

LIGAS ENTRE EL MITO Y EL ÍCONO EN EL PENSAMIENTO COSMOLÓGICO MESOAMERICANO

Alfredo López Austin

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

Resumen: El estudio de las interconexiones entre las numerosas y muy diversas formas de expresión de la cosmovisión (mito, rito, representaciones visuales, etcétera) potencia la intelección de los distintos símbolos y amplía considerablemente el estudio general del tema.

Buena parte de las equivalencias semióticas son relativamente claras. Sin embargo, en muchas ocasiones la interpretación de una obra no es fácil, debido a su opacidad. Es necesario entonces buscar caminos adecuados para descubrir las claves de los significados.

En este trabajo se proponen algunas reglas para la comparación en el campo de la iconografía, partiendo del conocimiento de las leyes cósmicas propias del pensamiento mesoamericano.

Los ejemplos elegidos son una imagen de un vaso cilíndrico trípode teotihuacanoide de Tiquisate, Guatemala, del Clásico; la figura principal de un mural teotihuacano del Clásico, y una escena de un mural maya del Preclásico tardío. Comprende lo anterior el estudio del glifo conocido como “ojo de reptil”.

Palabras clave: iconografía; cosmovisión; mayas; teotihuacanos; ojo de reptil.

Abstract: The analysis of the interconnections between the numerous and very diverse world view manifestations (myth, rite, visual representations, and others), gives strength to the understanding of different symbols and extends considerably the investigation in this matter.

Most of semiotics parallelisms are relatively clear. Nevertheless, in many occasions the interpretation of a text is not easy, due to its vagueness. Then it is necessary to look for suitable ways to discover the keys of the meaning.

This paper proposes various principles for the comparison method in the iconographical study; all of them are deduced from the acknowledgement in the Mesoamerican cosmic laws.

The chosen texts are an image from a cylindrical vessel tripod with teotihuacanoide style manufactured in Tiquisate, Guatemala presumably during the Classic period. Also the main figure of a Teotihuacan mural and a scene of a mural made during the Late Preclassic period. All the mentioned texts require the previous analysis of the glyph known as “reptile eye”.

Keywords: iconography; world view; Mayan; teotihuacanos; reptile eye.

LA COMPARACIÓN DE LAS EXPRESIONES COSMOLÓGICAS

Desde hace muchas décadas, una buena parte de los estudiosos de las formas de expresión mesoamericana hemos fundado expresa o tácitamente nuestros métodos de análisis en la premisa de que las manifestaciones del pensamiento —mito, rito e ícono, por ejemplo— tienen como fuente última una matriz holística que algunos denominamos “cosmovisión”. Si bien este principio tiene un alto grado de obviedad, es conveniente mantenerlo presente para impedir la tentación metodológica de enmarcar drásticamente el objeto de estudio como la mera expresión verbal del mito, la mera manifestación visual, la mera creación dancística o, en términos generales, como cualquier vía comunicativa exclusiva, privilegiándola como un sistema cerrado e independiente. Por el contrario, si se tiene en mente el origen común de todas estas formas expresivas, se podrá evaluar el peso de su traducibilidad y su complementariedad. Se justipreciarán así las técnicas destinadas a descubrir y evaluar las equivalencias semióticas entre los distintos ámbitos. Además, se podrá vislumbrar los efectos que producía entre los fieles la reiteración de las mismas “verdades”, completadas y ratificadas, transmitidas por códigos específicos distintos, percibidas por diversos sentidos y asimiladas en la confluencia del intelecto y la emoción. Se captará cómo lo afirmado por el verbo se explicaba coloridamente en la imagen y se seguía en los compases de la música para impulsar —más allá de la reflexión— los movimientos de la danza.

En éste¹ y otros trabajos me he basado en la idea de que la cosmovisión se construye en forma continua a partir de la percepción y la acción cotidianas del individuo y la colectividad, y de que la creación se da en los más diversos ámbitos de la existencia (López Austin 1997; 2003; 2004; en prensa;). La comunicación permanente de los miembros de un grupo dado da inicio a un complejo proceso colectivo —en su mayor parte inconsciente— que conjuga, abstrae y sistematiza las experiencias. El resultado es una pirámide de representaciones,² preferencias, actitudes y sentimientos que va de la base vivencial a un vértice tan abstracto que su formalización se hace difícil o imposible. El proceso es constante; su producto, siempre inconcluso. Complementarias a las vías ascendentes de la pirámide (las

¹ Ponencia presentada en el VI Coloquio Paul Kirchhoff, del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, el día 13 de noviembre de 2006. Las propuestas de dicha ponencia se han complementado con el apartado “De los asuntos hazañosos a los nodales”, que deriva de mi participación en el Congreso Interno del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, el día 29 de agosto de 2006.

² Uso aquí el término “representación” en su acepción de imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto interior o exterior (*Diccionario de la Lengua* de la Real Academia Española).

que conducen a una mayor abstracción), revierten las descendentes en calidad de condiciones, preceptos y modelos para la percepción, la representación, la evaluación y la acción concretas.

No puedo detenerme ahora en otros aspectos fundamentales de este punto de partida, entre ellos los que conciernen a la diversidad de las cosmovisiones individuales y colectivas en el mismo grupo social, a las formas de articulación del pensamiento colectivo, y a los modos en que los conjuntos mentales que llamamos cosmovisiones se incluyen o se imbrican entre sí. Enfoco particularmente mi atención en los distintos niveles de abstracción de algunas vías descendentes por las cuales se expresa la cosmovisión.

Lo primero que hay que advertir es que las diversas formas de expresión y de acción deben su razón de ser –y su afinidad semiótica– tanto a su mismo origen como a sus interconexiones. Así, como ejemplos de similitudes por origen, la concepción del cuerpo humano produce reglas culinarias y medidas terapéuticas regidas por el mismo principio: la salud corporal deriva del equilibrio entre componentes de naturaleza caliente y de naturaleza fría.³ Esto produce que en la cocina deba regir la combinación armónica de alimentos “calientes” y “fríos”, y que en el tratamiento de las enfermedades, las consideradas calientes deban ser combatidas con medicinas de naturaleza fría, y viceversa (figura 1). Como ejemplo de la interconexión de diversas formas de expresión, puede observarse que un segmento del mito de nacimiento del Sol en el Coatlépec puede dar origen a pasajes rituales pertenecientes a la gran carrera del mes de *panquetzaliztli* (figura 2) (González de Lesur 1968: 182-190; León-Portilla 1978: 58-65; Nicholson 1985: 83).

Buena parte de las equivalencias semióticas son relativamente claras. En ocasiones el investigador se auxilia de claves que permiten ir correlacionando expresiones distantes en el tiempo y en el espacio. Así, por ejemplo, en la Tumba 1 de San Pedro Jaltepetongo, Oaxaca –obra de inicios del Posclásico–, se encuentra un mural en el cual un cerbatanero apunta a un pájaro posado sobre las ramas de un árbol (figura 3) (Matadamas 2005: 399-401 y figura 27.7). Las características de la base del árbol indican al espectador que se trata de un árbol cósmico, lo que –como lo hace notar Matadamas Díaz– trae a la mente otras conocidas escenas, pintadas en vasos y platos mayas del Clásico (figura 4).⁴ Lo más sorprendente es que, como lo ha notado Urcid, el personaje de Jaltepetongo tiene unas manchas sobre la piel, lo que lo aproxima aún más a sus correspondientes cerbataneros mayas (Urcid 2006: figuras 13 y 15). Tanto los cerbataneros mayas

³ Son “calidades” fría o caliente, no condiciones térmicas.

⁴ Compara este autor la escena con la de un plato maya de la colección Franz Blom (Matadamas 2005: 399-403 y figura 27.8).

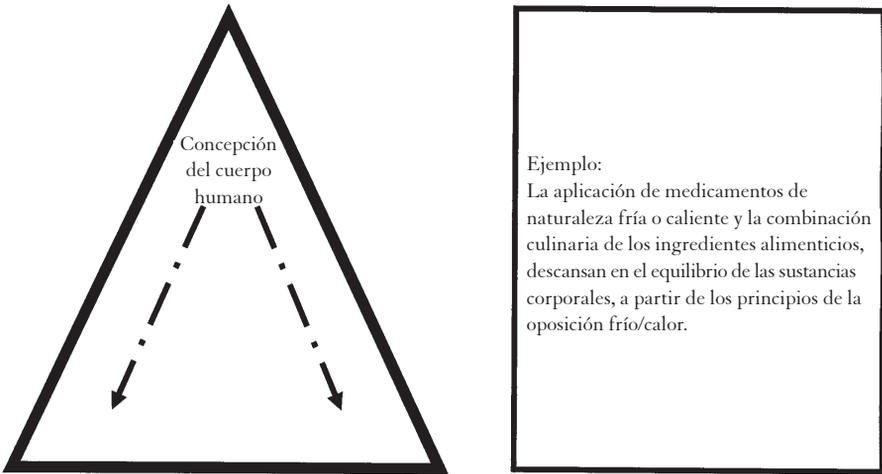


Figura 1. Correspondencia por origen común.

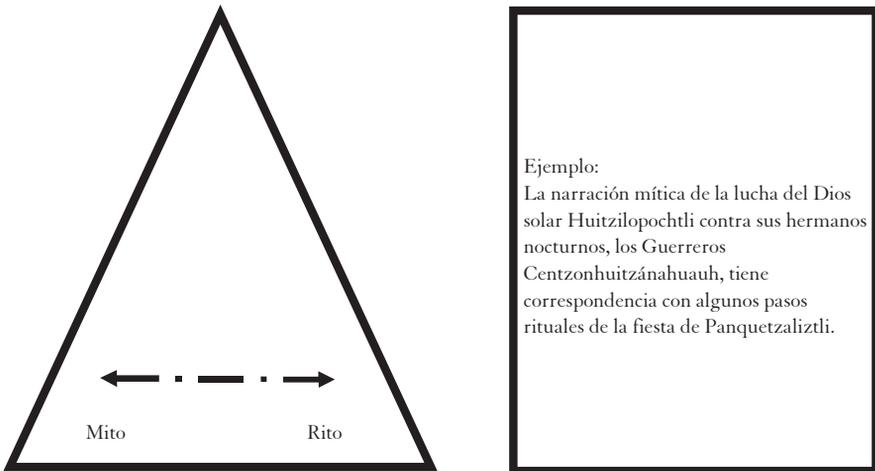


Figura 2. Correspondencia horizontal, por interconexión.

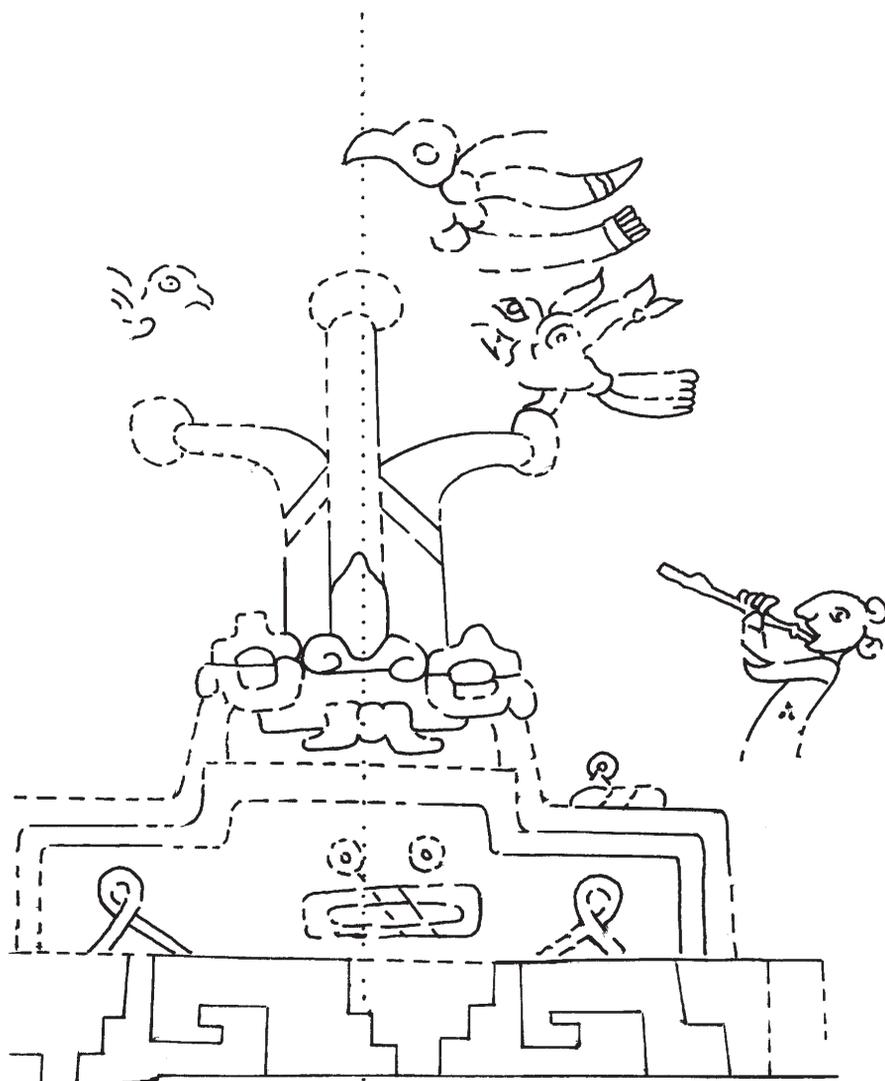


Figura 3. Escena de la Tumba 1 de San Pedro Jaltepetongo, Oaxaca.

como el oaxaqueño han sido relacionados, además, con Hunahpú e Ixbalanqué, héroes gemelos del *Popol vuh*, que atacaron e hirieron con un proyectil de cerbatana al monstruo Vucub-Caquix cuando estaba posado en la cúspide de un árbol de nance (*Popol vuh* 1964: 35). Por si esto fuera poco, Langley vincula un cerbatanero teotihuacano que aparece en un vaso cilíndrico (figura 5) no sólo con los héroes míticos del texto del *Popol vuh*, sino con los versos del canto náhuatl de la fiesta de *atamalqualiztli* registrado por Sahagún en el *Códice Florentino* (Langley 1993: 130-131 y figura 2).⁵ Es el obvio aprovechamiento que hacen los especialistas de la complementariedad de las distintas vías de creación.

