,
dejando a su paso lentos hervores y más temores todavía.
La zona de la angustia cubre la ciudad con ásperas constelaciones
de entropía que ciñen por todos los costados los edificios y las casas.

Esta garganta de aire que guillotina y asfixia tiene gotas de pavor
y geometrías abismales, esquirlas ululantes.
Cada hombre y cada mujer la lleva como un emblema
o una hoja de metal afilado a la altura del cuello.

La niebla envuelve las montañas lejanas del sur.
Dice el informe meteorológico que la temperatura
ha bajado notablemente. Los bosques profundos
se empapan y vibran tenuemente con brillos minerales.
Los múltiplos de la sangre brillan también
con fulgores metálicos en medio de las montañas.
Una u otra sangre vibran también: concéntricamente.

La zona de angustia se extiende hacia los bosques
y deja en las ciudades un regusto de muerte.

El ser y el espacio-tiempo prehispánicos

PATRICK JOHANSSON K.

El mundo indígena prehispánico es un mundo de complejas interferencias donde las formas, las sustancias, los colores, las fragancias, el tiempo, los lugares, la luz, la oscuridad, los fenómenos naturales y los sueños constituyen una maraña inextricable de relaciones y correspondencias que el hombre desenreda culturalmente para tejer su existencia en la tierra. Los contornos mismos de la individualidad resultan algo borrosos en un mundo no plenamente objetivado donde el hombre vive en eterna simbiosis con su entorno natural. El espacio y el tiempo, marco referencial de nuestras civilizaciones occidentales, constituyen en el México prehispánico un *todo* sustancial, el cual moldea verdaderamente al hombre que lo atraviesa. En semejante contexto, cualquier cambio de *estado* representa una transformación que atañe al ser profundo. El desplazamiento en el espacio, o mejor dicho en el espacio-tiempo, una de las múltiples modalidades de estos cambios, no representa por lo tanto un simple predicado circunstancial de un sujeto inmutable sino que es la parte constitutiva del *ser-aquí* o del *ser-allá* en sus fundamentos ontológicos.

1. El espacio tiempo

A diferencia del espacio euclidiano homogéneo y del tiempo lineal continuo que el mundo occidental ha venido adoptando desde el siglo XVI, el espacio-tiempo prehispánico constituye un todo indivisible preñado de sentido mítico. No es simplemente un cuadro estructural a priori que enmarca la existencia, sino que representa un elemento sustancial donde se manifiesta la naturaleza, revelación epifánica del mundo y antagonista primordial del hombre, quien a su vez se siente parte constitutiva de ella. Una relación sumamente compleja vincula al hombre mesoamericano con un espacio-tiempo en el cual el individuo o el grupo que penetra se "compenetra". El ser aquí y ahora y el ser allá en otro momento se distinguen no sólo en sus aspectos fenoménicos sino que entrañan también "transformaciones" con valor ontólogico.

Creación mítica del espacio-tiempo. Como es natural en el contexto cultural mesoamericano, un mito cosmogónico determina el origen y los atributos del espacio-tiempo. Para los pueblos nahuas, el mito de la creación del sol y la luna[1] establece, a partir de la unidad primordial, la dualidad espacio-temporal del día y de la noche así como el movimiento alternativo de los mismos (*ollin*) que define la duración.

Tres niveles verticales:[2] el cielo, la tierra y la dimensión infraterrenal, *Ilhuicatl, Tlalticpac* y *Mictlan* para los nahuas, *Ka'an, Yokolkab, Xibalbá* para los mayas, y cuatro horizontes cardinales, desgarran la unicidad primordial y completan la dualidad que brotó de ella. La densa unicidad del todo indiferenciado se vuelve asimismo, mediante una transmutación mítica que implica el fuego, el centro en torno al cual se ejerce el *movimiento cósmico.* Éste conserva por lo tanto los atributos "esenciales" de la difusa intimidad primordial pero funge también ahora como eje de este ciclo cósmico generador de vida. El cielo, la tierra y el inframundo, el Este, el Norte, el Sur y el Oeste, además del "centro" más proteico pero siempre muy presente, tejen en el ámbito mítico una red de valorización espacio-temporal determinante para el hombre mesoamericano. En efecto, cada acción humana se encuentra estrechamente subordinada a un momento y a un lugar específico que la definen y la modelan. El signo calendárico de una trecena de años o de un año, de una trecena de días o de un día, el dios epónimo de un mes o la hora en que se realiza una acción son factores estructurantes de este acto. El signo calendárico caña (*acatl*), por ejemplo, connota el Este para los pueblos nahuas e implica una pléyade de paradigmas situacionales que ri-

[1] *Códice Florentino*, libro VI, cap. 2.

[2] De hecho lo más elevado del cielo y lo más profundo de la tierra coinciden en el *Omeyocan*, lugar de la dualidad donde se zurce el desgarre existencial y se establece la dimensión cíclica del espacio-tiempo.

gen el comportamiento humano. En este caso el Este connota la resurrección, la luz, la juventud; evoca a los dioses correspondientes entre los cuales figuraban Quetzalcóatl y Xipe Totec; se encuentra asociado al sol y a la estrella de la mañana; recuerda al Tlalocan y al viento fecundador que sopla desde este lugar: el *Tlalocayotl*, el color rojo, el quetzal, etcétera.[3]

El hombre mesoamericano podía estar físicamente inmerso en este espacio-tiempo o bien podía dirigirse hacia él en el espacio o en el tiempo. De hecho, la dirección cardinal hacia la cual avanzaba un guerrero, un cazador o un comerciante determinaba muchos aspectos de su comportamiento y cualquier cambio de dirección requería rituales correspondientes al paso a otra dimensión espacio-temporal.

El día y la noche circunscribían dos espacio-tiempos opuestos aunque complementarios, matrices del comportamiento humano y generadores a su vez de otros *momento-lugares* entre los cuales figuraban el cenit (mediodía), el nadir (medianoche), el levante y el poniente en lo concerniente al sol, y los diferentes cuartos de luna en lo que reza con el astro nocturno. El "pasar" de un estado cósmico a otro era objeto de rituales por parte de las colectividades que no dejaban de realzar el acontecimiento aunque fuese con el sello sonoro del caracol.

Los *centros* recordaban el fuego primordial del que brotó la luz existencial o la neurálgica encrucijada de los ejes cardinales. Irradiaban un magnetismo específico que fascinaba o aterraba a los hombres. Pasar a la medianoche por una encrucijada de caminos, por ejemplo (acumulando el centrismo temporal y espacial), era arriesgarse a ser arrastrado hacia las profundidades del inframundo por las temibles *tzitzimime* o mujeres infernales.

El centro generaba un espacio-tiempo cuya valorización mítica variaba según parámetros de distinta índole.

La epifanía espacial del mundo. El cielo, la tierra y el inframundo debidamente provistos de sus parámetros cardinales y articulados sobre la verticalidad suprema del centro, proliferan a su vez en una multiplicidad espacio-temporal que se manifiesta esencialmente a través de la naturaleza. El mundo terrenal es literalmente en náhuatl "todo lo que está entre las aguas" (*cemanahuac*), lo que confiere al agua, ya sea el agua del mar, de lagos, de cenotes, de ríos o de lluvia, un valor fundamental en la definición de los espacios. El mar separa geográficamente al hombre del misterio del nacimiento y de la muerte, el lago o el cenote son un espacio ritual de regresión intrauterina, los ríos representan arterias vitales que alimentan a la Madre tierra y la lluvia establece lazos nupciales entre la Madre tierra y el Padre cielo. En todo caso, el agua figura un límite que se debe franquear para acceder a otro *estado* o constituye un elemento simbólico de *habilitación* para pasar de un estado a otro.

La gruta (*oztotl*), vientre de la tierra, determina un espacio telúrico "matricial" y, como el agua, constituye un lugar predilecto de "paso" hacia otro estado mítico-religioso, mágico o existencial del hombre mesoamericano. El monte, las barrancas, los llanos y los bosques son manifestaciones epidérmicas de la Madre tierra y por lo tanto son reverenciadas. Determinan espacios que generan un comportamiento particular y requieren modalidades específicas de entrada, salida o paso.

Las estaciones del año son también espacio-tiempos que el hombre debe atravesar cíclicamente en el camino de su existencia. Entre los nahuas, Xopan, "el espacio-tiempo del verdor",[4] es el espacio-tiempo generador de la manifestación vegetal, por lo que los hombres mesoamericanos realizan el paso a este espacio-tiempo (*xopancalitic*) con múltiples ceremonias. Viven dentro de él siguiendo normas ético-religiosas muy específicas y salen con otros rituales que anticipan eventualmente la entrada al espacio-tiempo de "seca".

Espacios colectivos y territoriales. Para tener alguna validez, la fundación de una nación mesoamericana precolombina debe reproducir el acto cosmogónico de la creación.[5] El relato mítico de la fundación de México-Tenochtitlan no deja duda alguna a este respecto. En efecto, los distintos paradigmas narrativos de la fundación de México corresponden perfectamente al esquema que exhibe el mito cosmogónico náhuatl de la creación, cualquiera que sean las variantes. Uno de los ejemplos más patentes es el paralelismo actuacional entre la inmersión del sacerdote mexica Axoloa en la laguna verde donde apareció el águila sobre el nopal, y la metamorfosis de Xolotl en Axolotl con su muerte subsecuente en las aguas primordiales.[6]

En términos generales, la nación establece un orden en el caos cósmico. En torno a un centro míticamente definido se articulan cuatro barrios (*calpultin*) y eventualmente territorios anexos. Los espacios situados fuera del territorio y por lo tanto no estructurados culturalmente permanecen como un caos; atravesarlos equivale a viajar hacia la muerte. Dentro del espacio correspondiente al clan, la familia y la casa son entidades más complejas que no dejan de tener un carácter espacio-temporal altamente significativo si atendemos a los rituales que implican la entrada en una familia (nacimiento) o la muerte de un miembro de la misma, y el hecho de que se enterraban generalmente a los muertos dentro de la casa. Por fin, la identidad de un individuo se define en el México prehispánico en términos espacio-temporales, ya que las conjunciones astrales que presidieron a su llegada a la tierra determinan una parte esencial de su ser y el papel que tendrá que desempeñar en la existencia.

La pertenencia entrañable del individuo a un espacio se confirma a su nacimiento cuando se entierra el ombligo del

[3] Soustelle, p. 155.

[4] El sufijo *-pan* como la gran mayoría de las posposiciones náhuatl vale para el tiempo y el espacio. *Xopan* "es el tiempo de verdor" pero también "el lugar del verdor".

[5] Eliade, pp. 33-34.

[6] Johansson, Patrick, "La gestación mítica de México-Tenochtitlan", en *Estudios de cultura náhuatl*, UNAM, México, núm. 25 p. 95 y ss., 1995.

recién nacido junto al hogar de la casa si es mujer, y en el campo de batalla si es varón. El modelo mítico se deja percibir también en este terreno, ya que un hombre pasa durante su vida por cuatro estados "plenos" que manifiestan claramente los estrechos vínculos que unen al individuo con el tiempo. En el ámbito náhuatl estos estados son: *piltzintli*, "niño"; *tlamacazqui* o *telpochtli*, "joven"; *tlapaliuhqui*, "hombre maduro", y *huehuetqui*, "anciano". Mientras que para el mundo occidental estos cuatro estados son simples etapas evolutivas en el crecimiento de un ser, para el mundo mesoamericano representan cuatro transformaciones del ser que atañen a su identidad.

Los espacio-tiempos mesoamericanos pertinentes son inumerables y sería imposible evocarlos aquí. Recordemos sin embargo dos actividades que constituyen por sí solas unos espacio-tiempos y generan por lo tanto sendos rituales de ingreso y de salida. Se trata de la guerra y de la cacería. Regidos por arquetipos míticos, estas actividades fundamentales de la vida prehispánica son verdaderas "burbujas" de sacralidad en el espacio-tiempo profano.

2. Límites y fronteras prehispánicas

La definición de los límites, como la del espacio y del tiempo, sigue el modelo mítico de la creación. El primer límite resultó de la creación de la luz e instauró la dualidad, motor de la existencia. Lugares de transformación, de metamorfosis, más que muros herméticos que aislan o protejen, los límites prehispánicos son espacio-tiempos privilegiados donde se gestan los "cambios". Conviene recalcar aquí la pugna eidética que tiene lugar en los niveles subliminales del mito entre un *inmovilismo* simbiótico del ser con el mundo natural y el *dinamismo* evolutivo trascendente, para poder aquilatar el valor de un cambio, cualquiera que fuese. Nuestro mundo occidental contemporáneo ha dejado de apreciar desde hace mucho tiempo la importancia vital que entraña un cambio, puesto que su vida se rige prácticamente por el dinamismo económico que éste implica. En tiempos prehispánicos la situación era muy distinta ya que cualquier cambio generaba una transformación relativa del ser.

El más impreciso de los límites prehispánicos es quizás el de la individualidad, ya que el cuerpo no determina en su totalidad la extensión individual del hombre. La sombra de un hombre, por ejemplo, es parte de él, por lo que uno no puede pisarla sin incurrir en una falta grave. Las huellas que deja en la tierra o en la arena también son partes de él que permanecen hasta que el tiempo las borre. En el ámbito mágico, un pelo, un pedazo de uña o algo que ha pertenecido a una persona tiene el mismo valor que la persona misma. El ser humano tiene además una coextensión ontológica en el reino animal o vegetal mediante su *nahual* a tal grado que si matan al *nahual*, enferma o muere la persona. Los vínculos que se establecieron ritualmente, ya sean familiares, de clan, de cofradía o más sencillamente matrimoniales, son lazos vitales que modifican al ser. Mientras los mercaderes mexicas están ausentes participando en expediciones lejanas, los ayunos y las penitencias de sus mujeres los defienden desde el hogar contra los peligros. Cuando los huicholes salen a buscar el peyote, los hombres que permanecen en el pueblo se turnan día y noche para mantener un vínculo místico con ellos a través del pensamiento.

El universo entero puede irrumpir en cualquier momento en la interioridad de individuos no muy netamente definidos todavía en el tejido del mundo natural. Los hechiceros mandados por Moctezuma para embrujar a los invasores españoles se maravillaron de que sus sortilegios no "penetraban" la piel muy dura de aquéllos. De hecho, la individualidad europea del siglo XVI ya no manifiesta la ósmosis hombre/mundo, propio de los pueblos nativos de Mesoamérica, por lo que los sortilegios no logran penetrar en el español con la facilidad con que se apoderan del indígena.

El límite que separa el centro ceremonial del espacio profano, el *coatepantli*, cuando existe, es un muro de serpiente. La serpiente representa para los pueblos mesoamericanos la potencialidad misma de la manifestación vegetal, modelo de todos los nacimientos, de todos los cambios. Es por lo tanto permeable a toda expansión o regresión.

La casa representa probablemente el recinto más íntimo en el contexto prehispánico. Es a la familia lo que el templo es al cosmos, abriga el fuego y tiene un carácter "matricial" innegable:

> Y ninguno entrará a vivir en ella sin que primero use del calmamalihua que ellos llaman a tal ceremonia, en la cual comen, beben y bailan y derraman por todos los rincones vino y el mismo dueño toma un tizón encendido de lumbre nueva y echálos a unas partes y a otras tomando con aquello posesión de la casa que el edificó.[7]

El término náhuatl *calmamalihua*, literalmente "la perforación de la casa", así como otro término frecuentemente utilizado en este contexto, *calchalia*, "estrenar casa", entrañan la idea de ruptura, de desfloración. La relación de la casa con el exterior es entonces una relación de nacimiento, con la consecuente valorización del umbral de la puerta.

[7] Durán, I. p. 78.

Cuando salen los cazadores tlaxcaltecas a una expedición cinegética, previamente los sacerdotes mandan que: "... antes de salir de casa sacrificasen al fuego y le hiciesen oración y a los umbrales de la casa...".[8]

El fuego del hogar representa aquí la unidad primordial del ser eterno, y el umbral de la casa, un límite que franquea el hombre para existir en la modalidad que implica la expedición de cacería. Cada salida del cosmos "nacional", que corresponda a una expedición bélica, cinegética o comercial, debe gestarse junto al fogón del hogar y pasar por el umbral de la casa matriz, antes de desarrollarse en el espacio exterior.

Las puertas de la ciudad se encuentran generalmente situadas en los puntos cardinales, por lo que las salidas o entradas están determinadas por los exponentes míticos que les corresponden a la vez que sus ejes convergen inevitablemente en el centro urbano. Los límites territoriales son más imprecisos pero se justifican y se señalan ritualmente. En la fiesta náhuatl de Ochpaniztli, por ejemplo, el sacrificio de la diosa Toci, "nuestra abuela", culmina con un ritual de definición territorial:

> Estaban allí esperando al hijo de esta diosa, Cintéotl, que era un mancebo recio y fuerte, muchos soldados viejos, y tomábanle en medio e iban todos corriendo, porque habían de llevar el pellejo del muslo de la que murió —el cual, aquel que llamaban su hijo traía metido en la cabeza y sobre la cara como carátula— a un cerro que se llamaba Pópotl tetemi, que era la raya de sus enemigos.
>
> Iban en compañía de muchos soldados y hombres de guerra, con gran prisa, corriendo; llegando al lugar donde habían de dejar el pellejo, que se llamaba mexayácatl, muchas veces acontecía que se salían sus enemigos contra ellos, y allí peleaban los unos con los otros y se mataban: el pellejo poníanlo colgado en una garita, que estaba hecha en la misma raya de la pelea y de allí se volvían y los enemigos también se iban para su tierra.[9]

La frontera invisible se encuentra señalada por el *mexayacatl.*[10]

En lo que concierne a la duración, los límites espacio-temporales son dimensiones de mutación, de metamorfosis, aparentemente relacionados con el centro y el fuego. Cinco días baldíos, *nemontemi* para los nahuas, *huayeb* para los mayas, separan los ciclos solares, y la solemne fiesta del fuego nuevo regenera, cada 52 años, la energía cósmica del tiempo.

En términos generales, el límite o la frontera más que dividir los espacio-tiempos constituyen "zonas" de "transformación" en las que el ente humano o cósmico permanece unos momentos para renacer a otra condición existencial. La asimilación del límite al centro es manifiesta en su configuración mitológica y da al hecho de pasar un carácter muy particular.

3. Pasar

El instante crítico que consiste en pasar de un estado a otro cobra en este contexto un valor trascendental puesto que atañe al ser en sí y no simplemente a una modalidad circunstancial de la vida humana. Sin embargo, mientras un hombre occidental contemporáneo debe comprobar un estado pleno, jurídicamente hablando, para pasar a otra nación, el hombre mesoamericano, siguiendo sus modelos míticos, busca mermar hasta donde le es posible la plenitud de su ser presente, despojándolo de todos sus atributos existenciales, para facilitar su transformación subsecuente. La manifestación extrema de este aminoramiento ritual del ser es la muerte que permite un renacer pleno a otro estado.

El mito de la creación del sol y de la luna ilustra claramente este hecho: los dioses Nanahuatzin y Tecciztecatl tienen que morir para poder transformarse en astros luminosos. El dios rico, Tecciztecatl, voluntario para convertirse en el sol, es un dios demasiado "pleno", hecho que manifiesta claramente su decisión espontánea de ser el que alumbrará el mundo así como la riqueza de sus atavíos e instrumentos de penitencia. En cambio Nanahuatzin, huérfano en ciertas variantes del mito, está enfermo y es pobre. El hecho de que sea escogido y no voluntario para el sacrificio connota además la débil afirmación de su ser. La poca consistencia de Nanahuatzin le confiere precisamente la maleabilidad ontológica necesaria para pasar de un estado a otro. Nanahuatzin será el sol.

Los hombres mesoamericanos seguirán los arquetipos míticos para sus trámites rituales de paso. La desnudez física y moral, la pureza, el autosacrificio, precederán generalmente el acto simbólico de muerte ritual en el fuego o delante de él. Antes de salir a una expedición, los *pochtecas*, mercaderes mexicas, descabezan codornices y vierten su propia sangre sobre papeles que echan al fuego. Si el papel humea y no se consume es mal pronóstico[11] según lo afirma Sahagún. En efecto, en este caso el ser no desaparece, no muere del todo a su estado anterior, lo que dificulta su transformación. La ofrenda de papel y su consumación en el fuego simbolizan la muerte del que "sale", y lo habilita para poder atravesar los nuevos espacio-tiempos que implica su viaje.

La muerte y el renacer se manifestaban de modo distinto en la fiesta tarahumara de los prohijados que consistía en que los huérfanos de una comunidad debían "pasar a generaciones" de familias establecidas. Para tal efecto se construían "dos casas de petate o esteras a su usanza, una frontera de la otra, como cien pasos apartadas".[12] En una entraban los huérfanos, que permanecían ayunando ocho días recluidos, bebiendo únicamente un poco de *atolli.* En la otra, más amplia, "esparcían arena suelta por el suelo y pavimento de ella, y tendíanla en medio de la pieza en forma de círculo..."[13]

---

[8] *Ibid.* p. 79.
[9] Sahagún, p. 164.
[10] *Mexayacatl*, "máscara de maguey".
[11] Sahagún, p. 493.
[12] Luis González Rodríguez, pp. 77-78.
[13] *Ibid.*

Las figuras en el círculo, el bordón, la repetidas entradas y salidas de la casa bailando expresan un movimiento estético, emotivo y sobre todo erótico que busca representar la creación del niño desde la fase copulativa. Al cabo de ocho días salen bailando hacia la casa de los huérfanos para recoger el fruto de esta gestación ritual. Sigue una ceremonia en la que abren los ojos de los adoptados a una nueva vida, además de hacerles vomitar cuanto puedan tener en el estómago. Por fin, el tropel de prohijados se lanza a la casa grande, borran todo lo que se había pintado, se refriegan el cuerpo con la arena y comen antes de irse a bañar al río.

El paso del estado de huérfano al estado de hijo requiere una ceremonia que represente miméticamente la fecundación, la gestación y la salida a la luz del hijo adoptado.

Los hombres atraviesan el espacio-tiempo, pero éste "avanza" también y encuentra periódicamente en su andar cósmico límites que tiene que franquear para que permanezca el mundo. En lo que concierne al sol, por ejemplo, el primer límite manifiesto era el fin de un ciclo y el principio de otro. Cinco días aciagos separaban el fin de uno y el comienzo de otro. Durante estos días críticos los hombres ayudaban ritualmente al sol a proseguir su curso.

Los mayas yucatecos colocaban dos montones de piedra en las cuatro entradas del pueblo, Oriente, Poniente, Norte y Sur y según el año venidero (*Kan, Muluc, Ix o Cahuac*) llevaban al *bacab*[14] correspondiente al año a la entrada donde habían dejado al *bacab* del año anterior. Les hacían sacrificios, los sahumaban, presentaban al nuevo dios al del año anterior y después lo llevaban a otra entrada siguiendo el orden cardinal de evolución del tiempo. Si el año venidero era *Kan*, por ejemplo, colocaban el *bacab* Kanuhuayayab en los montones de piedra de la puerta situada al sur del pueblo. Después de sahumarlo y arrojar 49 granos de maíz al brasero, degollaban una gallina delante del ídolo. Hecho esto, cargaban al ídolo sobre un "palo" llamado *kante* y lo llevaban frente al dios Bolonzacab. Allí realizaban ofrendas, se sangraban y untaban una piedra llamada *kanalakantun* con su sangre. Al llegar al quinto de los días aciagos llevaban al *bacab* Kanuhuayayab a la entrada oriente donde se iniciaría la ceremonia el año siguiente.[15]

Los mayas ayudan así ritualmente al sol a pasar el escollo temporal de los días aciagos; traen el exponente cardinal del tiempo de la periferia del pueblo al centro donde se regenera, y lo llevan después al lugar cardinal periférico donde se deberá de encontrar el año siguiente. Hacen correr el tiempo durante cinco días, después de los cuales el sol vuelve a andar con su impulso propio. En cada contexto, el agüero, el *bacab*, el dios, el número de pelotas de resina, la cantidad de granos de maíz, el palo mismo donde se coloca el *bacab* son elementos pertinentes para que el año *Kan* prosiga su curso como año *Muluc*, el cual a su vez renace como *Ix* antes de que el año *Cahuac* cierre un ciclo espacio-temporal de cuatro años. Cada año, el límite que constituyen los días aciagos es franqueado ceremonialmente por el tiempo.

En el mismo registro mítico-religioso, cada 52 años el espacio-tiempo llegaba a su límite y amenazaba con detener su curso cíclico y desaparecer. El hombre mesoamericano debía entonces colmar el abismo temporal que existía entre dos macrociclos de 52 años y realizar lo que los pueblos nahuas llamaban *Xiuhmolpili*: una "atadura de años".

> ... y cuando ya se acercaba el día señalado para sacar nueva lumbre, cada vecino de México solía echar, o arrojar en el agua o en las acequias, o lagunas, las piedras o palos que tenían por dioses de su casa, y también las piedras que servían en los hogares para cocer comida, y con que molían ajíes o chiles, y limpiaban muy bien las casas y al cabo mataban todas las lumbres.[16]

Llegado el último crepúsculo del año los sacerdotes salían de México-Tenochtitlan para llegar al cerro de Huixachtlan un poco antes de la media noche, cuando la noche se divide (*Yohualli Xelihui*). Iban muy despacio, representando así el camino celestial de los astros (*Teonehnemi*). El paso de la constelación de las pléyades en el cielo indicaba que el tiempo cósmico había franqueado una vez más el límite crucial y que salía de nuevo para continuar durante otros 52 años.

4. Partir es morir un poco...

Las expediciones mercantiles de los *pochtecas* son probablemente los desplazamientos espacio-temporales que más se asemejan a lo que llamamos hoy día "viajes". Los límites visibles o invisibles que franquean tienen algo de nuestras fronteras pero su significado y su alcance cósmico difieren mucho sin embargo de nuestros recorridos contemporáneos.

Si en nuestros días el valor comercial de las mercancías reduce cualquier viaje de negocios a una simple contingencia, en tiempos prehispánicos la mercancía obtenida y traída de tierras lejanas no se podía objetivar del todo en función de factores ecónomicos, era parte íntegra de la expedición y entrañaba sus valores específicos. Conforme a la relación hombre-nación-cosmos que hemos establecido anteriormente, la expedición mercantil prehispánica constituía una salida a la dimensión caótica de la muerte desde el momento en que los *pochtecas* franqueaban determinados límites. En cambio, el regreso representaba una manera de renacimiento a una vida que no se podía concebir como tal fuera del espacio tribal.

La *salida* y el *regreso*, percibidos como muerte y renacer, eran los momentos esenciales de toda expedición mercantil. El viaje en sí constituía un desplazamiento peligroso en un

[14] Bacabes, dioses que soportan el cielo en los cuatro puntos cardinales.

[15] Cfr. Landa, p. 64.

[16] Sahagún, p. 439.

espacio-tiempo asimilado a la muerte, durante el cual el individuo trataba de borrarse sobre el fondo natural o humano del medio que atraviesa. Los famosos *nahualoztomecas*[17] se confundían con la gente de los distintos pueblos que atravesaban. Se vestían como ellos, hablaban su lengua e imitaban sus costumbres.

La *llegada* no tenía en ese contexto el valor que tiene en nuestro espacio-tiempo contemporáneo lineal y continuo. Si bien de cierto modo constituía el término de la expedición, el lugar donde se intercambiaban las mercancías no dejaba por esto de situarse en el "más allá" del espacio tribal y por lo tanto no representaba un "tiempo fuerte", por lo menos en términos cósmicos. De hecho, fuera del aspecto social de cortesía parece que no existieron rituales específicos correspondientes a una llegada a tierras lejanas. La única llegada pertinente en este contexto cíclico prehispánico era el *regreso.*

Además de representar, como ya lo mencionamos, una muerte simbólica, el ritual de salida constituía un "trámite" sumamente complejo donde se gestaba el éxito de la expedición. Se escogía ante todo un día favorable para salir. Se realizaban ofrendas a Xiuhtecuhtli, el dios del fuego; a Tlaltecuhtli, el dios de la tierra; a Yacatecuhtli, el dios de los mercaderes personificado por el báculo de los peregrinos; a Cecóatl ohtli melahuac;[18] a Zacatzontli y Tlacotzontli dioses de los caminos. Se invocaba a los cuatro puntos cardinales echando sangre del autosacrificio en las cuatro direcciones y gritando *teonappa* cuatro veces. Después, los participantes salían al patio y arrojaban simbólicamente sangre hacia el cielo. Comían, bebían cacao y fumaban tabaco como parte de una liturgia que reforzaba sus lazos con los dioses en un momento tan importante.

Uno de los elementos esenciales del ritual de salida era probablemente este *entrar* y *salir* que reproducía, cuatro veces, miméticamente, la relación *salida/regreso* (*interior/exterior*), y buscaba inducir mágicamente el retorno de los mercaderes. El ritual de salida representaba la muerte simbólica de los que entran a otra dimensión y "energizaba" de alguna manera este largo viaje para permitir un regreso.

Al llegar a Tochtepec, puerta de salida de las expediciones que iban hacía el Sur, las columnas se dividían. Los mexicas y los tlaltelolcas; los que iban hacia Xicalanco sobre la costa del Golfo y los que se dirigían hacia Ayotlan en el Pacífico. En este lugar los mercaderes revestían los atavíos correspondientes a las circunstancias y se ungían de color rojo ocre.[19] A partir de entonces, rozando el no-ser, protegidos por su pureza interior y su escudo indumentario, blandiendo su báculo, imagen del dios Yacatecuhtli, los *pochtecas* emprendían su viaje.

Al igual que la salida, el regreso debía efectuarse bajo auspicios favorables, razón por la cual los mercaderes esperaban a veces diez o veinte días en Tochtepec antes de poder entrar a México-Tenochtitlan. La importancia del signo astral que presidía a la entrada a la ciudad concernía no sólo al hombre sino también a la mercancía: "Tenían por próspero signo a este ce calli, o una casa, porque decían que las cosas que traían entraban en casa de tal manera que allí habían de perseverar por ser cosas de dios".[20]

En Tochtepec se despojaban de los trajes utilizados durante el viaje, se desnudaban y renacían a su nacionalidad con los atuendos propios de los mexicas. La entrada se efectuaba de noche, los mercaderes tenían que pasar por el templo del *calpulli* y realizar rituales de agradecimiento a Yacatecuhtli antes de poder llegar a sus casas. El itinerario de la salida (casa-*calpulli*-espacio tribal-exterior) se recorría al revés en la llegada sin que se pudiera alterar el orden de los factores.

5. Las modalidades del pasar

El haz de relaciones con el cual el ser se vincula con el mundo así como el carácter "transformacional" que tiene cualquier cambio espacio-temporal según el pensamiento prehispánico, confiere al *paso* una importancia trascendental e implica complejos mecanismos de ejecución que movilizan todas las fuerzas del universo.

—El primer requisito de este complejo trámite es la pureza total del ser que va a partir y frecuentemente de la esposa que permanecerá en el hogar. Cualquier contacto sexual es vetado varios días antes de la salida y se realizan múltiples abluciones que tienden a limpiar a los viajeros de sus culpas. En la peregrinación huichol que corresponde a *hikuli*, la fiesta del peyote, la esposa del buscador de *hikuli* tiene que confesar sus más ínfimas faltas sexuales al abuelo fuego para no comprometer el éxito de la expedición. Los hombres hacen lo mismo cuando ya iniciaron el viaje; confiesan sus faltas "a los cinco vientos" y entregan después una lista de "pecados" al jefe de la expedición para que los queme en el fuego.

Ayunos y penitencias complementan el estado de merecimiento que se debe alcanzar antes de emprender el viaje y reducen funcionalmente, como ya lo vimos anteriormente, la entereza existencial del ser para poder facilitar la transformación que implica el cambio de estado.

—Los sujetos una vez purificados y "disminuidos", llevan a cabo los rituales específicos a cada expedición:[21] la muerte simbólica en un espacio-tiempo determinado para posibilitar el renacimiento a otro, provisional o definitivo; la invocación religiosa de los dioses; la evocación mágica de las fuerzas del universo; la anticipación teatro-ritual de un retorno, y ante todo la investidura solemne del viajero quien, a

[17] Mercaderes que fungían como espías nahuas.

[18] "Uno serpiente camino derecho".

[19] *Códice Florentino*, Libro IX, cap. 5.

[20] Sahagún, pp. 500-501

[21] Recordemos que los determinismos espacio-temporales de cada viaje están entrañablemente vinculados con sus fines sin que se pueda aislar los primeros de los segundos.

partir de ese momento, tiene un estatuto socio-existencial (casi ontológico) distinto que lo hace similar prácticamente a un dios. Esta investidura determina un estado específico del peregrino que no debe cambiar hasta su regreso so pena de los más diversos males.

—Según el género de expedición, el individuo que sale reviste un atuendo determinado. Se aplica las pinturas faciales correspondientes; se trasquila y se lava el pelo puesto que no lo volverá a tocar durante todo el viaje hasta su regreso. En ciertas circunstancias se ungen mezclas heteróclitas cuyos componentes difieren según el lugar o las circunstancias.

—Cuando una expedición sale del espacio-tiempo tribal, no se desvincula totalmente de él puesto que los que permanecen, hombres y mujeres, se mantienen en contacto místico con los viajeros. El ayuno y la penitencia contribuyen a proteger a los miembros de la expedición y a propiciar su regreso feliz. Entre los huicholes, mientras sus maridos están fuera en la expedición correspondiente a la fiesta de *hikuli*, las mujeres "contribuyen a la seguridad de sus maridos nunca caminando ligero, mucho menos corriendo..."[22] Además, un hombre se queda en el templo para seguir mentalmente cada etapa de la expedición. En el espacio-tiempo indígena prehispánico cualquier viaje está inevitablemente vinculado con un centro aún cuando se aleja mucho de él.

—El modelo mítico del pasar es el de la muerte y de la resurrección con las transformaciones provisionales o permanentes que implica. Este esquema se encuentra generalmente expresado por complejos rituales cuyos rasgos formales son los que constituyen en última instancia el elemento culturalmente aprehensible del pasar.

En el ámbito mítico, para franquear el abismo temporal que representaba el fin de un ciclo de 52 años y el principio de otro, los sacerdotes comisionados para sacar el fuego nuevo caminan lentamente [23] hasta llegar al cerro de Iztapalapa. Imitan con esto el lento desplazamiento de la constelación de las pléyades, cuando franqueaba, a la medianoche, el límite establecido en la bóveda celeste. En la fiesta de Ochpaniztli el sacerdote baja corriendo los distintos niveles de la pirámide para llegar al "corazón de la tierra". El sonido de los caracoles acompaña tanto de día como de noche el avance del tiempo.

El baile y el canto son modalidades más "penetrantes" de paso a otro estado, ya sea topológico o espiritual. El baile, el canto y eventualmente el trance introducen al hombre al espacio-tiempo de la guerra, de la cacería y más generalmente de lo divino. Sólo en este estado puede el hombre realizar el acto trascendente de franquear un límite. La costumbre muy antigua de bailar para entrar a Chalma, vigente todavía, es muy probablemente el vestigio de un ritual de penetración en el espacio-tiempo de Oztoteotl, "el dios de la cueva" que se conservó cuando el Cristo milagroso sustituyó al numen prehispánico.

La palabra es también un elemento de vital importancia para "energizar" anímicamente a un viajero y sobre todo para consagrar la reabsorción de un hombre a su comunidad cuando regresa. Se realiza además el lavatorio de pies (*neicxipaquiliztli*) y se sahuman con incienso a los mercaderes que regresan de tierras lejanas.

Se ha enfatizado en muchas ocasiones la habilidad de los *nahualoztomecas* para hablar los idiomas de los pueblos cuyos territorios atravesaban y burlar así la vigilancia del enemigo. La aguda perspicacia de los indígenas en distinguir el menor rasgo físico o la más leve entonación en el hablar hace poco probable la versión según la cual los *nahualoztomecas* eran "espías" que se confundían con la población. Se trata probablemente de una modalidad de difusión del individuo sobre el fondo socio-cultural que atraviesa, con valor religioso más que utilitario. El viaje fuera del espacio-tiempo tribal representa para los peregrinos un estado vecino al "no-ser" y una de sus expresiones más flagrantes es el "camaleonismo" interior y exterior del viajero.

La relación primordial del indígena mesoamericano con el espacio-tiempo es una relación de inmanencia y no simplemente un elemento circunstancial. El hombre pertenece entrañablemente a la tierra de la cual brotó y al tiempo que lo atraviesa y lo determina. Sus actividades están estrechamente vinculadas con un espacio-tiempo sustancial preñado de sentido mítico que lo moldea según el momento y el lugar.

Asible únicamente en el reflejo fugitivo de sus apariencias, móvil, evanescente, proteico, el ser indígena prehispánico *vive* en los múltiples "yo" que urde sobre el telar del mundo. ◆

[22] Zingg, p. 35

[23] Sahagún, p. 439.

Obras consultadas

Alvarado Tezozómoc, Fernando, *Crónica Mexicayotl* , Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1993.

Códice Florentino, facsimile, Gobierno de la República Mexicana, Giunte Barbera, México, 1979.

Durán, fray Diego de, *Historia de las Indias de Nueva España*, Porrúa, México, 1957.

Eliade, Mircea, *Le Mythe de l'Éternel Retour*, Gallimard, París, 1965.

González Rodríguez, Luis, *Crónicas de la Sierra Tarahumara*, SEP, México, 1987.

Landa, Fray Diego de, *Relaciones de las cosas de Yucatán*, Porrúa, México, 1978.

Lehmann Walter y Kutscher Gerd, *Codex Aubin*, Geschichte der Azteken, Gbr. Hermann Verlag, Berlín, 1981.

Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 1979.

Soustelle, Jacques, *L'Univers des Aztèques*, Hermann, París, 1979.

Zingg Robert, *Los huicholes*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1982.

Dos poemas

◆

LEOPOLDO ALAS

Pasión de afecto

En el amor fatal no brilla el pensamiento
La mente se coagula cuando la sangre estalla.
Vuelve sombrío el ingenio y sin gracia
la fatuidad fanática del fuego.
Yo creo en un amor clarividente,
una efusión —borracha de prudencia,
el fruto que se alcanza, las fuentes del desierto.

El riesgo y la pasión están en el afecto,
en un miedo común al abrazarse.
Dormidos, compartir el mismo sueño.
Despiertos, afilar las diferencias.
Amor que no se abisma ni se engaña,
amor que se resuelve en transparencia.

Soledad es la herida

Soledad entre cosas cargadas de sentido.
Mientras hierve en el fuego la pasta o la verdura,
no merece la pena ya ni hablar por teléfono
con amigos que comparten de lejos
la misma desazón en silencio contigo,
cada cual encerrado en su propia espesura:
la renuncia, el fracaso y un recuerdo de afectos
que llenaban la vida de síntomas inciertos
en tiempos felices de vino y rosas.
Soledad es la losa sin epitafio escrito.

Soledad es la herida por la que respiramos.
Construye cada cual el nido donde puede
con materiales nobles o plebeyos
y no existe otra ley que aguardar el momento
de salir, para volver a encontrarnos
por las calles y plazas donde todo sucede:
los amores, los pactos, el alud de proyectos
que hasta ayer nos mantuvo más o menos despiertos
en aras de una idea confundida.
Soledad es la herida por la que no sangramos.

Los mayas: una nueva percepción

◆

ANA LUISA IZQUIERDO

Existe una idea generalizada (un poco romántica e inexacta) del pueblo maya; se dice que fue un pueblo de grandes proezas intelectuales y materiales (y en verdad lo fue) entregado a la observación astronómica y a los cómputos calendáricos, de pacífica convivencia natural, alejado de la cotidiana pugna por el poder, asentado en concentraciones urbanas y organizado en forma sencilla en dos grupos: sacerdotes y campesinos.

Tras más de un siglo de estudios y análisis acuciosos realizados por una legión de investigadores, las concepciones sobre el pueblo maya son hoy más objetivas y realistas. Arqueólogos, etnólogos, lingüistas e historiadores, entre muchos otros especialistas, han contribuido enormemente a profundizar los conocimientos sobre el mundo maya usando técnicas muy modernas, como la fotografía aérea; los exámenes físicos de los cambios que con el tiempo se producen en los materiales como el carbono 14; la aceleración neutrónica o la hidratación de la obsidiana, y los análisis de microcomputadoras o macrocomputadoras, como el relativo a la frecuencia de los glifos mayas y sus múltiples asociaciones.

Ciertamente el tema es casi inagotable y todavía quedan muchas cosas por aclarar, entre otras, cómo se estructuraba el poder político, cómo fue su derecho, en qué forma consiguieron labrar ciertos materiales para sus excelentes tallas o cómo lograron ese cabal conocimiento del cuerpo humano que les permitió reproducirlo tan fielmente.

Pero ahora es necesario dar a conocer todos estos avances en el conocimiento de la cultura maya, y tratar de desterrar muchas de las concepciones erróneas, algunas de ellas surgidas en el romanticismo del siglo XIX; desde las que creían descubrir raíces griegas o egipcias en la cultura maya, hasta las más descabelladas que les asignan un origen extraterrestre, pasando por afirmaciones menos desorbitadas pero igualmente equivocadas, como aquella que dice que la cultura maya se derivó de la civilización olmeca y que su agricultura se basó en un solo sistema de cultivo o la que pretende que los mayas desaparecieron, que nunca tuvieron ciudades (sólo centros ceremoniales); que fue un pueblo pacífico y que su historia se divide en dos etapas: el Viejo Imperio y el Nuevo Imperio, de los cuales el primero floreció en el sur del área maya y el segundo en la península de Yucatán. Se creía también que su escritura contenía únicamente cálculos astronómicos.

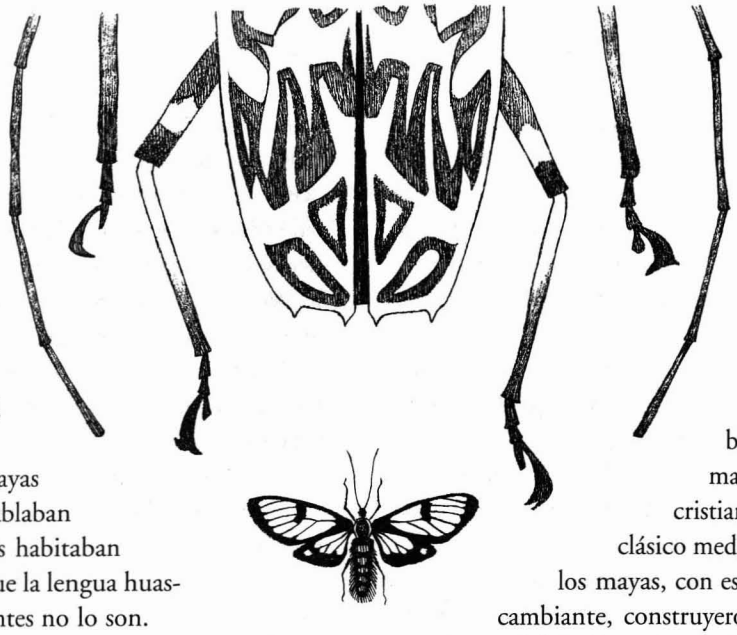
Todas estas opiniones ya han sido desautorizadas por los nuevos estudios. Los actuales avances en el conocimiento de los mayas nos han hecho ver que su valor cultural, no sólo pertenece al pasado, sino al devenir de la historia mexicana; por eso, es preciso profundizar también en las cualidades humanas y en el pensamiento religioso, social y económico que mueven la vida de los pueblos levantiscos de hoy, tan torpemente olvidados.

En primer término, ¿cómo se define la entidad étnica y cultural llamada maya? Antes se decía que mayas eran los pueblos que techaban sus construcciones con el arco falso o bóveda de piedras saledizas, lo que excluía a diversos grupos que ahora se identifican como mayas.

Desde hace varias décadas se han considerado mayas todos los pueblos que hablaban lenguas de una misma familia lingüística. Las lenguas mayances son, hoy en día, 28, pero pudieron haber sido treinta en la antigüedad, algunas muy cercanas; varias son tan semejantes que los hablantes pueden entenderse y otras tan disímiles que hacen muy difícil la comprensión entre ellos.

Todavía hoy existe la creencia de que los mayas hablaban dialectos, especies de sublenguas, lenguas sin gramática y sin literatura y con una reducidísima cantidad de hablantes. Error craso; las lenguas mayas son idiomas plenos, con su léxico, su gramática y su fonología particulares. Actualmente por *dialecto* se designa sólo la variedad de realizaciones de una lengua en las diferentes comunidades que la hablan. El concepto de lengua menor, incompleta o deficiente ha sido desterrado. Además, ¿cómo decir que los mayas no tuvieron literatura si

nos quedan sus códices, y una gran cantidad de inscripciones, que conocemos? Además, tras la conquista, los indígenas escribieron sus tradiciones en su propio idioma valiéndose de caracteres latinos y nos legaron numerosas obras como el *Popol Vuh*, en lengua quiché, o el *Chilam Balam de Chumayel*, en maya yucateco.



Insistimos en que son mayas sólo aquellos pueblos que hablaban lenguas mayas y que además habitaban un territorio continuo; porque la lengua huasteca es maya, pero sus hablantes no lo son.

Ese territorio continuo comprende una extensión de 390 000 km^2 y cubre toda la península de Yucatán, casi todo Tabasco y la mitad occidental de Chiapas, en México, así como toda la superficie de Belice y Guatemala y los extremos occidentales de las repúblicas de Honduras y El Salvador.

Pero, además de identificar a los mayas en función de la familia lingüística a la que pertenecen, también se les caracteriza por sus rasgos físicos y culturales.

Todos los pueblos que habitaron este amplio territorio se entrelazan con un estilo artístico y una arquitectura propios. En la plástica, su sistema de composición artística se distingue por su dos formas de expresión que se desarrollaron paralelamente: una de ellas denominada naturalista, que usaban para representar hombres y animales, y el llamado grotesco, esto es, la combinación de formas de animales y plantas para representar, metafóricamente, las entidades cósmicas y los poderes sobrenaturales, como, por ejemplo, el dragón que representa al cielo.

Su arquitectura contiene ciertos rasgos muy especiales: la crestería, muro colocado en las paredes (posterior, central o anterior) de los templos; los arcos falsos o bóvedas de piedras saledizas, y los templos monstruo, edificios cuya fachada es el rostro de un saurio que parece representar al dios K, Itzamná.

Otro rasgo cultural de los pueblos mayas fue la escritura; desarrollada en los primeros siglos de nuestra era, hacia la época del florecimiento maya, se extendió por todo el territorio. Escribieron en piel de venado o dibujaron los símbolos en una superficie recubierta de estuco. Pero también labraron o modelaron en estuco o en barro un cuantioso número de inscripciones.

La cultura maya ha sido estudiada en forma intensiva por los arqueólogos, quienes han descubierto su carácter autóctono; los mayas son los pobladores originales de la tierra que habitaron. Su integración como tal se inició en las tres últimas centurias anteriores a la era cristiana y se reconoce ya con todos los elementos con que la hemos identificado (lenguas, arquitectura, escultura y cerámica) en el 300 d.C.

A partir de los años setentas los estudios realizados en Tikal, Dzibilchaltún, Komchén, El Mirador, Cerros, Lamanai y Cuello, nos dieron a conocer que el desarrollo urbano de los asentamientos mayas se inició antes de la era cristiana en la etapa llamada Preclásico medio. Esto no se sabía, porque los mayas, con ese concepto de arquitectura cambiante, construyeron una y otra vez sobre el mismo edificio llegando a colocar hasta once superposiciones. Los arqueólogos sólo conocían las más externas y desconocían el pasado remoto de los edificios.

Los mayas más antiguos vivían en las tierras altas de Guatemala, pero ya en el año 1000 a.C. se habían dispersado hacia el norte del área maya.

Entre los siglos VII y IV antes de nuestra era, los grupos vivían en villas de agricultores en las que se comenzó a desarrollar una arquitectura pública. Pero la construcción masiva de grandes templos se dio entre el siglo IV a.C. y el IV d.C.; en ese periodo se define un poder político en manos del grupo de soberanos sacerdotes; se desarrollan los diversos sistemas agrícolas; se crean largas redes comerciales, y surge una organización política y social compleja. Restos de todo ello se han encontrado en sitios como Cerros, en Belice, o El Mirador, en Chiapas.

Es evidente que sus raíces así como sus avances y progresos fueron autónomos y no recibieron influencia alguna de civilizaciones de otros continentes; por ejemplo, los egipcios ya habían perdido su identidad cultural en aras de una profunda helenización, y hacía milenios que habían dejado de construir pirámides, ya que la última data de *ca.* 3000 a.C.

La difundida versión de que los palencanos recibieron la cultura de seres extraterrestres que aterrizaron con sus naves en su asentamiento, lo que supuestamente es visible en la talla de la lápida del sarcófago del Templo de las Inscripciones, contiene una elemental incoherencia: la talla, así como la construcción del edificio, están fechadas en el siglo VII d.C., centuria en la que casi todos los edificios palencanos, ahora visibles, ya habían sido levantados y la cultura maya florecía en todas las tierras bajas.

Las concepciones del origen externo de la cultura maya se fundaban en la idea prejuiciosa, ya superada, de que las culturas indígenas de México, del mismo modo que todas las culturas inferiores, fueron incapaces de realizar creaciones propias, originales. Los calificativos *inferior* y *superior* se han

descontado en el pensamiento moderno por su demostrado carácter racista.

En los inicios de la cultura maya, las influencias recibidas vinieron de otras culturas mesoamericanas que la precedieron, como la olmeca, la izapeña y la prezapoteca.

El florecimiento de la cultura maya, ya con el rango de civilización, tuvo su esplendor entre el siglo IV y el XI d.C.; fue cuando todos los rasgos a que hemos aludido estuvieron presentes en múltiples sitios como Palenque y Yaxchilán, en Chiapas; Uxmal, Kabah y Sayil, en Yucatán; Tikal, en Guatemala, y Copán y Quiriguá en Honduras. Se dio una arquitectura monumental; se creó la bóveda de piedras saledizas; los edificios se remataban con largas prolongaciones de alguno de los muros del templo, recubiertas con modelados en estuco, que ofrecían una sugestiva e impactante impresión visual.

Contrariamente a la creencia de que el arte prehispánico está lleno de pavorosos símbolos cuyo entendimiento puede ser algo terrible, el arte maya tiene como motivo central la representación del hombre. Cuando aparece como político de alta jerarquía, su actitud es solemne y ostenta numerosos símbolos que señalan sus potestades, en un complicado atavío. Pero también están presentes sacerdotes, esposas, madres, guerreros, prisioneros, jugadores de pelota, escribanos y hasta gente común, como en las figurillas de Jaina modeladas en barro.

Uno de los rasgos más importantes de la civilización de los antiguos mayas, y que fue negado durante mucho tiempo, fue la edificación de verdaderas ciudades. Antes de los años cincuentas, los arqueólogos concentraban su atención en el estudio de templos, palacios y materiales encontrados en tumbas y cajas de ofrendas; pero estos estudios restringidos, hoy en día se han ampliado a todo el espacio ocupado por los mayas.

Un buen ejemplo de esto es Sayil, en Yucatán; en 1934 los arqueólogos estudiaron los edificios más representativos y siguiendo la escuela de su tiempo, lo consideraron un centro ceremonial.

Menos de dos décadas después, Gordon Willey inició los estudios de patrón de asentamiento, esto es, creó un método para hacer mapas del lugar ocupado por una población. Estudió así todas las edificaciones visibles, desde las pirámides masivas hasta los cimientos de casas de las que sólo quedaban hileras de piedras. Este tipo de estudio se llevó a cabo en Barton Ramie, Belice; en Dzibilchaltún, Yucatán, y en Tikal y Piedras Negras, Guatemala. Tales investigaciones llevaron a los arqueólogos a ver que, además de las construcciones ceremoniales y cívicas, había edificaciones para la vivienda de una población de muy diversos rangos sociales que no eran ni sacerdotes, ni gobernantes, ni nobles, sino personas sencillas dedicadas a la artesanía, al comercio en pequeño o la agricultura, y que vivían pobremente en chozas, sobre plataformas de piedra o sobre un bajo cimiento. La conclusión era obvia: estos centros eran verdaderas ciudades.

Cuando Sayil se estudió con este nuevo enfoque, se supo que entre el 800 y el 1000 d.C. vivían unas diez mil personas en su centro, que ocupaba 4.5 km^2. Por tanto, Sayil no era un centro ceremonial, sino una ciudad.

Durante el florecimiento maya, la agricultura afirmó su importancia como base de la economía; además de los sistemas tradicionales, los mayas inventaron otras técnicas agrícolas tales como canales, drenajes, camellones, etcétera, lo cual les permitió producir alimentos suficientes y tener tiempo libre para dedicarse a la construcción.

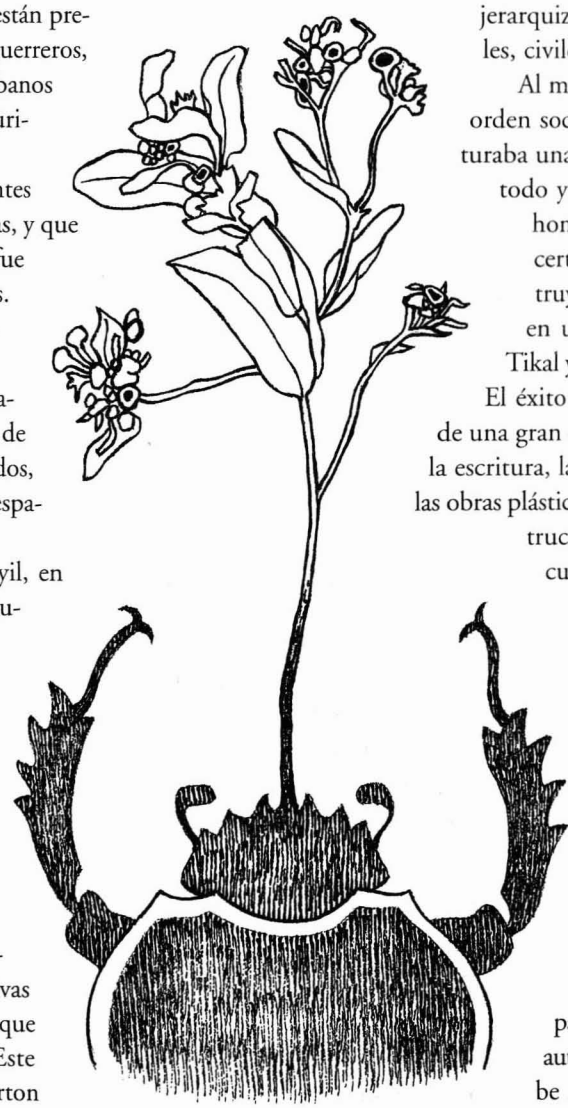
Se consolidó asimismo una organización política centrada en elementos religiosos, con una jerarquización de las autoridades sacerdotales, civiles y militares.

Al mismo tiempo que se concretaba este orden socioeconómico y político, se estructuraba una compleja religión que lo envolvía todo y le daba sentido a la existencia del hombre. Guiados por el deseo de concertar con los dioses, los mayas construyeron grandes centros ceremoniales en urbes como Dzibilchaltún, Edzná, Tikal y Palenque o Uxmal y Chichén Itzá.

El éxito económico propició el despliegue de una gran creatividad: florecieron, además de la escritura, las matemáticas y la astronomía; en las obras plásticas es patente la gran actividad constructiva y el notable desarrollo en la escultura, la alfarería y la pintura.

Los conocimientos matemáticos, cronológicos y astronómicos son los más avanzados entre las culturas antiguas del resto del mundo, pero éstos en su mayoría enmarcan hechos históricos.

Hacia el año 800 d.C. algunas ciudades sufrieron crisis internas que originaron cierto abandono. Esto propició que algunos escritores mal informados consideraran que los mayas desaparecieron de repente, ya que muchos autores llamaron a esta época el derrumbe maya; como si, instantáneamente,



sin dejar rastro, se pudiera desplomar toda una civilización. En primer lugar, los procesos históricos no se dan repentinamente, ni son instantáneos; los cambios hacia la desintegración sólo se dieron en algunos de los sitios y duraron más de cincuenta años cada uno. Lo que pasó es que se dejaron de construir edificios monumentales, de tallar estelas y de cultivar la astronomía y las matemáticas, y ya no se celebraban los grandes ritos públicos. Los centros ceremoniales de las ciudades quedaron virtualmente vacíos. Este fenómeno se empezó a dar en ciertos sitios en el sur de las tierras bajas mayas.

Hasta antes de los años setentas, esta crisis se explicaba en función de catástrofes naturales, como temblores, huracanes o epidemias; la explicación era absurda, porque la zona donde los poblados fueron abandonados no es sísmica, y los huracanes, si bien modifican un poco el clima en la zona, no llevan tanta fuerza como para destruir toda una civilización. Además, los huesos exhumados por los antropólogos físicos no presentan evidencias de epidemias en ese periodo.

Una confluencia de procesos de cambio en las sociedades mayas mismas, y las transformaciones de otras culturas mesoamericanas, incidieron para afectar esta civilización y producir una postración cultural en una parte del área; pero eso no quiere decir que el grupo étnico y cultural maya se haya autoexterminado; simplemente se acabó la cultura de elite.

El crecimiento de la población, así como de la clase gobernante opresora y de la burocracia parasitaria, incrementó las necesidades alimentarias, pero la agricultura no tuvo una evolución tecnológica suficiente para aumentar significativamente la producción alimenticia. Además, aunque las alternativas que desarrollaron para cultivar intensivamente la tierra fueron en un principio suficientes, coadyuvaron al alza demográfica, y con el paso de las centurias la tierra se empobreció. Esto produjo desnutrición y enfermedades en el pueblo común, que han sido probadas por la arqueología y la antropología física.

Esta situación originó rivalidades por el poder y por las tierras, y ocasionó la salida de las ciudades de grandes cantidades de gente que buscaba satisfacer su hambre. La falta de alimentos, las migraciones y la guerra produjeron una significativa baja en la población, pero ésta no desapareció del todo. Muchos habitantes de las ciudades se fueron a lugares alejados y, de ser artesanos o comerciantes, volvieron a la vida de campesinos aldeanos; hubo una ruralización de los sobrevivientes. En algunos sitos como Tikal, la clase gobernante fue desplazada y los grupos populares invadieron palacios y edificios ceremoniales, y hasta dejaron sus huellas en múltiples *graffitti*.

En otras palabras, el mismo sistema económico y sociopolítico fue creando sus propias contradicciones. Pero hubo además presiones externas; la más importante fue la postración cultural de Teotihuacan, rectora y eje de las grandes rutas comerciales, que al dejar de funcionar cortó muchas fuentes de abastecimiento; por tanto hubo también factores externos que activaron la extinción de la civilización maya.

El foco de la decadencia comenzó en las más antiguas y civilizadas ciudades (Palenque y Tikal); le siguieron las del sur de las tierras bajas (Yaxchilán y Piedras Negras), y las que sobrevivieron fueron las del área Puuc de Yucatán.

Esta explicación de la decadencia maya trae a colación otra gran mentira: la del pacifismo maya. Esta idea fue acuñada por Tomás Gann a principios de siglo y su gran difusor y defensor fue Thompson, en su obra *Grandeza y decadencia de los mayas*. Hoy en día, este libro es uno de los más leídos y editados y ha sido una de las fuentes importantes de la parte consagrada a los mayas en los libros de texto.

Sus argumentos aseveraban que no había fortificaciones, que los sitios de la época Clásica estaban emplazados en lugares abiertos y que no había representaciones de guerra, y esto lo dijo y lo sostuvo a pesar de que los frescos de Bonampak, que representan una batalla, ya habían sido dados a conocer al mundo desde 1940.

Hoy en día los arqueólogos han encontrado fosos, diques y parapetos; por ejemplo, hay nueve kilómetros de este tipo de construcciones defensivas en Tikal y en otros sitios, como Becán, Palenque y Chichén Itzá. Por consiguiente, no se puede decir, como Thompson lo sostuvo, que si hubo guerra fue el resultado de las influencias toltecas, pues sus elementos culturales no llegaron al área maya sino hasta el Posclásico.

Además, tenemos una variada iconografía de la guerra: existen estelas y dinteles que muestran escenas bélicas y el tema principal de las pinturas de Bonampak es una batalla.

Otros argumentos apoyan la existencia de las prácticas guerreras entre los mayas de épocas tempranas, entre ellos, el descubrimiento realizado en los años sesentas por Tatiana Proskouriakof, quien identificó en las inscripciones glifos que hablaban de captor y cautivo.

La más popular de las concepciones sobre la cultura maya es aquella que considera su historia dividida en dos grandes épocas: el Viejo Imperio y el Nuevo Imperio. El Viejo Imperio estaba localizado en las selvas de Chiapas y Guatemala. En esta zona, llena de vestigios prehispánicos y de inscripciones calendáricas, repentinamente, al final del siglo IX, desaparecieron las fechas de los monumentos, por lo que se especuló que había llegado a su ocaso el Viejo Imperio maya. Alejándose de sus asentamientos, los habitantes de aquel imperio se dirigieron hacia el norte de Yucatán, despoblado hasta entonces, donde no tardarían en llegar otros pueblos del centro de México, con los que iban a crear un renacimiento maya-tolteca, el Nuevo Imperio, del que las majestuosas ruinas de Chichén Itzá son el mayor exponente.

Esta visión de la historia maya, creada por Sylvanus Morley en los años cuarentas, se difundió rápidamente; pero el libro con el que más popularidad alcanzaría este autor fue *Los antiguos mayas*, publicado en 1946, cuando ya sus críticos tenían mucho terreno ganado en la investigación de elementos de la cultura maya que lo rebatían. Morley tampoco consideró la existencia de entidades políticas imperiales, como muchos lo han probado.

La inquietud reinaba entre los académicos de entonces desde hacía varios años, porque habían encontrado ocupaciones del Preclásico en la península de Yucatán (Morley decía que en ese tiempo estaba despoblada, a pesar de las pruebas de cerámica, arquitectura e inscripciones).

Uno de sus críticos más duros fue el mexicano Alberto Ruz, que después de estudiar arqueológicamente Edzná en Campeche, logró conjuntar muy diversos argumentos para demostrar la antigüedad de la ocupación en la península de Yucatán y su contemporáneo desarrollo en el resto de los sitios de las tierras bajas como Palenque, Tikal y Copán, por mencionar algunos. No hubo tales Nuevo Imperio y Viejo Imperio; sin embargo esta concepción de la historia maya es la versión oficial y escolar y, por tanto, la que aprenden los niños, por falta de inquietud de los maestros y de quienes redactan los libros de texto por conocer mejor nuestro pasado.

En la península de Yucatán el periodo Clásico terminó sin que hubiera una declinación cultural importante; las ciudades del Puuc, como Uxmal, Kabah, Sayil y Labná, siguieron su desarrollo normal hasta el año 1000 d.C., y en esa época entraron en contacto con grupos de cultura tolteca, lo cual es claramente visible en los nuevos elementos de su arquitectura, tales como las serpientes emplumadas, las representaciones del dios Tláloc, etcétera. Pero su auge tampoco persistió y también fueron abandonadas. No todas las ciudades de la península sufrieron crisis semejantes; algunas otras como Chichén Itzá pudieron sortear sus propias contradicciones y tuvieron una vida bastante prolongada.

Chichén Itzá, una ciudad Puuc de antes del primer milenio, hacia el 987 d.C. sufre las transformaciones que le impone la presencia de los itzaes, quienes bajo el liderazgo de Quetzalcóatl la conquistan. Así se edifica la parte tolteca de la ciudad, al lado de un gran cenote en el que sacrificaban víctimas para que rogaran sus favores a los dioses.

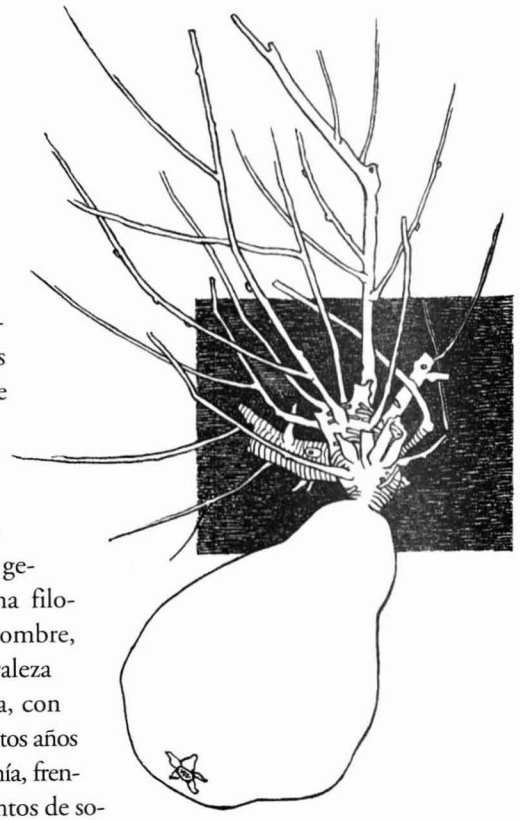
Dos siglos después de la intrusión cultural tolteca hay un proceso de asimilación de lo extranjero en la cultura maya, que de cierta manera culmina con la pérdida de la supremacía de Chichén Itzá.

Por esa época se hace sentir en Yucatán el poder de Mayapán que reúne bajo su gobierno, encabezado por la familia Cocom, a casi todos los pueblos de la península, cuyos jefes políticos vivían ahí para no perder el control. La tiranía de los cocomes terminó con el aniquilamiento de la familia, la destrucción de sus posesiones y el abandono de la ciudad. Con ello, la península de Yucatán quedó fragmentada en 19 pequeños estados, no sólo independientes, sino enemigos, que vieron su fin con la llegada de los conquistadores.

Sin embargo los mayas tampoco desaparecieron entonces, como algunos piensan, a pesar del aniquilamiento que sufrieron. Durante toda la época colonial lucharon contra la invasión de la cultura occidental conservando su lengua, sus ritos, y escribiendo sus tradiciones en su propio idioma con caracteres latinos, produciendo así una rica literatura maya. Pero si bien la mayor parte del tiempo su oposición fue pacífica y secreta, hubo momentos en que también fue bélica; los últimos enfrentamientos todavía no terminan; ahora están en una clara oposición con el mundo occidental que los rodea, y lo expresan ya sea en forma armada o en los diálogos con el gobierno y con la sociedad civil.

Hoy todavía existen en México y Guatemala unos siete millones de indígenas mayas; no son seres de folclor, caricaturas de una civilización ida, productores de artesanía, ni necios en la lucha por el dominio político, sino seres en busca de que se les dé derecho a mantener su identidad y un lugar en la historia nacional.

Son seres vivos, que claman por conservar la herencia de su grandioso pasado; a ellos les debemos respeto y el reconocimiento que se merece una cultura ancestral aún viva. Dos mil años de temporalidad los respaldan, dos mil años de conservar un discernimiento sacralizado con el que generaron una filosofía del hombre, de la naturaleza y de la vida, con mil quinientos años de autonomía, frente a quinientos de sojuzgamiento que amenazan su identidad cultural y que los ha reducido a la pobreza y a la marginación. Estos mayas también son mexicanos. ◆



Obras consultadas

Morley, Sylvanus G., *The Ancient Maya,* Stanford University Press, California, 1946.

Ruz, Alberto, "Arqueología maya: trayectoria y meta", en Ana Luisa Izquierdo, *Alberto Ruz Lhuillier, frente al pasado de los mayas,* SEP, México, 1987.

Sabloff, Jeremy A., *The New Archeology and the Ancient Maya,* Scientific American Library, Nueva York, 1990.

Lenguaje, cabañas y catedrales

◆

FEDERICO PATÁN

Comencemos este viaje de un modo tranquilo, que ya las vicisitudes del tránsito irán poniendo en el camino sus obstáculos. Las perogrulladas, a fuerza de serlo, tranquilizan el espíritu. Comencemos este viaje con una de ellas: quítese el lenguaje y no hay literatura. Incluso hoy día, tiempos en que los "libros para oír" acrecientan sin descanso su población, la palabra oral está allí, una de las tantas formas que el lenguaje adopta.

Bien, ya tenemos el lenguaje. Lo que no podemos tener es sólo lenguaje, sin que éste refleje con sus funcionamientos el mundo. Es decir, un lenguaje que sólo fuera una especie de signos gramaticales al alto vacío. Lenguaje y mundo van de la mano, usándose aquel primero para explicar y explicarnos cómo entendemos al segundo. En literatura, parece decirnos lo anterior, la cuestión está precisamente en cómo se aprovecha el lenguaje para describir (expresar, disimular, disfrazar, subvertir, etcétera) un mundo y justamente eso, un mundo. El mundo sin ese *un* parecería quedar a disposición de la ciencia, de la filosofía, quizás de la historia, otras formas de recurrir al lenguaje, pero alejándolo de las exigencias propias de la literatura.

Entonces, todo escritor se resume sin duda alguna en la respuesta dada a la pregunta: ¿qué mundo estoy representando y por medio de qué lenguaje lo hago? El crítico, a su vez, debería preguntar siempre, ¿qué mundo estás representando y por medio de qué lenguaje lo haces? E incluso podría agregarse otra cuestión: Ese lenguaje elegido, ¿es el idóneo para tu empresa? Porque, nos sospechamos, todo escritor es una suma de variantes lingüísticas. Nos levantamos y en la mesa del desayuno empleamos una de ellas, acaso todavía empalmada al sueño; otra ante los alumnos en clase (o en la oficina hablando con los demás empleados o etcétera); otra en la tienda cuando andamos de compras, y son de agregar ejemplos muy abundantes. Todas las variantes son ramas de un tronco único, desde luego, pero en la vida cotidiana solemos distinguir muy bien los terrenos donde cada variedad (cada rama) conviene. Difícilmente hablaríamos al policía de tránsito que nos detiene con el tono empleado para regañar a un hijo. Tal vez quisiéramos hacerlo, mas no lo pensamos prudente. En otra dimensión de cosas, tal prudencia debe funcionar en la literatura, a menos que nuestro propósito sea provocar en el lector un choque de desconcierto, una atracción hacia el texto surgida de la incongruencia entre algún personaje y su manera de expresarse.