En cada forma expresiva, los creadores aprovechan recursos particulares para transmitir o construir las ideas y alcanzar mejores resultados. Así, es frecuente que en la narración mítica no sea mencionado el atavío de los personajes, pero que en las láminas de un códice la descripción visual minuciosa del atavío proporcione una información valiosa. Aun en el caso de la utilización de la misma vía expresiva, la variación puede ser grande debido a la particularidad de las circunstancias históricas de la creación, al estilo o a la capacidad del creador. Un mito —lo sabemos— nunca es contado dos veces de igual manera. La pluralidad de versiones hace de cada una de ellas una fuente de complementariedad en el estudio comparativo. Sin embargo, en muchas ocasiones la interpretación de una obra expresiva no es fácil debido a su opacidad. La incompreensión, además, aumenta considerablemente con la distancia cultural y temporal que nos separa de los creadores. Por ello, los investigadores nos vemos precisados a establecer algunas reglas útiles para la debida comprensión de las correspondencias.

En este trabajo, restringimos la explicación al campo de la mitología para aquilatar la problemática de la interpretación. Al estudiar las narraciones míticas hablamos con frecuencia de las distintas versiones de un mito. Pero ¿cómo evaluamos la proximidad o la lejanía de dos relatos para distinguir si son dos mitos diferentes o dos versiones narrativas de un mismo mito? Más allá de dicha calificación, ¿dónde se ubican las semejanzas y dónde las diferencias? Estos planteamientos abren el camino para investigar cómo y por qué se producen las transformaciones de los relatos y, más allá, cuál es la base cosmológica que determina —o al menos permite— dichas transformaciones.

Entre varios parámetros posibles para determinar la magnitud de semejanzas y diferencias entre distintas narraciones, me referiré en este trabajo a dos de ellos que considero particularmente útiles: el que toma como criterio el nivel de abstracción de los asuntos de contenido cosmológico y el que atiende a las

⁵ Langley cita la traducción de Dibble y Anderson del canto decimocuarto (Sahagún 1981: 238-239).

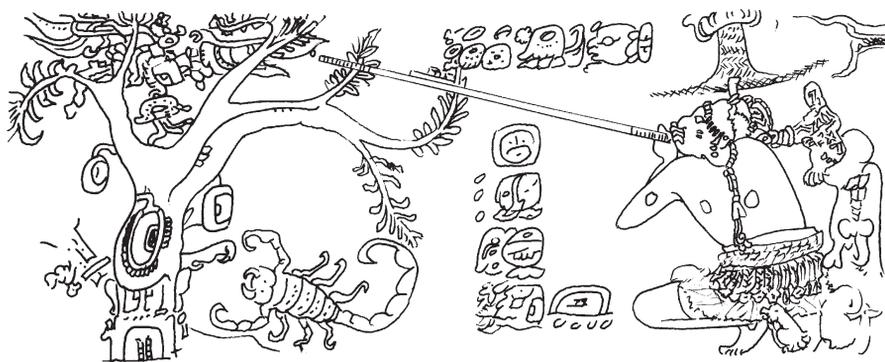


Figura 4. Escena del vaso maya clásico K 1226.

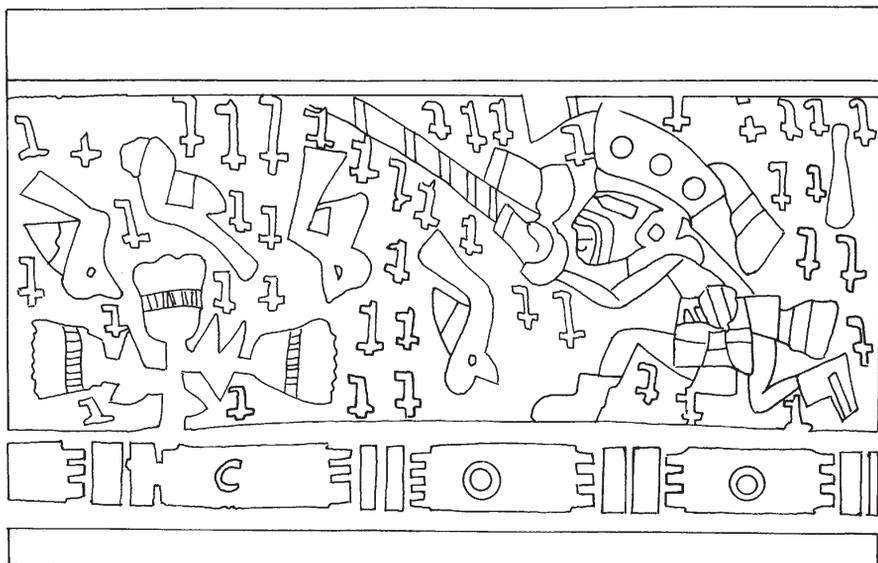


Figura 5. Escena de un cerbatanero frente al Árbol Florido en un vaso cilíndrico teotihuacano.

etapas del relato en que se localizan los elementos comparables. Para el primer parámetro, me remito a la división que hice en trabajos anteriores, señalando tres distintos tipos que van de lo particular y concreto a lo general y abstracto. Los denominé hazañosos, nodales y nomológicos (figura 6) (López Austin 1996: 319-321; 1997: 30-31).

Los asuntos hazañosos se descubren en el primer impacto del relato mítico. En ellos predomina lo estético. Son las aventuras de los personajes durante el periodo de la gestación del mundo. Estos personajes participaron en andanzas coloridas que tenían como finalidad la acción creadora. Se trata de dioses pro-teicos que se preparaban para formar con su propia sustancia las numerosísimas clases de seres mundanos.

Tras el aspecto lúdico del relato se revelan los asuntos nodales. Las aventuras de los dioses nos remiten a los procesos cósmicos de las creaciones. La secuencia de episodios corresponde a la de los pasos que transformaron a los dioses creadores en sus respectivas criaturas.

En tercero y último lugar, cada proceso puede descubrirnos los asuntos nomológicos: las leyes cósmicas que rigen tanto en el tiempo de la creación como en el tiempo mundano.

El segundo parámetro toma como base las etapas del relato. Las similitudes y las diferencias entre las narraciones míticas radican en diversas partes de los textos, y la precisión de su ubicación aclara su carácter. Entre las etapas del relato mítico típico destacan:

1. La ambientación del relato en su apertura.
2. La presentación de los personajes.
3. El desarrollo de la aventura central.
4. La inserción de las aventuras subordinadas a la principal, las derivadas y las accesorias.⁶
5. El *fiat* o tránsito creador de la aventura mítica a la realidad mundana.
6. La incoación, o sea la creación de
 - a. un ser particular (por ejemplo, la luz),
 - b. una clase de criaturas (por ejemplo, los venados),
 - c. un dispositivo del gran aparato cósmico (por ejemplo, el conjunto de los cuatro soportes cósmicos),
 - d. una institución (por ejemplo, el ritual del sacrificio),
 - e. un proceso que afecta al mundo (por ejemplo, la ciclicidad del tiempo) o

⁶Son piezas de ensamble que quiebran la continuidad narrativa, pero que contribuyen a su colorido (López Austin 1996: 427-431).

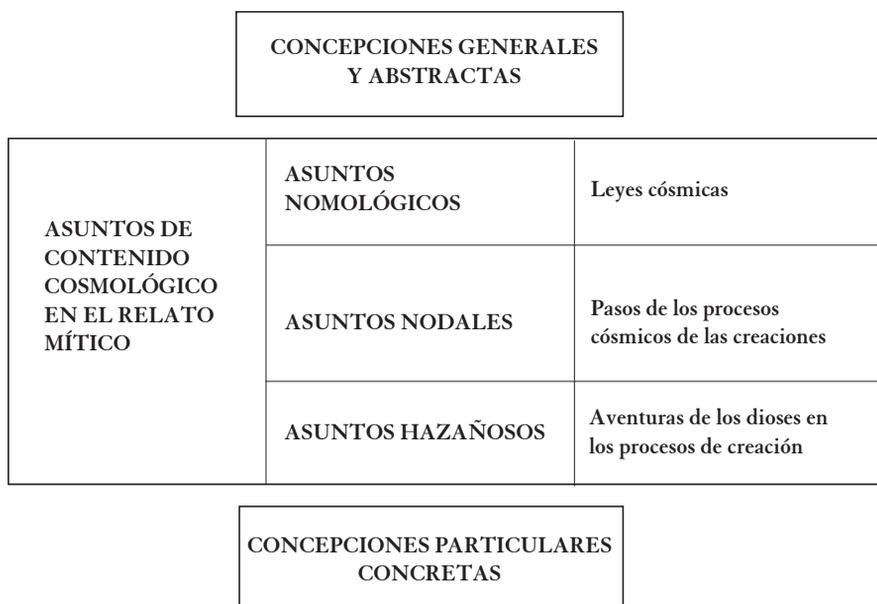


Figura 6. Niveles de abstracción de los asuntos de contenido cosmológico en el relato.

f. una base taxonómica (por ejemplo, la diferenciación de lo masculino y lo femenino).

Con los dos parámetros mencionados podrán ubicarse varios puntos donde se producen las semejanzas y diferencias entre narraciones míticas. Veamos algunos ejemplos:

1. En cuanto a las hazañas.
 - a. Dos o más versiones de un mito pueden ser muy parecidas. En ocasiones su diferencia consiste en la ausencia de algún episodio o en la sustitución de un suceso por otro que le es equivalente.
 - b. Un mismo episodio prestigioso puede aparecer en dos o más mitos diferentes. Así, el embarazo milagroso de una doncella puede dar como fruto el Sol, el grano de maíz o un héroe local, como el Tepozteco.
 - c. Existen episodios paralelos en dos o más mitos diferentes. Si comparamos el mito colonial de los primeros gemelos del *Popol vuh* con el relato actual del Niño Maíz, encontraremos que los personajes principales tienen que enfrentarse a los señores del inframundo. En el *Popol vuh*, los gemelos enfurecen a los dioses subterráneos con el ruido que producen al jugar a

la pelota; en el mito del Niño Maíz, es el sonido de su guitarrita lo que molesta al señor de la muerte. Otro ejemplo deriva de las mismas fuentes: en el *Popol vuh*, los segundos gemelos reparan los arreos del juego de pelota que les dejaron sus antecesores; en el mito actual del Niño Maíz, éste repara la guitarrita de su padre. En esta forma, en ambas narraciones se garantiza la continuidad de la función cosmológica de los padres fallecidos en sus hijos.