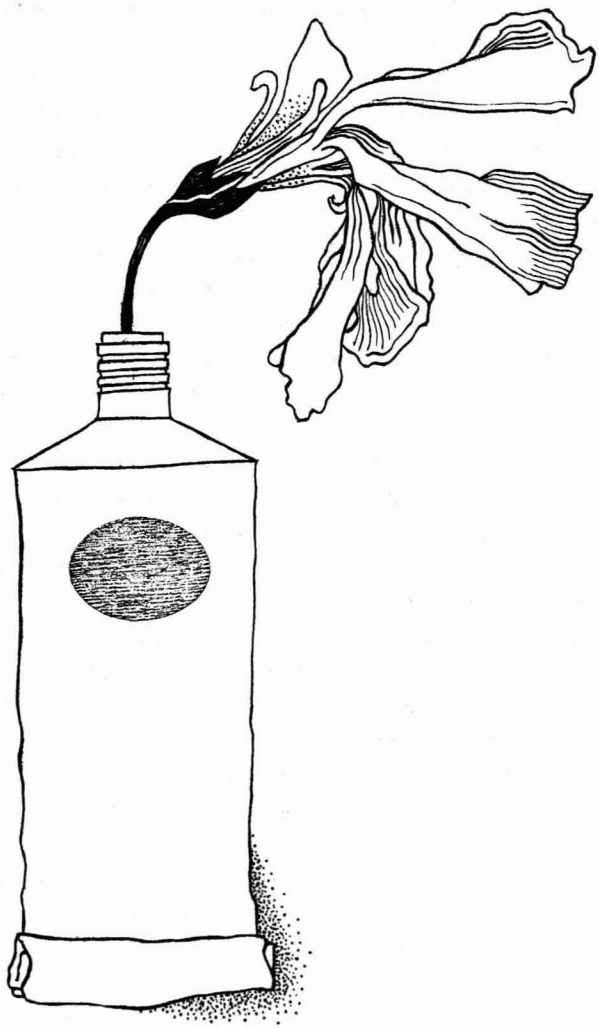
Todas esas variantes, no lo dudemos, pueden entrar en la obra que escriba un narrador. En ocasiones, una de ellas domina todo el texto y a veces, ¿en la novela polifónica?, varias o muchas participan. Sin embargo, ninguna de ellas deberá ser la variante tal cual, pues todo arte consiste en modificar la realidad incluso cuando se imita que se la imita en todo detalle. Por tanto, un aspecto del oficio radica en decidir a cuál o cuáles de esas variantes idiomáticas recurre el autor cuando algo fabrica, pero también y de igual importancia el modo en que la o las aprovecha. No sin razón opina Antonio Cándido que "la capacidad que poseen los textos de convencer depende más de su propia organización que de la referencia documental al mundo exterior, pues éste sólo cobra vida en la obra literaria si es debidamente reordenado por la realización".

Tampoco el lenguaje puede ser, entonces, una mera referencia documental al mundo exterior. Debe ser, claro está, una magnífica imitación de esa realidad. Aquí es donde algunos escritores tienen la poca astucia de utilizar un idioma coloquial tal como éste vive en la realidad de la cual parte el texto. Con ello, y de inmediato, introducen en el núcleo vital de su obra un elemento de obsolescencia, pues al cabo de un tiempo demasiado breve ese idioma deja de comunicar. Escuchamos decir a John S. Brushwood, en una conferencia ocurrida en Lawrence (Kansas), que en su opinión la literatura de La Onda terminaría por ser clasificada de costumbrista, quedando en parte como un muestrario de hablas a la busca de diccionario. Adelantemos algo: todo idioma se mantiene vivo gracias a que sin cesar modifica su ser, y por tanto no hay idioma alguno en el cual ciertos elementos no envejezcan e

incluso dejen de existir. Pero tal fenómeno se da con mayor rapidez en las jergas, una de cuyas esencias es la transitoriedad. Obligatorio es, por tanto, aprovecharlas de modo que no injerten en la obra que se está componiendo la fatalidad del envejecimiento prematuro.

Así pues, el modo en que se dispone el lenguaje y las hablas para su entrega a quien lea determina en buena medida la calidad del texto. La cuestión parece estar, habrá de concluirse, en decidir si cada variante incluida en el tejido verbal se acomoda del mejor modo posible a la situación donde se la está utilizando.

De esos acomodos o utilizaciones surgen, en un primer nivel de superficie, las descripciones de personas, de paisajes, de zonas urbanas, de situaciones anímicas o psicológicas, de ámbitos regidos por lo cotidiano o de mundos obedientes a una fantasía absoluta. Surgen también, bajo la superficie del texto, los sentidos reales de la escritura, con su carga de símbolos, de mensajes, de explicación del mundo. Lenguaje sin esta capacidad denotativa es lenguaje empobrecido y, por ende, narración con igual empobrecimiento. Basta ir a los grandes autores y se comprobará, una y otra vez, lo arriba dicho. El fuego mortecino que Alexéi Karenin contempla es más, mucho más que unas meras brasas; el río africano por el cual navega Marlow es más, mucho más que un río; la enfermedad que finalmente mata a Isabel Archer es más, mucho más que los síntomas físicos detallados. Pensamos que la literatura tiene un deber de escritura que sobrepasa el de meramente describir.



Así pues, sin la palabra no habría literatura, cosa que de tan obvia parece inútil de expresar. Pero cuando decimos palabra, ¿a cuál de las muchas existentes nos referimos? Y de aquí, inevitablemente, una vuelta al título de esta exposición: cada escritor su lenguaje.

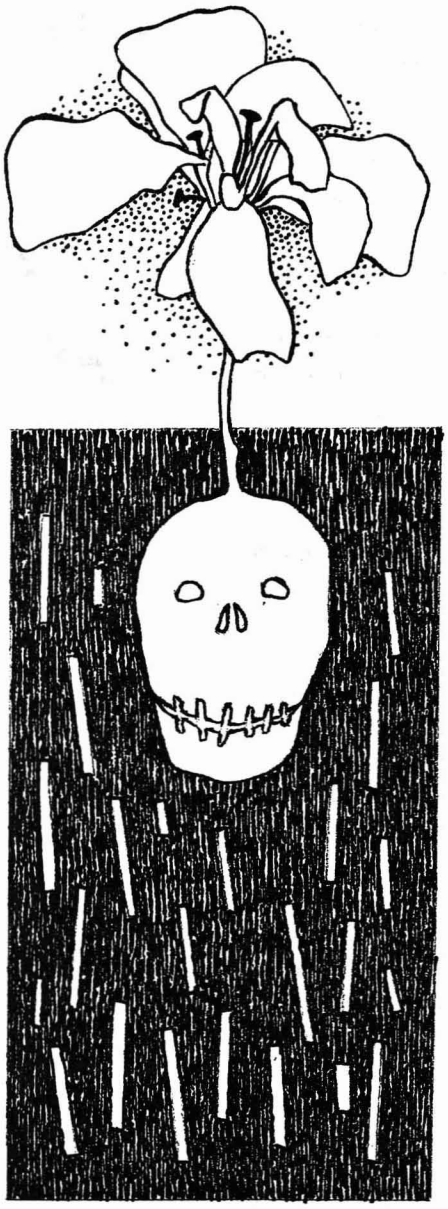
Significa lo anterior que no habrá escritor real sin el dominio de un lenguaje que le sea específico, radicalmente suyo. El arte, cuando no es singularidad de expresión, disminuye mucho de estatura. Si aceptamos tal idea como regla conductora, todo narrador pudiera excusar su manera de escribir amparándose en ella. Sin embargo, aunque se escribe para comunicar no siempre se comunica al máximo lo que el lenguaje puede dar y, por tanto, lenguaje cuya comunicación sea deficiente resulta disminuido como vehículo de unión entre el autor y quienes lo leen, sobre todo cuando éstos superan en malicia a quien escribe. De esta manera, el terreno en el cual empezamos a movernos es no sólo resbaladizo, sino que está lleno de complicaciones.

Empecemos, por ser lo aconsejable, por algo sencillo de entender: habitamos todos una casa llamada lenguaje, en nuestro caso el español. Dicho esto, es de reconocer que cada uno de nosotros, y ahora no me refiero sólo a los escritores, la habitamos a nuestro modo, con un asomo de respeto por las reglas de convivencia generales, aquellas que permiten un entendimiento grosso modo. Pero en ocasiones mengua bastante la posibilidad de intercambio entre dos vecinos: digamos, la franja de coincidencia se limita mucho entre alguien venido de una zona de clase alta y el miembro de alguna pandilla de barrio dueña de su jerga especial, que le sirve de escudo. Dicho de otra manera, nuestra sociedad se compone de hablas infinitas, a ninguna de las cuales, en términos lingüísticos, debemos privilegiar, aunque sí tengamos ese derecho en cuanto individuos.

Si la literatura es reflejo de la sociedad, esa gama de hablas tan abundante estará representada en los distintos aspectos literarios que se cumplen en nuestra cultura. E inevitablemente tropezamos aquí con la misma piedra: al ser cierto lo anterior, cualquier habla tiene desde su raíz la excusa para su utilización por los escritores. No lo negamos. Antes de continuar nuestro examen, atendamos al tema que es motivo de estas disquisiciones: la lengua como base de la literatura y la literatura como expresión artística del idioma, con el agregado de un ente llamado "función metalingüística". Bien, pues la lengua como base de la literatura es propuesta que no levanta obstáculos, por lo dicho hasta el momento: cualquier habla es materia prima para la escritura, sea poesía, sea ensayo, sea narrativa. Pero cuando pasamos a la segunda parte de la idea expuesta: la literatura como expresión artística del idioma, el panorama se complica, pues de inmediato plan-

tea un punto neurálgico: ¿podría haber una expresión que no fuera artística?, y, deducción inmediata, la pregunta siguiente: ¿es artístico cualquier aprovechamiento del idioma hecho por la literatura?

Vayamos por partes. Cada uno de nosotros dará una respuesta distinta, en razón del lugar que se otorgue a la palabra. Así, no lo neguemos, hay escritores para quienes eso que llamamos prosa es una entre varias otras herramientas literarias, y de ninguna manera la privilegiada; hay escritores para quienes la palabra es preocupación central de la escritura, y la sitúan por encima de cualquier otro elemento de composición. Si nos centramos en el primer grupo, encontraremos lo que suele llamarse el escritor comprometido. Ser escritor comprometido no significa necesariamente que se tenga una prosa lamentable; significa que el interés ideológico sirve de sostén al texto escrito y éste concluye siendo mera excusa para el mensaje transmitido. Ocurre entonces que, en un buen número de casos, el vehículo mismo de tal expresión ideológica sólo tiene como tarea la exploración de ciertas situaciones sociales y, en tanto que vehículo, sufre una atenuación de su importancia. En algunos autores, disminuirlo como propuesta artística se transforma en un modo de expresar ideologías políticas.



Entonces, hay una franja de actividad literaria en la cual el lenguaje se subordina totalmente. En esta línea de escritura las variantes van desde un descuido total en cuestiones prosísticas hasta una cierta atención al texto. Cuando el descuido hacia la herramienta lingüística es excesivo, la obra nace muerta y se limita a ser una exposición de temas políticos sustentados en un mínimo de literatura. Suele ocurrir que quienes así de mal escriben procuran eliminar las opiniones en contra alegando una "democratización" del texto, al que aseguran haber puesto al nivel de los lectores. Pésimo favor. El respeto a los lectores se demuestra, justamente, suponiéndolos capaces de superación. ¿O llevados de un sentido falso de la democratización les exigiremos, en otro orden de cosas, una dieta constante de frijoles y tortillas, porque es lo suyo? De allí, poco a poco se puede ir pasando a otros escritores que ya tienen mayor conciencia artística. Pero, si se nos permite una simplificación un tanto gruesa, el realismo literario suele colocar el lenguaje entre varias otras de las herramientas que el escritor halla de utilidad.

Vayamos al otro extremo de nuestra gama literaria: al escritor cuya pasión es la belleza lingüística. Los hay aquí de una preocupación tal por este aspecto, que también asesinan al texto, ahora por su exageración en el otro sentido. De tal manera se adueña el lenguaje del texto, que éste no pasa de ser sino una demostración de buena prosa que, desde un ángulo de mira bastante limitado, ningún problema grave plantea. Se busca la belleza y punto. ¿Mencionaremos al siempre mencionado Gabriel Miró, por dar un ejemplo?

Entre ambos extremos del panorama trazado se mueven, en una amplia zona media, el resto de los escritores. Aquellos que sin llegar a ornamentaciones excesivas manejan con pulimento su idioma. Pero cada uno de ellos, insistamos, lo maneja a su modo. Y pasemos a examinar esto desde otros ángulos. Por ejemplo, hay escritores que sólo utilizan un habla del español porque sólo de un mundo quieren hablar: el correspondiente a esa habla.

Digamos, alrededor de los sesentas el fenómeno está representado por la literatura de La Onda, que introdujo en la narrativa mexicana un modo de expresión correspondiente a los adolescentes clase media baja. En aquel momento, la crítica recibió esta literatura como un movimiento fresco, que introducía en nuestros cuentos y novelas un impulso lingüístico nuevo y, por lo mismo, celebrable. Treinta y tantos años después, ese lenguaje ha quedado codificado, y tan sólo representa un modo de expresión que se dio en su momento. Para nuestro gusto, ha perdido eficacia, quedando en mero testimonio lingüístico (nótese que estamos dejando fuera otros recursos de esa narrativa, como la temática o la creación psicológica de personajes, capaces de darle cierta supervivencia al texto).

A lo anterior opondría yo la literatura capaz de utilizar distintas hablas, según sea el caso. Pérez Galdós lo hacía muy bien, dicho sea como respaldo de nuestra afirmación: en él había la voz neutra del narrador, la jugosa y popular de los personajes clase baja, la pulida y hasta pretenciosa de la clase alta. Los grandes novelistas suelen funcionar así: recreando un conjunto notable de voces. Sus novelas, por tanto, son de mayor consideración que otras víctimas de cierta pobreza en este sentido. Piénsese que la novela indigenista suele quedar en testimonio casi antropológico, utilizando a los personajes

como casos para estudio, mientras que *Pedro Páramo* entra ya en las honduras y complicaciones del ser humano como tal.

Pero hasta aquí hemos visto escritores que toman del entorno las hablas para sus libros y, pulimentándolas con las herramientas del arte, las dejan casi tal cual. Son espejos. De una calidad excelente muchos de ellos, pero finalmente espejos. Cuando allí se dan juegos de palabras, albures, segundas intenciones, siempre son a partir de un material reflejado de modo realista. Por ejemplo, la narrativa mexicana contemporánea gusta mucho de los extranjerismos porque éstos son parte de nuestra cultura.

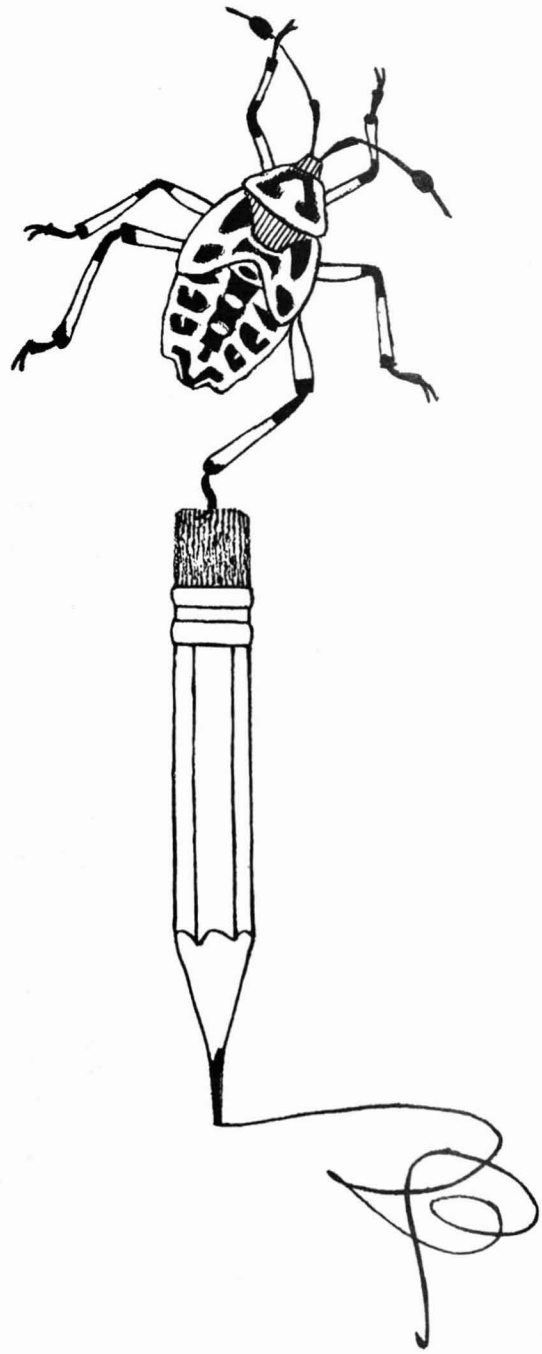
Sin mucha discriminación estética, acumula términos provenientes del inglés. Esto, claro, es un fenómeno ocurrido en nuestra vida cotidiana, pero no es válido introducirlo en la narrativa sin más alboroto. Allí, una falta de criterio literario permite que la contaminación diaria aparezca como contaminación en la narrativa.

Desde luego, tenemos los escritores que gustan mucho de jugar con el lenguaje en los términos que ellos mismos eligen, sin mucha atención a lo sucedido en el entorno. Por decir algo, Sterne en el siglo XVIII, Joyce y Nabokov en el XX. Su propósito es enriquecer el texto con la mayor cantidad de significado posible, y recurren a la polisemia, a términos extranjeros, a lo que llamamos albur, a la palabra como símbolo de algo más. Son, por lo general, escritores de abordaje difícil para el lector, pues le exigen un conocimiento lingüístico de bastante riqueza.

Ahora bien, uno y otro tipo de escritor saquean el entorno para crear su literatura. Pero quizás la pregunta aquí pertinente sea: ¿qué entregan al medio en el cual viven? Recurramos a un paralelismo arquitectónico: hay constructores de cabañas y hay constructores de catedrales. Cada uno de estos edificios tiene su belleza particular y su utilidad pertinente, pero no hay duda, no debiera haberla, de que cumplen funciones muy distintas. La humildad de la cabaña no tiene las resonancias de las grandes bóvedas catedralicias. No hay problema en aceptar ambas arquitecturas siempre y cuando se las visite con la conciencia de su propósito pero también de su alcance.

Terminemos nuestra excursión por estos campos con la siguiente pregunta: ¿modifica la literatura el habla cotidiana? Pensamos que no, excepto en casos muy, pero muy excepcionales. Entre otras consideraciones, porque el número de quienes leen literatura es reducido frente a la masa de quienes consultan la prensa, se divierten con revistas vacuas y ven los programas de televisión. Estos tres medios sí son modificadores de la lengua cotidiana, lo más a menudo para deteriorarla.

Si echamos una ojeada a nuestro lenguaje diario, no lo veremos enriquecido por demasiadas expresiones venidas de la literatura. Podemos mencionar, desde luego, el adjetivo quijotesco, o ya en esa línea el de kafkiano o aquel otro de dantesco. En tiempos más recientes, Nabokov introdujo en nuestro vocabulario la idea de "Lolita" como imagen de una adolescente sensual. Pero no se ha dado que el estilo barroco y prolijo de Carpentier haya modificado nuestro modo de expresarnos oralmente. No es por allí, pensamos, que la literatura cumple sus tareas. Las cumple, presentimos, en rescatar para el futuro el habla de una época determinada, en conservar para la curiosidad del erudito los campos semánticos de un momento histórico determinado, en crear neologismos que hallan supervivencia en la obra misma donde se los introdujo y poco más. En cuanto al lenguaje se refiere, es en el aprovechamiento estético del habla cotidiana donde la literatura cumple una de sus tareas sociales de mayor consideración. ◆



Dos poemas

◆

RICARDO POZAS HORCASITAS

I

Para Julia
que me lee
poesías

Qué sé yo
de los recuerdos,
que llevan
tu mirada
al mar,
de tus rumores,
que revuelca
el viento,
De los ecos
del tiempo,
que desde ti...
caen
qué sé yo
de ti
mujer
de pan...

II

Ocaso en Oaxaca

Para Andrea
que sabe
tanto
desde tanto

la calle se extiende
hasta la tarde
cargada de plañidos
de pájaros
que repiten
el eterno rito
de la agonía solar

En la plaza
plantada de manchas sonoras
el atardecer
perfila con ocres
el ocaso
y sombrea
el andar pausado
del cortejo
del día,
formado por parejas
que giran
en torno
a un kiosco plomizo,
en un tiempo
sin fin

Sol y Venus en el Templo Superior de los Jaguares

María Elena Ruiz Gallut
Jesús Galindo Trejo
Daniel Flores Gutiérrez

La celebración del juego de pelota en Mesoamérica es ante todo una ceremonia de carácter ritual. Sin embargo, esta afirmación no debe tomarse bajo la luz de un sentido delimitador. El juego de pelota es, sin lugar a dudas, una de las actividades más importantes del México prehispánico. Tiene que ver no sólo con religión, sino con sistemas políticos, sacrificio, guerra y fertilidad. Se relaciona con una serie de aspectos que se vinculan entre sí y le otorgan su carácter único.

Como urdimbre que soporta este tejido de pensamientos, concepciones e ideas, el juego es, entre muchas otras cosas, una conmemoración del movimiento, de la dualidad y la lucha de los contrarios, de la ubicación del ser humano en el cosmos y de su propia relación con la naturaleza.

Por medio del juego, el hombre forma parte del drama universal de muerte y resurrección.

En analogía con el árbol cósmico, concepto de verticalidad que une los tres planos en que se divide el universo, la cancha del juego de pelota es un espacio real que permite al hombre una comunicación entre estos tres niveles.

El carácter meramente lúdico se transforma, lo mismo que el tiempo terrenal adquiere otra dimensión. Mediante el rito, el espacio que se consagra coincide con el centro del mundo y su tiempo coincide con el tiempo mítico del principio. Ello significa que al sacralizar el espacio, la acción ritual participa no sólo de un lugar, sino de un tiempo diferente al de los hombres.

Como una acción humana, la construcción de la cancha del juego de pelota, en el sentido de la creación y modelación de un espacio dedicado a la celebración ritual, le otorga un significado intrínseco al edificio. En el caso de Chichén Itzá, este significado encuentra referencia, al mismo tiempo, en la manifestación de un conjunto iconográfico plasmado en los diversos relieves y en las pinturas que se integran en lo que se conoce como el Juego de Pelota.

Además de la cancha, hay otras estructuras que lo conforman como una unidad arquitectónica. Así, están las cabeceras que rematan las partes norte y sur y los llamados templos Superior e Inferior de los Jaguares, localizados hacia el sureste de dicha unidad.

En cada uno de estos espacios fueron representados diversos aspectos relacionados con el juego de pelota.

Sin dejar de señalar su importancia para un estudio completo, en este trabajo hemos dejado de lado por el momento el análisis y la interpretación de los relieves, tanto de la cancha misma como de las cabeceras y de aquellos que se localizan en el Templo Inferior. Nos centraremos únicamente en el estudio de las pinturas presentes en el llamado Templo Superior de los Jaguares y su posible relación con algún evento astronómico.

El Templo Superior de los Jaguares forma parte integral del Juego de Pelota, una de las estructuras más importantes de Chichén Itzá.

Este templo, al que se llega por una escalinata que arranca de la parte posterior y por fuera de lo que es propiamente la cancha, está ubicado hacia el sur de la plataforma oriental. Por ser el nivel más alto de todos los que conforman la unidad, desde este punto se domina visualmente todo el conjunto. Esta estructura se orienta hacia el poniente, y desde ella el ángulo de visión abarca un amplio horizonte que, como ocurre a menudo en el estado de Yucatán, no se interrumpe por accidentes geográficos.

El Templo está formado por dos crujías; la anterior es un espacio semiabierto hacia la cancha, semejante a un pórtico, en cuyo acceso hay dos enormes serpientes que apoyan su cabeza en el suelo y proyectan su cuerpo hacia arriba a manera de columnas. La bóveda de esta primera crujía estuvo derribada, por lo que el espacio quedó al descubierto bloqueando al mismo tiempo el recinto o nave posterior, lo cual permitió que las pinturas del interior se conservaran.

A pesar de que las columnas de serpientes son el elemento más llamativo de la fachada, el templo recibe su nombre por el entablamento superior en el que están representados en relieve una serie de felinos que alternan con serpientes.

Es en el recinto posterior donde se localizan la pinturas. Las dimensiones de este recinto son 8 m de largo por 2.3 m de ancho. Las paredes miden 3.5 m de alto, desde el piso hasta el arranque de la bóveda, la cual tiene una altura de 3.5 m. Como lo menciona Miller (1977), lo más probable es que el cuarto estuviese completamente pintado; no sólo los muros, sino incluso la bóveda.

Cuando a principios de este siglo Adela Bretón realizó las copias de las pinturas, por lo menos una cuarta parte de ellas ya estaba perdida.

En la actualidad es muy difícil observar claramente los detalles de lo pintado en los muros, ya que las líneas y los colores se pierden bajo los irremediables efectos del tiempo.

Gracias a los dibujos de Adela Bretón, y precisamente con base en ellos, la temática de la pintura mural del Templo Superior de los Jaguares ha sido analizada por diversos investigadores.

Retomaremos aquí aquellas interpretaciones que de una u otra manera se relacionan con nuestro objetivo: determinar si existe vínculo entre algún evento astronómico y la temática del Templo Superior de los Jaguares de Chichén Itzá.

Para realizar los cálculos astronómicos que deriven en una propuesta arqueoastronómica es necesario, en primer lugar, ubicar temporalmente el edificio que se está analizando. Respecto al Templo Superior de los Jaguares existe una discrepancia en cuanto a las fechas de construcción. Hay autores que lo ubican hacia los inicios del Posclásico (Tozzer, 1957; Kubler, 1984) y otros incluso en el siglo VII (Parsons, 1969, y Cohodas, 1978). Clemency Coggins (1983) lo sitúa cronológicamente en el periodo Clásico terminal (850-950 d.C.).

En lo que se refiere a la interpretación de los murales, debemos mencionar los trabajos de Arthur Miller (1977), de Clemency Coggins (1983) y de Susan Millbrath (1988); este último plantea una interpretación arqueoastronómica que retomaremos adelante. Ninguno de ellos hace referencia a la relación temática que pudiesen tener los relieves de las demás estructuras que integran como unidad el Juego de Pelota.

En un trabajo publicado en 1977, Arthur Miller identifica en las pinturas del Templo Superior de los Jaguares a dos personajes diferentes: uno de ellos es el que aparece representado en las figuras del interior de los dioses solares, y otro el que está vinculado con la representación de serpientes emplumadas. Designa a cada uno de ellos como "capitanes", y otorga al discurso de los muros un sentido histórico. Este sentido histórico está plasmado, según Miller, en las representaciones realistas de batallas y victorias que realizan los itzaes en otras regiones de Mesoamérica.

Ambos personajes aparecen repetidamente en los siete paneles pintados que el investigador identifica. Al protagonista, ubicado en la parte derecha del panel central, lo denomina Capitán Serpiente Emplumada, mientras que al antagonista, localizado a la izquierda, Miller lo nombra Capitán Disco Solar, debido a que reconoce en él algunos atributos específicos, como la piel de jaguar que forma parte de su atuendo. Miller reconoce la presencia de ambos personajes en la parte baja del dintel de madera de zapote que está encima de la entrada.

Para Miller, cada uno es claramente un líder militar, pues presentan un emblema asociado con ellos. De hecho, menciona que su tamaño y ubicación precisamente en el segmento de muro que queda frente a la entrada señalan su importancia hierática.

Trabajos posteriores de otros investigadores retoman la designación de Miller de los capitanes Disco Solar y Serpiente Emplumada.

Por otro lado, el trabajo de Clemency Coggins (1983) vincula una serie de aspectos mitológicos y de referencias históricas con eventos astronómicos. Así, interpreta las pinturas como una crónica del recorrido anual del sol acompañado por el planeta Venus y al mismo tiempo en conflicto con él. Para Coggins, a la inversa que Miller, el discurso debería seguir una lectura contraria al movimiento de las manecillas del reloj y representaría una temática que involucra momentos astronómicos específicos que irían desde el amanecer hasta el ocaso.

Esta propuesta de lectura de Coggins presenta entonces eventos históricos (los que retoma de Miller), pero que a su vez se relacionan con el ciclo del sol y con el ciclo del planeta Venus. Concluye que en el discurso hay una victoria implícita de Venus sobre el sol, de la noche y las estrellas sobre el día, y del guerrero-venus tolteca sobre los mayas y otros personajes asociados con el sol.

Supone asimismo que la distribución de los murales puede estar relacionada con los pequeños santuarios construidos sobre el Juego de Pelota. Su número, junto con los grandes templos del juego, suma un total de ocho, lo que le hace recordar el ciclo de ocho años de Venus.

Susan Millbrath (1988) propone que el Templo Superior de los Jaguares está orientado aproximadamente hacia la dirección en la puesta del paso cenital del sol (fines de mayo y fines de julio para Yucatán). Según esta interpretación, el evento que ocurriría el día de la puesta cenital sería la proyección de la luz solar en el muro posterior de la crujía a través de la entrada.

Nuestra propuesta, como veremos, difiere esencialmente de las dos anteriores en cuanto a la referencia que hace cada una de las pinturas y su vínculo con aspectos de carácter astronómico.

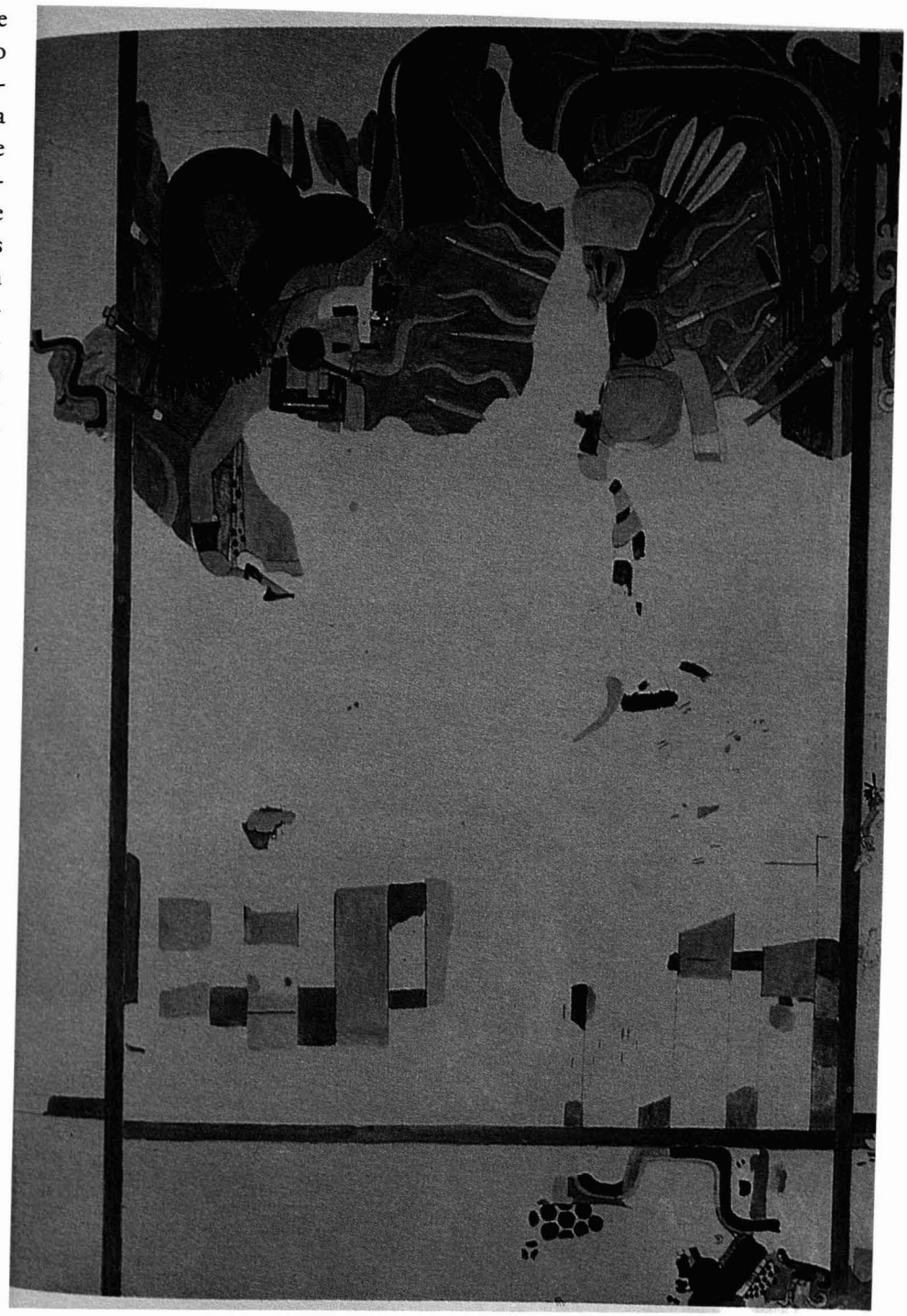
Por el hecho de ser las figuras de mayor tamaño y de estar representadas en el panel central, precisamente frente al vano de la entrada, consideramos la escena donde están dos personajes de pie como la más importante de todo el recinto. Visualmente sería lo primero en ser observado cuando se penetra en la cámara o recinto posterior.

Analicemos ahora algo de la iconografía presente en el dintel. De manera general, podemos decir que las escenas presentan a dos individuos confrontados, cuyos atributos y atavíos son distintos. Uno de ellos se encuentra dentro de un

disco formado por bandas de las que salen unos triángulos o "rayos". El individuo está sentado sobre un trono con cabeza de felino —podríamos decir de jaguar— y porta un tocado formado por pequeñas "placas" que remata hacia atrás con unas largas plumas. Su pectoral y su cinturón están formados por estos mismos elementos. En su mano derecha tiene un instrumento que bien podría ser una manopla de juego de pelota, del cual salen una especie de plumas o plantas. Este personaje es el que se identifica con el sol.

El segundo personaje está asimismo sentado. Cruza su mano derecha sobre el pecho y porta en ella un *atlatl* o lanzadardos, mientras su mano izquierda empuña unos dardos. Su tocado tiene la forma de una enorme serpiente emplumada que proyecta su cola hacia atrás y su cabeza al frente, en el centro de la composición. Parece que la figura está sentada en una especie de recipiente o algún otro objeto semejante, que remata en su parte posterior y por detrás de la figura en cuatro crótalos verticales, sobre los que aparece un lirio del que finalmente salen plumas. Esta representación es la que se ha identificado con Venus.

Nos parece importante señalar que en la parte interior del dintel —la que mira hacia adentro de la cámara—, y cercano al disco solar, en la banda horizontal que limita la parte superior de la escena, está la representación glífica maya de Venus.



Adela Bretón, dibujo del panel central del muro este del Templo Superior de los Jaguares de Chichén Itzá. Tomado de C. Coggins, 1984

Podemos decir que con ciertas variantes —que no analizaremos en esta ocasión— las tres escenas del dintel nos presentan a los dos personajes identificados con Venus y el sol. Recordemos que todas las interpretaciones anteriores dan por hecho que en la temática de las pinturas del Templo Superior de los Jaguares se presenta la confrontación, llevada a la acción bélica, entre los dos astros, ambos identificados tanto en distintas partes de los murales que presentan escenas de batallas, como en la parte central del muro este, donde se localizan los dos individuos de pie, uno frente al otro.

De esta primera parte del análisis podemos concluir que existe en la temática de estas escenas la presencia simultánea de un personaje solar y otro calificado como la serpiente emplumada: sol y Venus en cada caso, con una relación simbólica equitativa para ambos. ¿Estaría esta relación determinada por un evento astronómico puntual?

Por otro lado, también en las investigaciones anteriores se ha concluido, particularmente en la de C. Coggins, que el

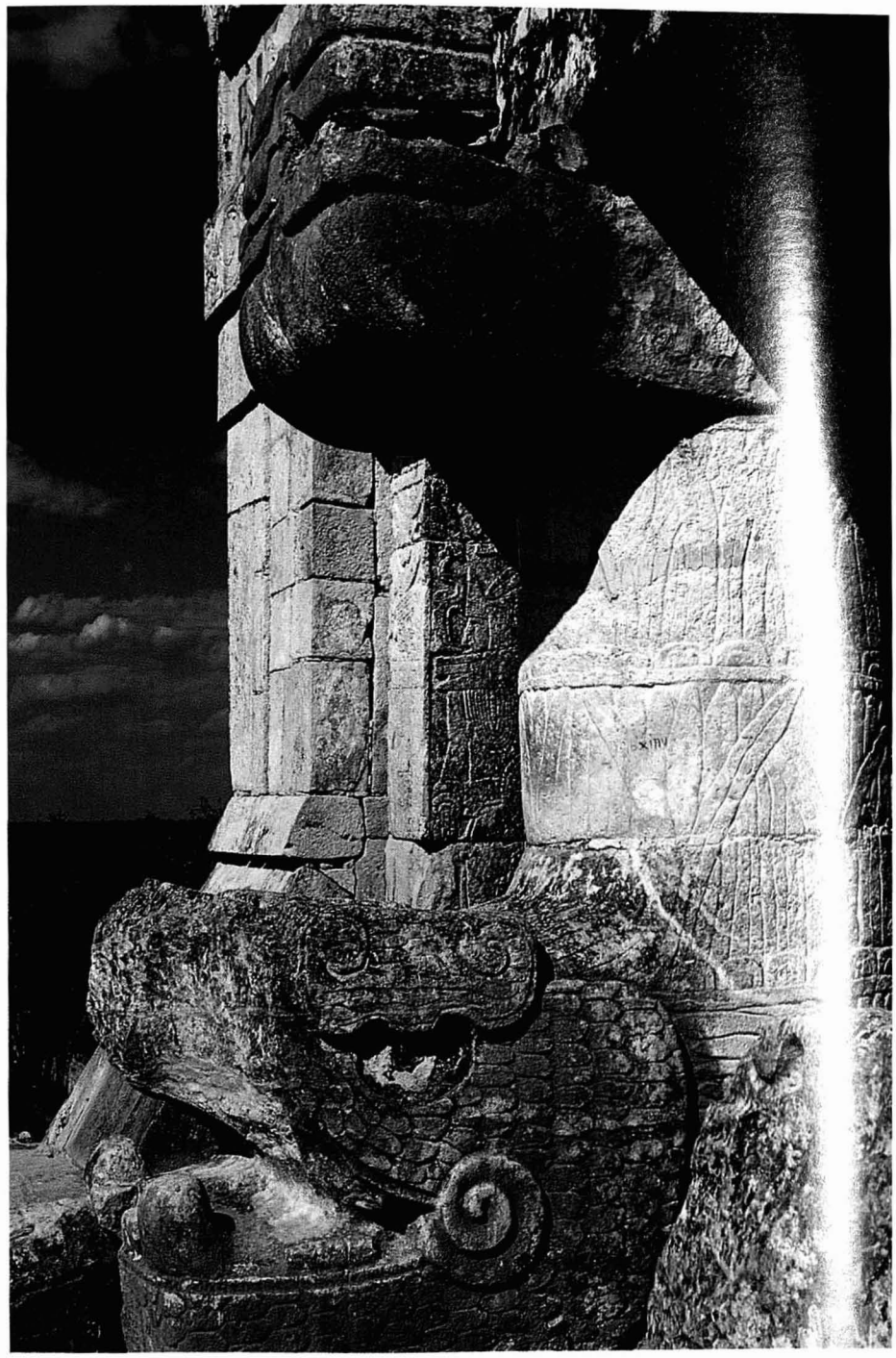
discurso pictórico de los muros presenta la victoria de Venus sobre el sol, relacionando a su vez a un grupo étnico distinto con cada deidad astral.

De cualquier manera, estamos de acuerdo en que existe una rivalidad entre los dos personajes principales. Partiendo de este hecho podemos preguntarnos: ¿tienen las escenas de estos dos personajes, ambos representados con un mismo nivel jerárquico, relación con un fenómeno astronómico de importancia tal que pudiese haber sido la causa del tema da las pinturas del Templo Superior de los Jaguares?

Veamos qué nos dicen los cálculos astronómicos.

Como punto de partida para el análisis astronómico hemos tomado las fechas propuestas por Coggins como probables para la época de construcción del Juego de Pelota de Chichén Itzá (850-950 d.C.).

Los resultados de nuestros cálculos nos muestran, respecto a la posición del sol y a su vínculo con la dirección del edificio, que la alineación solar del Templo de los Jaguares en el Juego de Pelota de Chichén Itzá refleja, indudablemente, la vigencia de principios calendáricos comunes a toda Mesoamérica. El eje de simetría de este templo señala el punto en el horizonte donde el disco solar se pone los días 29 de abril y 13 de agosto. Estos días dividen el año solar de 365 días en la importante relación 104/260. Esto significa que a partir de la puesta del sol del 29 de abril tendrán que transcurrir 52 días antes de llegar al solsticio de verano; después de éste pasarán otros 52 días para alcanzar nuevamente la alineación del sol con el eje de este edificio, el 13 de agosto. Una vez sucedida ésta, en su movimiento aparente hacia el sur, el sol se dirigirá día a día hacia el solsticio de invierno. Luego de llegar a él emprenderá su regreso para estar el 29 de abril de nuevo alineado con el templo. Entonces habrán transcurrido 260 días en este último trayecto. Al ser 52 el número de años del ciclo básico mesoamericano y 260 el número de días del calendario ritual Tzolkin o Tonalpohualli, resulta obvio el importante significado de esta alineación. Este significado adquiere mayor dimensión cuando se constata que en estos días, a lo largo de Mesoamérica, numerosos eventos señalan, por medio de hierofanías y alineamientos, la trascendencia de esta especial relación calendárico-astronómica.



María Elena Ruiz Gallut, 1994

Templo Superior de los Jaguares de Chichén Itzá. Fachada

Por otro lado, tenemos que el 16 de marzo del año 856 d.C. ocurrió el equinoccio de primavera en la latitud de Chichén Itzá, fenómeno que sabemos fue registrado en el sitio por la llamada Pirámide del Castillo.

En el Templo Superior de los Jaguares dicho evento se registra desde la entrada de la cámara; ese día pudo verse al astro poniéndose junto al canto interior de la columna sur. Pero además, esta importante fecha solar se relaciona con

una posición interesante de Venus. En el horizonte poniente, este planeta se oculta alrededor del eje de simetría del edificio cuando ha ocurrido la puesta del sol. Reconstruyamos el fenómeno visto desde nuestro templo. Si estamos parados en la entrada del recinto en la tarde equinoccial, podremos observar al planeta Venus aparecer en el firmamento después de que el sol se ha puesto. Cuando esto ocurra, el planeta estará situado en un punto a la derecha de donde el sol se puso y aparentemente cercano a la orientación del edificio. Este mismo evento ocurrirá cada ocho años, es decir, el fenómeno seguirá presentando la misma disposición en lo que se refiere al planeta respecto de su relación equinoccial.

Si este evento se observara precisamente desde el interior del recinto, en donde están las pinturas murales, tendríamos una correspondencia entre lo que vemos en el horizonte y lo que aparece representado en la parte interior del dintel: frente a nosotros, los relieves en el dintel de madera "copiarían" lo que ocurre en la naturaleza: la posición del sol respecto a Venus está en la relación sol-izquierda, Venus-derecha. Si recordamos la disposición de la escena central del muro este, el que queda frente a la entrada, los personajes de pie guardan esta misma relación; es decir, el individuo representado como el sol está situado a la izquierda y la serpiente emplumada o Venus, a la derecha.

Mencionamos al principio de este trabajo la enorme importancia de la ceremonia del juego de pelota y sus connotaciones simbólicas, sobre todo su carácter como escenificación ritual de mitos cósmicos. Dice Alfredo López Austin (1993):

> dentro de una tradición religiosa las leyes sociales y naturales pertenecían al mismo orden cósmico, la naturaleza y la sociedad quedaron reducidas, por abstracción, a símbolos comunes. Esta tremenda reducción produjo un crecido número de símbolos caracterizados por altos niveles de equivalencia, polivalencia y permutabilidad. Sin embargo, no todos ellos tenían la misma importancia. Algunos, privilegiados, se aglutinaban para poder formar núcleos de gran poder simbólico.

La manifestación artística, en este caso pinturas y relieves, se convierte en uno de los recursos por excelencia para ofrecer y presentar estos conjuntos de símbolos.

Pensamos que uno de ellos se hace patente como tal en lo que acabamos de analizar. Dos deidades astrales son recuperadas de la naturaleza en momentos específicos de sus propios recorridos por la bóveda celeste y recreadas a través de la obra de arte.

Por un lado, la representación de una oposición imaginada, que involucra el enfrentamiento de las fuerzas contrarias del cosmos. En este sentido, ¿por qué otorgar y plasmar este carácter bélico a una relación puntual entre Venus y el sol?: Venus no puede hacerse presente en el firmamento vespertino si el sol no ha entrado al inframundo. Esto quiere decir que nunca podremos observar al planeta antes de que el sol se haya metido.

La cercanía de los dos astros bien puede imaginarse como la confrontación de fuerzas antagónicas.

Pero además de lo que hemos mencionado, pensemos en Venus y sus múltiples relaciones de carácter simbólico: conexiones evidentes con ciclos calendáricos, vínculos con fechas para la guerra y una cuasi infinita gama de valores que se va tejiendo entre el paso de la historia y los fenómenos naturales que son divinizados.

Por otro lado, podríamos hablar del aspecto práctico de una orientación. En este sentido, la alineación solar con el eje del edificio nos señala la importancia de un evento astronómico que divide el horizonte en una relación calendárica, fenómeno que además puede ser observado y verificado año con año.

En ambos casos los dos astros juegan un papel relevante.

Finalmente, en todo este contexto debemos señalar que el conjunto de posibles funciones culturales de la astronomía queda enmarcado en un proceso social-integral que es afectado por las diferentes esferas del desarrollo humano. ◆

Bibliografía

Coggins, Clemency y Orrin C. Shane III, *Cenote of Sacrifice: Maya Treasures from the Sacred Well at Chichen Itza,* Austin University of Texas Press, 1983.

Cohodas, Marvin, *The Great Ball Court at Chichen Itza, Mexico,* Garland Publishing Co., Nueva York, 1978.

Kowalski, Jeff K., "Las deidades astrales y la fertilidad agrícola: temas fundamentales en el simbolismo del juego de pelota mesoamericano en Copán, Chichén Itzá y Tenochtitlan", en María Teresa Uriarte (coord.), *El Juego de pelota en Mesoamérica: raíces y supervivencia* (América Nuestra, 39), Siglo XXI Editores, 1992, pp. 305-334.

López Austin, Alfredo, "Reflexiones finales sobre el encuentro internacional. El juego de pelota en Mesoamérica: raíces y supervivencia", en María Teresa Uriarte (coord.), *El juego de pelota en Mesoamérica: raíces y supervivencia* (América Nuestra, 39), Siglo XXI Editores, 1992, pp. 407-413.

Millbrath, Susan, "Representación y orientación astronómica en la arquitectura de Chichén Itzá", en *Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas,* Universidad de Yucatán, México, vol. 15, núm. 89, 1988, pp. 25-40.

Miller, Arthur, "Captains of the Itza: Unpublished Mural Evidence from Chichen Itza", en Norman Hammond (comp.), *Pictorical Process in Maya Prehistory: Studies in Honor of Sir Eric Thompson,* Academic Press, Nueva York, 1977, pp 197-225.

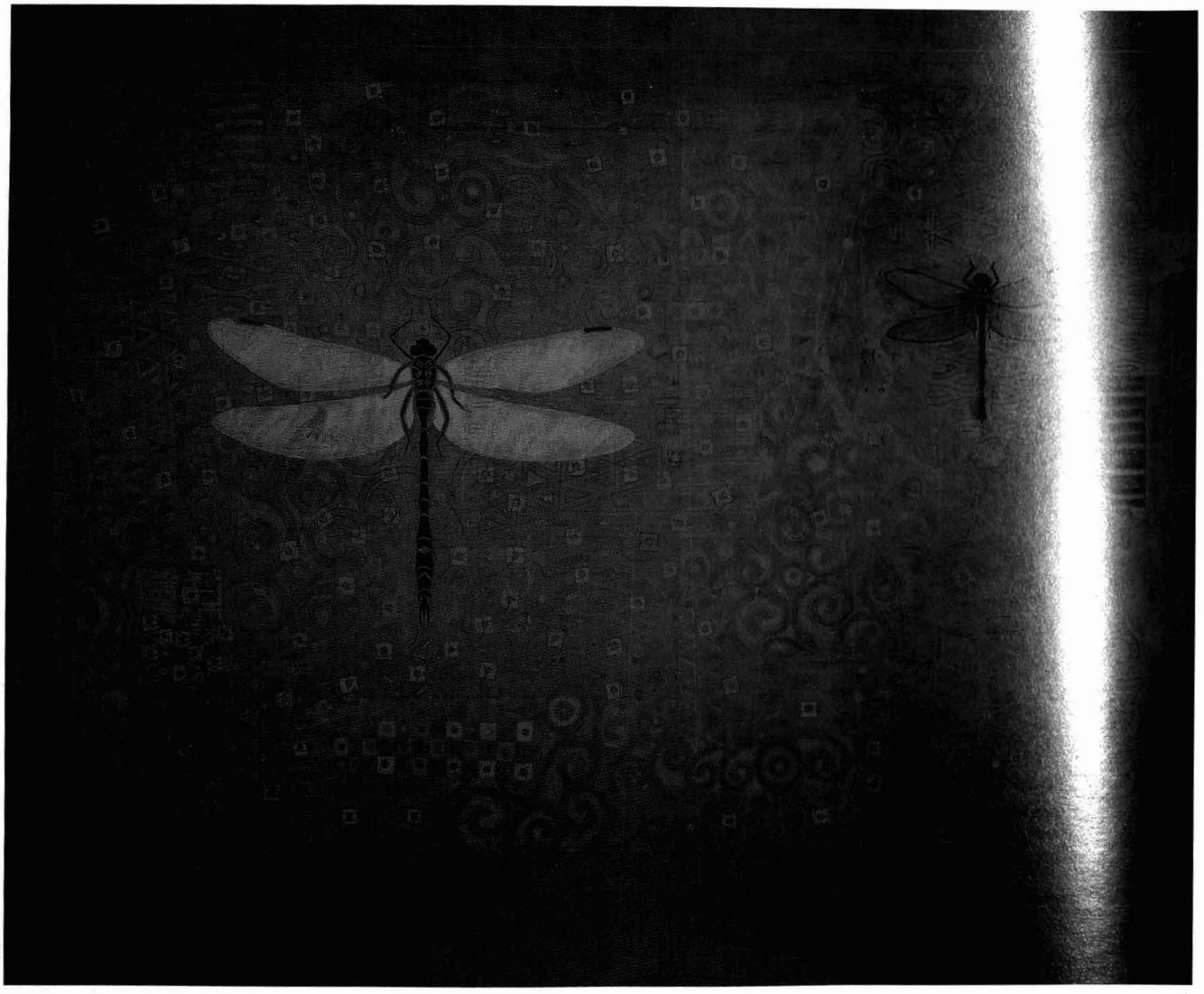
Parsons, Lee A., *Bilbao, Guatemala,* 2 vols., Milwakee Public Museum, Publications in Anthropology, Milwakee, vols. 11-12, 1967-1969.

Tozzer, Alfred M., "Chichen Itza and its Cenote of Sacrifice", en *Memoirs of the Peabody Museum Memoirs Ethnology,* Harvard University, Cambridge, vols. 11-12, 1957.

La magia de lo cotidiano en el arte de Mario Rangel

◆

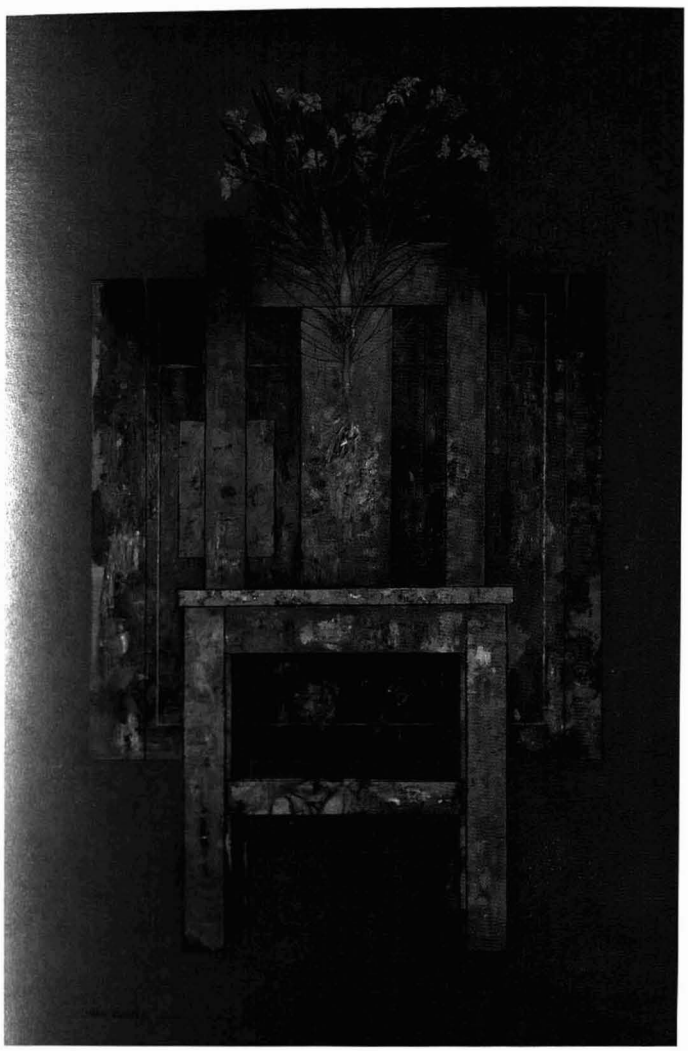
MIREYA FOLCH-SERRA



Los encantos de la penumbra, 1993, acrílico/caoba, 80 × 100 cm

El encuentro con la obra de Mario Rangel nos acerca a un mundo de cuentos, imágenes y representaciones que describen, por un lado, proverbios, mitos y creencias populares y, por el otro, se relacionan a una visión poética de la vida cotidiana. A través de esta visión se establece un proceso simbiótico en el que los elementos constitutivos de la obra forman una totalidad inseparable.

En este universo lleno de objetos comunes, el pincel de Rangel es equiparable a la probeta del alquimista cuyo poder de transformación trasciende todas las barreras. Su objetivo primario es hacer visible la materia intangible de los sueños diseminando imágenes oníricas por los espacios ilimitados de la imaginación. Pero en la vida real, esto requiere un trabajo meticuloso. La proyección de las imágenes es efectuada a través de capas y veladuras

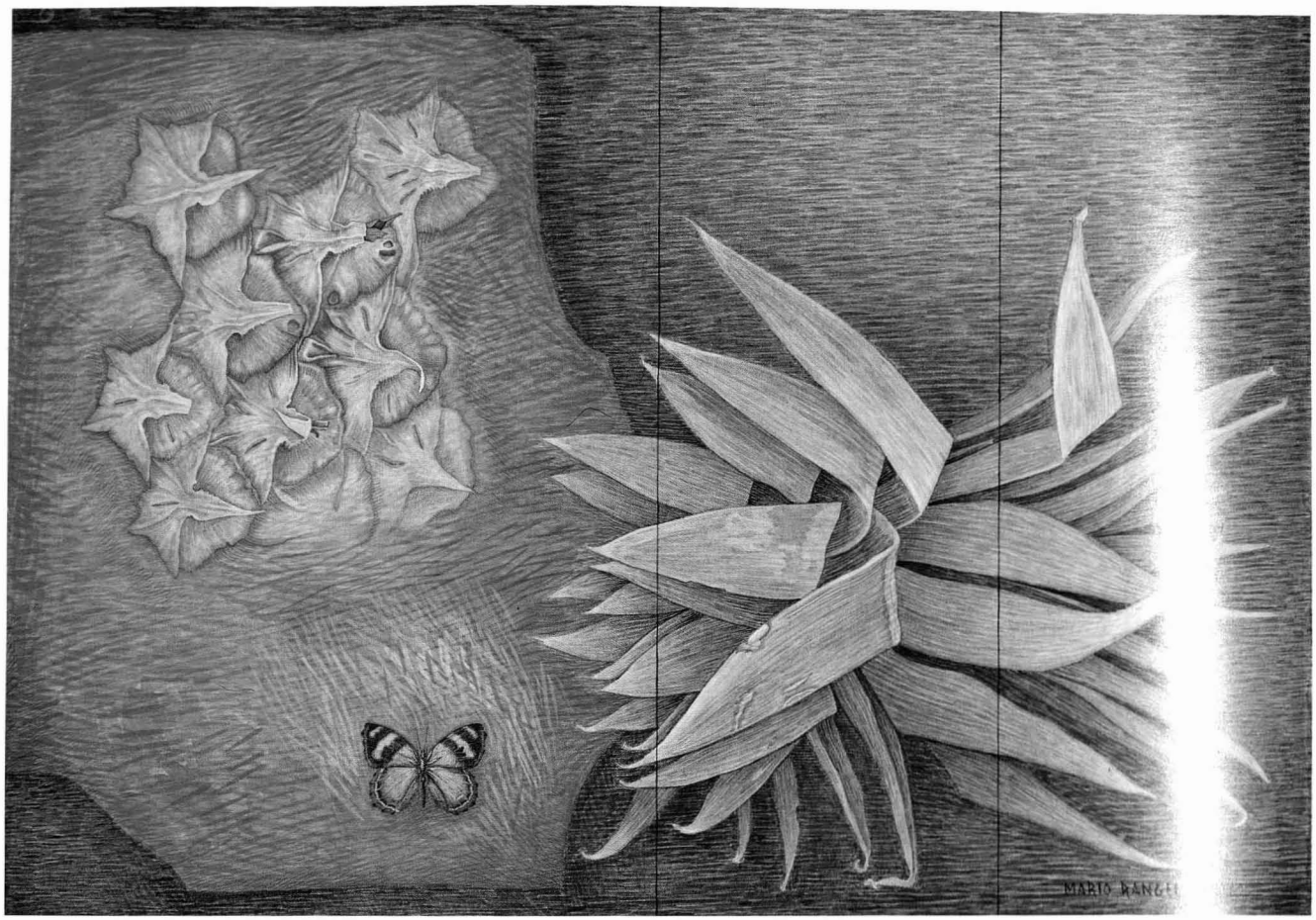


Memoria de un desprendimiento, 1994, acrílico/tela, 120 × 80 cm

El aliento del diablo, 1995, acrílico/madera, 33 × 60 cm

(ya sean acrílicos o acuarelas) colocadas con gran delicadeza sobre lienzos y caobas. Las pinceladas, pequeñas y cuidadosas, caen como lluvia tibia lavando los colores, haciéndolos más intensos o más pálidos, según sean los requerimientos del tema. Éste, a su vez, se convierte en una narrativa completa en manos de Rangel, quien, como maestro de ceremonias, dirige el movimiento perpetuo del cuento de hadas cuya forma y significado se reconstituye constantemente, según el tiempo en que se dice y el espacio que lo acoge. En esta obra abundan los espacios insólitos donde son colocados con gran cuidado, para evitar que se deshojen o se deshagan, dibujos de flores, libélulas, insectos y mariposas. Inmobilizados por la línea, el color y la materia pictórica, permanecen como custodios del encantamiento que transformará una serie de objetos y personajes cotidianos en seres tan inauditos como lo es el propio contexto que los rodea.

La acuarela es un medio sutil que le permite a Rangel entender la fragilidad de estos seres que tienden a desvanecerse en el tiempo, en la memoria y en el lienzo. En sus manos, la cualidad de la acuarela se traduce en múltiples pinceladas nadando en mares de colores evanescentes, que enriquecen así el trasfondo de su narrativa pictórica. Uno,



como espectador, no puede menos que sumergirse en esta visión especial del mundo cuya mezcla de elementos mágicos, antiguos y modernos, es compleja y deliciosa. ¡Qué divertido es observar al personaje irreverente del cuadro titulado *A veces pienso en ti*!, donde las flores de la pared y las del jarro-tierra funcionan en el contexto de una conversación notable por su inteligencia, humor y picardía. El diálogo continúa, por supuesto, a través de la acuarela cómplice en que otro personaje contempla, desde la taza que lo contiene, las flores que crecen de la barda imaginando un mundo de probabilidades, un mundo relativo donde *No siempre pienso en ti*. En *El sueño de doña Profunda*, las flores del papel tapiz se reflejan pálidas en la frazada que cubre a una niña-vieja dormida en la regadera. La intensidad del fondo, (¿vigilia?, ¿realidad?), subraya la sutileza del sueño. Los cuentos narrados por la paleta de Rangel producen encantamientos donde la luz y las flores reverberan en ambientes y espacios artificiales, "fuera del tiempo y del espacio", como diría Fernando Pessoa. Así como el poeta, el pintor también nos advierte que el territorio de los sueños sólo puede explorarse con gran cuidado, so pena de perdernos en ellos para siempre. Entre estos personajes y estas flores, sin embargo, se encuentra la dinámica interna del deseo, de la creati-

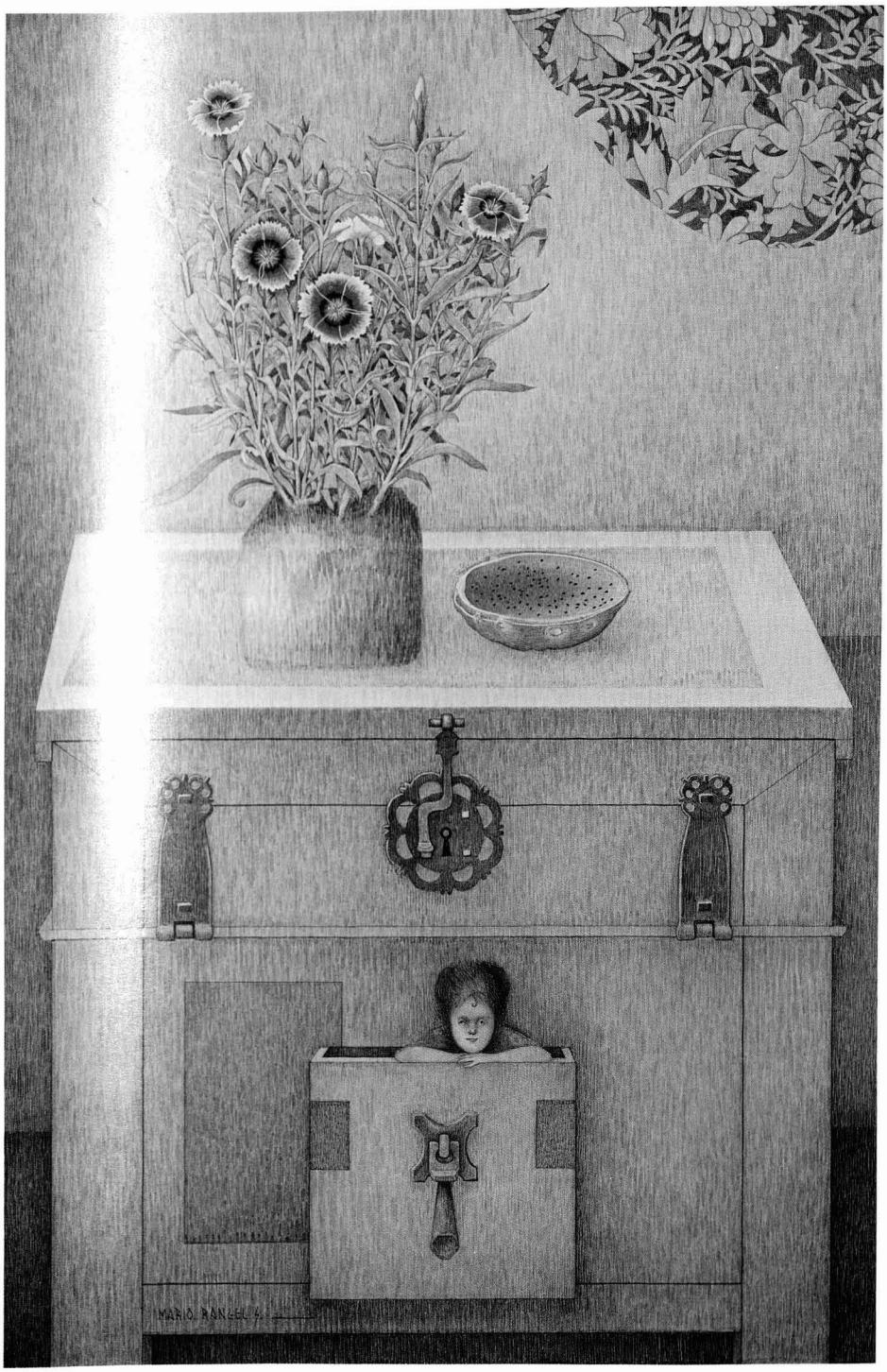
▲ *Desplazamiento*, 1995, técnica mixta, 29 × 42 cm

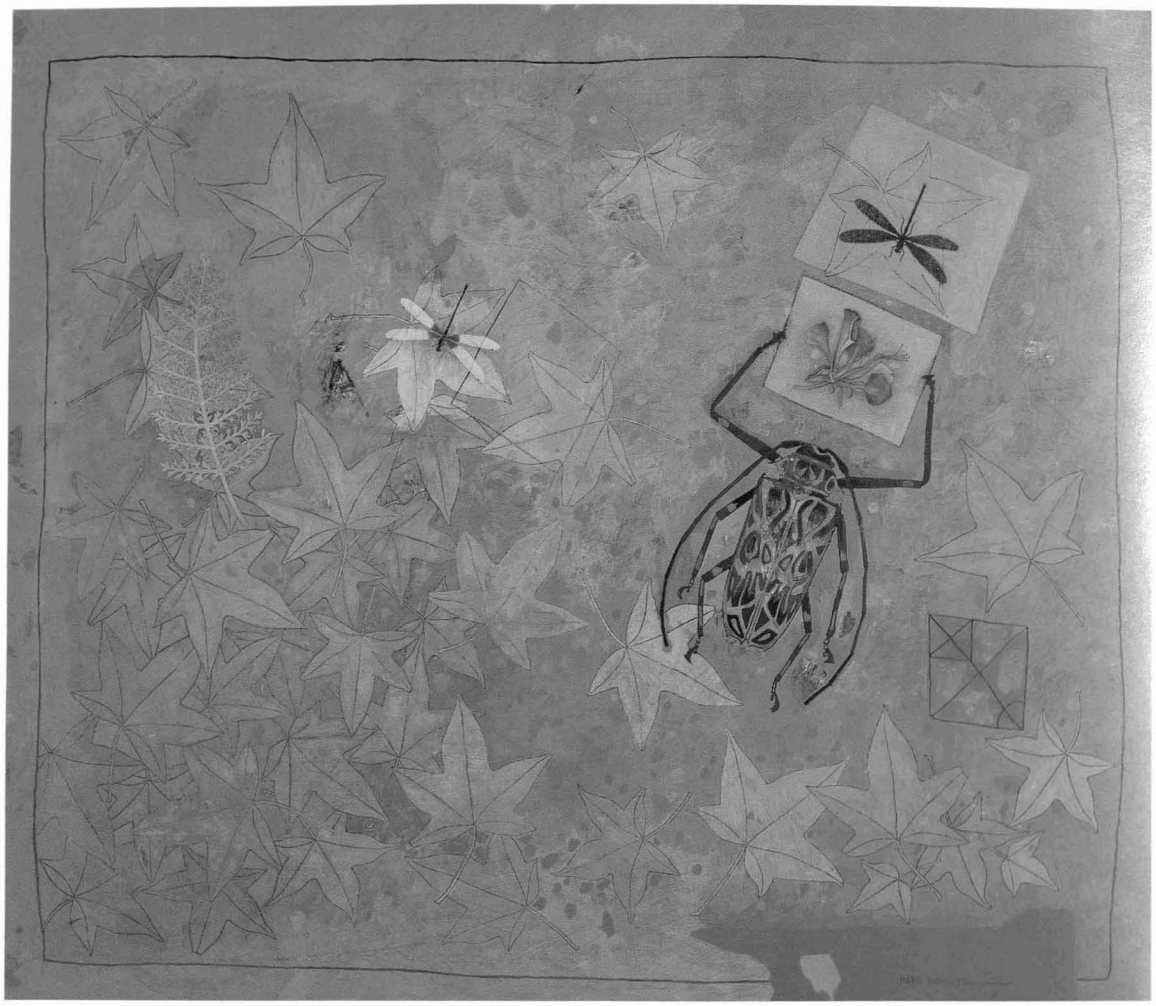
Los novios II, 1995, acuarela, 30 × 20 cm

vidad y lo prohibido. Desde los intersticios de la inventiva de Rangel se proyectan las miradas oblicuas de Freud, Jung, quizás Bruno Bettelheim. El cuento de hadas tiene su lado oscuro y atrayente porque nos ofrece diferentes versiones de la realidad y de las cosas. De hecho, nos ayuda a voltear de cabeza nuestras ideas preconcebidas, al hacer visible el mundo intangible del pensamiento arcaico y las imágenes derivadas del mismo. Así, en estos cuadros poblados de niñas viejas, monstruos, Eva, el Paraíso, el diablo, mesas, jarros y teteras con vida propia, todos ellos protagonistas en el escenario de la vida onírica, la moraleja puede dejarnos perplejos. Es un mundo donde la imaginación no tiene límites, y precisamente por ello no es tan benevolente como parece.