2. En cuanto a los personajes.

- a. Un mismo personaje puede ser protagonista de dos mitos disitintos. Nanahuatzin, quien en un mito se convierte en Sol, aparece en otro como el ser que rompe el Monte del Sustento para que los alimentos vegetales se derramen sobre la superficie terrestre.
- b. El agente de un mito puede cambiar radicalmente en las distintas versiones míticas. En el mito del diluvio, un labrador corta los árboles para preparar el terreno de cultivo. Otro personaje, ocultamente, daña su trabajo al levantar los árboles tumbados. Al ser descubierto por el labrador, el segundo personaje justifica su acción revelándole la inminente invasión de las aguas. Quien advierte de la inundación puede ser un conejo, un anciano, la Virgen, etcétera.
- c. El género de un personaje central en la cosmología puede variar en dos mitos. Así, la divinidad lunar es masculina en el caso de Tecuciztécatl en el relato del nacimiento del Sol en Teotihuacan; pero es femenina como Coyolxauhqui en el relato del nacimiento del Sol en Coatlépec.
- d. También suele cambiar la especie del protagonista. En las diversas versiones del mito del robo del fuego el ladrón benefactor de los hombres es el tlacuache, el zorrillo, la zorra, el mono, el perro, el ratón o el sapo.

3. En cuanto al aspecto nodal.

- a. En los mitos solares –y esto se afirma en las brillantes interpretaciones de Gossen (1979: 60-64)– existe un proceso de inversión de valores jerárquicos. El personaje originariamente inferior actúa de tal manera que se convierte en Sol; concomitantemente, el que inicialmente era superior se transforma en Luna (López Austin 1996: 341-346). Como puede suponerse, las aventuras astrales y los personajes que en ellas participan son muy variables; pero en una buena parte de estos mitos subyace la inversión como causa del establecimiento de la jerarquía entre los dos astros.

4. En cuanto a la incoación.

- a. Son abundantes los mitos astrales que exponen cómo se constituyó la supremacía del Sol y la inferioridad de la Luna. Sin embargo, dependiendo del caso, la incoación puede ser más o menos específica. En algunos mitos se dice simplemente cómo predominó el Sol; en otros, cómo se diferenció la luminosidad de ambos seres celestes; en otros, por qué el curso solar es regular y el lunar es irregular. Algunas veces las incoaciones de dos relatos, aparentemente idénticas, son en realidad tan diferentes que permiten considerar que se trata de distintos mitos. Esto sucede, por ejemplo, con los nacimientos del Sol en Teotihuacan y en Coatépéc. En el primer caso, se narra el nacimiento prístino del Sol; en el segundo, el nacimiento cotidiano del Sol tras derrotar a la Luna y las estrellas (López Austin 1997: 33-34).

DE LOS ASUNTOS HAZAÑOSOS A LOS NODALES

Veamos con más detenimiento un par de ejemplos de las relaciones entre algunas formas de expresión. En los primeros casos me limito al campo de la mitología.

Hablé del primer ejemplo en un trabajo anterior (López Austin 1994: 17-23); vuelvo a él por su importancia en la mitología mesoamericana. Se refiere a narraciones en las que es notable la diversidad tanto de los personajes como de sus hazañas, por lo que puede hablarse con propiedad de mitos diferentes; sin embargo, estos mitos coinciden en la presencia de un personaje —el conejo—, y en el aspecto nodal, puesto que la incoación es la misma.

Como se dijo, numerosos mitos astrales no terminan por exponer simplemente cómo se estableció la preeminencia del Sol sobre la Luna, sino que precisan la causa por la que la Luna brilla menos que el Sol. Como es muy conocido, en el oscurecimiento de la cara de la Luna interviene el conejo, interpretación mesoamericana de las manchas oscuras del relieve lunar.

Son varios los relatos antiguos y modernos en que los existe la relación conejo-mancha lunar, pero sólo me referiré a tres de ellos. El más conocido es el antiguo mito del nacimiento del Sol en Teotihuacan, según lo relata fray Bernardino de Sahagún. En una competencia entre Tecuciztécatl —el dios rico y prestigiado— y Nanahuatzin —el dios pobre, humilde y enfermo—, ambos debieron arrojar al fuego. El rico dudó en el momento crucial; el pobre se lanzó sin dilación; el rico, avergonzado, lo emuló. La valentía del pobre invirtió la relación jerárquica entre ambos, pues Nanahuatzin se sobrepuso a la riqueza de Tecuciztécatl. Por ello surgió en primer lugar sobre el horizonte, convertido en un cuerpo radiante. Poco después apareció Tecuciztécatl, ostentando también la luz del fuego de la hoguera.

Y cuando vino a salir el Sol, pareció muy colorado; parecía que se contoneaba de una parte a otra. Nadie lo podía mirar, porque quitaba la vista de los ojos. Resplandecía y echaba rayos de sí en gran manera, y sus rayos se derramaron por todas partes. Y después salió la Luna en la misma parte del oriente, a par del Sol. Primero salió el Sol, y tras él salió la Luna. Por la orden que entraron en el fuego, por la misma salieron hechos Sol y Luna.

Y dicen los que cuentan fábulas o hablillas que tenían igual luz con que alumbraban. Y desde vieron los dioses que igualmente resplandecían, habláronse otra vez y dixerón: “¡Oh, dioses! ¿Cómo será esto? ¿Será bien que vayan ambos a la par? ¿Será bien que igualmente alumbrén?” Y luego uno dellos fue corriendo y dio con un conejo en la cara a Tecuciztécatl. Escurecióle la cara y ofuscóse el resplandor, y quedó como agora está su cara (Sahagún 2000, Libro VII, capítulo II: 694-697).

De la Chinantla, Oaxaca, proviene un segundo mito de Sol y Luna.⁷ Los personajes centrales son dos hermanos, niño y niña, que se enfrentaron a un águila antropófaga. La niña se apoderó del ojo derecho del águila —el que brillaba como oro— y el niño, del izquierdo. Tras mucho caminar, la niña no resistió la sed. El niño aprovechó la debilidad de su hermana para prometerle que la llevaría a un pozo de agua a cambio del trueque de los ojos del águila.

[El niño] arrancó una mata de zacate “privilegio”; en el hueco se hizo un pozo que se llenó de agua. El Sol dijo a su hermana que no tomara el agua enseguida. Fue a traer al cura conejo (era gente) para que bendijera el agua, pues quería que el pozo fuera útil todo el tiempo. Cuando regresó con el cura conejo, la Luna ya había bebido.

—¡Ya tomaste agua! ¡Yo te dije que no tomaras!— gritó el Sol

Negó su hermana que la hubiera tomado. Se enojó el Sol y le pegó a la desobediente, en plena cara, con el cura conejo. Por eso la Luna tiene ahora una mancha en el rostro (Weitlander y Castro 1973: 197-202).

Un mito tzeltal, recogido en Pinola, Chiapas, cuenta que en el pueblo había feria con juegos mecánicos. Todos los habitantes trataban de subir a la gran rueda; pero caían para atrás. Un joven y su madre lo intentaron.

El joven dijo a su madre que él iba a tratar y le pidió que lo sujetara de la punta de su camisa. “Y no olvidés de traer el conejo, madre”. El muchacho saltó y pudo subir al primer intento. También la madre se pudo subir a la rueda. A los otros les dio tanta rabia que empezaron a tirarles piedras. Una le pegó a la madre en los ojos. La vagoneta empezó a subir hacia el cielo. El muchacho se convirtió en el Sol y la madre en la Luna. Él trabaja durante el día y ella por

⁷La versión chinanteca puede encontrarse en Weitlaner y Castro (1973: 197-202) y en Carrasco y Weitlaner (1952: 169-173). En este último artículo, Carrasco registra una versión mixe en la que el niño golpea a su hermana no con un conejo, sino con un huarache.

la noche. La Luna no brilla mucho porque uno de sus ojos está lastimado. Todavía se ve el conejo que lleva en los brazos (Hermitte 1970: 25).

La ostensible diferencia entre las aventuras de estos tres mitos y la coincidencia en la incoación llevan al planteamiento de la existencia de un complejo cosmológico que tiene antecedentes, al menos, desde el Clásico maya, época a la que pertenecen imágenes del conejo asociado al glifo de la Luna y, en forma más interesante, ambos con la deidad lunar, que en algunas ocasiones está sentada en el glifo, como si descansara en una canastilla, con el conejo en brazos (figura 7) (Cfr. Schele y Miller 1983). Esta asociación se prolonga hasta el Posclásico, con representaciones de las que son ejemplos los conejos que aparecen dibujados en la cara de la Luna en las láminas del *Códice Borgia* (figura 8) (1993: láminas 10, 55 y 71). El complejo cosmológico comprende los cuerpos celestes nocturnos –incluyendo las estrellas–, la lluvia, la frialdad, el magüey, el pulque, el ciclo de la menstruación, el embarazo, y el agua que penetra en los cuerpos humanos, animales y vegetales, cuyo volumen se cree que varía conforme se suceden las fases de la Luna.

El segundo ejemplo se refiere a los episodios en que participa la misma pareja de personajes en dos mitos muy diferentes entre sí. Como en el ejemplo anterior, la nodalidad nos revela un complejo cosmológico muy importante, aunque éste no se advierte en el primero de los relatos. Este relato, que transcribo enseguida, fue recopilado y traducido del chuj al español por Schumann en el Municipio de La Trinitaria, Chiapas:

De cómo el venado se hizo de los cuernos del conejo

Contaremos un poco de la historia de cómo le lograron quitar los cuernos al conejo. En esos tiempos mataban muchos animales, dantas, venados, cabritos, cualquier animal engaña a otros, por eso se juntaron muchas pieles de animal. Dios les daba sus cualidades a los animales, le dio así, al venado, unos cuernos que salieron romos, en la cabeza del mismo, al conejo le dio cuernos ramificados. El venado se veía mal, por eso se vio en la necesidad de engañar al conejo y quitarle los cuernos. Cuando el venado llegó con el conejo, le dijo:

–¡Vos, conejo! Prestáme tu gorrito por un rato, ¿dónde lo encontraste?, ¿de dónde vino?
¡Vendémelo! –así le dijo al conejo, y éste respondió:

–No puedo venderlo; no te lo puedo vender porque es una dádiva.

–Prestámelo un rato.

–Bueno, pues, dijo el conejo.

Se fue el venado a dar una vuelta, se subió a la cabeza los cuernos del conejo, fue el venado a dar una vuelta lejos, solamente dio una vuelta y volvió, le preguntó:

–¡Vos! ¿Se me ven muy bonitos?

–Sí, a vos se te ven muy bien.

–Bueno, voy a dar otra vuelta. –y se fue de nuevo el venado; esta vez se fue más lejos.

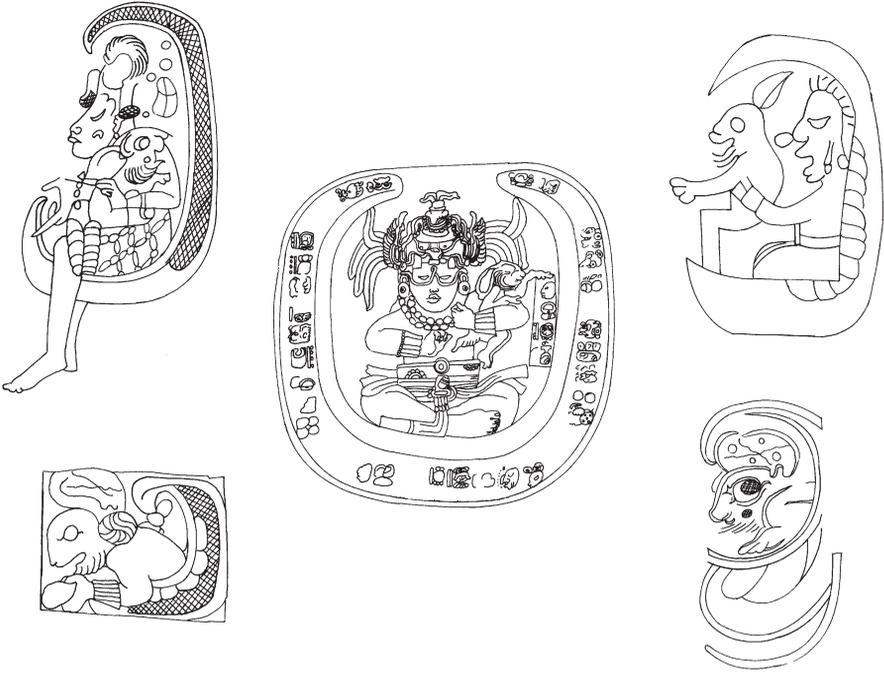


Figura 7. Figuras mayas clásicas de la deidad lunar, la Luna y el conejo.