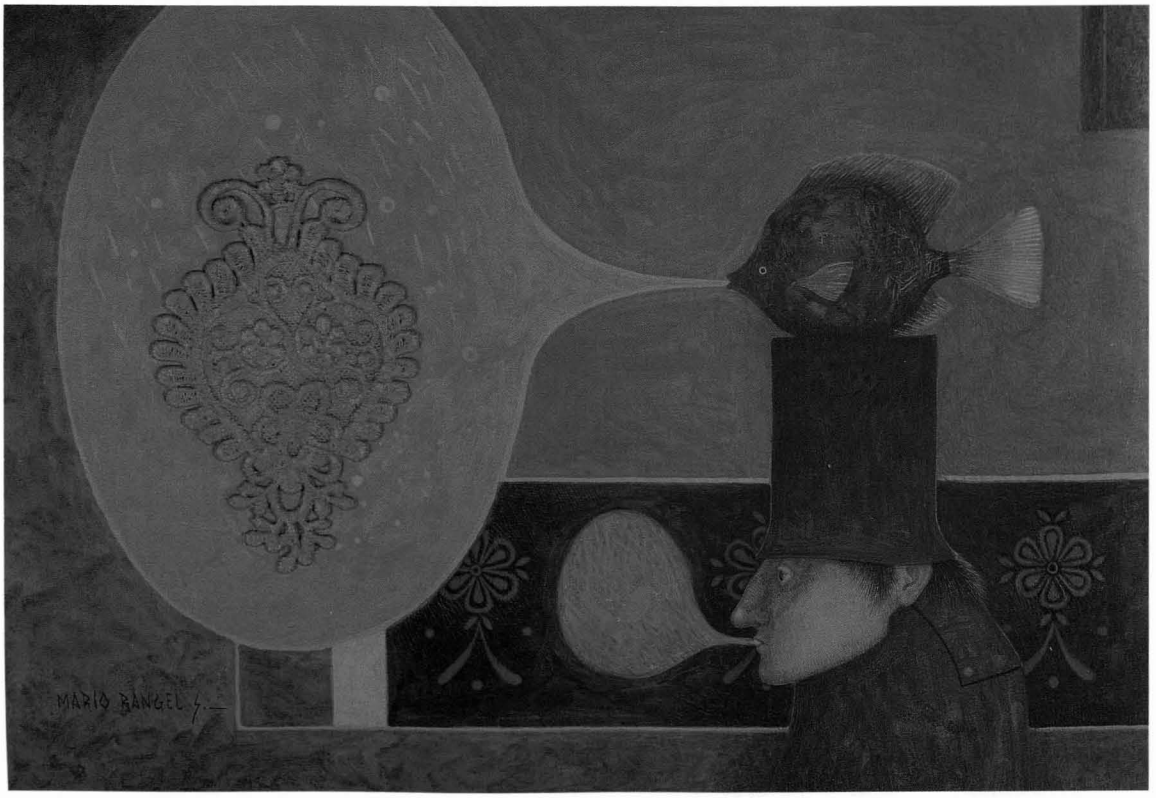
A veces pienso en ti, 1991, acuarela 60 × 40 cm

En algunos de los cuadros podemos observar que el encantamiento se convierte poco a poco en otra dimensión de lo subreal. *La última etapa*, por ejemplo, contiene todos los elementos del miedo y la ironía. El abismo, poblado de flores flotantes, está solamente a un paso del caballo de ruedas montado por el pequeño perverso polimorfo cuyas alitas son demasiado pequeñas para salvarlo. En otro de sus cuadros, *Los medios no importan*, Rangel emplea un ingenioso juego de palabras para colocar una trampa constituida por un ramillete de flores. El gato-pintor espera con paciencia al espectador, atrapado sin duda por el encanto de las flores y la ironía. Pero quizás la obra más inquietante es la titulada *Memoria de un desprendimiento*. Este cuadro para mí resume la obra de madurez de Mario Rangel, su trayectoria estética y su perfil psicológico. En este acrílico sobre tela vemos la parte de atrás de un caballete. Las maderas de que está hecho son viejas y están resecas. Las manchas de color que lo definen podrían haber sido flores, insectos o mariposas. Es el crisol donde han sido creados, a imagen y semejanza de su autor, todos los personajes que habitan el misterio de esta poesía eminentemente visual. El caballete, gastado por el tiempo, refleja la paleta del pintor. Es a la par un testimonio y un autorretrato. Y para que no falte nada, está coronado por un ramillete de flores sempiternas que son, al mismo tiempo, parte dibujo y parte realidad. Otra vez se nos dice a los espectadores que la fantasía no distingue oposiciones, y no articula el tiempo y el espacio tal como lo percibimos y creemos conocerlo. Pero sobre todo, esta imagen del caballete como objeto, autor, narrador, nos indica que la frontera entre el sueño y la vigilia sólo existe en la imaginación. ◆





El eco de tu presencia II, 1994, acrílico/caoba, 80 × 100 cm



Fuerza de sus argumentos, 1990, acrílico, 20 × 30 cm

Fotos: José Conchello y Pablo Labastida

Rituales y creencias sobre la fecundidad humana entre los mayas

MARTHA ILIA NÁJERA

Fomentar la vida es la máxima preocupación del hombre, sobre todo cuando los medios de subsistencia no están seguros; la provisión de alimentos es fuente constante de angustia y produce estados de tensión emocional. Dicha inquietud se acentúa en aquellos grupos donde el producto de la agricultura depende de la lluvia y el sol; la caza de la cantidad de animales, y la continuidad del grupo social del nacimiento de sus miembros. Cuando los medios tecnológicos al alcance fallan o son insuficientes en estos grupos, el hombre aplica una organización ritual, en parte mágica y en parte religiosa, ya sea para amortiguar los fenómenos naturales, como las sequías y las tormentas, o para pedir la ayuda de seres sobrenaturales que respondan a las súplicas y necesidades humanas.

A lo largo de la historia de los mayas antiguos, encontramos multitud de ritos encaminados a lograr buenas cosechas, y caza y pesca abundantes: ofrendas, oraciones a los dioses, procesiones, suntuosas ceremonias donde se ofrecían vidas humanas. De igual forma los mayas contemporáneos practican numerosos rituales relacionados con la siembra, la cosecha y la petición de lluvias; su calendario ritual gira alrededor de conseguir el sustento humano.

Existen pocos datos sobre los rituales encaminados a fomentar la fertilidad humana y acerca de las creencias sobre la esterilidad; no obstante, la imposibilidad de procrear ha sido motivo constante de desasosiego. Esta escasez de información tal vez responda a que, en términos generales, no se trata de ceremonias comunales y calendáricas sino de ritos individuales privados que realiza la pareja incapaz de tener hijos, difíciles de captar para los frailes, que comunican las costumbres de los antiguos, y para los etnógrafos que estudian las de los contemporáneos.

Entre los pocos ritos comunales conocidos tendentes a fomentar la fertilidad humana, cabe mencionar los *Cantares de Dzitbalché*, fuente colonial que proviene de Campeche. En el cantar 7, llamado *Kay-Nicté*, "Canto de la flor", se relata una danza de las jóvenes vírgenes para pedir fertilidad bajo la luz de la luna, junto a una poza, en la espesura del bosque, escondidas de las miradas indiscretas. El ritual lo dirige una anciana y las jóvenes portan, entre la parafernalia citada, copal y diversas clases de flores, entre ellas la plumeria, o flor de mayo. Además llevan objetos para hilar, instrumentos musicales como la concha de tortuga y el caracol, con los que se acompañan para danzar desnudas a la espera de "[...] que surja la bella estrella que humea sobre el bosque. Quitaos vuestras ropas, desatad vuestras cabelleras; quedaos como llegasteis aquí, sobre el mundo, vírgenes, mujeres mozas [...]"[1]

Parece tratarse de un ritual de iniciación femenina, el paso a la edad adulta, el momento de alcanzar un estadio de la vida que se caracteriza por la plena madurez sexual, de fertilidad; las jóvenes se desvinculan de su vida precedente y se insertan en un nuevo contexto, en el de mujeres reproductoras. En el rito la anciana funge como la maestra de iniciación, y la idea del renacimiento propio de los ritos de paso se da al efectuarse el ritual durante la noche, sinónimo del interior de la tierra, la oscuridad, la muerte, el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones. Además, según Chevalier, su desnudez simboliza un retorno al estado primordial, una purificación, que permite que penetren con facilidad las energías divinas.

La danza, forma dramática de expresión cultural, es un reclamo de la bendición celeste, de la fertilidad; es el momento en que la mujer se realiza como tal; con la danza se intenta reavivar las fuerzas cósmicas; de ahí que se celebre bajo la tutela de la luna. Las jóvenes se identifican con el astro, pues es la fuente de toda fertilidad, gobierna los ciclos vitales; es asimismo deidad de las aguas, madre de la vegetación, protectora del embarazo y del parto.

Las flores que las vírgenes portan simbolizan en esencia el principio pasivo, lo femenino, el amor y la armonía que

[1] "Cantares de Dzitbalché", Cantar 7, en *Literatura Maya*, pp. 367-369.

caracterizan a la naturaleza primordial; en la mítica maya, la flor de la plumeria, que es un símbolo sexual, es fecundada por un colibrí, epifanía de la deidad celeste, y de esta unión nace el sol.[2] El copal, propio de las ceremonias indígenas, por su propia ligereza es un alimento de las divinidades; el aromático incienso se encarga de purificar el rito y de elevar las plegarias a la bóveda celeste; es, como señala el "Libro de las pruebas", en el *Chumayel*, "la resina del cielo, el incienso labrado en muchos granos".

La tortuga, cuyo caparazón sirve como instrumento de percusión que marca el ritmo de la danza, posee entre sus simbolismos el de la Gran Madre terrestre; los caracoles, de canto lúgubre, tal vez evoquen un sonido primordial, más aún porque son salidos del mar, imagen de las aguas creadoras, por lo que se asocian al origen y al agua; por su forma, a la luna, y por ende a la fertilidad. El *Cantar* hace mención de instrumentos para hilar, propios del sexo femenino vinculados también con la diosa lunar; hilar o tejer se equipara al acto de creación, de alumbramiento.

Y por último la poza —alegoría del líquido primigenio, origen de todas las cosas preformadas, portadora de los gérmenes de la vida, de la abundancia— contagia a las mujeres de sus atributos y, al llegar el nuevo día, logran su renacimiento cargadas de fertilidad.

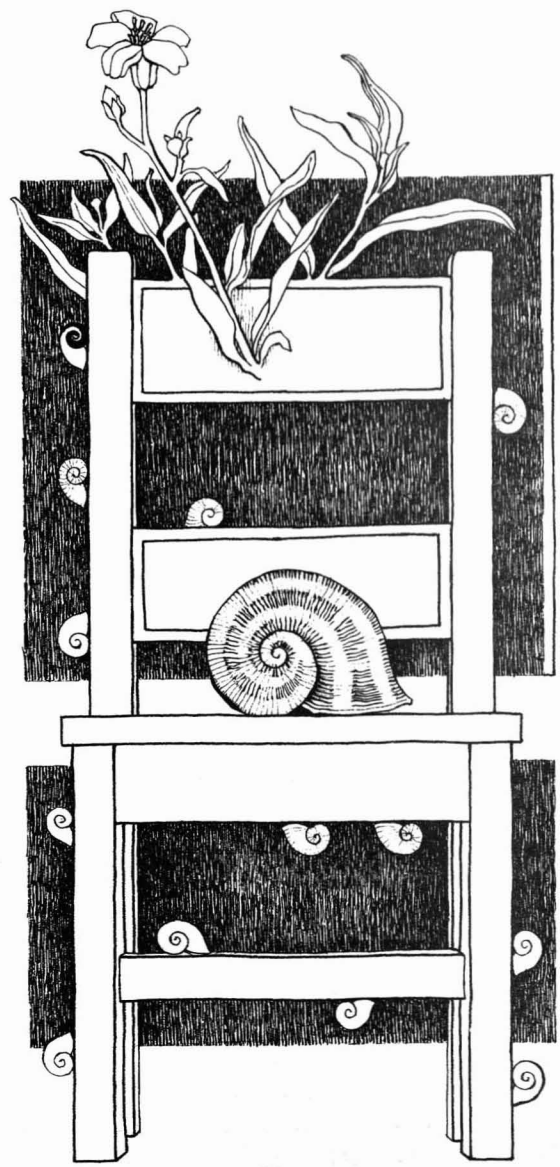
Entre los rituales individuales para pedir fertilidad, fray Bartolomé de las Casas menciona uno que también se vinculaba con el agua. Refiere que en Guatemala, durante la época prehispánica, cuando una pareja no podía concebir, ofrendaba en las fuentes. Agrega que "[...] si hallaban algún árbol acaso que fuese muy espeso de hoja, debajo del cual saliese alguna fuente, el lugar era divinísimo, por concurrir en él dos divinas cualidades [...]".[3]

El hecho de que se presentara en un solo sitio un árbol y una corriente de agua enriquecía su simbolismo y aumentaba su sacralidad. Por un lado tenemos al árbol, imagen de lo masculino y de la regeneración rítmica, de la vida inagotable que se concentra en la vegetación, y por tanto una metáfora de la resurrección de la vida; el árbol a su vez se inserta en el complejo simbolismo del eje cósmico, vía de unión entre el cielo, tierra e inframundo, entre el mundo sagrado y el profano, por donde los seres divinos se comunican con los hombres. Sus raíces penetran en las profundidades terrestres, en el mundo de la muerte, lugar de donde proviene la vida y de donde surge el fruto.

El agua, por su parte, es, como señala Eliade, alegoría de lo femenino, líquido cuyo destino es engendrar sin cesar; todo lo que regresa a ella inerte y estéril adquiere nueva forma y vida. De acuerdo con los mitos cosmogónicos de los antiguos quichés, del caos acuático surgirán los dioses creadores, fundamentándonos los conceptos de los mayas acerca del valor creativo de este líquido. El que sea una corriente de agua implica que es "agua viviente", a diferencia de las "aguas muertas" o estancadas, y el ser una fuente indica que proviene de la oscura matriz de la Gran Madre.

Al realizar un rito en un espacio tan sagrado se logra una mayor efectividad simbólica, gracias a que se da una comunicación con las divinidades y a que se conjuntan dos fuerzas opuestas: lo masculino y lo femenino, padre y madre, caliente y frío, fuerzas relacionadas con la fertilidad que producen un flujo de energía divina que regenera a la pareja.

En el siglo XVII, otro fraile, Francisco Ximénez, escribía sobre los indígenas quichés y decía que cuando una pareja era estéril, se purificaba antes de acercarse a las divinidades mediante un sencillo ritual para pedir fertilidad. Después de pronunciar sus peticiones, ofrendaban su sangre y sacrificaban aves a los seres sobrenaturales para obtener sus favores. También se abstenían de relaciones sexuales durante cuarenta o cincuenta días; aun cuando las relaciones sexuales eran



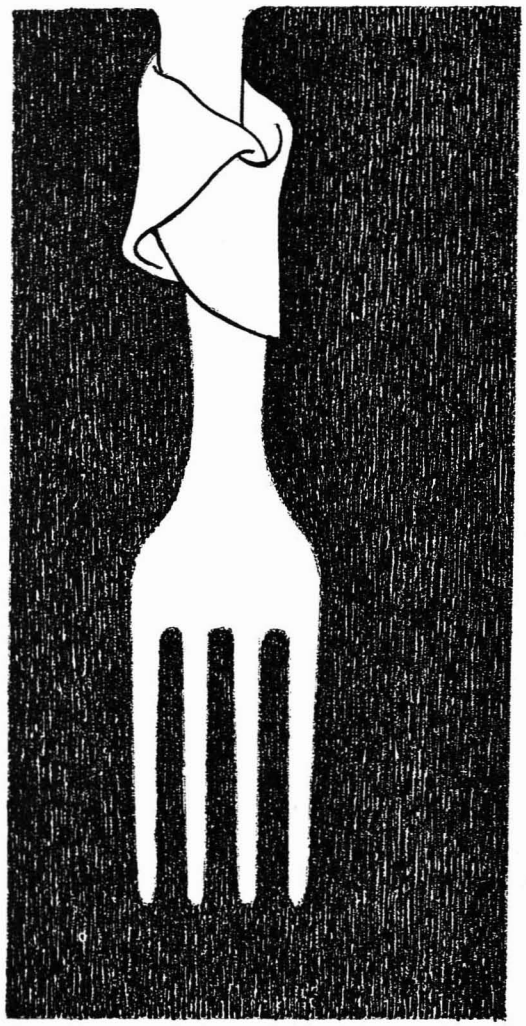
[2] Mercedes de la Garza, *Aves sagradas de los mayas*, p. 59.

[3] Las Casas, *Apologética historia sumaria...*, III, CLXXIX, p. 223.

exaltadas para el logro de la procreación, la complejidad misma de las creencias religiosas daba lugar a una serie de restricciones.

El periodo de abstinencia sexual era por un lado para purificarse y poder invocar a las divinidades sin riesgo, y por otro para no contaminar el rito que se proponían efectuar; la abstinencia además fortalecería su vigor anímico y estarían proclives para engendrar. Adquirirían la energía calorífica suficiente, concretada en esa entidad anímica, pues la procreación se considera como la suma del calor femenino y el masculino.

Un requisito más que señala Ximénez en el caso de los quichés era la abstención de condimentos como la sal, que detenta entre sus valores simbólicos el de la esterilidad, ya que la tierra salada es sinónimo de tierra árida. También, el llevar a cabo una privación voluntaria de un condimento esencial y fisiológicamente indispensable, implica una penitencia que fortalece espiritual y físicamente.



La pareja estéril, continúa el fraile, sólo tenía permitido alimentarse con maíz, elemento sagrado del cual fue conformado el ser humano, símbolo de la prosperidad, del origen del hombre: su simiente. Este grano otorgaría la esencia sagrada necesaria para la procreación, incorporaría en el organismo aquello que nace de la Gran Madre, participando de la naturaleza telúrica. A su vez, al ingerir el maíz, a diferencia de los dioses que sólo se alimentan de esencias, se simboliza la condición humana del hombre, capaz de reproducirse, pero también de morir.

Una vez congraciadas las deidades, los antiguos quichés llevaban a cabo actos propiciatorios para cargarse de fertilidad, como era dormir sobre la tierra para adquirir por magia de contacto la fuerza procreadora de la Gran Madre telúrica; el ritual tiene fuertes connotaciones sexuales y es indispensable que el cuerpo esté en contacto con elementos primordiales de la naturaleza. Para acrecentar aún más esa fertilidad pasaban varios días en una cueva, penetrando en el gran útero universal. La tierra, parafraseando a Eliade, está "viva" porque es fértil, y a todo lo que regresa a su interior se le provee una vez más de vida; por ello, cuando una pareja incapaz de procrear se introduce en la cueva, surge dotada de energía, sinónimo de fertilidad.

La importancia de estos rituales se entiende cuando nos acercamos a los términos empleados para designar a una mujer o a un hombre estéril; por ejemplo, en algunos diccionarios tzeltales y tzotziles del siglo XVI se les compara con un árbol seco, sin ramas, *toj te'*, algo yerto y sin vida; o bien *taquinte antz*, "mujer-árbol seco", o *taquin ton antz*, "mujer piedra seca", que reflejan una imagen de desolación, de carencia de vida: *mape antz*, "mujer que no pare".[4] Otro dato proviene de los antiguos cakchiqueles, quienes llamaban al hombre estéril: *quere xa teulah yaru yaal ru tiohily*, "hombre [que] no tiene ya calor en el semen".[5]

Este último término centra nuestra atención en una idea primordial: el *frío* se vincula con la esterilidad. Para ayudarnos a comprender estas ideas es preciso recurrir a las creencias de los mayas contemporáneos, quienes, no obstante los siglos de aculturación, conservan ciertos conceptos que reelaborados y enriquecidos nos permiten introducirnos en ese mundo indígena.

En estas comunidades, aunque la esterilidad no es frecuente, causa grandes preocupaciones. Los *k'ekchi'* se refieren a la mujer estéril con el término *l maac'a' ral*, cuya traducción aproximada sería "no hay nada de cría en la madre", que enfatiza la misma idea prehispánica.

En general, la imposibilidad de procrear es consecuencia de un desequilibrio en el cuerpo humano. Éste puede ser motivado por un proceso orgánico entendido por los indígenas como *natural*, causado al romperse la regulación entre lo *frío* y lo *caliente*, o al trasgredir interdicciones humanas; la esterilidad, en pocas ocasiones, puede ser un castigo sobrenatural o provocado por brujería.

Diversos autores han estudiado la bipolaridad frío-caliente y a grandes rasgos coinciden en que en estas ideas no intervienen fuerzas sobrenaturales; son un principio fisiológico y forman parte de la cosmovisión indígena; sin embargo, la naturaleza *fría* o *caliente* de seres humanos, objetos y alimentos, no se relaciona con el principio térmico de los cuerpos, ni con estados de ánimo que alteran el control del individuo, sino con otro tipo de cualidades, como son la fuerza interna de un ser humano, la manera en que se cuecen los alimentos, etcétera.

Cuando el equilibrio entre estas dos fuerzas se rompe, el individuo sufre un proceso patológico por un exceso de na-

[4] Laughlin y Haviland, *The Great Tzotzil Dictionary...*, I, p. 270; Ruz, *Copanaguastla en un espejo...*, p. 160; Ara, *Vocabulario en lengua tzeltal...*, p. 330.

[5] Coto, *Vocabulario de la lengua cakchiquel...*, p. 219.

turaleza fría o caliente y para contrarrestarlo se le dan alimentos y remedios ya sean fríos o calientes de acuerdo con la naturaleza del mal;[6] el concepto está tan extendido, que los criterios sobre esta polaridad varían y no encontramos principios rectores del sistema. Un hecho que sí aparece en todos los grupos mayas consiste en que la *frialdad* en el hombre o en la mujer es una de las principales causas de esterilidad, la cual es transitoria o definitiva.

En el caso de la esterilidad masculina los tzotziles se refieren a un *frío* en el pene; el semen será aguado y el coito será doloroso para la mujer cuando el frío penetre en su vientre; además, le causará dolor de estómago. Hoy día los tzotziles se refieren a la impotencia masculina, que se puede equiparar con la esterilidad, con el término *sikubtasvan*, que contiene la raíz *sik*, "frío".

La esterilidad femenina originada por una naturaleza *fría*, un "frío en la matriz", imposibilita a la mujer para recibir el semen o hace que lo expulse de inmediato después del coito y no permite la fecundación; en general, alguna imprudencia o trasgresión provoca el tan temido desequilibrio.

Las trasgresiones pueden consistir, señala Guiteras, en tener en brazos a una criatura moribunda; con esto la mujer adquiriría la energía de muerte, el "aire frío" que aqueja al pequeño. Asimismo, a la mujer yucateca, mencionan Redfield y Villa Rojas, le está prohibido mojarse durante la menstruación; esto le causaría un terrible choque de fuerzas, pues durante esos días contiene una gran energía calorífica debido a que, creen los mochós, "se gasta la energía de la sangre" y al enfrentarse con un agente *frío*, se traduce en un desequilibrio interno. Durante los ocho días después del parto la mujer debe abstenerse de ingerir alimentos fríos o caminar descalza, dado que sufriría *pasmo*, mal que tiene entre sus síntomas la esterilidad; como la madre durante el alumbramiento pierde gran cantidad de calor, requiere de alimentos calientes que le ayuden a recobrar el equilibrio.

Otra causa vinculada con la frialdad entre los tzotziles, señala Guiteras, es un cierto tipo de aborto: cuando un mono macho —animal considerado como un espíritu maligno— le roba el feto a la mujer preñada, ésta permanecerá estéril por el resto de su vida debido a que recibió el *escalofrío* del macho y nunca lo abandonará; si fue la hembra, tendrá posibilidad de volver a embarazarse. Para evitar que el mono se robe al feto, la mujer duerme con los calzones de su marido sobre el vientre, que, suponemos, le transmitirán la fuerza del pene o harán que el mono la confunda con el hombre; además, se recurre a la fuerza de las plegarias y oraciones.

La esterilidad, nos dice Ruz al referirse a los tojolabales, puede ser causada por brujería cuando una mujer provoca envidia en su comunidad y se vengan de ella con un "mal puesto". Los tzeltales, según Villa Rojas, señalan que una joven fue objeto de un maleficio porque un brujo le *echó* la enfermedad de *enfriar* su interior y con ello evitó que procreara; el mal consistía en una bola fría que se movía por todo su estómago; una vez más lo *frío*, aunque sea consecuencia de la brujería y no de una trasgresión, se relaciona con la esterilidad.

Como proveniente del mundo sobrehumano, está la luna que puede actuar de manera imprevista y "no quiere darle hijos a la joven". Los antiguos cakchiqueles mencionaban que cuando una mujer era estéril recibía este castigo por haber mantenido una conducta licenciosa: "Quando la muger es estéril por comunicarse a muchos."[7]

Termer informa que en Guatemala, a principios de siglo, si se tenían pocos hijos era por un castigo de los seres divinos, lo que se trataba de evitar con rituales propiciatorios de sacrificio, penitencia y expiación. La pareja estéril recurría al hombre religioso de la comunidad y juntos quemaban copal, colocaban velas en los altares de piedra y ofrecían la sangre de aves. Acudir a lugares lejanos del pueblo, en el ámbito no civilizado, acercaba a los oferentes al mundo de lo sagrado, opuesto al profano simbolizado en el pueblo. Estos dones y sacrificios son los mismos que se ofrendaban a las deidades antiguas para alimentarlas, pues dada su condición etérea necesitaban de productos similares; el humo del copal y de las velas ascendería con facilidad al cielo, en tanto que la sangre del pollo, al caer a la tierra, alimentaría a las fuerzas terrestres que fortalecidas podrían ayudar con su energía a restablecer la fecundación humana.

Schultze Jena afirma que entre los quichés, antes de solicitar la mano de la futura esposa, los padres del muchacho ruegan a los antepasados de la joven, a una antigua deidad en figura de piedra, y al dios de la tierra que le den seis hijos a ese futuro matrimonio, reclamo que se repite en el momento en que se cumple la petición formal.

Algunos de los remedios que se le dan a la mujer o al hombre estéril, al igual que los rituales en la antigüedad, están encaminados a aumentar el vigor sexual y tienen un carácter mágico. Guiteras menciona que se recurre a los llamados "remedios aumentativos", como por ejemplo, utilizar para la joven la raíz femenina de la yerba *guapito* remojada, con lo cual tal vez se espera acrecentar lo femenino. Las plantas medicinales aplicadas en forma de pociones o lociones, son sustancias que tienen por sí mismas sus virtudes específicas y cada una de ellas cumple una función para determinado aspecto del estado de salud.

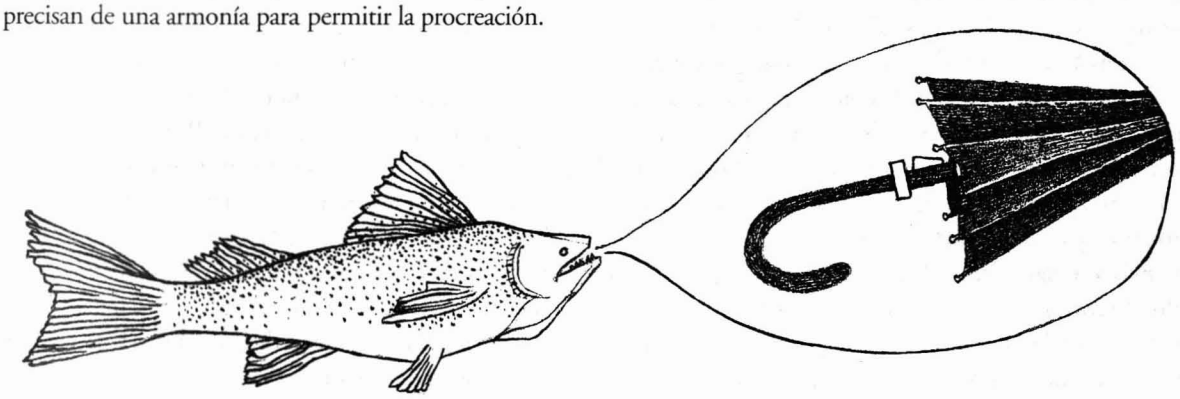
El tener una gran prole es signo de *status* y estima en la comunidad y los niños son altamente valorados; se les compara con un regalo divino, una pequeña flor, un lirio acuático. A tal grado se exalta la idea de una familia numerosa que, según reza una leyenda de Quintana Roo registrada por Villa Rojas, las mujeres que no tengan descendencia amamantarán a su muerte a una serpiente llamada Kukulcán. La antigua deidad benévola y creadora, por su forma serpentina se asocia

[6] Véase López Austin, *Cuerpo humano...*; Redfield y Villa Rojas, *Chon Kom...*; Villa Rojas, *Los elegidos de dios*; Wisdom, *Los chortís...*; Guiteras, *Los peligros del alma*; Ruz, *Los legítimos hombres.*

[7] Coto, *Vocabulario de la lengua cakchiquel...*, p. 219.

con el mal, bajo la influencia cristiana, o tal vez alude al pensamiento indígena contemporáneo donde es un animal asociado al agua y al frío.

Las ideas sobre la esterilidad y los remedios para lograr la fecundidad humana muestran cómo los pueblos mayas han vivido a lo largo de su historia, inmersos en un mundo mágico-religioso donde las desgracias y las enfermedades amenazan constantemente su existencia; tienen que hacer algo más que alimentarse y cuidarse de las fuerzas naturales para conservar su equilibrio, gracias al cual esperan lograr una vida fértil, imprescindible para su sobrevivencia. Es preciso permanecer alerta, no sólo para no trasgredir "la costumbre" y evitar así adquirir el temido frío o alteraciones en la sangre, sino, asimismo, para armonizar su conducta con el resto de la comunidad sin alterar principio alguno que conlleve al temido desequilibrio corporal. Este frío vinculado íntimamente con la esterilidad nos remite a la apremiante necesidad del calor para la procreación, por lo que encontramos una vez más la oposición simbólica de muerte y vida; tal vez ese frío provenga del inframundo, donde residen los muertos, y el calor del cielo, oposiciones que precisan de una armonía para permitir la procreación.



El hombre o la mujer estéril son repudiados por su familia y su comunidad, pues alteran el equilibrio establecido desde los tiempos de la creación; no cumplen con el papel que se les ha asignado, el de padres y madres que permitan la continuidad de la familia y la sobrevivencia del pueblo maya. ◆

Referencias bibliográficas

Obras teóricas de religión

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1988.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones* (Enciclopedia Era, 11), Ediciones Era, México, 1972.

Gélis, Jacques, *History of Childbirth. Fertility, Pregnancy and Birth in Early Modern Europe*, Northeastern University Press, Boston, 1991.

Obras sobre el periodo prehispánico y colonial

Ara, fray Domingo de, *Vocabulario de lengua tzeldal según el orden de Copanabastla*, Mario H. Ruz (comp.), UNAM, México, 1986.

Casas, fray Bartolomé de las, *Apologética historia sumaria...*, 2 vols., UNAM, México, 1967.

El libro de los cantares de Dzitbalché, traducción y notas de A. Barrera Vásquez, en *Literatura maya* (Biblioteca Ayacucho, 157), Mercedes de la Garza (comp.), Editorial Galaxic, Barcelona, 1980.

Coto, fray Thomás de [*Thesavrvs Verborv*] *Vocabvlario de la lengua cakchiquel...*, René Acuña (comp.), UNAM, México, 1983.

Garza, Mercedes de la, *Aves sagradas de los mayas*, UNAM, México, 1995.

López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols., UNAM, México, 1980.

Ximénez, fray Francisco, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala...*, 4 vols., Sociedad de Geografía e Historia, Guatemala, 1929.

Etnografías contemporáneas

Guiteras Holmes, Calixta, *Los peligros del alma. Visión del mundo de un tzotzil*, FCE, México, 1965.

——, "La magia en la crisis del embarazo y parto en los actuales grupos mayances de Chiapas", en *Estudios de cultura maya*, vol. V, UNAM, México, 1961.

Haeserijn V., Esteban, *Diccionario k'ekchi'- español*, Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1979.

Laughlin, Robert M. y John B. Haviland, *The Great Tzotzil Dictionary of Santo Domingo Zinacantan...*, Smithsonian Institution Press, Washington, D. C., 1988.

Petrich, Perla, *La alimentación mochó: acto y palabra (Estudio etnolingüístico)*, CEI, UNACH, 1985.

Redfield, Robert y Alfonso Villa Rojas, *Chan Kom, A Maya Village*, The University of Chicago Press, Chicago, 1964.

Ruz, Mario H., *Los legítimos hombres. Aproximación antropológica al grupo tojolabal*, vol. II, UNAM, México, 1982.

——, *Copanaguastla en un espejo*, CEI, UNACH, México, 1985.

Schultze Jena, Leonhard, *La vida y las creencias de los indígenas quichés de Guatemala*, Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1947.

Termer, Franz, *Etnología y etnografía de Guatemala*, Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1957.

Villa Rojas, Alfonso, *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*, INI, México, 1978.

——, *Etnografía tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*, Gobierno del Estado de Chiapas, Editorial Miguel Angel Porrúa, México, 1990.

Wisdom, Charles, *Los chortís de Guatemala*, Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1961.

Cruces y lluvia en la península de Yucatán

María del Carmen Valverde Valdés

Entre los grupos mesoamericanos, la lluvia es y ha sido siempre fundamental. Cuando hablamos de grupos indígenas cuya base de subsistencia es la agricultura, las lluvias se convierten en un fenómeno indispensable para la sobrevivencia. Por tal situación, los dioses prehispánicos relacionados con la lluvia y el poder fecundante de ésta fueron considerados de vital importancia. Esto se corrobora al estudiar el área maya, concretamente la península de Yucatán; aquí encontramos que las deidades relacionadas con la lluvia son las que más ampliamente se difundieron a lo largo y ancho de todo el territorio y a través de todas las épocas, convirtiéndose en uno de los motivos predominantes de la iconografía y la plástica en la península. De igual forma, tanto en los tres códices prehispánicos como en las fuentes escritas durante la Colonia, donde hay referencias a la cosmología y a la historia del pueblo maya, se menciona constantemente a la lluvia.

En los *Libros de Chilam Balam* algunos de los personajes a los que se alude con mayor frecuencia son los "cuatro bacabes vertedores"; sabemos que éstos son deidades que se encontraban en las cuatro esquinas del cielo, formando una cruz, y que "volteando sus cántaros" vertían el agua sobre la tierra. Tomemos como ejemplo este pasaje de una de las ruedas proféticas de los katunes en donde al parecer se hace referencia a una sequía:

> ...hambre es su carga [la carga del *katun*]: Entrará el pecado en el mundo al sonar las sonajas agitadas por los cuatro Bacabes Vertedores, cuando rasguñen las espaldas de las ceibas de la tierra, cuando hagan salir por completo la lengua al que le corten el resuello.[1]

Así tenemos que el fenómeno es la lluvia, y la cruz, uno de sus símbolos. Ésta se halla relacionada en el ámbito mesoamericano con los fenómenos meteorológicos del cielo, en concreto con los cambios atmosféricos que producen lluvia. La cruz está vinculada con las deidades del aire y la tormenta, quienes siempre la portan como emblema, insignia o adorno. Tales deidades son los señores de los vientos que soplan desde las cuatro direcciones del cosmos. Brinton escribe: "Los brazos de la cruz tenían por objeto apuntar hacia los puntos cardinales para representar a los cuatro vientos portadores de la lluvia."[2] Para los mayas, la cruz también está íntimamente relacionada con el viento. En el *Chilam Balam de Chumayel* se mencionan los cuatro *ángeles*, los *Espíritus*, los *Cángeles Ik* que vendrían a ser los ángeles de los vientos. Esta tradición continúa hasta nuestros días. Veamos, por ejemplo, los siguientes fragmentos de una oración maya actual, que es un "Ofrecimiento de las primicias a los dioses del viento por intercesión del Señor y de la Santísima Virgen":

> ...al viento de los cuatro cerros
> *X-Ah Can Mul Ik* al viento de la cruz
> *X-Cruz-Ik.*
> . . . . .
> En donde están los espíritus malos,
> los vientos malos,
> los vientos de la Cruz
> *X-Cruz-Ik.*[3]

Estos vientos vendrían a ser "los cuatro vientos en acción" cruzados, como los prehistóricos palillos que al frotarse hacían brotar una chispa de fuego y las nubes de entre las que salía el rayo. Por esto, la cruz como símbolo servía a los ritos

[1] *Libro de los libros del Chilam Balam* (Colección Popular, 42), 8ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 59.

[2] Adán Quiroga, *La cruz en América* (Estudios antropológicos, 1), Castañeda, Buenos Aires, 1977, p. 95.

[3] Ramón Arzápalo, "Contribución para el estudio de la religión maya a través de los textos religiosos modernos", en *Indiana*, Gebr. Mann Verlag Berlin, Berlín, 1981, pp. 142 y 149.

mágico-religiosos para impetrar la lluvia. De manera que donde hay dioses de la atmósfera, de la tormenta, del rayo o del huracán, seguramente existirá el símbolo complementario de la cruz, emblema de la alta veneración.

De tal manera que estas dos líneas que se cortan perpendicularmente formando la cruz, representan a los cuatro vientos que traían las nubes, de las que caía lluvia que fecundaba y daba vida a todas las cosas sobre la tierra.

Los testimonios acerca de cruces en el área maya son numerosos. Bernal Díaz del Castillo fue el primero en mencionarlas pero también aluden a ellas Las Casas, Gómara, Torquemada, Cogolludo y posteriormente Ximénez, Cervantes de Salazar y Román y Zamora.

Así, apenas los españoles —salidos de Cuba en el siglo XVI— pusieron pie en tierras próximas al continente, encontraron cruces como símbolos religiosos de los vientos y las lluvias. Dice Las Casas:

> En el reino de Yucatán, cuando los nuestros lo descubrieron, hallaron cruces, y una de cal y canto, de altura de diez palmos, en medio de un patio o cercado muy lucido y almenado, junto a un muy solemne templo, y muy visitado de mucha gente devota, en la isla de Cozumel, que está junto a la tierra firme de Yucatán. A esta cruz se dice que tenían y adoraban por dios del agua-lluvia, y cuando había falta de agua le sacrificaban codornices.[4]

Respecto a esta misma cruz, Francisco López de Gómara continúa diciendo:

> ...ofrecíanle codornices sacrificadas por aplacar la ira y enojo que con ellos tenía o mostraba tener, con la sangre de aquella simple avecica. Quemaban también cierta resina a manera de incienso, rociábanla con agua. Tras esto tenían por cierto que lluvia [sic].[5]

La descripción anterior se refiere a una ceremonia de magia imitativa en la que se quemaba incienso o copal y se pretendía que al elevarse éste en humo se formaran las nubes y se crearan las gotas de lluvia. Es así que el culto es sobre todo al elemento agua como el efecto fecundo de la acción combinada del viento y la tormenta.

Esta cruz, objeto central en el gran templo de Cozumel, que los misioneros no supieron si admirar o atribuir a Satanás, era de las más veneradas en el área maya en el momento del contacto con los europeos. En tiempo de sequía había peregrinaciones a la isla, y el símbolo era llevado por los naturales en procesión a la orilla de los lagos y ríos. De hecho, de acuerdo con el gobernador español que escribe cuarenta años después de la conquista, Cozumel permanecía todavía como un centro de peregrinación muy importante para los grupos mayances, tanto "como Jerusalem para los cristianos"[6] —como él mismo lo menciona.

Por otro lado, se sabe por las fuentes que esta cruz de Cozumel también tuvo un sentido oracular. Tozzer dice que es probable que la cruz de Chan Santa Cruz, que en siglo XIX, durante la Guerra de Castas, hablaba y alentaba a los indios a la rebelión, sea un rescate de esta antigua tradición oracular de Cozumel. Todo esto nos hace ver la fuerza que tenía, y lo arraigado que estaba el culto a la cruz como símbolo religioso en el área maya antes de la conquista española, culto que se refuerza con la imposición de las cruces cristianas. En este sentido Gómara termina por admitir: "estos pueblos acataron mucho de allí en adelante la cruz, como quien estaba hecho a tal señal".[7]

Pero ante las cruces españolas, los indígenas continuaron con sus ritos prehispánicos: "Hincan [los españoles en los pueblos de indios] también una cruz, y si llueve mucho, o hay falta de agua o pestilencia o otro [sic] mal, luego dicen los yndios que aquel palo lo hace, y ruegan y ofrendan a la cruz a modo antiguo."[8]

[4] Bartolomé de las Casas, *Apologética Historia Sumaria* (Serie historiadores y cronistas de Indias, 1), Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, vol. 1, 1967, p. 648.

[5] Francisco López de Gómara, *Conquista de México*, Madrid, 1977, p. 105.

[6] Arthur G. Miller y Nancy Farris, "Religious Sincretism in Colonial Yucatan: the Archelogical and Ethnohistorical Evidence from Tancah, Quintana Roo", en *Maya Archeology and Ethnohistory*, University of Texas Press, Austin, 1979, p. 237-238.

[7] López de Gómara, *op. cit.*, p. 305.

[8] Francisco Ximénez, *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores*, Biblioteca "Goathemela" de la Sociedad de Geografía e Historia, Guatemala, vol. 1, 1929, p. 301.

Asimismo, narra un testigo de Homún:

> Ellos hacían un cierto tipo de sacrificio en la iglesia a la manera de sus antiguas costumbres y a los pies de las cruces, que están alrededor de la iglesia, encendían luces y candelas y ofrecían comida y bebidas y en caso, la opinión expresada de la gente era que se ofrecían a Dios y a sus cruces porque no llovía. —El testigo dijo que entendía que— lo hacían en memoria de sus demonios e ídolos porque así lo hacían en sus antiguas ceremonias.[9]

Este otro testimonio lo reporta Scholes:

> Este testigo vio que los caciques y señores del pueblo hicieron un sacrificio a la cruz que está en el patio de la iglesia, y allí trajeron todos los ídolos, y estando allí los ídolos hicieron sacrificio de un perro y otros animales al tiempo antiguo. Y este sacrificio hicieron por falta de agua y la pidieron en este sacrificio para que se criasen las milpas.[10]

Los sacrificios son una constante en la veneración a la cruz relacionada con la lluvia y la tormenta. Esto se da no sólo en el mundo mesoamericano, sino también universalmente. Eliade asienta que "hacia este dios de la tormenta [de carácter celeste], gran macho orgiástico, rico en epifanías dramáticas, se dirige un culto opulento y sangriento (sacrificios, orgías, etcétera)".[11]

Es así que, unos cuantos años después de la conquista de Yucatán, se registran en la región una serie de sacrificios humanos al pie de cruces, que habían sido colocadas por los españoles. Al respecto, Scholes recoge testimonios que datan de la segunda mitad del siglo XVI:

> ...dijo lo que este testigo sabe y ha visto, es que pudo haber tres años, poco más o menos [el testimonio data de 1562] que vio este testigo cómo se hizo un sacrificio en la iglesia del dicho pueblo de Mopila en el cementerio de ella, al pie de una cruz que está allí frontero de la iglesia, en el cual mataron dos muchachos [...] abrieron los muchachos y vivos sacaron los corazones y que ellos propios [los ejecutantes del sacrificio] los ofrecieron a los ídolos y demonios que allí tienen al pie de la cruz [...] y que echaron los muchachos en un cenote de Yaxcaba.[12]

Tenemos aquí la cruz relacionada con el sacrificio, ya que ante ella se hace el rito, y luego con el agua, en tanto que las personas sacrificadas son lanzadas al cenote. Pero estos sacrificios van todavía más allá. Probablemente, como resultado de las enseñanzas cristianas, en los rituales de fertilidad se cambió la tradición prehispánica de amarrar a las víctimas a un poste, escalera, etcétera, por atarlas a una cruz de madera. A veces el cuerpo era separado de la cruz antes de la extracción del corazón; otras veces, la cruz con todo y cuerpo, era lanzada al cenote local, y en algunos casos se le amarraban piedras para que se hundiera. Tozzer señala que se tienen registradas 168 personas sacrificadas entre 1536 y 1588, en el área de la península de Yucatán, de las cuales 29 fueron crucificadas: 16 hombres y 13 mujeres. Además, alrededor de sesenta de estos sacrificios se hicieron delante de cruces.

La influencia cristiana en estos sacrificios es patente. De hecho, es probable que se haya asociado el sacrificio humano con la crucifixión de Cristo, pero también es evidente el trasfondo del culto prehispánico hacia la cruz. De hecho, muchos de estos sacrificios se hacen para pedir agua. Al respecto, Roys apunta que la crucifixión estaba asociada con el ritual de los dioses de la lluvia y el culto al cenote. Veamos otro de los testimonios que recopila Scholes:

> Y este testigo vio cómo dentro, en la iglesia del dicho pueblo de Usil, llevaron un ídolo que se decía Kakalku [¿Kukulcán?] y sacrificaron e hicieron un sacrificio en el cual crucificaron dos muchachos en dos cruces, que para ello mandaron hacer del tamaño de los muchachos, los cuales crucificó y puso en la cruz este testigo como *ah-kin* y maestro del sacrificio [...] y este testigo y Melchor Be tomaron los corazones y los alzaron en alto e hicieron hincar de rodillas a los que allí estaban, alzando el ídolo en alto y le decían: "Señor Dios Todopoderoso, proveenos de lo que tenemos necesidad y danos agua y lo necesario para nuestro sustento" [...] "y que los cuerpos de los muchachos como estaban atados en cruces, los echaron al cenote de Tabi."[13]

En este caso, antes del sacrificio el *ah-kin* predica ante la gente que estaba allí reunida, diciéndole que la ofrenda la hacían a sus dioses para que les dieran de comer, les proveyeran de lo necesario y les dieran agua a las milpas. Concluyó la alocución diciendo: "Hemos de tomar lo que nos dicen los padres, mas por eso no hemos de dejar de hacer nuestras idolatrías."[14]

Pero estos sacrificios no sólo se realizan para pedir lluvias; también se llevan a cabo cuando algún otro fenómeno meteorológico se hace presente. Alrededor del año 1561, un gran huracán azotó la península de Yucatán, y a partir de entonces, se intensificaron los sacrificios humanos por crucifixión:

> Y que después acá, puede haber un año, que fue cuando el gran huracán, hicieron otro sacrificio en el propio lugar de la

[9] Alfred M. Tozzer, *Landa's Relación de las cosas de Yucatán* (Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, Harvard University, XVIII), 2a ed., Kraus Reprint Corporation, Nueva York, 1966, p. 162.

[10] France V. Scholes y Eleanor B. Adams, *Don Diego Quijada. Alcalde mayor de Yucatán. 1561-1565* (Biblioteca histórica mexicana de obras inéditas, 14 y 15), Antigua librería Robredo de José Porrúa e hijos, México, vol. 1, 1938, p. 108.

[11] Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 4a ed., Biblioteca Era, México, 1981, p. 97.

[12] Scholes, *op. cit.*, p. 98.

[13] *Ibid.*, pp. 114-115.

[14] *Ibid.*, p. 121.

> cruz, que está a la salida del pueblo, en que mataron una muchacha, que se decía Ix Dzul, la cual era de Sahcaba, que la hurtaron en el dicho pueblo para crucificarla, en sacrificio de los ídolos, para que aplacasen el tiempo... y en sacándole el corazón la echaron en el dicho cenote de Sahcaba.[15]

Es cierto que en toda Mesoamérica se adoraba la cruz; sin embargo, creo que en ningún lugar con tanta insistencia como en el área maya. Pienso que esto es hasta cierto punto lógico, si tomamos en cuenta la situación geográfica. Si la cruz es el símbolo del viento, la lluvia, la tormenta y el huracán, hay que considerar que probablemente el lugar más afectado en Mesoamérica —hasta la fecha— por estos fenómenos meteorológicos, es la península de Yucatán, precisamente donde se llevaron a cabo tales sacrificios, y donde se encontró la cruz más importante de todas: la de Cozumel. Es por aquí por donde entran al continente los huracanes más importantes y devastadores.

Si a todo este culto prehispánico de la cruz añadimos la insistencia europea por la veneración del símbolo, tenemos entonces que esta "idolatría", lejos de ser extirpada de la mentalidad indígena, se refuerza. Villagutierre dice que los frailes españoles colocaban cruces en las orillas de los ríos, pozos, lagunas y caminos; esta costumbre continúa en México hasta la fecha. De hecho, en el siglo pasado, Chan Santa Cruz, centro de rebelión indígena durante la Guerra de Castas, y al que ya me referí, se funda precisamente donde Barrera —el indio que inicia el culto a las cruces parlantes— encuentra un cenote en la entrada de un subterráneo. Aquí, estampa en la corteza de los árboles trece cruces pequeñas. "Una vez descubierto el manantial, la gente empezó a concurrir de todas partes a proveerse de agua, y siguiendo las costumbres adquiridas desde los primeros tiempos de la conquista, empiezan a rendir adoración a las cruces."[16]

La cruz parlante, además de incitar a los indios a pelear, podía mostrar su disgusto causando desastres como sequías en toda la comunidad.

Muchas cruces cristianas, por asociación, van a sustituir a las antiguas deidades relacionadas con el agua y la lluvia. Nos dice Quiroga que en el valle de Santa María Yocavil, los naturales colocaban en tiempos prehispánicos piedras protectoras que llamaban a la lluvia. En el momento de la conquista española, estas piedras son sustituidas por cruces cristianas, que a la fecha permanecen en la región, pero se les sigue invocando con el mismo fin prehispánico: siguen siendo utilizadas como amuleto propiciatorio de lluvias.[17]

En la península de Yucatán se realiza hasta la fecha la ceremonia del *Chac-chac*. Ésta se hace con objeto de pedir a los chaques el favor de la lluvia. Villa Rojas la describe así:

> Se construye un altar rústico de troncos, de forma cuadrangular, que representa el plano terrestre. En sus cuatro esquinas se distribuyen cuatro individuos que personifican a los "grandes chaques", y además para completar el número cinco se sitúa otro hacia el oriente, como a diez metros del altar. A este se le llama Kumkuchac (trueno-chac). Se dice que habita en el *chun-coan* o "tronco del cielo", y que es el de más alta categoría.[18]

En la ceremonia está presente de distintas maneras el símbolo cruciforme, que remite a: el plano terrestre en forma cuadrangular; las cuatro esquinas del mundo, con su deidad correspondiente, y el fenómeno meteorológico del trueno.

> ...todos estos personajes llevan como emblema de su investidura un machete de madera con el que simbolizan producir el relámpago, así como un calabazo en el que llevan el agua con la que riegan el altar... Posteriormente, invocan a los santos cristianos y a la cruz pidiendo la lluvia.[19]

Por último, cabe mencionar que dentro de las fiestas religiosas católicas que corresponderían en el calendario prehispánico a los rituales relacionados con la agricultura, y por consiguiente, con la lluvia, se encuentra la del 3 de mayo, el día de la Santa Cruz. Sepúlveda menciona que las ceremonias más importantes se realizan actualmente durante los meses de abril y mayo; mismos que corresponden a las veintenas dedicadas a pedir agua en tiempos prehispánicos.[20] Es así que el 3 de mayo es para la mayoría de los grupos mayances una de las fechas más significativas del calendario.

Para concluir podemos decir que la cruz se relaciona en todo el ámbito maya con los fenómenos meteorológicos y el agua, pero ésta en la medida en que sea lluvia, la energía fecundante del cielo; agua que se convierte así en el símbolo de la vida y de la fertilidad de la tierra, ya que es la matriz de todas las posibilidades de existencia. Eliade menciona que este líquido es el cimiento del mundo entero, es la esencia de la vegetación; "las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven, por regresión o por cataclismo [...] 'preceden' a toda forma y 'sostienen' a toda la creación".[21] ◆

---

[15] *Ibid.*, pp. 98 y 99.

[16] Serapio Baqueiro, *Ensayo histórico sobre las revoluciones de Yucatán*, Imprenta de Manuel Heredia Arguelles, Mérida, 2 vols., 1879, p. 387.

[17] Cfr. Quiroga, *op. cit.*, p. 143.

[18] Alfonso Villa Rojas, "Los conceptos de espacio y tiempo entre los grupos mayances contemporáneos", en León-Portilla, Miguel, *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento* (Serie de culturas mesoamericanas, 2), Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1968, p. 132.

[19] *Idem.*

[20] Cfr. María Teresa Sepúlveda, "Ritos y ceremonias paganas en el ciclo agrícola: la petición de lluvias", en *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda*, Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1972, p. 540.

[21] Eliade, *op. cit.*, p. 178.

Los míticos orígenes de la creación del mundo en Mesoamérica

MARÍA ANDUEZA

La creación del mundo, tema constante en los relatos prehispánicos mesoamericanos, nos revela el interés común de los pueblos de Mesoamérica por explicarse el misterio de los orígenes del mundo. Todos ellos coincidían en la búsqueda obsesiva de esos lejanos comienzos y no dudaban en atribuirlos a los dioses o a seres divinos. Así fue como enfrentaron el fascinante misterio de la creación de la tierra y el cielo, el mar y las estrellas. La relación creador y creación, artista y obra creada, alcanzó cimas sobrenaturales. Esta incipiente literatura oral mesoamericana se une a las cosmogonías más antiguas y se integra así a la gran experiencia religiosa de la humanidad.

Innumerables narraciones de la tradición oral mesoamericana fueron posteriormente recopiladas en textos coloniales del siglo XVI. Aunque la gran cantidad de relatos y sus múltiples versiones dificultan la sistematización, esto no nos impide percatarnos de que todos coinciden en *una misma fe en el origen divino de la creación del mundo.* El problema inherente a estas tradiciones es común al de las literaturas antiguas. Por ejemplo, la superposición de varios relatos es evidente. El compilador los organizó según los fue recibiendo, sin omitir ninguna de las tradiciones. El *Libro de Chilam Balam de Chumayel*[1] presenta cuatro versiones distintas del tema de la creación. El contenido es el mismo pero muy diferentes las formas de expresión en torno a una verdad divina arraigada en sus creencias desde muchos milenios atrás. También hay repeticiones, contradicciones, diferentes enfoques que no siempre coinciden. El gran número de versiones de la tradición oral se debe a la necesidad de dar respuesta a cada comunidad. Cada poblado requería de su relato, de su propia versión que, dentro del perfil general, conservara elementos característicos similares.

[1] *Libro de Chilam Balam de Chumayel,* prólogo y traducción del maya de Antonio Médiz Bolio (BEU, 21), UNAM, México, 1973, 194 pp.

Los relatos míticos

Para reflejar la creencia de una realidad que los sobrepasaba, los hombres mesoamericanos tuvieron que recurrir a símbolos y mitos que hacían eco de las inquietudes sobre la creación, el origen del mundo. Claude Lévi-Strauss "observa que el mismo dispositivo mental está en todas las versiones de un mito. Su misma diversidad es la que permitía extraer su estructura común".[2] Así, pues, encontramos un derroche de mitos sorprendentes, pero unidos por un común denominador. En estos relatos

> el mito trata de dar respuesta a fenómenos que siempre han preocupado al hombre. Basado en mecanismos mágicos causales que le permiten desarrollar una explicación, crea seres sobrenaturales que lo ayudarán en la ansiada búsqueda. Surge el mito como respuesta.[3]

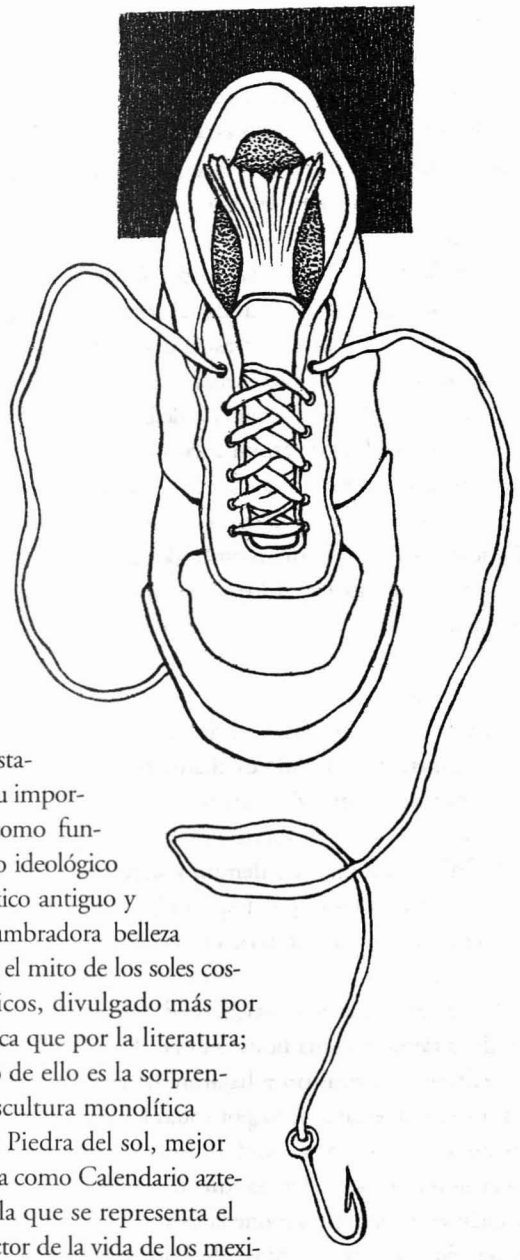
El mito adquiere enorme sentido porque da solución a las interrogantes presentadas por la comunidad. La influencia que ejercen los mitos en la vida social y política de los pueblos alcanza límites inusitados, ya que no sólo actúa verticalmente —el hombre y la divinidad— sino horizontalmente —el hombre en relación con los otros hombres a los que aglutina y contagia la misma fe—. Por ello los mitos han sido la levadura de los grandes movimientos sociales.

Mitos mesoamericanos

Si el mito es la representación simbólica de un misterio por medio de analogías, los mitos mesoamericanos de la creación del mundo eligen con preferencia *lo cósmico* —elementos de la naturaleza— y lo *zoomorfo* —monstruos mitológicos.

[2] Citado por Dan Sperber en *¿Qué es el estructuralismo?,* Lozada, Buenos Aires, 1971, p. 204.

[3] Eduardo Matos Moctezuma, *Muerte a filo de obsidiana. Los nahuas frente a la muerte,* Sepsetentas, México, 1975, p. 43.



Destaca por su importancia como fundamento ideológico del México antiguo y su deslumbradora belleza cósmica el mito de los soles cosmogónicos, divulgado más por la plástica que por la literatura; ejemplo de ello es la sorprendente escultura monolítica llamada Piedra del sol, mejor conocida como Calendario azteca,[4] en la que se representa el mito rector de la vida de los mexicas. Para la ideología náhuatl el mundo había existido no una vez, sino cuatro veces consecutivas; es decir, hubo cuatro creaciones del mundo, cuatro soles (como los llamaban los aztecas) anteriores a la era actual, la del quinto sol. Estas edades o soles terminaron por causa de cataclismos identificables con los cuatro elementos primordiales de la naturaleza: agua, aire, fuego y tierra. En efecto, cada edad terminaba con un desastre, cada sol era destruido cíclicamente por una catástrofe natural. Ahora bien, el hecho de que los antiguos mexicanos llamaran a estos soles de agua, aire, fuego y tierra respectivamente, no quiere decir que estuvieran formados de estos elementos, sino que la destrucción de cada sol era provocada por alguno de ellos. Según los *Anales de Cuauhtitlán* la primera edad terminó por inundaciones, por ello se llamó *Atonatiuh* (sol de agua); en la segunda, el cielo se hundió y la tierra se llenó de tinieblas, *Ocelotl tonatiuh* (sol de tigre); en la tercera, todo terminó bajo lluvia de fuego, *Quiyauhtonatiuh* (sol de fuego); en la cuarta, por fuertes vientos, *Ecatonatiuh* (sol de viento). La quinta edad, época actual, fue llamada *Olintonatiuh* (sol de movimiento), temblor de tierra, creación que terminaría con fuertes terremotos.[5] Los mexicas temían que el sol no apareciera y el mundo se acabara, lo que trataron de evitar con el derramamiento de sangre humana, el sacrificio cruento de los hombres, para dar vida al astro y permitir que éste siguiera su curso en el espacio celeste. El mito contenía un mensaje y una respuesta: los aztecas se hicieron responsables de la vida del sol.

En el trasfondo del mito de los soles aztecas está la creación del mundo, su renovación y conservación. La sucesión en el tiempo de los soles cosmogónicos determinaba el proceso cíclico de las edades del mundo. Las sucesivas creaciones y destrucciones de los soles míticos simbolizaban la evolución y la génesis del universo. El proceso de los orígenes del mundo databa de milenios atrás.[6]

El grandioso combate cósmico de las deidades mayas de Yucatán, los *Oxlanhum ti ku* (dioses trece o nueve dioses), señores del cielo, contra los *Bolon ti ku* (Dios nueve o nueve dioses), señores del inframundo, se relata en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*.[7] Los *Bolon ti ku*, fuerzas del mal, roban a los poderes celestes su "Serpiente de vida, con los cascabeles de su cola, y con ella, fueron cogidas sus plumas de quetzal".[8] Al faltarles el espíritu vital, Canhel, los dioses del cielo se derrum-

[4] El monolito fue descubierto en 1790, en la Plaza Mayor de México (Zócalo). En 1964 la Piedra del sol fue colocada en la sala central del Museo Nacional de Antropología e Historia. La piedra fue esculpida en tiempos de Axayácatl y dedicada a la principal deidad cósmica, el sol.

[5] *Anales de Cuauhtitlán*, en *Códice Chimalpopoca*, UNAM, México, 1975, p. 5.

[6] Dada la trascendencia del mito de los soles para la vida de los antiguos mexicanos, no es de extrañar la multiplicidad de relatos de la tradición oral que pasaron luego a ser relatos coloniales. Dice Miguel León-Portilla: "Pasan de diez las crónicas y anales donde se encuentra esta narración, aunque con diversas variantes por lo que al número y orden de los soles se refiere" (en *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, UNAM, México, 1974, p. 100). Roberto Moreno de los Arcos en su artículo "Los soles cosmogónicos" (en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. VII, UNAM, México, 1967, nota 20, p. 187) cree que el número de versiones puede ampliarse otras "ocho más".

Cabe destacar el orden cambiante de los soles, lo que implica diferente ordenamiento del mundo.

En cuanto al número de soles, la mayoría de los relatos hablan de *cuatro*. En el citado estudio dice Moreno de los Arcos: "Verdad es que unas veces nos hablan los cronistas de cuatro soles y otras de cinco; pero todo se concuerda si se cuida de distinguir las diferentes épocas. Cuatro eran los soles para los toltecas y cinco para los mexicas: claro es que el paso del cuarto al quinto sol debe de haber sucedido en la época que medió entre el imperio tolteca y el mexicano."

Los *Anales de Cuauhtitlán* señalan el "quinto sol", documento escrito que coincide con la Piedra del sol. Sahagún, que no recoge el mito en su *Historia general de las cosas de Nueva España*, sí menciona el "quinto sol", al que dio vida el sacrificio de Nanahuatzin, el dios buboso que se arrojó al fuego y se convirtió en el sol (Libro VII). Estas variantes, que no impiden la consolidación del mito, sí multiplican la visión imaginativa y la ficción literaria.

[7] *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, pp. 62-63.

[8] *Idem.*

baron: "fueron cogidos los Trece dioses por los Nueve dioses, y llovió ceniza y cayeron árboles y piedras".[9] Sobreviene la destrucción del mundo, pero de inmediato entran en acción los cuatro bacabes, dioses de los rumbos cardinales y sostenedores del cielo, quienes crean un mundo nuevo: "Entonces los cuatro bacab lo nivelaron todo."[10] Y, como señal de estabilidad de la nueva creación, "se levantó la gran Ceiba, en medio del recuerdo de la destrucción de la tierra".[11] Este mito de la literatura maya yucateca coincide con el azteca de los soles en el robo de los dioses por el predominio del poder, la inevitable catástrofe al finalizar cada ciclo temporal y la destrucción y la creación del mundo.

* * *

La aparición de monstruos fabulosos y delirantes en la mitología prehispánica es otra presencia portentosa, impresionante por su fuerza plástica e imaginativa y por los puntos de contacto que presenta con las cosmogonías orientales. Muestra de ello es el mito del lagarto Cipactli, sobre cuya espalda fue creado el mundo. Thompson explica que "en el altiplano mexicano se tenía la creencia de que la tierra estaba sobre el dorso de un cocodrilo que flotaba en un enorme lago o mar. Las representaciones son comunes en el arte mexicano".[12] En la "Historia de los mexicanos por sus pinturas" se recoge la siguiente versión de la creación de la tierra. Quetzalcóatl y Huitzilopochtli por encargo de otros dioses hermanos suyos, todos hijos de Tonacatecutli y Tonacihuatl, decidieron crear la tierra: "Y luego criaron los cielos, allende del treceno, e hicieron el agua y en ella criaron a un peje grande, que se dice Cipactli, que es como caimán, y de este peje hicieron la tierra, como se dirá."[13]

Este relato habla de una masa acuosa como manantial de todo lo creado. Cabe recordar que en las cosmogonías del antiguo Oriente, que son, ante todo, teogonías —es decir, que tratan de explicar primero el origen de los dioses a partir de una masa acuosa indiferenciada y abismal, para luego relatar el origen de los seres en general y, finalmente, del hombre— también se habla de la existencia inicial de un agua primitiva. En efecto, en el *Poema de la creación* o *Enuma elish* se habla de dos principios eternos coexistentes: las aguas dulces de los ríos (*apsû*) y las aguas saladas marinas (*tiamât*).[14] Las cosmogonías egipcia y fenicia hablan de la preexistencia de una masa acuosa arcillosa en la que existían los gérmenes de todas las cosas. En la "Historia de los mexicanos por sus pinturas" se encuentra otro texto que habla de la creación de la tierra, esta vez no hecha por dos hermanos, sino por cuatro: "Después, estando todos cuatro dioses juntos, hicieron del peje Cipactli la tierra, a la cual dijeron Tlaltecutli, y píntalo como dios de la tierra, tendido sobre un pescado, por haberse hecho de él."[15]

En el *Libro de Chilam Balam de Chumayel* se recoge otra versión de la creación del mundo: el apareamiento del lagarto celestial con el lagarto terrestre que dará origen al nacimiento de la tierra.[16] Uuc Chemal, el que fertiliza el maíz verde que crece siete veces, bajó desde la séptima capa del cielo y "pisó las espaldas de Itzam-cab-Aim",[17] el gran cocodrilo que simboliza la tierra. Uuc Chemal que vivía en la cúspide de la pirámide celeste, e Itzam-cab-Aim, el lagarto primordial que flotaba en la laguna, son las dos partes antagónicas del universo. La descripción del pasaje es de gran riqueza poética e imaginativa:

> No se había alumbrado la tierra
> No había sol, no había noche, no había luna.
> Se despertaron cuando estaba despertando la tierra.
> Y entonces despertó la tierra,
> en ese momento despertó la tierra.
> Infinitos escalones de tiempo y siete lunas más
> se contaron desde que despertó la tierra,
> y entonces amaneció para ellos.[18]

En la "Historia de México" se da otro relato de la creación de la tierra, el de la bestia salvaje, Tlaltecutli. Los dioses Quetzalcóatl y Tezcatlipoca bajaron del cielo a la diosa Tlaltecutli, "la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía como bestia salvaje".[19] Esta diosa caminaba sobre el agua "que no saben quién la creó".[20] También este relato presupone la existencia del agua, anterior a la creación de la tierra. Al ver esto, los dioses se dijeron: "Es menester hacer la tierra."[21]

> Y esto diciendo, se cambiaron ambos en dos grandes sierpes, de los que el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda al pie derecho.
>
> Y la apretaron tanto, que la hicieron partirse por la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo, de lo cual los otros dioses quedaron muy corridos.[22]

[9] *Idem.*

[10] *Ibid.*, p. 63.

[11] *Idem.*

[12] J. Eric S. Thompson, *Historia y religión de los mayas*, México, Siglo XXI, 1975, p. 268.

[13] "Historia de los mexicanos por sus pinturas", en *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, cap. II, núm. 22, p. 25.

[14] *Biblia y legado del antiguo Oriente. El entorno cultural de la historia de la salvación*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1977, p. 6.

[15] "Historia de los mexicanos por sus pinturas", en *op. cit.*, p. 26.

[16] "Libro de los antiguos dioses", V.

[17] *Ibid.*, p. 64.

[18] Agrupo rítmicamente este texto que en el *Libro de Chilam* va en prosa.

[19] "Historia de México", en *Teogonía e historia de los mexicanos*, p. 108.

[20] *Idem.*

[21] *Idem.*

[22] *Idem.*

Sorprendente es la similitud de este texto con el de *Enuma elish*, el poema babilónico de la creación, en el que Marduk, dios de Babilonia, vence a Tiamat, la divinidad primordial, la creadora de todas las cosas, y después de "'matar a la madre de la totalidad', la parte en dos mitades como si fuese un pescado; de una hizo el cielo, y de la otra la tierra".[23]

El mito de Tlaltecutli se despliega en una bella alegoría poética de la creación del mundo, traslado de la vida corporal a la cósmica, metáfora de la naturaleza. Y así los dioses, de los cabellos de la diosa crean árboles, flores y plantas; de su piel, la hierba menuda y las florecillas; de los ojos, pozos, fuentes y cuevas; de la boca, ríos y grandes cavernas; de la nariz, valles y montañas. Esta entrega que hace Tlaltecutli de ella misma como materia prima para la creación de la tierra implica la necesidad de renovación. La diosa exigía a cambio la donación cruenta por parte de los hombres. "Esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de los hombres, y no se quería callar, en tanto que no se le daban, ni quería dar fruto, si no era regada, con sangre de los hombres."[24]

En esta exigencia de sangre humana, el mito de Tlaltecutli coincide con el de los cinco soles cosmogónicos.

La palabra creadora del mundo

En la literatura maya de Yucatán y en la quiché de Guatemala hay versiones del mito de la creación del mundo que se apartan de las visiones cosmogónicas y de la delirante zoología de monstruos y animales fabulosos. En esa literatura, la creación del mundo alcanza un nivel más espiritual pues se supone que se produce por la palabra de los dioses. De la voluntad a la acción, del sonido al acto. El *Libro de Chilam Balam de Chumayel* recoge dos tradiciones de este tipo, análogas al *Popol Vuh*. Los dioses van creando todas las cosas de la nada: "Del abismo nació la tierra, cuando no había cielos ni tierra".[25] En otro pasaje se narra la creación del mundo por el poder de la divinidad. En un relato con puntos de coincidencia con el Génesis se proclama que el Dios trascendente y único crea el mundo por el poder de su voluntad libre y todopoderosa, por su palabra omnipotente: "Todo fue creado por Nuestro Padre Dios, y por su Palabra; allí donde no había cielos ni tierra estaba su Divinidad, que se hizo una nube sola por sí misma, y creó el universo. Y estremeció los cielos su divino y grande poder y majestad."[26]

En el *Popol Vuh*, el relato de la creación del mundo coincide en algunos aspectos con la narración bíblica. Del caos al orden. De la nada al ser. Los dioses crearon todas las cosas en el tiempo y en el espacio cuando "la tierra se hallaba sumergida dentro del agua",[27] cuando no había nada que estuviera en pie, "sólo el agua en reposo".[28] Los dioses eran los únicos seres vivientes y decidieron crear el mundo: "Grande era la descripción y el relato de cómo se acabó de formar todo el cielo y la tierra, cómo fue creado y repartido en cuatro partes [...] cómo fue dicho por el Creador y el Formador."[29]

Tzacol y Bitol, el padre y la madre de la vida. Todo se hizo por parejas, lo que nos lleva a la concepción dualística de la creación, propia del pueblo quiché. Y en progresión ascendente par, a lo cuaterno y hasta octogonal. Los objetos creados por los dioses fueron siempre pares: "brotaron juntos los cipresales y los pinares";[30] "nuestra obra, nuestra creación está terminada".[31]

El dualismo constituye el despliegue intelectual y teológico del pensamiento de los indios quichés. Sobre el fundamento dual la mente quiché multiplica por dos. Así, el cosmos está dispuesto en cuatro partes, los cuatro puntos cardinales. La acción de los dioses está señalada cuaternamente: "como fue formado y repartido en cuatro partes".[32] La estructura del mundo repercutió en la vida social. Los creadores y formadores del mundo establecieron los modelos geométricos, astronómicos y rituales que, desde entonces, han seguido los sacerdotes y los agricultores para dar forma cuadrangular a su territorio, a sus milpas, a sus plazas, y a sus templos y altares. El pueblo maya-quiché se atuvo con constancia al modelo cuadrangular del mundo, concepto esencial de su cosmogonía.