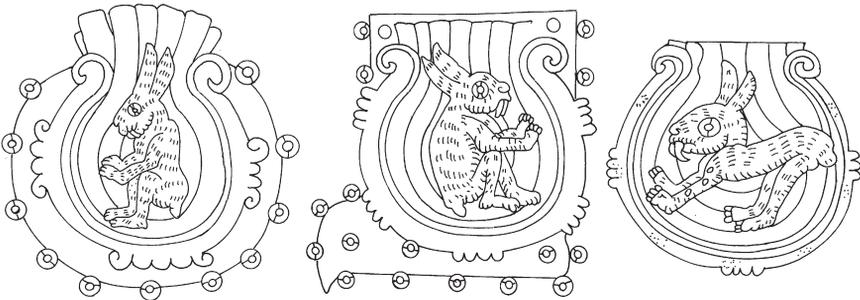


Figura 8. Imágenes de la Luna como recipiente en cuyo interior está el conejo. Códice Borgia, láms. 10, 55 y 71.

–Déjame dar otra vuelta, pero más lejos, y vuelvo rápido.

–No, a lo mejor vos me vas a fregar. Si me vas a mentir, voy a pensar mal de vos. ¿No ves que me costó ganarlos?

–Solamente una vez más.

–Bueno.

El venado se fue de nuevo con los cuernos, pero ya no volvió. Fue así como el venado le ganó los cuernos al conejo (Schumann 1993).

Medina Miranda nos ofrece una narración muy diferente. Sin embargo, en ella también se hacen presentes el conejo y el venado. El relato procede del sur de Durango, a considerable distancia del territorio chuj, y fue narrado por el huichol Catarino Carrillo de la Cruz:

El origen del Sol y las varas de mando

Por ahí salió [el Sol], pero no sabían qué nombre ponerle.

Algunos le pusieron nombre. Entre ellos el conejo como gente, la codorniz y el guajolote, también como gente [los animales eran personas].

[...]

Al conejo le pusieron un cuerno, pero le pesaba. Ése era su *muwieri*.⁸ Entonces le dijeron a Wawatsari que se pusiera el cuerno. Él si lo pudo portar como su *muwieri*. Entonces por eso se quedó de este lado, cerca de nosotros se quedó, éste era el venado Kauyumari, quien pudo cargar el cuerno *haimuwieri* (pluma de nubes).

La persona conejo se cayó de bruces porque le pesaba el cuerno. Entonces el Wawatsari Ututawi sí lo pudo cargar y por eso lo llevaron a Ututawi y ahí está el Mukuyuawi [“el que está azul”]. Por eso él [el venado] existe y desde entonces lo hemos perseguido.

Pues sí, le pusieron su cuerno, entonces también su camisa le pusieron a su cuerno [*kamixa* o camisa se refiere a la piel provista de pelo que cubre las astas], su chaquirá [*kukka*] también, por eso ahora está tal como lo dejaron. Pues eso es su *kuruxi* (vara de mando) (Medina Miranda 2006: 146).

El primer texto pareciera referirse simplemente a un relato etiológico que da cuenta de las diferencias anatómicas entre conejos y venados. Sin embargo, el segundo revela el fondo astral de los episodios que remiten a la adquisición de los cuernos por parte del venado. Una vez más, hay inversión jerárquica entre Luna y Sol; pero en estos mitos la inversión se centra en que el conejo no pudo conservar su tocado en el tránsito del tiempo mítico al tiempo mundano.

Para entender lo anterior hay que tomar en cuenta que la díada venado/conejo se encuentra en diversas imágenes con un fondo astral. Destacan una perteneciente a la lengua y otra a la iconografía. La primera forma parte de los

⁸ Vara ceremonial con plumas.

fenómenos lingüísticos que Garibay K., al tratar los propios del náhuatl, denominó *difrasismos*, definiéndolos en los siguientes términos:

Llamo así a un procedimiento que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos ya por ser adyacentes. Varios ejemplos del castellano explicarán mejor: “a tontas y a locas; a sangre y fuego; contra viento y marea; a pan y agua”, etc. Esta modalidad de expresión es rara en nuestras lenguas, pero es normal en náhuatl... Casi todas estas frases son de sentido metafórico, por lo cual hay que entender su aplicación, ya que si se tomaran a la letra torcerían el sentido, o no lo tendrían adecuado al caso (Garibay 1940: 112-113).

De los ejemplos de Garibay K. transcribo unos cuantos (figura 9), indicando las frases en lengua náhuatl, su significado literal y su sentido metafórico.

Entre los estudios recientes sobre el difrasismo destaca el de Montes de Oca Vega, quien le niega la categoría de metáfora y lo define como “un fenómeno lingüístico que consiste en la yuxtaposición de dos términos que se asocian para construir un significado distinto del que enuncia cada palabra” (Montes de Oca 2000: 460-461). Agrega esta autora, como una de las características importantes de los términos que componen el fenómeno, que pueden visualizar oposición, sinonimia y complementariedad (Montes de Oca 2000: 36).

Por mi parte, en un trabajo anterior enfoqué la atención en los difrasismos que muestran una relación de opuestos complementarios (López Austin 2003). Entre ellos consideré el que se refiere al venado y al conejo (figura 10), registrado por Sahagún:

In otitochtiac, in otimazatiac. Quiere decir esta letra: “Haste hecho conejo, haste hecho ciervo.” Por metáfora se dice de aquel o de aquella que se van de casa de su padre y andan de pueblo en pueblo o de tianque en tianque; ni quieren obedecer a sus padres ni estar en su casa. Y reprendiéndolos, dicen: *otitochtiac, otimazatiac*: “Haste hecho como conejo y como ciervo, que a nadie obedeces” (Sahagún 2000, libro VI, capítulo XLIII: 60).

¿Por qué atribuir a la vagancia del venado y del conejo un carácter astral? Uno de mis argumentos se basó en el simbolismo solar del primero y en el lunar del segundo, lo cual hace de los dos animales los eternos viajeros del firmamento (López Austin 1994: 49-53). En cuanto a la imagen iconográfica que corrobora tal sentido, puede encontrarse en una misma lámina del *Códice Borgia*. En ella, el venado carga el Sol sobre su lomo, mientras que el conejo es portador de la Luna (figura 11) (*Códice Borgia* 1993: lámina 33).

Las astas que perdió el conejo y ganó el venado son la intensa luz solar. En efecto, se equiparan al *muwieri* de los huicholes, la vara ceremonial de mando

FRASE:	SIGNIFICADO LITERAL:	SENTIDO METAFÓRICO:
<i>In atl in tepetl</i>	agua y cerro	población, ciudad
<i>in petlatl in icpalli</i>	estera y silla	mando, autoridad
<i>in xochitl in cuicatl</i>	flor y canto	poema
<i>in ahuehuetl in pochotl</i>	sabino y ceiba	autoridad, protección
<i>in ayahuitl in poctli</i>	niebla y humo	fama

Figura 9. Algunos difrasismos en lengua náhuatl.

rematada con plumas. Las plumas representan el elemento celeste que porta el Sol como divisa luminosa. Así lo dice el dios Huitzilopochtli en el canto en que evoca su aparición prístina: “No en vano tomé el ropaje de plumas amarillas; porque yo soy el que ha hecho salir al Sol” (Garibay 1940: 31). Las astas son, además, el pesado emblema que no fue capaz de soportar el conejo, indigno de llevarlo sobre la cabeza. Es el equivalente del yelmo de hierro, de la pesada corona de oro y del enorme sombrero que en la mitología indígena de nuestros días sólo pueden llevar los personajes solares y los héroes étnicos y mesiánicos (Montoliú 1982: 367-368; Bartolomé y Barabas 1977: 63; Miller 1956: 105-109; Pitarch Ramón 1996: 176-177).⁹

DE LOS ASUNTOS NOMOLÓGICOS A LOS HAZAÑOSOS

Los parámetros utilizados anteriormente en la comparación de los mitos pueden servir de base —con las debidas adaptaciones— para establecer criterios de comparación entre expresiones iconográficas. En esta parte del trabajo me referiré en particular a la presencia de una misma ley cósmica en tres íconos mesoamericanos: el primero procede de una vasija teotihuacanoide del Clásico, perteneciente a la región suroriental de Guatemala; el segundo es la figura principal de un mural teotihuacano del Clásico, y el tercero es una escena de un mural maya del Preclásico tardío. Los tres ejemplos se refieren a “diferentes procesos cosmogónicos”.¹⁰ Pese a su diferencia, en los tres se percibe el cumplimiento de “una misma ley cósmica”.

Preciso en qué consiste esta ley, gracias a la cual se cumplen distintas funciones cósmicas en el momento de la creación. Por ella se instalan dispositivos del aparato cósmico, se inician ciclos, se encomiendan determinadas funciones a per-

⁹ Además de comunicaciones personales sobre mitología huave de Alessandro Lupu (29 de enero de 2005) y Elisa Ramírez (26 de febrero de 2006).

¹⁰ Es verosímil que cada uno de ellos haya sido expresado en uno o varios mitos.

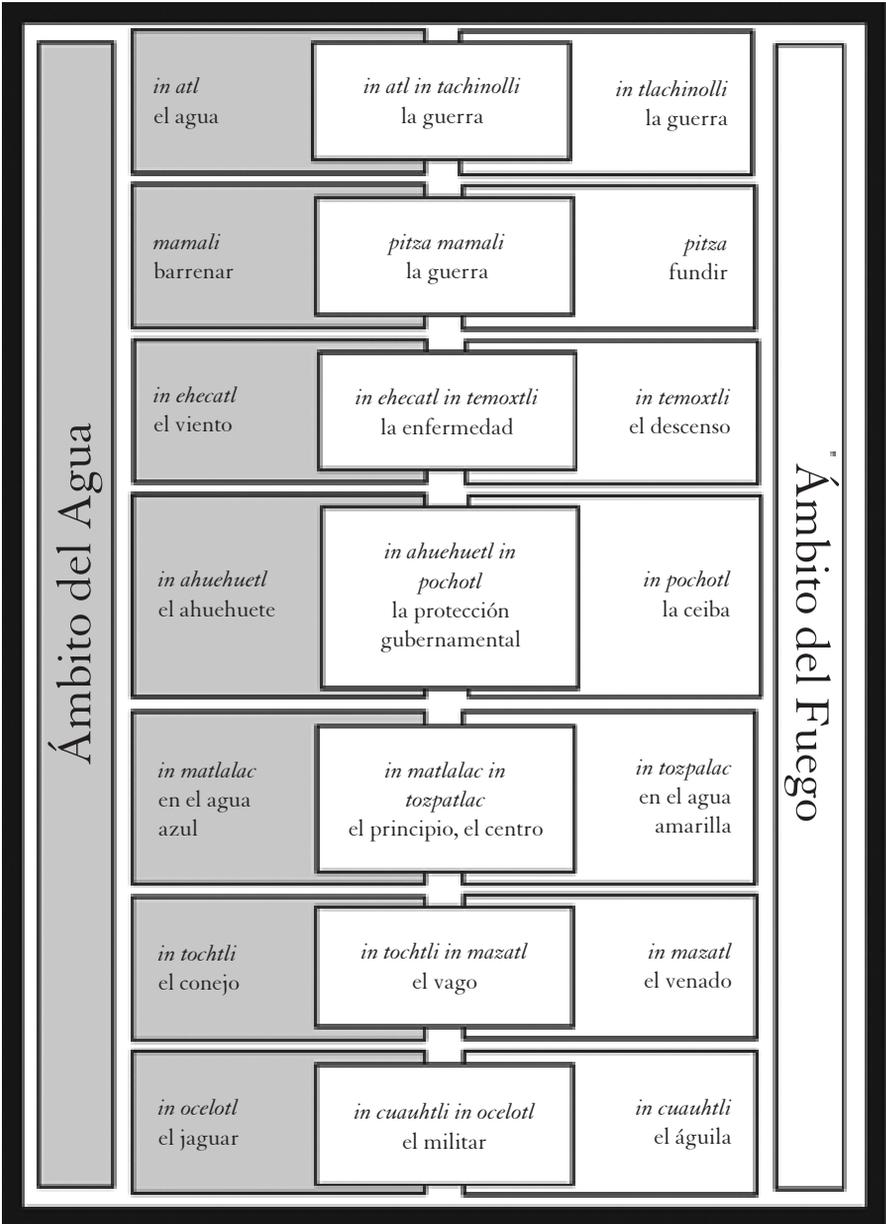


Figura 10. Ubicación cosmológica de los elementos de algunos disfrasismos.

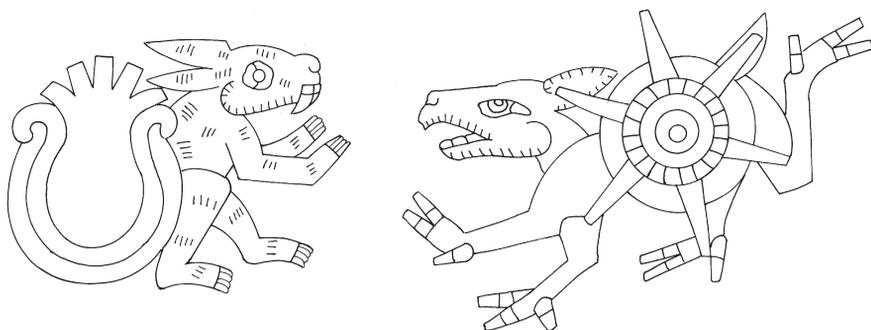


Figura 11. Dibujo reconstruido del conejo portador de la Luna y el venado portador del Sol. Códice Borgia, lám. 33.

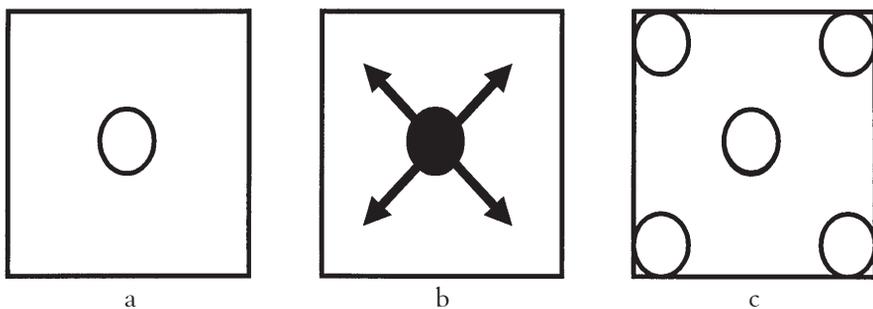


Figura 12. La explosión centrífuga y sus efectos: a. Posición del axis mundi en el plano del mundo. b. Proyección del axis mundi hacia los cuatro rumbos del plano del mundo. c. Instalación de los cuatro soportes del cielo.

sonajes divinos o se distribuyen criaturas sobre la superficie terrestre. En forma sintética es posible enunciar su secuencia:

1. En el amanecer del mundo se crea el *axis mundi* que comunica los distintos pisos del cosmos (figura 12-a).

2. En el *axis mundi* residen los dos principios opuestos complementarios del cosmos, representados por el agua y el fuego.

3. El *axis mundi* tiene como base el mundo subterráneo de la muerte; sobre éste se levanta el Monte Sagrado,¹¹ y sobre el Monte se yergue el Árbol Florido, cuyas ramas llegan al cielo.¹²

4. Tras la comunicación de los pisos cósmicos se produce una ruptura violenta que abre un umbral.

5. El umbral permite que los elementos del Monte Sagrado se vuelquen sobre la superficie de la tierra.

6. El *axis mundi* se proyecta violentamente hacia los cuatro rumbos del plano terrestre (figura 12-b).

7. De esta manera se instalan cuatro soportes del cielo que son vías verticales de comunicación entre el cielo y el inframundo, y umbrales por los que se producen ciclos cósmicos (calendáricos, pluviales, de fuego, de viento, etcétera). El resultado de la explosión y la proyección centrífuga dirigida hacia los cuatro confines del mundo queda representado en la conocida figura del quincunce (figura 12-c).

8. Los dioses encomiendan las nuevas instalaciones a series de cuatro agentes divinos, quienes rigen desde entonces los procesos cósmicos (divinidades distribuidoras del tiempo, de la lluvia, del fuego, de los vientos, protectores agrícolas, etcétera).

9. Los seres humanos, extraídos del Monte Sagrado, se distribuyen en grupos por los cuadrantes de la tierra.

El cumplimiento de esta ley de proyección en cruz se enuncia en los campos del mito, el rito, la danza, la deprecación, el ícono y muchas otras expresiones cosmológicas. Así, por ejemplo, un mito narra cómo los dioses de la lluvia revientan el Monte del Sustento para hacer que se liberen los mantenimientos de la bodega subterránea, repartiéndose por los cuadrantes de la tierra;¹³ otros mitos hablan del establecimiento de los cuatro soportes del cosmos, ya como dioses

¹¹ La gran bodega que guarda las aguas, los gérmenes divinos de los seres que existirán sobre la tierra y las fuerzas de germinación y crecimiento.

¹² Hemos abordado la descripción minuciosa del Monte Sagrado en *Monte Sagrado-Templo Mayor* (López Austin y López Luján, 2009). Véase también *Tamoanchan y Tlalocan* (López Austin 1994a).

¹³ Véase, por ejemplo, lo propuesto por López Austin y López Luján en “El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz” (2004).

antropomorfos, ya como árboles que reproducen la figura del *axis mundi*,¹⁴ una leyenda sobre el origen de la ciudad sagrada de Cholula (figura 13) expone la forma en que el Monte se rompe para verter sobre el mundo las aguas prístinas, proyecta en diagonales cuatro pedazos de su cúspide y crea, así, cuatro montes subordinados (*El Códice de Cholula* 2002); la disposición de las ofrendas dedicadas a Tláloc pueden remitir a la proyección del propio dios de la lluvia en los cuatro rumbos (Bracamontes 2002: 67-70); el relato fundacional de México-Tenochtitlan nos dice que los mexicas, luego de haber presenciado el milagro en que se manifiestan los símbolos de las oposiciones binarias del *axis mundi*, reciben la orden divina de fundar, alrededor del sitio del portento, los cuadrantes que formarían su asentamiento (Alvarado Tezozómoc 1949: 74).¹⁵

Las representaciones de la ley de proyección en cruz en un texto, en un ícono o en un movimiento dancístico pueden servir como elementos iniciales para comprender el proceso cósmico al que alude la creación expresiva.

El primero de los tres ejemplos anunciados es la imagen de un vaso cilíndrico trípode de Tiquisate, en la región guatemalteca de Escuintla (Hellmuth 1975: 55, figura 40). La figura central del dios de la lluvia (figura 14), cuya imagen se ve en el interior de una cueva, se proyecta hacia los cuatro rumbos, reproduciéndose en personajes idénticos a él y portadores de sus mismos atributos. Como antes dije, debido a este proceso cósmico se forma la conocida figura del quincunce, símbolo del plano terrestre en el que se marcan con los cinco puntos las posiciones del *axis mundi* y los cuatro árboles cósmicos. A esta distribución del dios de la lluvia se refirió Beyer en 1922 (Beyer 1922: 278 y 281), y desde entonces se ha insistido en el tema (Durand-Forest 1979: 124).

En el vaso trípode de Tiquisate, los cuatro *tlaloque* menores están inclinados, lo que hace evidente el movimiento de proyección que instala a los dioses subordinados en sus respectivos dominios. Desde allí, y como lo dicen numerosos relatos míticos antiguos y modernos, los dioses de la lluvia envían diferentes calidades de lluvia.

El segundo ejemplo de representación de la ley de proyección en cruz es un personaje teotihuacano, coronado por un enorme tocado. Se encuentra en los murales del Cuarto 23 del Conjunto del Sol, en la ciudad de Teotihuacan (Miller

¹⁴ Véase, por ejemplo, la *Relación de las cosas de Yucatán* (Landa 1982: 62).

¹⁵ El texto dice literalmente: “Nuevamente, por la noche, ordenó Huitzilopochtli; habló y dijo: “¡Oye, oh Cuauhlequetzqui –o quizá Cuauhcóatl–: Asentaos, repartíos, fundad señoríos por los cuatro ámbitos de la tierra”, y de inmediato le obedecieron los mexicanos y se establecieron en los cuatro ámbitos de la tierra. Y en cuanto se hubieron asentado en estos cuatro lados (dijo Cuauhcóatl): “Hízose, ¡oh sacerdote!, según me lo ordenaras: se repartieron tus padres”; y entonces Huitzilopochtli dijo: “Está bien. Repartid vuestros dioses de los *calpulli* a todos y cada uno de quienes trajimos...”

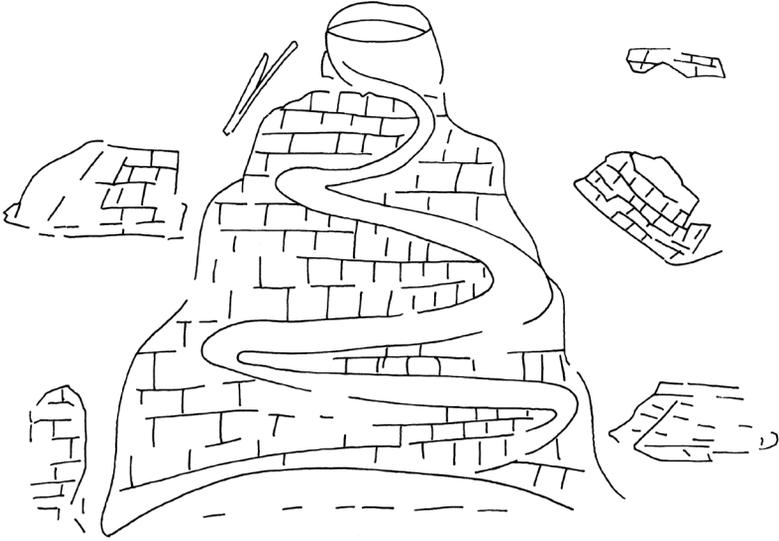


Figura 13. Ruptura y distribución de cuatro pedazos del Monte Sagrado en El Códice de Cholula.



Figura 14. El dios de la lluvia y cuatro dioses subordinados en un vaso cilíndrico de Tiquisate, Guatemala.

1973: 87, figura 138; Langley 1993: 136-137; Fuente 1995: 78-79).¹⁶ Pintado en distintos tonos de rojo, su figura se repetía varias veces en los paneles del cuarto (figura 15). Todo indica que se trata del personaje que Winning y Paulinyi han identificado como Dios Mariposa (Winning 1987: 115-124; Paulinyi 1995: 82-95).¹⁷ Los restos se encuentran sumamente dañados; pero en los registros tempranos puede percibirse la acción donadora del personaje. Entre los bienes prodigados, destacan por tamaño, distribución e importancia cuatro figuras que en la iconografía mesoamericana corresponden al llamado “complejo manta” (figura 16). Su apariencia es la de cuatro edificios. Su posición indica que son lanzadas hacia los cuatro rumbos del cosmos (figura 17).

¿A qué se refieren estas cuatro figuras? Langley ha analizado detenidamente el complejo manta, y hace notar que entran en su composición alrededor de doce motivos, no siempre presentes (Langley 1986: 153-171; 1992: 270-273). En el caso particular de este mural, todas las figuras poseen entre sus elementos una variante del importante símbolo mesoamericano conocido hoy con el nombre de “glifo ojo de reptil” (Langley 1992: 272).¹⁸ El símbolo es muy frecuente en la iconografía de Teotihuacan (figura 18) y tiene significativa presencia en otros sitios del centro de México (Xochicalco, Chalco, Mixcóac), Veracruz, Guerrero y Guatemala.¹⁹

Desde principios del siglo pasado Selser enfatizó el valor de este símbolo y, al compararlo con figuras palencanas, consideró que “ilustraba la conexión entre las ideas de ‘flor abierta’ y ‘ojo’ (Selser 1996: 217-219 y figura 95).²⁰ Beyer precisó la observación de Selser al considerar que el glifo no era la simple figura de un ojo, sino que el gancho en la parte superior correspondía a la ceja característica de las representaciones reptilianas.²¹ Con la adición de Beyer, el actual nombre del glifo adquirió carta de naturaleza. En diferentes sitios —en forma notable en Xochicalco— el glifo se encuentra acompañado de numerales. Esto permitió

¹⁶ Puede considerarse que estos murales se pintaron alrededor del año 350 dC. Al parecer, pertenecen a Tlamimilolpan tardío o Xolalpan temprano. Véase al respecto lo dicho por Rattray (2001: 70, 72, 382 y 292).

¹⁷ Sobre este dios ha habido una vasta polémica. Véase al respecto López Luján, Neff y Sugiyama (2000: 234-236).

¹⁸ Según la clasificación de Langley que se verá más adelante, la variante sería RM.

¹⁹ El glifo ha sido estudiado por Selser (1996: 217-219), Beyer (1969: 85), Caso (1928: 62; 1967: 149, 158, 161-165; 1967: 265-267), Winning (1961: 121-123; 1987, II: 73-78 y láminas correspondientes), Kubler (1967: 5 y figuras 29 y 30), Langley (1986: 146-147, 280-281, figuras 42-43), Berlo (1989: 25), Miller y Taube (1993: 143-144), así como otros autores.

²⁰ El original en alemán fue publicado por el autor en 1915.

²¹ Beyer publica su propuesta en 1921 en “Nota bibliográfica y crítica sobre el quinto tomo de las memorias científicas de Selser”, trabajo reeditado en 1969. En la segunda edición esto aparece en la página 85.