Hay verbos que destacan en el relato. La creación se hace por medio de la palabra de los dioses: "¡Hágase así! ¡Que se llene el vacío! [...] ¡Tierra!, dijeron, y al instante fue hecha."[33]

Mitología y religión

El pueblo tenía fe ciega en los mitos, y éstos contribuyeron en forma decisiva tanto a su esplendor como a su decadencia. Es evidente la sagaz vinculación de estos mitos con la estructura social, así como el establecimiento de sistemas asociativos entre los mitos y las sociedades que los crearon. Los mitos reflejaron las secretas esperanzas de los pueblos y sirvieron para revelar los fines ocultos y políticos que la sociedad perseguía con la propagación de tales creencias. La mitología, estrechamente unida a la religión, deviene otro de los elementos vitales de las culturas prehispánicas.

La creación del mundo es una constante de los relatos prehispánicos. El pueblo creía ciegamente en estos mitos,

---

[23] *Biblia y legado del antiguo Oriente*, p. 7 (véase nota 14).

[24] En *Teogonía e historia de los mexicanos*, p. 108.

[25] "Libro de los espíritus", VI de *Chilam Balam de Chumayel*, p. 73.

[26] "Libro del mes", IX, p. 101.

[27] *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, traducidas del texto original con introducción y notas de Adrián Recinos (CP, 11), Fondo de Cultura Económica, México, 1974. Véase "Preámbulo".

[28] *Idem.*

[29] *Ibid.*, "Preámbulo".

[30] *Ibid.*, cap. I.

[31] *Idem.*

[32] *Ibid.*, "Preámbulo".

[33] *Ibid.*, cap.I.

que consideraba divinos, y buscaba que en los orígenes del mundo estuvieran presentes sus deidades. El origen del mundo se atribuye a los dioses, por ello es divino. Los mitos mesoamericanos de la creación del mundo pueden encauzarse en tres modalidades diferentes: primero, los cosmogónicos (los soles aztecas y las luchas cósmicas); segundo, los zoomorfos (monstruos mitológicos, lagartos y cocodrilos) de gran valor plástico e imaginativo, semejantes a los de las cosmogonías orientales. La otra modalidad, la más racional y espiritual, más en consonancia con la Biblia es la de los relatos de *la creación del mundo en virtud de la Palabra creadora*, todopoderosa, omnipotente: los dioses dijeron: "Hágase. Y la tierra se creó."[34]

Los dioses creadores quedan admirablemente tipificados en los mitos. La mitología parece identificarse con la religión mesoamericana, y la religión con la mitología.

El politeísmo se manifiesta en todos los relatos. La proliferación de las divinidades mitológicas matiza los mitos con infinita variedad. Los dioses aparecen unidos en su afán creador y luchan en equipo por lograr su intento. Otras veces combaten entre ellos para ser los creadores. Las catástrofes que provocan los dioses alteran la vida del mundo. Las sucesivas creaciones fueron destruidas por desastres naturales. Las destrucciones y las creaciones se producen cíclicamente dando lugar a distintas edades y eras del universo. Mundo dinámico de vida y movimiento, el fin de un ciclo era el comienzo de otro nuevo; todo propiciaba la evolución y el cambio.

Los dioses pueden cambiar de especie cuando así conviene a sus fines; se transforman en seres cósmicos o animales, así nace el mundo. Lo divino se hace terreno: "Y allí se hizo tigre"; o lo divino pasa a ser cosmos: los dioses se hacen soles. Las metamorfosis son frecuentes y mágicas.

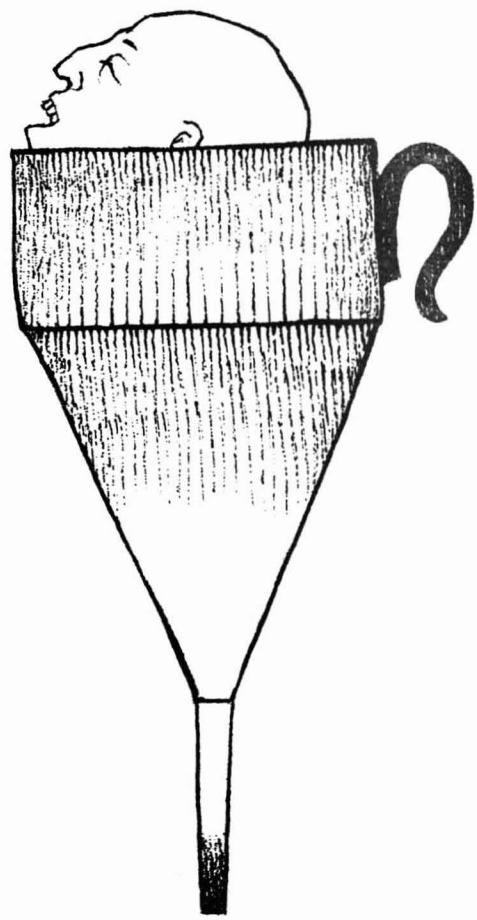
Las deidades eran seres violentos, ambiciosos de poder y dominio. El vencedor en la lucha cósmica pasaba a ser el dios de turno en la nueva edad. Para conseguir sus objetivos, el poder y el mando, los dioses destruyen a su adversario sin ningún reparo. Las luchas entre dioses crean las edades cósmicas y el tiempo. La creación del mundo era rotativa, tal es el caso de los soles aztecas.

Incapaces de crear una obra perfecta, los dioses realizaban trabajos defectuosos e incompletos. La creación no puede hacerse de una vez; es preciso realizar varias tentativas; la imperfección deviene uno de sus atributos. Los dioses, lejos de ser todopoderosos, eran débiles.

La divinización se extiende a todas las fuerzas de la naturaleza. Todos los elementos naturales eran adorados; el sol, la luna y las estrellas pasaban a ser dioses. La recurrencia al mundo natural era constante para crear mitos y divinidades. Toda la naturaleza era animada, vivificada, endiosada por los espíritus y coincidente con lo mágico; religión cósmica en la que no se hacía diferencia entre la naturaleza y los dioses. Los dioses eran la naturaleza y la naturaleza los dioses.

La concesión de la vida, los frutos, las milpas, el agua y el calor, no era desinteresada; los dioses exigían dones a cambio. Renovar la creación exigía el tributo de la sangre de los hombres. La creación no era gratuita sino plena de exigencias por parte de los dioses.

Literariamente hablando, los mitos de la creación representan una formidable aportación imaginativa; son la representación de mundos fascinantes para el arte y la cultura. Como religión, carecen de bases teológicas. Simplemente conforman una cosmología, mejor dicho, una cosmolatría; la adoración de la naturaleza identificada con los dioses. Los relatos carecen de la noción de trascendencia de un dios creador como ser único, divino, que todo lo crea al servicio de un designio concreto suyo. Los astros, lejos de ser seres divinos que pueden influir en la vida de los seres humanos son meras luminarias al servicio del hombre para que éste pueda determinar



las estaciones del año y los ciclos agrícolas que siguen el orden regular de días y noches impuesto por el mismo dios.

La insistencia en recurrir a lo sobrenatural en los orígenes de la creación del mundo, la recurrencia a lo divino, acentúa el carácter profundamente religioso de los pueblos mesoamericanos. Pero ahí está lo trágico. Buscaban la divinidad y tropezaron con una cosmolatría. ◆

[34] *Idem.*

Roberto Montenegro: en busca de la definición

◆

MIGUEL ÁNGEL ECHEGARAY

Qué bueno que siquiera dejó Montenegro a Carlos Chávez y a Gamboa organizar esta exposición antes de echarlos para instalar la de Montenegro." Con esta ironía concluye Salvador Novo su comentario periodístico semanal, fechado el 2 de agosto de 1949, en donde pondera la obra de Diego Rivera, reunida en la exposición nacional que con motivo de los cincuenta años de trabajo artístico del pintor guanajuatense le organizó el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Un día antes, en el acto de apertura de la exposición, refiere Novo que por una colaboradora suya, llamada Conchita, se enteró de que Roberto Montenegro "hacía esfuerzos heroicos por acercarse al presidente [Miguel Alemán] durante las fotografías". La misma Conchita le preguntó a Montenegro cuándo haría él una exposición, a lo cual le respondió: "La voy a hacer aquí mismo, nomás que se larguen éstos." "Entonces se va a esperar hasta el otro gobierno", le dijo Concha. "¡Ah, no!", exclamó Montenegro, "éstos no duran. Yo le estoy haciendo un retrato al presidente y todos los días, todos los días, le hablo horrores del instituto y de éstos. ¡Los voy a echar!"[1]

Pero Montenegro no logró echarlos ni tampoco hacer una exposición a la altura de sus deseos. Más allá de su desafecto por las personalidades de Carlos Chávez y de Fernando Gamboa, el pintor parece exigir el reconocimiento oficial —al parecer el único posible y válido en la época— para su persona y obra. Desea el mismo trato que se le da a otros artistas de su generación, es este caso Diego Rivera, con quien mantuvo una *vida paralela* no carente de ambigüedades y una prudente distancia. Montenegro sentía que se le escatimaban méritos a su pintura y a su labor como protagonista legítimo de la Escuela Mexicana de pintura. Sin embargo, las distinciones y reconocimientos parecen llegarle tarde. Su lugar en la fila no es el primero. Mientras que a Diego Rivera se le otorga el Premio Nacional de Arte en el año 1950, él tiene que esperar diecisiete largos años para recibirlo. Y no es que considerase que Rivera careciera de méritos suficientes, simplemente no lo discutía. Ni en favor ni en contra. Cada quien ve por su santo.

Si no tenía el lugar que creía ocupar, si su obra no era referencia obligada en el acontecer contemporáneo de las artes plásticas mexicanas, si no tenía cabida en la famosa *tríada muralista*, a Montenegro no le quedaba más que asumirse como un pintor solitario, cuyo talento puede ser regateado por la crítica y las instituciones oficiales, pero nunca por él y sus verdaderos amigos.

Ese sentimiento de incomprensión y ese trato desatento parecen estimularlo a aclarar *quién ha sido* Roberto Montenegro. En 1962, seis años antes de morir, publica un breve libro de memorias. Una edición de autor, limitada a mil ejemplares, en la que solicita la comprensión del lector por "relatar sucesos de una superficialidad intrascendente".

Pero más allá de su posible frivolidad, *Planos en el tiempo* es una narración interesada en revalorar la propia vida y la trayectoria artística de su autor, y hacerla ostensible a los demás: si la vida es apenas un borrador, el destino es un libro impreso.

Todo comienza con su viaje a la Ciudad de México, adonde por mandato paterno se traslada, de su natal Guadalajara, para estudiar la profesión de arquitecto. Se incorpora también a la Academia de San Carlos, pues tiene interés en la técnica del dibujo y en la historia del arte. Su vida en la capital es tutelada por su primo hermano, el poeta modernista Amado Nervo, quien le consigue un empleo en la Secretaría de Educación Pública.

Aunque Montenegro confiesa haber experimentado "indecisiones sin cuento" y "búsquedas interiores para saber, inquirir y encontrar alguna disposición hacia una carrera", luego de haber terminado sus estudios en el Liceo de Varones de Guadalajara, lo cierto es que su inclinación por las artes

[1] Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, CNCA, México, 1994, p. 322.

plásticas no era tan nueva, ya que como lo ha documentado Julieta Ortiz,[2] tuvo contacto con su tío José Guadalupe Montenegro, un artista académico de cierta relevancia local; además Roberto acudió a los cursos de la Academia de Dibujo y Pintura que había fundado en 1897 en Guadalajara el artista de origen italiano Félix Bernardelli, junto con otros jóvenes como Rafael Ponce de León, José María Lupercio, Jorge Enciso, Francisco de la Torre, Guadalupe Martínez y Gerardo Murillo. Este último, quien se convirtió tiempo después en el Dr. Atl, ejerció una poderosa influencia en ese grupo de pintores, después de regresar de Europa en el año 1903.

En la Academia de San Carlos, dirigida por el pintor catalán Antonio Fabrés, Montenegro coincide con Diego Rivera, Ángel Zárraga, Francisco Goitia y Saturnino Herrán. Rivera destacaba como uno de los alumnos más aventajados, además de que "era el consentido de Fabrés, pues siempre descollaba en todas las disciplinas que eran de su agrado, y con la memoria prodigiosa que poseía, ya desde entonces, nos daba lecciones de cultura después de las clases".[3]

Montenegro recuerda con gratitud y devoción su trato con los miembros de la generación del Ateneo, al igual que su paso por la *Revista Moderna*, dirigida por Nervo, y en la que se

> publicaban poesías con ilustraciones de Ruelas, se reproducían cuadros de los pintores, y a mí me publicaba uno que otro dibujo que me da pena recordar; todo ello entre los epigramas de José Juan, las ironías críticas de Luis G. Urbina, los magníficos y decorativos discursos del helénico Chucho Urueta y una que otra broma benigna de don Justo Sierra.[4]

Es curioso que en este capítulo Montenegro no se refiera de manera especial a una de las primeras y más poderosas influencias que se le atribuyen: la obra de Aubrey Beardsley, cuyo conocimiento, según Justino Fernández, provenía de un libro de ilustraciones que le regaló Amado Nervo al joven pintor.

Sin desestimar esa anécdota, vale la pena reproducir un pasaje de las memorias de José Juan Tablada, *La feria de la vida*, en el que recuerda:

> Lo cierto es también que fue Ángel Algara quien en su casa de la calle de Real de Tacubaya, me revelara la obra fascinadora del dibujante inglés Aubrey Beardsley, que era ya familiar a mi amigo cuando nosotros lo ignorábamos.
>
> Yo revelé al ilustrador británico después de Mademoiselle de Maupin, en cierto artículo de la *Revista Moderna* y su influencia desde entonces fue tan grande que no ha cesado de manifestarse en los dibujantes mexicanos desde Roberto Montenegro hasta Bolaños Cacho y Audifred.[5]

Páginas adentro el pintor alude por única vez a esa influencia al relatar el episodio durante el que el "célebre poeta Henry de Regnier" se interesó por escribirle un prólogo para un álbum de dibujos:

> Ozenfent, que conocía mis trabajos, me rogó que fuera a mi taller, en el 9 de la rue Campagne Premier, que estaba muy cerca, y trajera algunos trabajos. Volví con mi pequeña colección de dibujos, que empezaban a desligarse de la influencia de Obrey Bearley [sic] y comenzaban a adquirir cierta personalidad.[6]

Pasados dos años de estudios en la Academia de San Carlos, Montenegro participa con otros alumnos aventajados en un concurso para continuar su formación artística en Europa. Él y Diego Rivera resultan ser los ganadores del certamen, lo que originó un pequeño

> conflicto para la Secretaría de Educación Pública, pues por entonces carecía de los medios suficientes para mandar a dos pensionados a París. Así es que Don Justo [Sierra], de acuerdo con Fabrés y en presencia de don Ezequiel Chávez, Luis G. Urbina y Diego Rivera, acordó lanzar una moneda al viento y el que se sacara el *águila* se iría a Europa primero y el segundo partiría seis meses después. Yo me saqué el *águila*. Naturalmente fue una contrariedad tanto para Fabrés como para Diego, pero con la promesa de que se iría pronto no creo que haya durado el enojo más de un cuarto de hora.[7]

Ya instalado en Madrid, en donde permaneció más de dos años, Roberto Montenegro será asistido de nuevo por Amado Nervo, quien se desempeñaba como primer secretario de la Legación de México en España: "Él me proporcionó los medios para entrar en la Academia de San Fernando, donde tomé una clase de grabado con Ricardo Baroja, hermano del gran escritor Pío del mismo apellido." Poco se ha averiguado sobre la relación de Ricardo Baroja con varios artistas mexicanos, de quienes decía orgulloso haberles enseñado la técnica del grabado.

En la década de los años cincuentas, el sobrino de Ricardo Baroja, Pío Caro Baroja, llegó a México con el afán de escapar de la atmósfera política e intelectual generada por el franquismo. A poco tiempo de establecido en el barrio de Tepito, recibió una carta de su tío Ricardo, en donde le sugiere visitar de parte suya a Diego Rivera. Es entonces que recuerda que a su tío

> [...] cien veces le había oído contar, a la noche, junto al fuego de Itzea, cómo había enseñado a grabar al aguafuerte a Pablo Picasso en 1901 y a Diego Rivera en 1906 junto con otro pintor mexicano, Montenegro. Y los recuerdos que tenía de la estancia de Rivera, Montenegro y Zárraga, a su paso por el Madrid de comienzos de siglo.[8]

---

[2] Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, UNAM, México, 1994, pp. 21-32.

[3] Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo*, México, 1962, p. 10.

[4] *Ibid.*

[5] José Juan Tablada, *La feria de la vida*, CNCA, México, 1991, p. 207.

[6] Roberto Montenegro, *op. cit.*, p. 53.

[7] *Ibid.*, p. 13.

[8] Pío Caro Baroja, *El gachupín*, Alianza Editorial, México, 1992, p. 42.

No es fácil comprobar que Montenegro y Rivera hayan coincidido en las clases de grabado de Baroja, pues aunque se asegura que el jalisciense estaba ya en Madrid en 1906, se tiene noticia de que Diego Rivera llega a España en 1907.[9]

Montenegro recuerda esta primera estancia en Madrid como una época de gran intensidad en su formación plástica e intelectual. Siente una profunda veneración por los personajes de la época: Ramón del Valle Inclán, Ricardo y Pío Baroja, Gregorio Marañón, Antonio Robles, Manuel y Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, mientras que su cultura pictórica se afirma en la valoración de cierto clasicismo y academicismo: Sorolla, Zuloaga, Chicharro, Goya, el Greco..., incluso llegó "a saberse de memoria el Museo del Prado". Cambio y tradición son los extremos entre los que Montenegro desea moverse, aunque no sabe bien a bien cómo hacerlo.

Cuando meses después se traslada a París, dice experimentar una profunda perplejidad "al llegar y darme cuenta de la transformación que había en el ambiente de esa época, todos mis conocimientos y todas mis inclinaciones, todas mis experiencias, se venían abajo delante del movimiento inesperado que había en la Ciudad Luz".[10] París, más que una *fiesta*, parecía ser una *prueba* para todo nuevo artista que llegaba a esa ciudad. Quedan atrás las peregrinaciones a Toledo, guiadas por Valle Inclán. Las tertulias y la amistad franca con otros artistas como Anselmo Miguel Nieto y Julio Romero de Torres, y el trato generoso de la familia de Juan Béistegui, embajador *ad honorem* de México en España.

Pero el desconcierto es compensado por la ilusión, por la oportunidad que tiene de descubrir en él a un "revolucionario incipiente" en la pintura:

> La exposición de los independientes, Les Fauves, exposiciones de Picasso, de Braque, desconcertaron mis intenciones, y en un momento de transición me quedé aislado pensando en esa atrevida y nueva visión de la pintura que cambiaba todos mis caminos; y sin dejar de admirar, de tener el respeto debido a los grandes maestros de la pintura —los italianos, los españoles, los flamencos—, me sentía llevado por la corriente moderna y descubrí en mí a un revolucionario incipiente, que transfiguraba en un momento todo basamento retórico clásico de mis enseñanzas, por un nuevo camino que no sabía a donde me llevaba.[11]

Montenegro se ve a sí mismo bajo los planos que el tiempo pasado le permite trazar. Por eso su estancia en Europa es la narración sobre un joven artista en plena formación. Un pintor que con prudencia y cautela se sitúa frente a las nuevas tendencias de la plástica. El joven Montenegro se cuestiona cómo asimilar las nuevas corrientes sin menoscabo de su formación y su apego por la pintura clásica. Preguntas para las que parece no tener solución y que más bien lo paralizan.

> El cubismo en el arte, con Picasso, Juan Gris, Braque y otros muchos, transfiguraba mis intenciones y me hacía dudar; pero era necesario seguir esa corriente evolutiva. El ansia de no quedar atrás en los nuevos caminos me llevó a realizar algunos ensayos con el ejemplo de mi amigo Juan Gris.[12]

Pero solamente ensayos que no progresarían ni tendrían impacto en su obra futura. ¿Cuál era entonces su camino? El del artista que no sabe todavía cómo ser artista.

Montenegro insiste:

> El cubismo y el fauvismo, las exposiciones en los muelles o en las banquetas, los periódicos, las hojas sueltas y toda la publicidad en favor y en contra, me produjeron una desesperanza dolorosa. Muchas veces tuve la intención de seguir el camino que al principio me había trazado, pero el afán de prosperar me encauzaba de nuevo en el movimiento. Diego Rivera se entregó de lleno al cubismo, con gran éxito; pero de vez en cuando se acordaba de su antiguo saber y hacía cuadros magníficos, como el retrato de la señora Esther Alba de Pani, que tiene cierta influencia de Renoir, o como el magnífico retrato de *El matemático*, obra genial en la que se reveló definitivamente su gran personalidad.[13]

¿Cuál era ese camino que Montenegro se había trazado al principio? ¿Qué es lo que sacrificaba con tal de no dejar de participar en "el movimiento"? ¿Necesitaba reconocerse en la búsqueda de soluciones que Diego Rivera hacía para resolver el *dilema* entre clasicismo y vanguardismo? Lo cierto es que Montenegro se recuerda como un pintor indeciso. No aclara cuándo fue que disipó sus dudas y a partir de cuál de sus obras ello quedó demostrado. La indecisión y el ensayo parecen regir el destino de Montenegro y su trabajo artístico. Años más tarde, de regreso a México, sus dudas no dejan de persistir y hará nuevos sacrificios para no dejar de participar en otro *movimiento*: el muralismo.

Montenegro recibe noticias frecuentes sobre los acontecimientos políticos que preludian la Revolución mexicana; noticias que le concernían personalmente, ya que, dice, "la situación de mi familia en el destierro, me afligía, y pensaba, sin atinar, cuál sería el resultado de aquel caos tan lejano, pero tan cerca sentido por mí".[14] Exilio provocado, seguramente, por la filiación política y militar de su padre, Ignacio L. Montenegro, en alguna ocasión alcalde de la ciudad de Guadalajara y coronel del ejército porfiriano.

Al igual que los otros pintores mexicanos que residían por esa época en París, Montenegro no tiene una posición política y social definida. Uno de los probables desenlaces de "aquel caos tan lejano" parece explicárselo el Dr. Atl quien, junto con otros compañeros, escogió el estudio de Montenegro

[9] Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse*, FCE, México, 1979, p. 16.
[10] Roberto Montenegro, *op. cit.*, p. 15.
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*, p. 35.
[13] *Ibid.*, p. 37.
[14] *Ibid.*, p. 49.

como lugar adecuado para hacer sus misteriosas juntas conspiratorias. Yo les cedí mi estudio con el mayor placer; pero me exigieron que en sus sesiones me alejara y no dijera a nadie una sola palabra de sus reuniones. Sin embargo, les servía alguna vez para llevar al telégrafo algunos telegramas en clave que me costaban algunos francos; otras veces llevaba a la imprenta cuartillas para un periódico que era el alma de la revuelta.[15]

No fue pues Montenegro un pintor con intereses e ideas políticas, ni mucho menos un activista o, tiempo después, un artista politizado. Aun estando al margen, confiesa haber contribuido con algo a la causa revolucionaria: "Mi situación no era de lo más brillante, trabajaba en algunos periódicos y la remuneración era escasa, pero me era muy satisfactorio poder ayudar, aunque fuera pobremente, a la causa de mis conspiradores huéspedes."[16]

Pero además, Montenegro parece no tomarse muy en serio el activismo del Dr. Atl, a quien ve más como un artista descarriado y como un fabulador:

El doctor, lleno de optimismo, con esa imaginación que siempre ha conservado, me contaba hechos salpicados de perfectas mentiras, que a fuerza de repetirlas llegaba a creerlas. Su constante pasión por la libertad, su eterno anhelo por la lucha, lo hacían alejarse temporalmente de su sino, que era el arte. A veces llegaba por la noche y me llevaba a unos pequeños cafés que estaban a la espalda del panteón, donde una turba de rusos desterrados hablaban a gritos la situación de Rusia, y seguramente algunos de entre ellos fraguaban la revolución rusa del célebre octubre.[17]

Sus actitudes frente a la política no variaron mucho a lo largo de su vida. Tampoco su trato con los distintos gobiernos posrevolucionarios registra escándalo o alguna confrontación memorable. Gracias a su encuentro con el general Cándido Aguilar, ministro de Relaciones Exteriores del régimen carrancista, Montenegro regresará a México. Durante una visita el estudio madrileño de Sorolla y de las reconvenciones que el pintor español le hace a Aguilar por desconocer el talento de Montenegro, el también yerno del presidente Venustiano Carranza, responde con solemnidad:

Durante los últimos años, México ha estado envuelto en la revolución en la que hemos tomado parte. Hasta ahora, en los últimos meses, el país comenzó a serenarse y disfrutar del éxito de esta revolución; por eso es que nosotros no pudimos atender de ninguna manera asuntos que no fueran ligados exclusivamente con la revolución pero le prometo a usted que haré todo lo posible para llevar a Montenegro a México y tratar de que utilice sus conocimientos en la reconstrucción que necesitamos de nuestro país, que se propone seguir un derrotero de progreso, como hemos pensado.[18]

Compromiso que el militar cumple y a principios de 1920 la prensa anuncia que el artista está ya en la Ciudad de México.

Carranza mismo ordenó que se le diera a Montenegro un empleo en las obras de reconstrucción que en esos años se hacían del Palacio de Bellas Artes. Empleo que perdería poco tiempo después, por motivo del asesinato de Carranza y la disgregación de sus seguidores. Empero, nuevas oportunidades se le presentan, por su amistad con José Vasconcelos, durante el interinato del militar Adolfo de la Huerta, y con el posterior arribo a la presidencia de Álvaro Obregón:

Ya con el maravilloso programa que tenía Vasconcelos comencé a pintar murales y a trabajar conscientemente, aunque a la

Roberto Montenegro, *Todas hieren, la última mata*. Tomado de *Álbum salón*, t. I, núm. 8, marzo-abril, 1919

larga tenga que resentir algunas ingratitudes propias de la condición humana, y así he seguido trabajando y luchando hasta llegar a la meseta más alta de mis años.[19]

A la indecisión en la plástica se uniría el desdén por la política. Montenegro *redescubre* México, sus tradiciones y costumbres; la arquitectura colonial y el arte popular adquieren para él "un sentido nuevo", que despierta su interés por la investigación folclórica. El arte popular se convertirá para este "pintor de refinamientos" en una pasión estética que le acompañará por el resto de sus días. Además de que pondrá su formación europea al servicio de ese arte "que revela las intuiciones artísticas de los pueblos".

Montenegro fue uno de los principales animadores de la primera etapa de la pintura mural (1921-1924); etapa marcada por el llamado *decorativismo nacionalista* y por una pluralidad de tendencias que más tarde desaparecería. Estos primeros años de pintura mural representan para el jalisciense una formidable oportunidad de expresión sin menoscabo de los intereses de sus mecenas estatales. Su temperamento apolítico le permite evadirse del conflicto planteado por Octavio

[15] *Ibid.*, p. 50.
[16] *Idem.*
[17] *Idem.*
[18] *Ibid.*, p. 86
[19] *Ibid.*, p. 88.

Paz: "No se puede ser al mismo tiempo pintor oficial de un régimen y artista revolucionario sin introducir la confusión y el equívoco." Sin embargo, de lo que no pudo apartarse fue de la confusión y el equívoco que introdujeron otros artistas como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Antes de retornar a México en 1922, Siqueiros lanza en Barcelona un llamado a los artistas americanos en el que se ensaña con la pintura académica española, el arte "anémico" de Aubrey Beardsley, la extemporaneidad de la obra de Zuloaga y la intrascendencia del *art nouveau*. Una declaración que, de modo personalizado o no, se refería a Roberto Montenegro, conocedor y proclive a esas tendencias. Semanas después Siqueiros vuelve a la carga, pero ahora se refiere especialmente al trabajo de Diego Rivera como encarnación de la plástica mexicana; su obra

> es esencialmente mexicana en toda su labor, se rebela con más fuerza y precisión que en ningún otro pintor de América, el vigor de nuestra tradición hispanoindia; fatal error dice Siqueiros el considerar con frecuencia como pintor verdaderamente mexicano al que aprovecha nuestros aspectos típicos aunque los haga a través de Aubrey Beardsley o de Ignacio Zuloaga [...] con Matisse, Picasso y Gauguin [Rivera] significará una fuerza de primer orden en la historia de la pintura contemporánea.[20]

Desconocemos la reacción o los comentarios que la exclusión hecha por Siqueiros causó en el ánimo de Montenegro. El Coronelazo se permitía oponer a las dos *promesas* artísticas de reciente vuelta al país: confrontación de dos posturas que, sin ser necesariamente antagónicas, interpretaban cada una por su lado la *nueva mexicanización* de México. Primero por razones estéticas se desdeña la obra de Montenegro, después se añadiría su carencia de contenidos políticos e ideológicos. Ambas cuestiones se unen en una misma desaprobación por parte del *muralismo militante*. Como dijera Archivaldo Burns de Jesús Reyes Ferreira: a Montenegro "le interesaba la elegancia del pueblo, no el pueblo mismo".

Junto con su pintura de refinamiento de lo mexicano, Montenegro cultivó una no menos sofisticada retratística y siempre mantuvo su fascinación por lo carnavalesco. Sin embargo, debe lamentarse que no ahondara en esa actitud de cronista de las fiestas exquisitas en palacios venecianos, morbosas y dislocadas reuniones de condesas, marqueses y nuevos millonarios. De no ser tan fuertes sus indecisiones estéticas y políticas, se hubiese reconocido como el pintor de nuevas y viejas aristocracias; de amaneramientos y excentricidades que mediante una feroz condena ideológica se deseaba eliminar de toda representación. Retratar sólo al pueblo y desterrar todo signo burgués de la pintura es mutilar no a los poderosos sino a las posibilidades de recreación de la pintura. Toda exaltación se apoya en una negación.

Ni Montenegro ni su época se permitieron caracterizar abiertamente a ese grupo que, más que sus caudalosas fortunas, pretendía ostentar su cosmopolitismo reciente en cocteles y *open house*. Aunque no eran siempre discretos, los adinerados compensaron su desplazamiento pictórico de otro modo: se convencieron de las ventajas de adquirir los retratos de campesinos morenos y de humildes vendedoras de alcatraces. Montenegro se movió en las entretelas de la pintura *privada* frente al orgulloso despliegue del *arte público*. De esta manera el pintor medraba algunos beneficios estéticos de la oposición entre pintura de caballete y pintura mural, no siempre respetada por otros pintores como Rivera y Siqueiros. Montenegro entonces podía exagerar en sus retratos una mano enguantada que sujeta entre dos dedos un cigarrillo o una boquilla de marfil. Pura fatuidad, quizás. Pero esa fatuidad, esa estética de frivolidades no es prescindible al momento de preguntarnos cómo es que se ha tramado la cultura contemporánea mexicana.

Se echa de menos que Montenegro no haya continuado escribiendo y publicado sus memorias. Al decir de su amigo Salvador Novo,

> su libro, delicioso, ya no habla de esta época de su regreso a México. Será de mayor interés que ahora relatara todos estos años desde su valimiento con Vasconcelos, su amistad con Pani y con Genaro Estrada (El Hombre cubierto de Ministros, le decía Xavier Villaurrutia), con Moisés Sáenz, con Gastelum [...] sus excursiones por los pueblos, en busca de arte popular; su descubrimiento de los frescos de Actopan, debajo de la capa de cal que levantó con un cuchillo comprado ahí mismo [...]
>
> Podría Montenegro escribir un delicioso libro de memorias —aumento del que ahora comentamos— en función de los estudios en que ha trabajado desde que se reintegró a México. El primero estuvo en la calle de Balderas, y era todo dorado, con el piso negro y muebles rojos —su enorme biombo, las chinerías, las motas colgantes, los budas: el orientalismo del que contagió a Genaro Estrada, al extremo de que éste coleccionara jades en su flamante casa de las entonces lejanísimas Lomas, cuando se abrieron a la habitación humana.
>
> Luego, por muchos años, el estudio, tan diferente, de San Pedro y San Pablo —mientras lo decoraba (Sala de Discusiones Libres) con vitrales y frescos hoy perdidos; y por último, este estudio de "Ejido 19" —que ahora se llama Avenida Juárez—, en un edificio que fue moderno, y en que Montenegro lleva buenos veinte años. La atmósfera llena de recuerdos y de expresiones de su rica y noble personalidad, en que lo encontró Justino Fernández, según prologa el libro que recientemente consagró a su pintura.[21]

Sí, muchos otros planos en el tiempo dejó sin trazar Montenegro. Muchas otras indecisiones que no le fue posible recapitular, y muchos otros aciertos que no supo cómo ostentar. ◆

[20] Citado por Esther Acevedo, en "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias", *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano, 1900-1940*, UNAM, México, 1983, pp. 179 y 180.

[21] Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*, CNCA, México (en prensa).

MISCELÁNEA

El origen del alfabeto

ROBERTO GARCÍA JURADO

El Fondo de Cultura Económica reeditó el año pasado la *Historia del alfabeto*, de A. C. Moorhouse. Este volumen de la colección Breviarios fue editado por primera vez en inglés en 1953 y en español en 1961. No obstante haberse escrito hace más de cuarenta años, continúa siendo de gran interés y utilidad para asomarse a la apasionante historia de la lengua y la escritura. A pesar de que nunca he comprendido del todo los lineamientos que rigen las reediciones del Fondo, en este caso no hay más que reconocer el gran acierto que significa reproducir nuevamente esta edición.

Como podrá imaginarse, tratándose de un volumen de bolsillo los alcances de esta obra no pueden ser exhaustivos, sobre todo considerando la extensión y complejidad del tema. De hecho, el propósito de este texto es precisamente permitir el acceso a esta materia a todos los que no están familiarizados con ella o a quienes realizan sus primeras incursiones en este campo.

Moorhouse divide la historia de la escritura en cuatro fases: 1) Escritura pictográfica directa; 2) Pictogramas; 3) Ideogramas, y 4) Fonogramas. La primera fase puede identificarse con la práctica de la pintura rupestre, donde la representación gráfica de objetos y animales da al espectador una idea directa del pensamiento que ocupa al autor de estas pinturas. Sin embargo, no podría afirmarse que este tipo de representaciones constituyan claramente un acto de comunicación, pues su finalidad consistía más que nada en la tentativa de apoderarse del objeto o animal en cuestión o, por lo menos, influir en él de alguna manera, lo que forma parte más bien del pensamiento mágico que del abstracto, necesario para entablar una comunicación mediante signos.

En efecto, la lengua y la escritura constituyen uno de los niveles más elevados de la abstracción que el ser humano hace del mundo material. Así pues, los pictogramas son el primer eslabón de esa secuencia que conduce hasta los especializados sistemas de comunicación moderna. Los pictogramas son representaciones gráficas de objetos exteriores al ser humano; no obstante, a diferencia de la pictografía directa, se encuentra en ellos la intención de representar un solo objeto y de comunicar la idea que se tiene en mente a través de la sucesión e interrelación de varios de ellos. Esto significa que si en la fase anterior el autor se concentraba en la confección de una imagen plástica que, a pesar de contener varios elementos, remitía sólo a una idea, en este estadio cada objeto se representa independientemente, y por medio de *una gramática de las imágenes* se comunica el pensamiento en cuestión. Este tipo de escritura puede ilustrarse claramente con el ejemplo de muchos códices que sobrevivieron la conquista española de América, donde muchas de las civilizaciones nativas la usaban, aunque en varias de ellas ya se comenzaba a dar el paso siguiente, hacia los ideogramas.