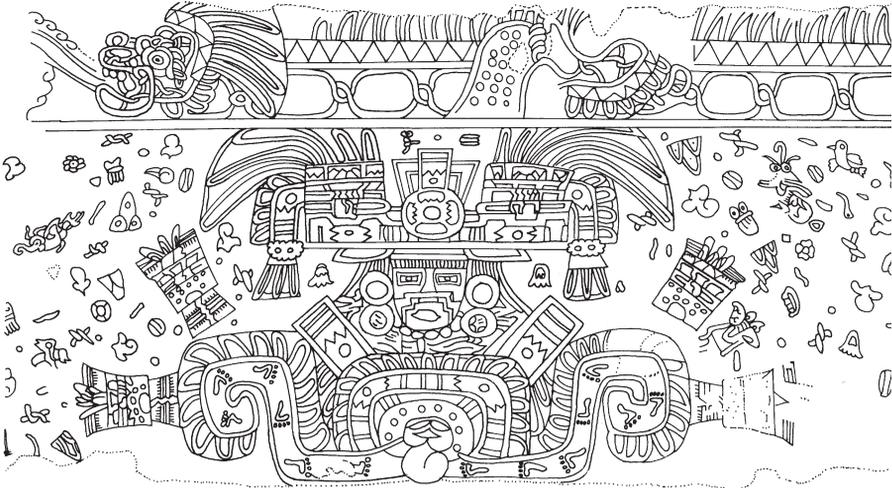


Figura 15. Personaje teotihuacano con un enorme tocado.
Cuarto 23 del Conjunto del Sol.

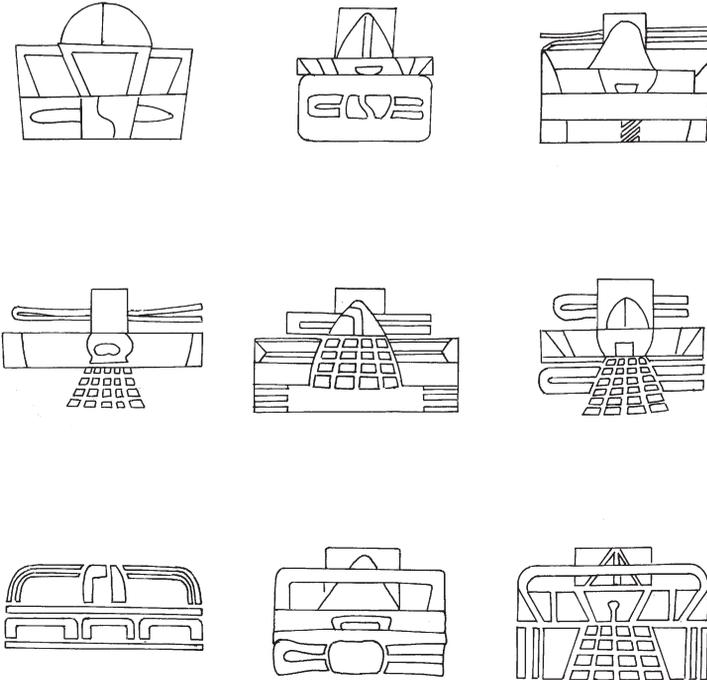


Figura 16. Ejemplos de complejo manta, según Langley.

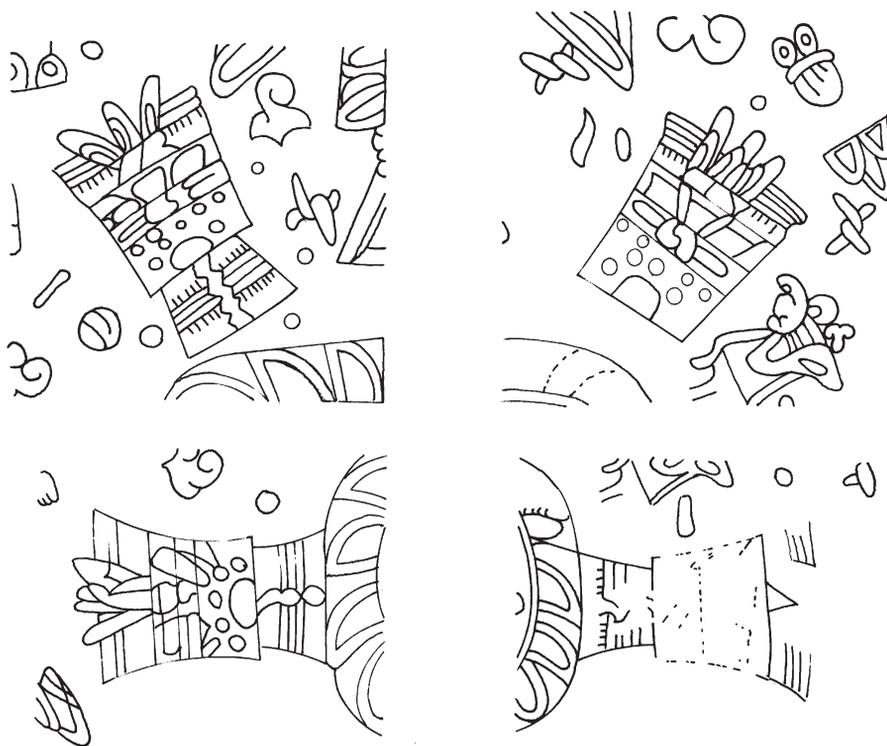


Figura 17. Las cuatro figuras proyectadas por el personaje del gran tocado.

a Caso generalizar su valor calendárico, y aun pretendió identificarlo como equivalente al glifo M zapoteco (Caso 1928: 62). Sin embargo, la generalización ha sido rebatida, pues ninguno de los múltiples glifos teotihuacanos tiene estas características (Winning 1961: 122; 1987, II: 73-74 y 77; Langley 1986: 145-148 y 280-281). Winning, uno de los autores que rebatió la propuesta de Caso, publicó un detallado estudio del glifo, sus elementos y la frecuencia con que éstos aparecen, e interpretó el valor simbólico de ojo de reptil como la creación y desarrollo de las plantas de cultivo, la fertilidad y la abundancia descada del sustento (Winning 1961: 121 y 123; 1987, II: 73, 75 y 76). Otro de los destacados estudiosos que han intervenido en el estudio del glifo es Kubler. Observó este investigador que no todos los glifos tienen el gancho de la parte superior, por lo que sostuvo que existían dos variantes: la *forma de boca* y la *forma de rizo* (Kubler 1967: 5, figuras 29 y 30). Siguiendo esta idea, Langley separa con el nombre de RE (*reptil eye*) los glifos con gancho superior, y con el nombre de RM (*reptil mouth*) los que carecen de



Figura 18. Ejemplos teotihuacanos del glifo ojo de reptil.

éste (figura 19) (Langley 1986: 146-147, 280-281, figuras 42 y 43). Sin embargo, debe hacerse notar que el glifo ojo de reptil no tiene sólo dos variantes, sino que, además de la forma común o completa, existen:

- a. las que carecen del gancho superior,
- b. las que carecen de los pequeños círculos,
- c. las que carecen tanto de los círculos como del gancho,
- d. las que carecen de las barras pareadas de las esquinas y
- e. las que poseen doble gancho a espejo (figura 20).

¿Qué significa el glifo ojo de reptil? Adelanto aquí una de las conclusiones de un trabajo en proceso, al afirmar que es una de las múltiples representaciones del Monte Sagrado. Como se ha mencionado, el Monte es uno de los elementos del *axis mundi*, y funciona como la gran bodega subterránea que contiene las sustancias germinales. La boca de la enorme cueva del Monte Sagrado constituye el umbral por donde se derraman los bienes que llegan al mundo. Destacan entre

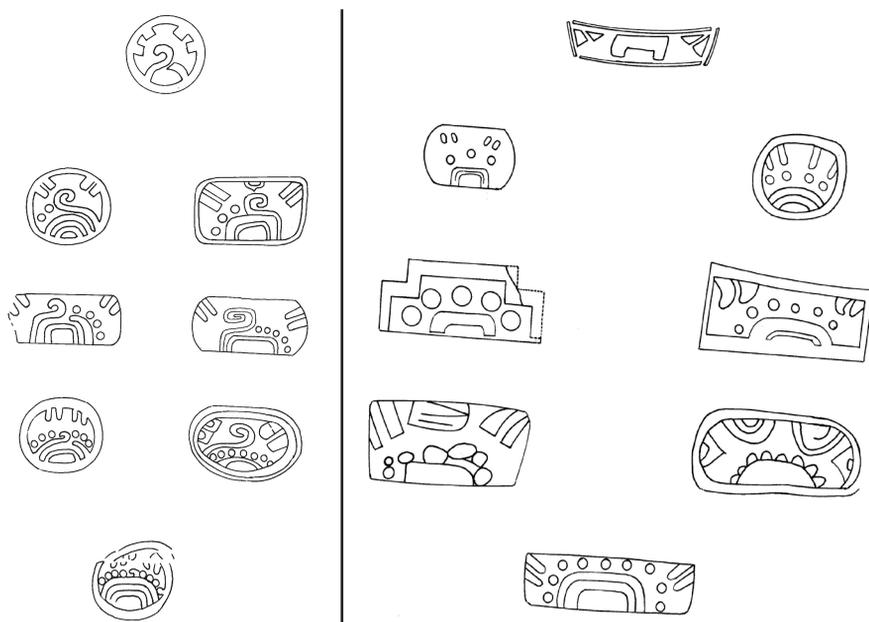


Figura 19. División de RE (izquierda) y RM (derecha) según Langley.

éstos las aguas y las fuerzas de crecimiento y reproducción vegetal y animal. Sin poder, por ahora, exponer ampliamente la argumentación requerida, apoyo mi dicho en tres elementos que identifican al glifo ojo de reptil con el Monte Sagrado (figura 21):

1. El glifo se representa inserto en la flor tetrapétala, que es el símbolo de la superficie terrestre dividida en cuadrantes.

2. El glifo se asocia con frecuencia al *malinalli* o torzal de dos ramales. Éste es uno de los símbolos del *axis mundi*, pues está formado por la corriente descendente del fuego celeste y la ascendente del agua del inframundo, que se tuercen una sobre otra.

3. El gancho, ya simple, ya doble y a espejo, es el distintivo de Culhuacan (figura 22), el lugar de origen de los hombres. Este sitio mítico es, precisamente, una de las manifestaciones del Monte Sagrado.²² Su doble gancho se encuentra con frecuencia en la iconografía mesoamericana. Una de las formas más claras de esta duplicación a espejo es la vasija mixteca conocida como olla de Nochiztlán, en la cual el Monte Sagrado está coronado por el Árbol Florido (figura 23). Más

²² Son muchos los nombres que adquiere el Monte Sagrado en su manifestación de cuna de los seres humanos (López Austin 1994a: 214-215; López Austin y López Luján 1999: 49-51).

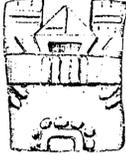
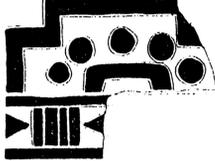
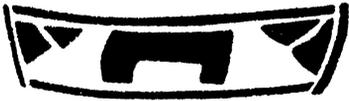
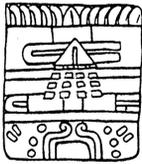
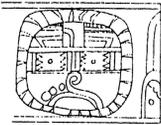
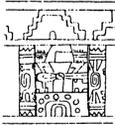
Descripción	Ejemplos		
Común			
Sin gancho			
Sin círculos			
Sin gancho ni círculos			
Con doble gancho a espejo			
Sin palabras pareadas			

Figura 20. Algunas variantes del glifo ojo de reptil.

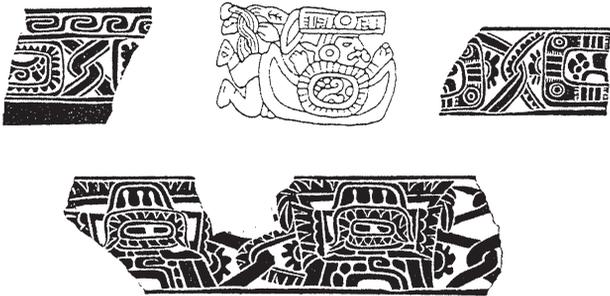
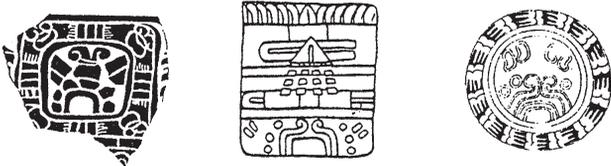
Descripción	Ejemplos
Como flor tetrapétala	
Asociado al <i>malinalli</i>	
Con doble gancho a espejo	

Figura 21. Elementos de identificación del glifo ojo de reptil como Monte Sagrado.

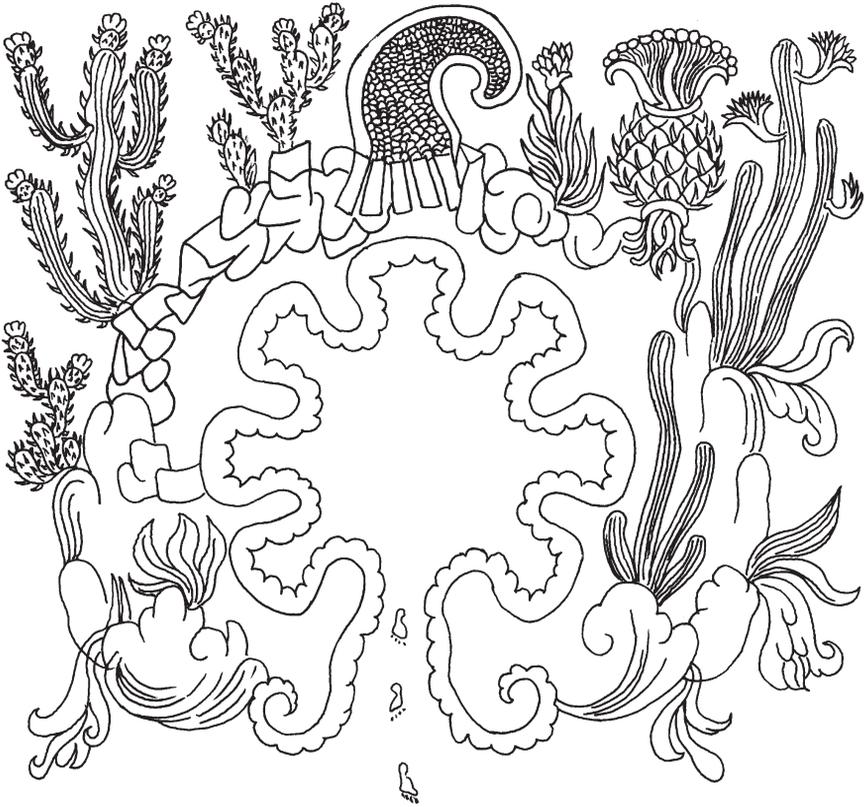


Figura 22. *Culhuacan Amaquemecan Chicomóztoc*.
 Historia tolteca-chichimeca, lám. 5r.

aún, podemos observar el doble gancho en una representación de Cholula como Monte Sagrado (figura 24), en la cual éste aparece como conjunto arquitectónico, una concordancia más con las cuatro figuras grandes que arroja el personaje teotihuacano.

Cabe agregar que el Monte Sagrado con doble gancho a espejo también se encuentra en el característico yelmo de las dos serpientes que forman el rostro anatópico de la divinidad de la tierra (figura 25). En este caso, la boca es la cueva. Así se ve en la imagen de la diosa Siete-Ojo de Reptil, de Ixtapaluca, divinidad que lleva en el pecho su signo calendárico, y en cuyo yelmo se juntan anatópicamente las dos cabezas de serpiente (figura 26).



Figura 23. *Monte Sagrado rematado en doble gancho en la Olla de Nochiztlán.*



Figura 24. *Cholula como Monte Sagrado rematado en doble gancho.*
Historia tolteca-chichimeca, lám. 19v.

La imagen del Cuarto 23 del Conjunto del Sol nos remite al momento en que el *axis mundi* se proyecta hacia los cuatro rumbos como gran bodega subterránea para ordenar la distribución de los bienes divinos sobre el mundo. En efecto, la figura central es lo que Baudez denomina “cosmograma” (Baudez 1995), y el personaje del gran tocado tiene atavíos que lo convierten —como concluyeron Schele y Freidel al referirse al rey maya— en representación del Árbol (Schele y Freidel 1990: 90-91). El personaje del enorme tocado es una parte del *axis mundi*. Se yergue sobre la figura de la cueva y está flanqueado por los ganchos a espejo. Él mismo se proyecta hacia los cuatro rumbos, pues los complejos manta son sus réplicas. Por esta razón los cuatro “edificios” tienen el signo del año en su parte superior (Langley 1992: 272), el mismo que remata el tocado del dios, y la boca de cueva se observa como el hemicírculo inferior del glifo ojo de reptil. La inclinación de los complejos manta, como la de los *tlaloque* de Tiquisate, indica la dinámica del lanzamiento.

El tercero y último ejemplo es una escena de los murales mayas del Preclásico tardío descubiertos en San Bartolo, Departamento de Petén, en Guatemala. Dicha escena pertenece al Muro Norte del interior de la habitación Pinturas Sub-1, del Grupo Pinturas, y se ha calculado que se remonta al primer siglo de nuestra era (figura 27) (Saturno *et al.* 2005: 3-7). En la escena aparecen seis individuos. Cinco de ellos son criaturas que nacen de un guaje rajado; de éstos, cuatro están inclinados como si fuesen lanzados por una fuerza centrífuga. Todo sucede frente al sexto personaje que observa —o propicia— el parto múltiple.

Según la descripción de Saturno, Taube y Stuart, este sexto personaje tiene “cara de serpiente” y sobre sus hombros lleva “collarines de plumas que parecen alas”. Nos dicen estos autores que está tocado por “una diadema... donde surge una serpiente”, y que “las líneas finas de su cuerpo probablemente representen plumas, haciendo de este ser una forma temprana de la serpiente emplumada” (Saturno *et al.* 2005: 11). Esta interesante observación rememora al Quetzalcóatl del mito náhuatl colonial, que crea a los hombres, o a su equivalente quiché, Nacxit, que preside la salida de los grupos humanos del vientre de la tierra.

Volviendo a los infantes que brotan de la jícara, la posición de sus cuerpos revela el movimiento con que son lanzados desde la abertura original. Aunque los tres autores mencionados reconocen que no existe un mito maya que pueda relacionarse directamente con la escena, advierten su semejanza con la distribución en cruz de la lámina 1 del *Códice Fejérváry-Mayer* y con un mito huichol

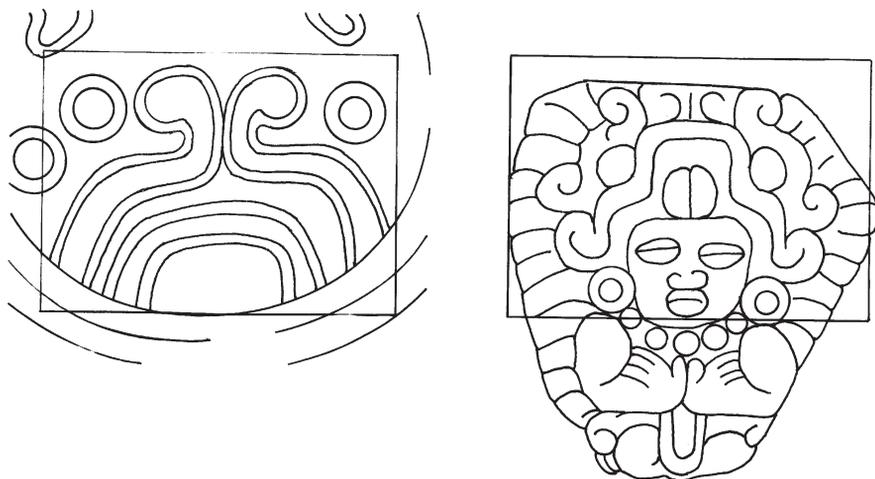


Figura 25. Doble gancho en el glifo ojo de reptil y en el yelmo de cabezas anatómicas de serpientes.

contemporáneo. Según éste, cuatro dioses surgieron a la tierra, en medio de un chorro de sangre, de un recipiente subterráneo hecho de jícara.²³ Con estas premisas sugieren que la escena de San Bartolo sigue un plan cósmico en el cual el nacimiento quíntuple se produce en el centro del mundo para distribuir a los niños en las cuatro direcciones (Saturno *et al.* 2005: 11-13).

A la interpretación de Saturno, Taube y Stuart puede añadirse que la escena es comparable también con un relato que registró fray Antonio de los Reyes en el siglo XVI. Se refirió el dominico al mito mixteco según el cual cuatro árboles portentosos se desgajaron en el río Apoala, y de ellos salieron los *yya sandizo sanai*, los cuatro fundadores de los linajes gobernantes que se repartieron por las cuatro regiones de la Mixteca (Reyes 1976: i-ii).

En resumen, el mito de la instalación de los cuatro dioses de la lluvia, el de la réplica de la bodega cósmica en los cuatro extremos del mundo y el de la distribución de los hombres en los cuadrantes del plano terrestre, obedecen a la misma ley cósmica de la explosión y proyección centrífuga dirigida hacia los confines de la superficie de la tierra. Esta ley se representa en el dinamismo de los íconos y muestra uno de los patrones básicos en la concepción de diferentes procesos cosmogónicos.

²³ En relación con la jícara, fruto repleto de semillas y, por ello, símbolo de la replesión de hombres en el interior de la tierra antes del parto primigenio, es interesante consultar el trabajo de García Zambrano (2001).

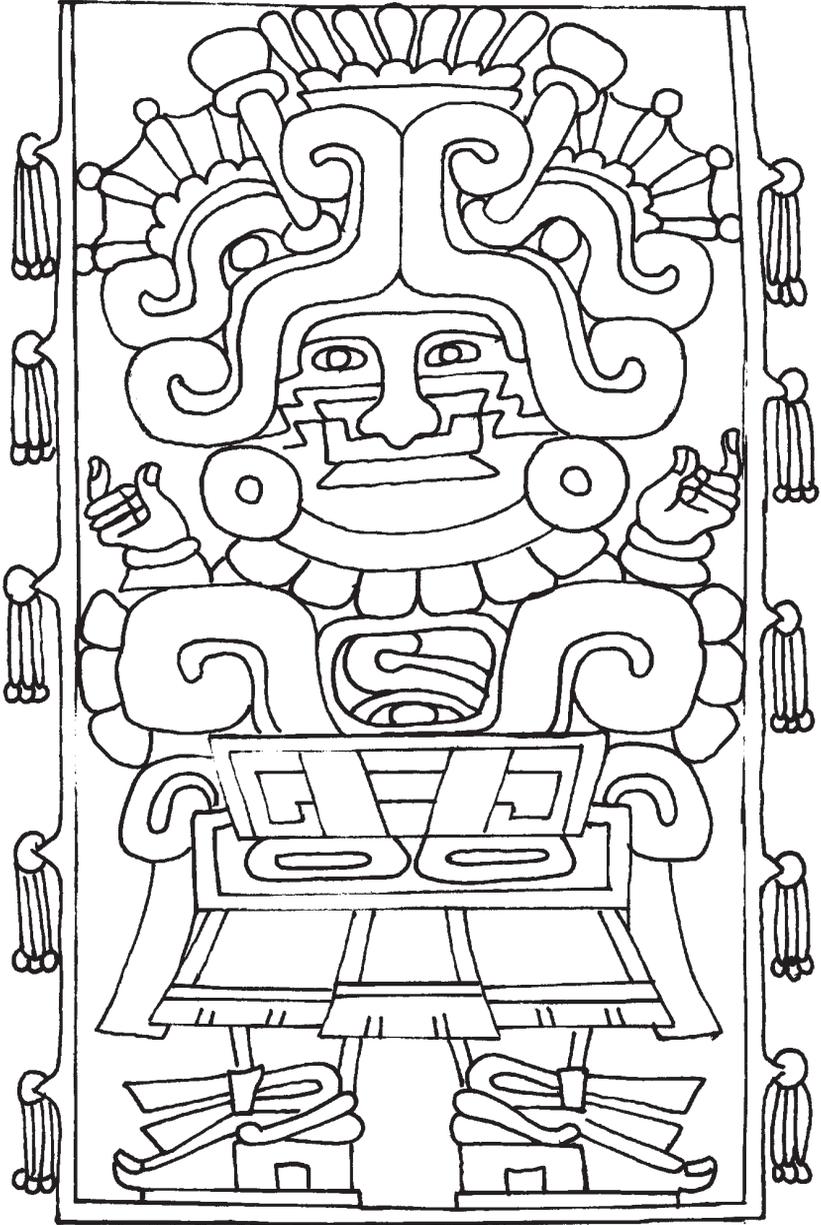


Figura 26. Diosa Siete-Ojo de Reptil de Ixtapaluca.



Figura 27. Escena de mural maya de San Bartolo. Muro Norte, habitación Pinturas Sub-1, Grupo Pinturas.

CONCLUSIÓN

Los ejemplos ofrecidos son una reiteración de una vieja práctica de los mesoamericanistas: la búsqueda de significados cosmológicos por la comparación de las distintas formas de expresión. Mitos, difrasismos e íconos se muestran como voces que irradian de una misma concepción del mundo. Las vías de creación, con sus específicas posibilidades de objetivar el pensamiento mesoamericano, se complementan de tal manera, que el cotejo esclarece su contenido. Así obraron verbo e imagen para los fieles en el pasado remoto; así pueden guiar al investigador en nuestros días.

REFERENCIAS

ALVARADO TEZOZÓMOC, FERNANDO

- 1949 *Crónica mexicáyotl*, trad. de Adrián León, Instituto de Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

BARTOLOMÉ, MIGUEL ALBERTO Y ALICIA MABEL BARABAS

- 1977 *La resistencia maya. Relaciones interétnicas en el oriente de la península de Yucatán*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Centro Regional del Sureste, México.

BAUDEZ, CLAUDE-FRANÇOIS

- 1995 El espacio mítico del rey maya en el periodo Clásico, *Trace*, 28: 29-52.

BERLO, JANET CATHERINE

- 1989 Early Writing in Central Mexico: *In Tlilli, In Tlapalli* Before A.D. 1000. R.A. Diehl y J.C. Berlo (eds.), *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, Dumbarton Oaks, Washington: 19-47.

BEYER, HERMANN

- 1922 Relaciones entre la civilización teotihuacana y la azteca, Manuel Gamio (dir.), *La población del Valle de Teotihuacan*, Secretaría de Agricultura y Fomento, Dirección de Antropología, México, segunda parte, cap. VI: 269-293.
- 1969 Nota bibliográfica y crítica sobre el quinto tomo de las memorias científicas de Seler, *El México antiguo*, XI: 81-86.

BRACAMONTES QUINTANA, SONIA

- 2002 *Las vasijas Tláloc de Teotihuacan*, tesis de licenciatura en Antropología con especialidad en Arqueología, Universidad de las Américas, Puebla.

CARRASCO, PEDRO Y ROBERTO J. WEITLANER

- 1952 El Sol y la Luna, *Tlalocan*, 3 (2): 168-174.

CASO, ALFONSO

- 1928 *Las estelas zapotecas*, Secretaría de Educación Pública, México.
- 1967 *Los calendarios prehispánicos*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 1967 Dioses y signos teotihuacanos, *Teotihuacan. Onceava Mesa Redonda*, Sociedad Mexicana de Antropología, México: 249-279.

CÓDICE BORGIA

- 1993 *Códice Borgia*, ed. facs., Fondo de Cultura Económica, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck. Verlagsanstalt, Radetzkytraße.

CÓDICE DE CHOLULA

- 2002 *El Códice de Cholula. La exaltación testimonial de un linaje indio*, estudio, paleografía, trad. y notas de Francisco González-Hermosillo A. y Luis Reyes García, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México.

DURAND-FOREST, JACQUELINE DE

- 1979 Tlaloc: dieu au double visage, *Actes du XLII^e Congrès International des Américanistes*, Comité des Publications, París, vol. VI: 119-126.

FUENTE, BEATRIZ DE LA

- 1995 Zona 5A, Conjunto del Sol. B. de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, v. I, *Teotihuacan*, tomo I, *Catálogo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 58-79.

GARCÍA ZAMBRANO, ÁNGEL JULIÁN

- 2001 Calabash Trees and Cacti in the Indigenous Ritual Selection of Foundation, J. Grim y M.E. Tucker (eds.), *Indigenous Traditions and Ecology: The Interbeing of Cosmology and Community*, Center for the Study of World Religions, Cambridge: 351-375.

GARIBAY K., ÁNGEL MARÍA

- 1940 *Llave del náhuatl. Colección de trozos clásicos, con gramática y vocabulario, para utilidad de los principiantes*, Mayli, Otumba.

GONZÁLEZ DE LESUR, YÓLOTL

- 1968 El dios Huitzilopochtli en la peregrinación mexicana de Aztlán a Tula, *Anales del INAH*, 19: 175-190.

GOSSEN, GARY H.

- 1979 *Los chamulas en el mundo del Sol*, Instituto Nacional Indigenista, México.

HELLMUTH, NICHOLAS M.

- 1975 *The Escuintla Hoards. Teotihuacan Art in Guatemala*, Foundation for Latin American Anthropological Research, Guatemala.

HERMITTE, M. ESTHER

- 1970 *Poder sobrenatural y control social en un pueblo maya contemporáneo*, Instituto Indigenista Interamericano, México.

HISTORIA TOLTECA-CHICHIMECA

- 1976 *Historia tolteca-chichimeca*, P. Kirchhoff, L. O. Güemes, L. Reyes García (eds.), L. Reyes García (trad.), Centro de Investigaciones Superiores, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

KUBLER, GEORGE

- 1967 *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Washington.

LANDA, FRAY DIEGO DE

- 1982 *Relación de las cosas de Yucatán*, 12ª ed., Porrúa, México.

LANGLEY, JAMES C.

- 1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of writing in a Mesoamerican culture of the Classic period*, British Archaeological Reports, Oxford.
- 1992 Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation? J. C. Berlo (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Washington.
- 1993 Symbols, Signs, and Writing Systems. K. Berrin y E. Pasztory (eds.), *Teotihuacan. Art from the City of the Gods*, Thames and Hudson, The Fine Art Museums of San Francisco, San Francisco.

LEÓN-PORTILLA, MIGUEL

- 1978 *México-Tenochtitlan: su espacio y tiempo sagrados*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO

- 1994a *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México.
- 1994b *El conejo en la cara de la Luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista, México.
- 1996 *Los mitos del tlacuache*, 3ª ed., Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 1997 Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías. A. Garrido Aranda (comp.), *Pensar América. Cosmovisión mesoamericana y andina*, Obra social y cultural, Cajasur, Ayuntamiento de Montilla, Córdoba: 20-43.
- 2003 Difrasismos, cosmovisión e iconografía. *Revista Española de Antropología Americana*, volumen extraordinario: 143-160.

- 2004 Ícono y mito, su convergencia. *Ciencias*, 74, abril-junio: 4-15.
- En prensa Mitos e íconos de la ruptura del Eje Cósmico. Un glifo toponímico de las Piedras de Tízoc y del ex-Arzobispado. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO Y LEONARDO LÓPEZ LUJÁN

- 1999 *Mito y realidad de Zuyuá. Serpiente Emplumada y las transformaciones mesoamericanas del Clásico al Posclásico*, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, México.
- 2004 El Templo Mayor de Tenochtitlan, el Tonacatépetl y el mito del robo del maíz. *Acercarse y mirar. Homenaje a Beatriz de la Fuente*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 403-455.
- 2009 *Monte Sagrado - Templo Mayor*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

LÓPEZ LUJÁN, LEONARDO, HÉCTOR NEFF Y SABURO SUGIYAMA

- 2000 The 9-Xi Vase. A Classic Thin Orange Vessel Found at Tenochtitlan. D. Carrasco, L. Jones y S. Sessions (eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage. From Teotihuacan to the Aztecs*, University Press of Colorado, Boulder: 219-249.

MATADAMAS DÍAZ, RAÚL

- 2005 Tumba I. B. de la Fuente (coord.), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. III, *Oaxaca*, tomo II, Catálogo, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 392-409.

MEDINA MIRANDA, HÉCTOR MANUEL

- 2006 *Las andanzas de los dioses continúan: mitología wixarika del sur de Durango*, tesis de maestría en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MILLER, ARTHUR G.

- 1973 *The Mural Painting of Teotihuacan*, Durmbarton Oaks, Washington.

MILLER, MARY ELLEN Y KARL A. TAUBE

- 1993 *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*, Thames and Hudson, Londres.

MILLER, WALTER S.

- 1956 *Cuentos mixes*, Instituto Nacional Indigenista, México.

MONTES DE OCA VEGA, MERCEDES

- 2000 *Los difrasismos en el náhuatl del siglo XVI*, tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MONTOLÍU, MARÍA

- 1982 Los antiguos itzáes y otros relatos de Chan Kom, Yucatán, *Tlalocan*, IX: 367-371.

NICHOLSON, H. B.

- 1985 The New Tenochtitlan Templo Mayor Coyolxauhqui-Chantico Monument. *Festschrift Honoring prof. Gerdt Kutscher*, Amerikanisches Institut, Berlín: 77-98.

PAULINYI, ZOLTÁN

- 1995 El pájaro del dios mariposa de Teotihuacan: análisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala, *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 6: 71-110.

PITARCH RAMÓN, PEDRO

- 1996 *Ch'ulel: una etnología de las almas tzeltales*, Fondo de Cultura Económica, México.

POPOL VUH

- 1964 *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, trad. de Adrián Recinos, 7ª ed., Fondo de Cultura Económica, México.

RATTRAY, EVELYN CHILDS

- 2001 *Teotihuacan: cerámica, cronología y tendencias culturales*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, University of Pittsburgh, México.

REYES, ANTONIO DE LOS

- 1976 *Arte de la lengua mixteca*, ed. facs. de la de 1593, Vanderbilt University, Nashville.

SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE

- 1958 *Veinte himnos sacros de los nahuas*, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Náhuatl, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 1981 *Florentine Codex. Book 2*, ed. y trad. de Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson, University of Utah, Salt Lake City.

- 2000 *Historia general de las cosas de Nueva España*, 3 vol., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- SATURNO, WILLIAM A., KARL A. TAUBE, DAVID STUART, HEATHER HURST
2005 Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural norte, *Ancient América*, 7: 1-56.
- SCHELE, LINDA Y DAVID FREIDEL
1990 *A Forest of Kings. The Untold Story of the Ancient Maya*, William Morrow, Nueva York.
- SCHELE, LINDA Y JEFFREY H. MILLER
1983 *The Mirror, the Rabbit, and the Bundle: "Accesion" Expressions from the Classic Maya Inscriptions*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington.
- SCHELE, LINDA Y MARY ELLEN MILLER
1986 *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*, George Braziller, Kimbell Art Museum, Nueva York.
- SCHUMANN G., OTTO
1993 De cómo el venado se hizo de los cuernos del conejo. *Antropológicas*, 5: segunda de forros y p. 1.
- SELER, EDUARD
1996 The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands. *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, 2ª ed., 6 vols., Labyrinthos, Culver City, vol. VI: 180-328.
- URCID, JAVIER
2006 An Ancient Story of Creation from San Pedro Jaltepetongo, Oaxaca, ms.
- WEITLANER, ROBERTO J. Y CARLO ANTONIO CASTRO
1973 *Usila (Morada de colibríes)*, Museo Nacional de Antropología, México.
- WINNING, HASSO VON
1961 Teotihuacan Symbols: The Reptile's Eye Glyph. *Ethnos*, 26 (3): 121-166.
1987 *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, 2 vols., Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Créditos de figuras

Las figuras 3-5, 7, 8, 11, 13-17, 19 y 22-27 fueron dibujadas por Fernando Botas Vera, con base en:

(3) Urcid, “An Ancient Story of Creation from San Pedro Jaltepetongo, Oaxaca”. || (4) Photograph Justin Kerr, <<http://research.famsi.org/uploads/mayavase/hires/1226.kpg>> || (5) Langley, “Symbols, Signs, and Writing Systems”, p. 130, fig. 2. || (7) Schele y M. E. Miller, *The Blood of Kings*, p. 55, fig. 49; Schele y J. H. Miller, *The Mirror, The Rabbit, and the Bundle*, p. 44, fig. 17-j; p. 47, fig. 18-a, c, e. || (8) *Códice Borgia*, láms. 10, 55 y 71. || (11) *Códice Borgia*, lám. 33. || (13) *El Códice de Cholula*. || (14) Hellmuth, *The Escuintla Hoards*, p. 55, fig. 40. || (15) Langley, “Symbols, Signs, and Writing Systems”, p. 136-137, fig. 8. || (16) Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan*, p. 157. fig. 46. || (17) Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan*, p. 157. fig. 46. || (19) Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan*, p. 146-147, figs. 42-43. || (22) *Historia tolteca-chichimeca*, lám. 5r. || (24) *Historia tolteca-chichimeca*, lám. 19v. || (26) Winning, *La iconografía de Teotihuacan*, v. II, cap. X, fig. 2, a. || (27) Saturno, Taube, Stuart y Hurst, “Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala. Parte 1. El mural norte”, lámina a color.

Los cuadros de las figuras 18, 20 y 21 se han formado a partir de ilustraciones de Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan*, y Winning, *La iconografía de Teotihuacan*.