El ejemplo más notable de ideogramas se encuentra en la escritura china. Esta se forma a partir de signos gráficos que en su origen fueron pictogramas, pero que con la difusión de la escritura y el paso del tiempo adoptaron formas menos realistas y se fueron convirtiendo en meras representaciones convencionales.

Puede observarse cómo hasta este nivel de desarrollo la escritura está completamente separada del lenguaje; ambos constituyen formas de comunicación, pero cada uno utiliza su propio medio y código, de manera que no exite mayor contacto entre una y otro.

El advenimiento de la cuarta fase, la de los fonogramas, constituye el punto de confluencia entre el lenguaje y la escritura. Los fonogramas son signos gráficos que si en algún momento fueron representaciones de objetos reales, al momento de convertirse en fonogramas han perdido esencialmente esa característica, y entonces su utilidad radica precisamente en ser sólo un signo convencional que está ligado a un sonido específico, el cual corresponde a o es parte de una palabra que en el lenguaje alude a un objeto determinado. De este modo, en tanto que el número de pictogramas puede ser infinito dada la extensión de la realidad y el número de ideogramas puede alcanzar varios miles para servir correctamente a los propósitos de la comunicación —en el siglo XVIII se llegó a enumerar una serie de casi cincuenta mil ideogramas chinos, muchos de los cuales no se utilizaban ya, ciertamente, aunque en la actualidad se considera que se usan alrededor de ocho mil—, los fonogramas, en tanto representan un sonido emitido por la garganta del ser humano, no requieren ser más de unas cuantas decenas, los cuales debidamente articulados pueden expresar cualquier idea que albergue el pensamiento humano. Así, al darse este paso, la aparición del alfabeto sólo fue una consecuencia previsible.

Se entiende por alfabeto el conjunto de signos gráficos en el que cada uno de ellos tiene un valor fonético, cuya combinación forma palabras con un sentido específico. Existen otros signos gráficos con valor fonético, como es el caso de los ideogramas chinos o de ciertos *silabarios* que se han utilizado en distintos tiempos y lugares. No obstante, el alfabeto es el único sistema de escritura fonética en el cual mediante un reducido número de signos se pueden producir todas las palabras necesarias para describir el mundo exterior e interior del hombre —en la medida en que esto es posible, claro.

El alfabeto semita es el más antiguo del que se tenga noticia. Aunque es muy difícil establecer la época en la que se originó, bien puede conjeturarse que pudo aparecer a principios del segundo milenio antes de Cristo, pues del siglo XVII a.C. datan las primeras inscripciones conocidas que lo utilizan.

Lo más probable es que este alfabeto haya sido influido por los sistemas de escritura egipcios: el jeroglífico, el hierático y el demótico. Éstos consistían fundamentalmente en sistemas ideográficos, de los cuales el primero era el que contaba con un mayor número de signos y por lo tanto era el menos extendido, lo que contrastaba con el demótico, cuyo menor número de caracteres y mayor uso convencional lo hacían más *popular*.

El alfabeto semita constaba de 22 caracteres que representaban sonidos consonánticos, es decir, no había vocales. Cada carácter

tenía un nombre, cuyo primer sonido era el mismo que el de su valor fonético, esto es, el valor fonético de los caracteres semitas se extrajo a partir del principio acrofónico. Además, los nombres de los caracteres tienen un significado específico; corresponden al nombre de un objeto determinado, el cual, en muchas ocasiones, es vagamente representado por la forma gráfica del propio carácter, lo que da una idea de la concatenación de abstracciones que condujo al alfabeto.

Moorhouse afirma que el origen del alfabeto semita debe atribuirse más a la invención que a la influencia egipcia. Por mi parte, no puedo aceptar esa afirmación, pues si bien es cierto que "alguien" dibujó los caracteres de la manera en que aparecen en las inscripciones, es necesario también reconocer la enorme influencia de los ideogramas egipcios, para lo cual basta observar la tabla donde el propio Moorhouse compara los caracteres de uno y otro sistema y, ahí donde él encuentra muy poco parecido, una mirada más perspicaz puede encontrar similitudes notorias.

El alfabeto griego se desprende directamente del semita y es muy posible que esta derivación se dé entre fines del segundo milenio y principios del primero a.C. Este alfabeto tiene la enorme ventaja de incluir tanto fonogramas con valor consonántico como vocálico; es decir, los griegos crean las vocales. Asimismo, se avanza en el proceso de abstracción, pues la propia forma de los caracteres se aleja de toda idea que recuerde un objeto material específico y, además, sus nombres no tienen ningún significado adicional.

El paso decisivo en la historia de la escritura se da con la formación del alfabeto latino, que se crea en Roma bajo la influencia del alfabeto etrusco, una cultura de la que se desconocen muchos aspectos pero que recibió un gran influjo griego, de donde derivó su alfabeto.

El alfabeto del latín es el origen directo del alfabeto moderno que se usa en Europa occidental y los países que adoptaron una de las lenguas de esta región. La grafía de sus caracteres es completamente convencional y está todavía más alejada de la ideografía que el alfabeto griego. Además, los nombres de las letras del latín son fonéticos, es decir, en el caso de las vocales su nombre corresponde directamente a su fonética y con las consonantes sucede lo mismo, aunque se les acompaña de una o dos vocales para darles mayor sonoridad y claridad.

La forma de las letras latinas era esencialmente cuadrada y de líneas rectas. Esto se debe a que los romanos acostumbraban realizar inscripciones en monumentos y construcciones, lo que implicaba delinear sobre piedra dichos caracteres, y las líneas rectas se prestaban mucho mejor a ello que las líneas curvas. Este estilo de *mayúsculas monumentales* vino a ser complementado con otro estilo llamado *cursivo*, el cual modificaba la grafía de las letras mayúsculas para aminorar sus ángulos y formas rectas y permitir que éstas se trazaran con mayor facilidad cuando en lugar de esculpir se tenía que escribir sobre papel, donde la mano puede delinear más cómodamente las líneas curvas. Así nacieron las letras *cursivas*, que con el paso del tiempo se combinaron con las *mayúsculas monumentales* y dieron origen a la moderna grafía.

No obstante, otro gran paso en la grafía del alfabeto latino se dio alrededor del siglo XV, con el desarrollo de la imprenta. A partir de ese momento se comenzó a extender el uso de una grafía que tomaba las antiguas mayúsculas romanas pero que en lugar de usar el estilo cursivo recurrió a uno de mucha más claridad y definición para el lector: el estilo carolino. Recibió este nombre por haberse creado en los tiempos de Carlomagno; aunque se parecía mucho al estilo cursivo, su trazado más claro y nítido le valió ser utilizado en la edición de libros y literatura impresa, lo cual se ha mantenido sin grandes cambios desde aquellos tiempos.

Desde entonces el alfabeto no ha cambiado casi en nada y ha permitido que gran parte de la población europea y de los países que usan lenguas originadas allí aprendan con relativa facilidad a comunicarse por este medio, es decir, a que se alfabeticen. Algo que no es tan simple para los chinos, por ejemplo, quienes para poder leer y escribir medianamente bien requieren aprender aproximadamente tres mil caracteres.

La revisión que hace Moorhouse de esta historia es necesariamente general, pues el propósito no es otro que el de dar una visión panorámica de este proceso, lo cual se alcanza de un modo muy satisfactorio.

Hacia el final del texto se plantean cuestiones que no son tan simples de resolver, pues se introduce la discusión sobre la adaptabilidad del alfabeto latino para expresar la gama de sonidos que se usan en cada lengua. Es decir, Moorhouse describe cómo cada lengua tiene determinados requerimientos fonéticos que no son los mismos para las otras, por lo que cada una debía tener un alfabeto que reflejara directamente su variedad de sonidos consonánticos y vocálicos, para lograr así que la escritura de las palabras tuviera realmente una correspondencia fonética. Por ser de habla inglesa, Moorhouse ejemplifica con este idioma y muestra cómo existe una gran disparidad entre su escritura y su pronunciación, lo que si bien es muy notorio en esta lengua también se presenta en otras, aunque en distintos grados.

Sin embargo, la extensión del alfabeto latino, las raíces etimológicas de las lenguas modernas, la tradición literaria de todos los pueblos y un sinfín de complicaciones adicionales hacen muy difícil concebir que algún país se aventure a realizar un cambio radical del alfabeto que ha utilizado durante siglos, por lo que es perfectamente factible que sigamos usando este alfabeto durante mucho tiempo. ◆

A.C. Moorhouse: *Historia del alfabeto* (Col. Breviarios, 160), FCE, México, 1995. 307 pp.

EL SISTEMA DE TIENDAS UNAM

lo espera en cualquiera de sus tres unidades,
de lunes a domingo de 9 a 20 hr

ACATLÁN
Av. Alcanfores y Sn. Juan Totoltepec, Sta. Cruz, Edo. de Méx.

METRO C.U.
Circuito Exterior, frente a la Fac. de Ciencias Políticas y Sociales, CU

ESTADIO
Estacionamiento 9, atrás del Estadio Olímpico, CU

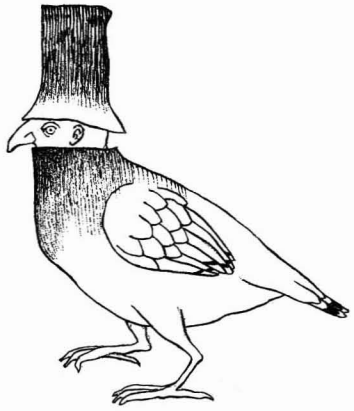
COMPROMISO DE CALIDAD TOTAL DE UNA EMPRESA UNIVERSITARIA

Filosofía iberoamericana y epistemología

MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ VARGAS

Apenas comenzamos a reflexionar sobre la manera en que nos comportamos a diario y sobre las cosas que decimos en nuestros intercambios lingüísticos con otras personas, aparecen las preguntas: ¿por qué actuamos de ese modo particular y no de otro?, ¿por qué creemos ciertas cosas acerca de nuestro entorno y no creemos otras?, ¿qué nos lleva a aceptar algunas creencias sobre el mundo y por qué rechazamos otras? Cuando surgen estas preguntas acerca de lo que creemos, nos vemos obligados a responder exponiendo las *razones* por las cuales aceptamos sólo algunas proposiciones, y al hacerlo explicitamos nuestra *justificación* para creer en ellas. Ahora bien, en el campo total de nuestras creencias hay un subcampo que se destaca del resto y está integrado por aquellas creencias a las que damos una justificación que aparece ante nosotros como incontrovertible; esta clase de creencias constituyen el conjunto de nuestros *conocimientos*. Se dice que los humanos somos capaces de generar conocimientos en virtud de una capacidad que nos define en el mundo: la *razón*. La reflexión sobre esta capacidad ha distinguido dos modos distintos, pero enlazados, de ejercerla: uno teórico o epistémico y uno práctico; mientras el primero está directamente relacionado con la producción y justificación de nuestros conocimientos, el segundo está conectado con la elección y justificación de valores, normas y cursos de acción.

En el ejercicio epistémico de nuestra razón, decimos conocer aquello cuya verdad asumimos garantizada: si bien un sujeto hipotético X no dice saber que 1) los objetos del mundo dejan de existir cuando nadie los percibe, sí dice saber, en cambio, que 2) hay un mundo de objetos materiales que se alojan en algún lugar del espacio. Lo que determina a X a no creer en la proposición 1 y a creer en la 2 es una red de creencias poderosamente justificadas para X y la comunidad de sujetos con quienes interactúa; esa red le asegura la verdad de 2 y así determina su *elección epistémica*: X aparece ante sí mismo y ante su comunidad como un individuo que ha hecho un ejercicio apropiado de su razón, que ha discernido correctamente entre aquello de lo que puede predicar conocimiento (2) y aquello de lo que no puede predicarlo (1); se dice, en fin, que X ha procedido *racionalmente*. Qué diríamos, sin embargo, si X halla a una persona Y que sostiene la elección contraria: predica conocimiento de 1 y no de 2; expone sus razones y todas parecen descabelladas a X, entran en conflicto directo con la red epistémica que determinó su elección. X descubre además que Y no es un desequilibrado mental; sólo pertenece a una comunidad de individuos educados bajo ciertos preceptos que han definido a la postre no sólo el campo posible de sus creencias, sino también el subcampo de lo que cuenta como conocimiento para ellos. ¿Qué debemos decir de la elección epistémica de esos individuos respecto a las proposiciones 1 y 2?, ¿es racional o no?, ¿hay algún método que permita decidir cuál de las dos elecciones es racional, o la racionalidad de las elecciones epistémicas es relativa a comunidades de individuos que comparten redes de creencias y esquemas conceptuales similares?, ¿cuáles son las clases de factores que inciden en una elección epistémica? Estas preguntas llaman la atención sobre algunos problemas concernientes a la *racionalidad epistémica*, que son discutidos con profundidad en el volumen 9 de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* (EIAF) por destacados especialistas en la materia: Ernesto Sosa, Ricardo J. Gómez, Carlos Pereda, León Olivé (quien es además editor del volumen), por mencionar a algunos. En la mayoría de los ensayos está contenida, tácita o explícitamente, una discusión sobre el significado del término "racionalidad"; tal discusión corre al parejo y es indisoluble del examen de algunos problemas anudados al tratamiento de la racionalidad epistémica; podemos agrupar esos problemas en tres rubros generales, que son abordados desde distintos ángulos por uno u otro de los filósofos que colaboran en el volumen:



1. El acceso epistémico a la realidad.
2. La relativización de conceptos epistémicos clave como verdad, objetividad, justificación.
3. Los factores que inciden en el desarrollo del conocimiento (particularmente del conocimiento científico).

Las disputas en torno a la fundamentación de nuestro conocimiento se remontan a los orígenes de la filosofía occidental. Por siglos se ha tratado de definir qué es aquello que garantiza a algunas creencias el rango de conocimiento; esta insistencia obedece al menos a un interés por asegurar un acceso confiable a nuestro entorno. Tenemos el interés de conocer aspectos del mundo y de los otros seres humanos que lo habitan para poder vivir en sociedad, y más aún, simplemente para sobrevivir. Es claro que cada día tenemos acceso a un torrente de datos, algunos de los cuales atribuimos a un mundo que existe; la pregunta es, ¿cómo llegamos a estar seguros de que ese acceso es fiel y de que por él conocemos la realidad? La respuesta a esta pregunta apela a nuestra capacidad de dar razones, de justificar la confianza que otorgamos a nuestro acceso epistémico a la realidad. La manera en que organizamos nuestras razones y el peso que conferimos a cada una de ellas forman un modo específico de argumentación mediante el cual queremos probar que la confianza en ese acceso es racional. Existe sin embargo una larga tradición en la historia de la filosofía, que considera cualquier argumento que pretenda fundamentar nuestro conocimiento de la realidad como un mero juego de ilusiones; para esta tradición estamos condenados a no poder dar una base racional a la pretendida fidelidad de nuestro acceso epistémico; esta aceveración constituye un ataque frontal y demoledor del *escepti-*

cismo a todo supuesto conocimiento de nuestro entorno.

Hay quienes, dando la espalda al escepticismo, piensan que conocer lo real es posible y que el problema consiste en perfeccionar los modos en que se construye nuestro acceso. Un problema clave que debe resolverse en esta empresa es determinar la *mejor* forma de *entender* y *explicar* aquellos fenómenos a los que decimos tener un acceso seguro. Los modelos explicativos del mundo que gozan de mayor reconocimiento son los propuestos por el círculo de las ciencias; aparece aquí la actividad científica como el ejercicio perfecto de la razón epistémica en el conocimiento del mundo.

La ciencia, como señalan varios filósofos que escriben en este volumen de la *Enciclopedia,* ha sido y es aún concebida en muchos ámbitos como la empresa racional por excelencia: si hay un modelo de lo que es conocimiento, ése ha de encontrarse en los conocimientos científicos. La ciencia ha sido vista como el campo de cumplimiento de ciertos *ideales epistémicos,* tales como la validez universal de las justificaciones, o como el sometimiento de sus procedimientos a algún conjunto de reglas cuya aplicación asegure la generación de auténticos conocimientos; la ciencia se piensa así como poseedora de una lógica que regla sus procesos epistémicos y en la cual reside su incuestionable racionalidad. El fantasma del escepticismo parece fulminado por la lógica de la investigación científica. Quizá el rasgo más sobresaliente en esta concepción tradicional de la ciencia es la postulación de un "tribunal" (en este caso un *método*) cuya autoridad decide sobre las pretensiones cognoscitivas de los científicos. Si recordamos, en nuestro ejemplo sobre los individuos X y Y que discrepan sobre el rango epistémico de las proposiciones 1 y 2, no existe un tribunal semejante, en todo caso, para cada uno de ellos su tribunal es su propia red de creencias y justificaciones; no hay nada como una *autoridad suprasubjetiva* que dictamine sobre la racionalidad de sus elecciones epistémicas. Se pensó que en la ciencia sí existía una autoridad semejante y que era encarnada por las reglas del método científico. Concebir la universalidad de un método repercutía en la manera de pensar dos términos epistémicos clave: verdad y objetividad; mediante la aplicación del método se aseguraba que estos términos se ponían más allá de cualquier personalismo y en las manos de una autoridad impersonal.

El ideal de un método que permitiera dirimir nuestros desacuerdos epistémicos (como el que enfrentan X y Y) puede ser seductor para cualquiera que se percate de las interminables discusiones que a ese respecto se han generado en la historia del pensamiento occidental. Algunos creyeron que ese ideal se realizaba en la actividad científica, pero esta pretensión se ha visto abrumada por las tesis de algunos filósofos e historiadores de la ciencia, que han mostrado la real naturaleza de los conocimientos científicos. La imagen de un cuerpo de reglas-guía universales se desvanece en el estudio histórico del modo efectivo como los procesos justificatorios han alterado sus estándares y sus criterios de validez. Este revolucionario "giro histórico" (examinado con detalle en este volumen) en el estudio del desarrollo científico, y de la producción cognoscitiva en general, ha arrojado resultados desalentadores para quienes tuvieron fe en el ideal de universalidad: los procesos justificatorios en las ciencias se han revelado variables a lo largo del tiempo y multideterminados por factores que en ocasiones yacen fuera de lo que se considera científico, aun en cada época. Los conceptos de verdad y objetividad descienden de sus definiciones suprahumanas, para entrar en la dinámica de procesos cognoscitivos que se exhiben, no precisamente como gobernados por un tribunal permanente de reglas, sino como determinados por circunstancias sujetas a modificación: por ejemplo, la posesión de un "marco conceptual" que condiciona aquello que es posible concebir acerca del mundo, la existencia de una determinada tecnología, el conjunto de creencias de todo tipo que abrazan los científicos... todas estas circunstancias se revelan pertinentes para el estudio y la reconstrucción de aquellos procesos epistémicos que generaron en su tiempo conocimientos.

Sin embargo, la desaparición del ideal de una posible racionalidad epistémica universal y la aparición de una multitud de racionalidades circunscritas a factores históricamente variables, abren las puertas a la relativización de la racionalidad: si un proceso justificatorio resultó racional en el teatro de sus circunstancias peculiares, ¿por qué extirparlo de ellas y juzgarlo con criterios generados en condiciones epistémicas distintas?

De esta manera parece que la *historización* del estudio del conocimiento conduce irremediablemente a la relativización apuntada. La preeminencia que algunos pensadores confieren a factores sociales en la producción, justificación y aceptación de conocimientos, acentúa todavía más la disolución de cualquier tipo ideal de racionalidad: descubrimos a la racionalidad hundir sus raíces en suelos que tradicionalmente le eran ajenos, cuando no opuestos.

Así, despojados de los ideales epistémicos, tenemos la impresión de estar suspendidos en un mar de creencias *ideologizadas,* encapsuladas junto con nosotros en un círculo que no podemos romper (*nadie puede saltar sobre su propia sombra,* dice un refrán). Nos sentimos extraviados pero desconfiamos de nuestra brújula y de los faros que tradicionalmente orientaban. ¿Cómo enfrentar esta situación?, ¿debemos suponer que hemos perdido el concepto de racionalidad? Quizá no sea necesario pensar nuestra situación en estos términos; parece más bien que hemos comenzado a ver la complejidad que envuelve una racionalidad epistémica a la medida humana, de carne y hueso. Los trabajos compilados en este tomo 9 de la EIAF, bajo el título precisamente de *Racionalidad epistémica,* pueden ayudarnos mucho a entender de qué están hechos y de qué no la carne y los huesos de nuestra racionalidad.

El índice de ensayos que aparecen en el volumen *Racionalidad epistémica* es el siguiente:

—Presentación del volumen: León Olivé.

—Racionalidad: epistemología y ontología: Ricardo J. Gómez.

—La fundamentación racional del conocimiento: programas fundamentistas: María Cristina Di Gregori.

—Escepticismo y racionalidad epistémica: Ernesto Sosa.

—Teorías de la argumentación: Carlos Pereda.

—Racionalidad, objetividad y verdad: León Olivé.

—La inteligibilidad racional y las ciencias: Alberto Cordero.

—Racionalidad y método científico: Sebastián Álvarez.

—Racionalidad y desarrollo científico: Ana Rosa Pérez Ransanz.

—Racionalidad y relativismo: Luis Vega.

—La naturalización de la razón: Fernando Broncano.

—La racionalidad disuelta en la explicación sociológica del conocimiento: de Fleck a Latour: Mario H. Otero. ◆

León Olivé (editor): *Racionalidad epistémica,* vol. 9, *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía,* Editorial Trotta, Madrid, 1995. 278 pp.

La vigencia del "tirteo de la libertad": Juan Valle

JESÚS GÓMEZ MORÁN

La presencia del nacionalismo dentro de la literatura mexicana ha sido valorada de forma dispareja. En narrativa, sobre todo en el siglo XX luego de la Revolución de 1910, fue capaz de constituir una escuela de escritores que antes que cualquier otro género (incluyendo el ensayístico) hallaron en la novela el medio ideal para exponerlo. Así también en la escuela muralista de pintores, con su sagrada trilogía (Rivera, Orozco y Siqueiros), el nacionalismo encontró como ideología artística un campo propicio. Dentro de la poesía, en cambio, esta vertiente se encuentra algo soterrada, pero desde el México independiente no ha dejado de tener apariciones continuas. El poeta ciego de Guanajuato, Juan Valle, es uno de los pilares que le da sustento y un antecedente insoslayable para las variaciones que sobre el tema de la patria, con distinta frecuencia, han hecho autores como Manuel José Othón, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer y de manera especial otro vate guanajuatense: Efraín Huerta (y tal vez sea conveniente agregar, dentro de la música popular mexicana, a dos ilustres guanajuatenses más, uno compositor y otro cantante: José Alfredo Jiménez y Jorge Negrete).

Esta preocupación por establecer una perspectiva sólida de la entidad multiforme que llamamos nación, tiene realizaciones diversas que dependen en cierta medida de lo político. El concepto de ella, proyectado por los liberales del siglo XIX aglutinados alrededor de la figura de Juárez, puede ser valorado tanto por sus propósitos como por sus alcances. El ideal que defendían, en cuanto a intención, no era diferente del que abanderaban los partidarios del pensamiento socialista durante el siglo XX, pues si bien a partir de la Reforma se intenta aplicar un modelo político-económico estructurado en países extranjeros y con evolución histórica distinta a la de los pueblos hispanoamericanos, en realidad el movimiento de Reforma constituye el primer proyecto consistente de nación.

Dentro del plano histórico, el origen del nacionalismo se halla estrechamente vinculado a las invasiones foráneas por tierra (Estados Unidos) y por mar (Francia). Esta circunstancia de alguna manera también fortaleció el surgimiento en el país de la corriente literaria romántica, pues si en Europa este movimiento se emparentó con las luchas libertarias, en México todavía no se propagaba al momento de la Independencia, por lo que fue hasta el periodo de las intervenciones, con un desarrollo más o menos maduro, que el Romanticismo pudo ejercer su postura en cuanto al aspecto político. Correspondió a Juan Valle asumir esta labor de manera destacada dentro del círculo de escritores de la época, e incluso sufrir las represalias por simpatizar con el grupo de los constituyentes del 57. En su poema "La guerra civil" describe a un país en cuya vorágine de destrucción nadie se salva: "El vencedor de ayer es hoy vencido, / y el que vencido es hoy vence mañana; / de la patria es la voz largo gemido".

Pero en el plano individualista y subjetivo que también comprende el Romanticismo tenemos en Juan Valle un fiel reflejo:

Silencio, soledad, melancolía
reinan doquier; tan sólo la campana,
la Oración dando en la ciudad lejana,
anuncia de la tarde la agonía.

. . . . .

Con nubes que lo cercan sonrosadas
parte de su última luz el sol poniente,
cual padre que, al morir, lánguidamente
entre sus hijas parte sus miradas.

Respecto al estilo, como se verá, el espíritu de la época influye, y más aún determina. Detectar una evolución original en esta obra poética requiere de una labor de joyero en cuanto a minuciosidad y pulido. Con una factura nítida, hay poemas que, por las antinomias, se emparientan más a Quevedo que a las influencias románticas europeas, como en el caso de "Ruego". Sin embargo, la llaneza de su palabra es otra muestra de congruencia con un pensamiento estético al que Juan Valle se había adherido de la misma forma que a la ideología republicana.

Por todo esto en la publicación de la *Antología poética* de Juan Valle hay una reactualización de valores. Reactualización aunque no dejaran de tener vigencia total. Reactualización porque continúa un proyecto previamente trazado. No otro es el espíritu con el que la Biblioteca del Estudiante Universitario, en el lapso de alrededor de medio siglo, se ha dado a la tarea de acercar títulos significativos a la comprensión del estudiantado medio y superior. Novedosa no es por ello esta función a la que se han abocado durante todo este periodo investigadores de merecido reconocimiento.

Al doctor Sergio López Mena le correspondió refrendar este compromiso (hecho tampoco novedoso, pues como antecedente más cercano de ello tenemos la edición que preparó con *Campanas de la tarde* de Francisco González de León, gracias al auspicio de los Amigos de la Casa de Cultura A. C. de Lagos de Moreno, Jalisco) y cumplirlo a cabalidad con la selección y el esclarecedor estudio introductorio que, al contextualizar, vuelve más accesibles los textos elegidos, y que sirvió además como lámpara iluminadora para la escritura de las presentes líneas, en un momento en el que, sin duda, la función de los intelectuales es similar que en el siglo XIX. Tal como al referirse a Juan Valle lo señala Francisco Zarco: estando sumidos en la ceguera y las tinieblas de la confusión, sólo nos queda ver mediante la palabra escrita.◆

Juan Valle: *Antología poética*, selección y prólogo de Sergio López Mena (Biblioteca del Estudiante Universitario, 116), UNAM, México. 1995. 94 pp.

COLABORADORES

Leopoldo Alas (Arnedo, La Rioja, España, 1962). Escritor. Vive en Madrid, donde dirigió, entre 1987 y 1992, la revista de poesía *Signos*. Autor de *Descuentos, África entera tocando el tam tam* (cuentos); *Los palcos, La condición y el tiempo* (poesía); *Bochorno* (novela); *La orgía de los cultos, De la acera de enfrente* (ensayo); *Sin demonio no hay fortuna, Estamos en el aire* (ópera). Los poemas que publicamos son una colaboración especial para esta revista y forman parte del libro *La posesión del miedo* (de próxima aparición).

María Andueza. Sus colaboraciones más recientes aparecen en los números 506-507 y 531.

Miguel Ángel Echegaray (Ciudad de México, 1959). Licenciado en ciencias de la comunicación por la UNAM. Actualmente realiza el posgrado en historia del arte en nuestra casa de estudios. Es coautor del libro *Historia y cultura del tabaco en México.*

Miguel Ángel Fernández Vargas (Huauchinango, Puebla, 1975). Cursa la licenciatura en filosofía en la UNAM. Es becario en el Programa de Iniciación Temprana a la Investigación de la Fundación UNAM.

Daniel Flores Gutiérrez (Tepic, Nayarit, 1947). Licenciado en física por el Instituto Politécnico Nacional y doctor en física por la UNAM. Actualmente es investigador en el Instituto de Astronomía de nuestra casa de estudios. Es autor del libro *Cantos de Mesoamérica.* El texto que publicamos es resultado de una investigación en proceso dentro del proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

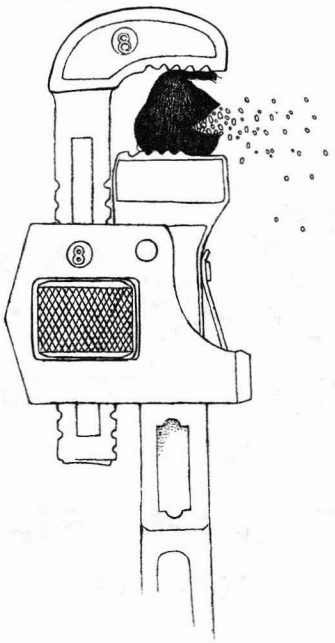
Mireya Folch-Serra. Véase el número 531.

Jesús Galindo Trejo (Zacatlán, Puebla, 1952). Licenciado en física y matemáticas por el Instituto Politécnico Nacional y doctor en astrofísica por la Ruhr Universität Bochum de la República Federal de Alemania. Actualmente es investigador en el Instituto de Astronomía de la UNAM. Se halla adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Autor del libro *Arqueoastronomía en la América antigua.* (Ver ficha de Daniel Flores Gutiérrez.)

Roberto García Jurado. Colaboró en el número 538.

Jesús Gómez Morán. Veáse el número 540.

David Huerta. Sus libros de poemas más recientes son *Lápices de antes* y *La sombra de los perros.* Ha colaborado en los números 515 y 534-535.



Ana Luisa Izquierdo. Actualmente es coordinadora del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Su colaboración más reciente aparece en el número 515.

Patrick Johansson K. En 1994 la Academia de Historia Regional de Tezcoco le otorgó la presea Tepuztlahcuilolli por su aportación a la difusión de la lengua náhuatl. Sus obras más recientes son *Voces distantes de los aztecas* y *Anelhuayoxóchitl, flor sin raíz.* Ya ha colaborado en esta revista. Véanse los números 520 y 532.

Martha Ilia Nájera. Publicó recientemente *La formación de la oligarquía criolla en Ciudad Real de Chiapa* y *Bonampak.* Colaboró en el número 515.

Federico Patán. Sus colaboraciones recientes aparecen en los números 520 y 539. El texto que publicamos tuvo como origen, en su primera versión, una charla sobre el tema en el Ateneo Español de México, como parte del ciclo Lengua y Literatura.

Ricardo Pozas Horcasitas. Véanse los números 508, extraordinario de 1994 y 534-535.

Mario Rangel (Ciudad de México, 1938). Estudió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, en la que es profesor desde hace 19 años. De sus exposiciones individuales destacan las de la Galería de Arte Mexicano (1966 y 1971), Museo de Arte Carrillo Gil (1984) y Casa de la Cultura Jesús Reyes Heroles (1992); a partir de 1977 expone cada dos años en la Galería Estela Shapiro. Es autor del mural que se encuentra en la Biblioteca Cervantes de la Ciudad de México.

María Elena Ruiz Gallut (Ciudad de México, 1954). Licenciada en historia y maestra en historia del arte por la UNAM. Ha dictado numerosas conferencias sobre arqueoastronomía en México y el extranjero. Es autora de artículos de investigación publicados en revistas especializadas. (Ver ficha de Daniel Flores Gutiérrez.)

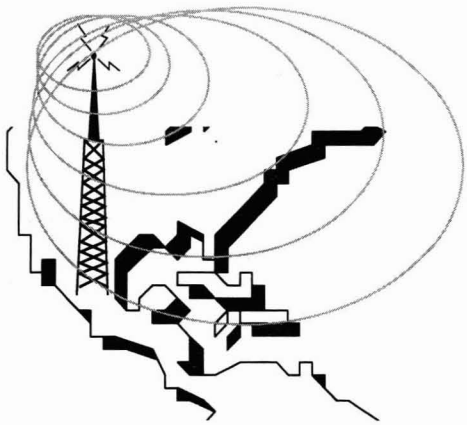
María del Carmen Valverde Valdés (Ciudad de México, 1962). Licenciada y maestra en historia por la UNAM. Es investigadora en el Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas de nuestra casa de estudios. Es autora de *Chiapa de Corzo* (en prensa).

ACLARACIÓN

Debido a un error, en el número de marzo (542) no apareció la última línea del ensayo de Juan Carvajal, titulado "De la lectura de la literatura". El texto se publicó así: "...porque todo comenzó". Debe terminar así: "...porque todo comenzó por ser un libro". Pedimos disculpas a nuestros lectores y al autor.

RADIO EDUCACION
XEEP 1060 KHZ XEPPM-OC 6185 KHZ

Las ondas no necesitan visa,
por eso traspasamos las fronteras.



XEPPM, Onda Corta
Largo alcance de México al mundo
Cultura con imaginación

La Gaceta

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

NUEVA ÉPOCA NÚMERO 303 MARZO DE 1996

La Edad de Plata
1890-1917

JOSÉ MANUEL PRIETO: **El mundo del arte** ◆ ANDREI BIELY: **Petersburgo**
SERGIO PITOL: **Chéjov** ◆ MARC FERRO: **Nicolás II** ◆ JEAN MEYER: **Los reyes ciegos**
ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO: **Vasili Rózanov: preludios del apocalipsis**
VASILI RÓZANOV: **De las pasiones del mundo**

Poemas de: NIKOLAI GUMILIOV y ÁLVARO MUTIS

Joseph Brodsky: 1940-1996

cfe

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

números anteriores:

Enero-Febrero 1995 ◆ 528-529 **Mito y creación en México**

Marzo 1995 ◆ 530 **La experiencia latinoamericana**

Abril 1995 ◆ 531 **Llamarla, así, locura**

Mayo 1995 ◆ 532 **Investigación histórica en México**

Junio 1995 ◆ 533 **Formas de gobierno**

Julio-Agosto 1995 ◆ 534-535 **Más sobre formas de gobierno**

Septiembre-Octubre 1995 ◆ 536-537 **Ecología: realidad y cultura**

Noviembre 1995 ◆ 538 **Reflexiones sobre política e historia**

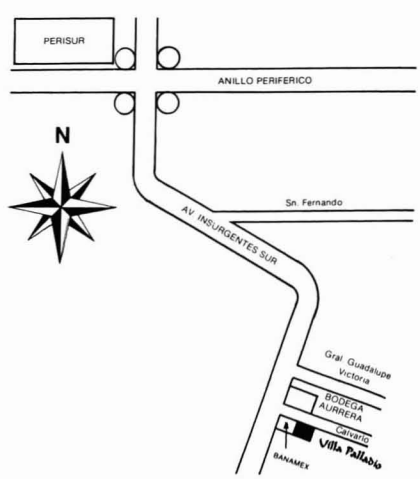
Diciembre 1995 ◆ 539 **Reflejos del Yo**

Enero 1996 ◆ 540 **El caos: objeto de la ciencia**

Villa Palladio

Ristorante

La cocina clásica
italiana
es nuestra
especialidad



Calvario 128, Tlalpan, México, D.F.
Tel. 573 82 43
Servicio de valet parking

LIBROS UNAM

CONTRIBUCIÓN AL DIÁLOGO DE LAS CULTURAS

- ciencias sociales
- psicología
- filosofía
- lenguaje
- historia
- ciencias aplicadas
- literatura
- ciencias puras
- artes
- obras generales

Informes y ventas
Dirección General de Fomento Editorial UNAM
Av. del IMÁN No. 5 C.U., C.P. 04510, México, D.F.
Tel. 622•6583 Tel. y Fax 622•6582

9 770185 133046

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO