



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa

**Análisis de un discurso ritual: la escena de
`Sacrificio´ en el Códice de Dresde.**

Alumna: Jemy Lorena
Mendoza Torres

Asesora: Doctora
Rose Lema

Coordinadora de la
Licenciatura:
Profesora Irma Munguía
Zatarain

Trabajo de Investigación
correspondiente a los
Seminarios de Investigación
I, II y III
de la Licenciatura en
Lingüística,
Universidad Autónoma
Metropolitana-Iztapalapa
México D.F.,
Julio 2004.



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa

**Análisis de un discurso ritual: la escena de
‘Sacrificio’ en el Códice de Dresde.**

Alumna: Jemy Lorena
Mendoza Torres

Asesora: Doctora
Rose Lema

Coordinadora de la
Licenciatura:
Profesora Irma Munguía
Zatarain

Trabajo de Investigación
correspondiente a los
Seminarios de Investigación
I, II y III
de la Licenciatura en
Lingüística,
Universidad Autónoma
Metropolitana-Iztapalapa
México D.F.,
Julio 2004.

**Agradezco a todos los que me brindaron
su apoyo siempre, principalmente mi familia,
mi mamá, mis tías, mis tíos, en especial Toño
y Nino, mis profesores, mi asesora que siempre
estuvo ahí cuando la necesité y todos mis amigos.**

¡MIL GRACIAS!

Contenido

Introducción	6
Capítulo I: Análisis	10
Algunos datos generales sobre el Códice de Dresde.....	10
Análisis visual e interpretación de la imagen	
`Sacrificio´(Villacorta sección a, p.3).....	11
Imagen central: La doncella, la Ceiba, el buitre.....	14
El águila-zopilote.....	19
Los dos brazos inferiores del personaje truncal.....	21
El cuerpo humano yacente.....	23
La copa o altar.....	24
El contexto de personajes zoomorfos alrededor del altar.....	24
Análisis documental del almanaque 7 (p.3a) por Thompson.....	27
Análisis documental de la escena `Sacrificio´ por los Villacorta.....	33
Imagen `La doncella, la Ceiba, el altar´.....	33
Divinidad arriba a la izquierda del altar, doncella, buitre.....	35
Divinidad abajo a la izquierda del altar, la doncella y el buitre.....	36
Divinidad arriba a la derecha del altar, doncella, buitre.....	36
Divinidad de abajo a la derecha del altar, la doncella y el buitre.....	37

Los diocesillos.....	40
Apuntes finales en torno a la escena `Sacrificio´.....	41
Capítulo II: Sacrificio en la época maya.....	45
Características y datos generales.....	45
Autosacrificio y sacrificio de transfiguración.....	49
La religión maya y el árbol sagrado.....	54
Ofrendas diversas.....	56
Disco.....	56
Agarradera.....	58
Cascabeles.....	59
Apuntes finales en torno al sacrificio en la cultura maya.....	62
Conclusiones generales.....	63

Bibliografía

Imágenes

Imagen 1: Sacrificio.....	12
Imagen 2: La doncella, la Ceiba, el buitre.....	14
Imagen 3: El glifo de la muerte.....	30
Imagen 4: Glifo del cielo.....	31
Imagen 5: Glifo de bandas cruzadas.....	32
Imagen 6: Sacrificio del Códice Madrid o Tro-Cortesiano.....	49
Imagen 7: Disco plano-convexo.....	57
Imagen 8: Agarradera del <i>atlatl</i>	58
Imagen 9: Cascabeles.....	60

Introducción

Son muy numerosos los estudios que se han llevado a cabo sobre el Códice de Dresde al que me introduzco en este trabajo. Por ejemplo, Bricker ha interpretado los elementos fonéticos en las escenas, almanaques, secuencias de *t'ol* concernientes a las enfermedades y su relación con la fauna (Bricker 1991: 285-292).

Hofling ha hecho un análisis de discurso en torno a la interpretación de los lugares ocupados por el glifo lx-Chel en los almanaques *kuz*, *mut* y *yatan* (Hofling 1989: 51-71). Sin dejar de mencionar a Thompson, estudioso convencido las más de las veces por sus desciframientos, cargado de otras incertidumbres que confiesa, investigador excelso que nos permite continuar con la tarea de introducirnos a una mentalidad tan otra como la maya. Confesemos desde ya que nos queda aún mucho por revisar entre los trabajos atañentes al escenario Dresdense y que dejamos su estudio para una investigación futura.

En el artículo mencionado, Bricker analiza minuciosamente los componentes estructurales morfológicos y los juegos fonéticos en el registro de en medio de dos almanaques rituales, los estudia en tanto que discurso continuo y completo (1991). Especifico: Hofling (1989) reconoce mecanismos sintácticodiscursivos en los almanaques de *la diosa de la luna*,

los almanaques *kuch*, los almanaques *mut*, los almanaques *yatan*, los cuales considera asimismo en tanto que minitextos continuos y completos, exhaustivamente (aunque no lee los jeroglíficos deteriorados).

Hay múltiples artículos que han estudiado las fases de Venus en las respectivas páginas del manuscrito (Milbrath 1995: 275-292) así como los cálculos y conteos celestiales como Everson (1997:373-427); continuidades y completitudes argumentadas exhaustivamente. Valiosa es sin duda la investigación con que se cuenta, la cual establece al Dresde debidamente en tanto que discurso cultural lineal y científico. En este caso, intentaremos una lectura no lineal del texto, una lectura integradora, semióticodiscursiva, en que busquemos el lado de en medio, los *intermezzos*, la pragmática, el movimiento transversal que arrastra la imagen hacia lo escrito y viceversa. Se trata entonces de experimentar rizomáticamente (Deleuze y Guattari 2000: 9-29) la fusión entre las dimensiones, el movimiento y la velocidad que circula de unas a otras en un constante devenir. Estudiamos asimismo el etcétera entre los elementos discursivos: no sólo las metamorfosis creativas al interior de las materialidades diversamente formadas, sino también los agenciamientos rizomáticos en metamorfosis dinámica.

Se trata entonces de abordar los objetos discursivos transdisciplinariamente, siguiendo sus multiplicidades, velocidades, rizomas; de complejizar dinámicamente la investigación.

Este trabajo emplea un método que resalta la versatilidad discursiva al enunciarse la imagen 'Sacrificio'. De este modo intentamos introducirnos en el imaginario maya del Clásico Tardío, cuando fue elaborado el Códice de Dresde, entre 1181 y 1259 (Thompson 1972: 15).

Cabe indicar que entre los diversos géneros discursivos de la cultura, escogí el discurso ritual. No es tan común en mi medio trabajar este Códice, pero estaba curiosa por saber de qué trataba. Lo único que sabía con respecto a este discurso era que contenía jeroglíficos mayas, pero no sabía qué había más allá de éstos. Percibía que me impactaban y despertaban en mí la curiosidad de conocer el mundo de los mayas.

Método

Empecé escogiendo tres imágenes que me llamaban la atención. Opté por la del sacrificio porque me parecía enigmática y compleja. Todos sus personajes me parecieron interesantes y misteriosos en ese momento.

Después de estudiar la imagen me fui dando cuenta de que lo que estaba en la imagen de alguna manera estaba enunciado en los glifos, al igual que sucede al ver una hoja de periódico en que las imágenes se relacionan de algún modo con el texto.

La diferencia es que aparentemente el Códice fue leído por sacerdotes, chamanes y nobleza, mientras que el periódico es leído por un mundo de receptores más amplio. Además el Códice pertenece a un contexto histórico distinto del contexto del periódico.

Seguidamente he pasado a corroborar mis interpretaciones con las que formulan antropólogos reconocidos, para que entre sus interpretaciones y las mías se fuera estableciendo un diálogo constructor de sentido.

Veo asimismo que los personajes de la imagen hablan entre sí mientras sucede la escena. También que imagen y glifos hablan entre sí.

Recurro entonces a autores que estudian el dialogismo como Bajtín y Voloshinov.

Al ir dando los pasos anteriores, muestro que el diálogo entre personajes y símbolos intertextuales, entre antropólogos y yo misma se vuelve polifónico. Me adhiero al concepto propuesto por Deleuze y Guattari en torno al rizoma como espacio polivocal.

Presento algunos apuntes finales en cada capítulo así como conclusiones generales al final del trabajo.

Mi estudio consta de dos capítulos. El primero es descriptivo y relaciona interpretaciones.

El segundo consiste en un breve desarrollo de la importancia que tenían el sacrificio y autosacrificio para la cultura maya.

Capítulo I

Análisis

Algunos datos generales sobre el Códice de Dresde

El Códice maya prehispánico fue realizado en las tierras bajas del área maya, probablemente en el Clásico Tardío, y conservado en la Sächsische Landesbibliothek de Dresde, Alemania. Fue comprado en 1739, por Johan Christian Götze, bibliotecario de la Königlichen Bibliothek zu Dresden. Götze lo entregó a una biblioteca de Dresde en 1740 (Alcina 1992: 212).

Alcina toma como referencia a Thompson quien decía que el Códice proviene de Chichén Itzá, ya que tanto en el Códice como en ese sitio arqueológico hay ciertos glifos que hacen pensable que pueda provenir de ese lugar. El Códice se ha confeccionado sobre una tira de papel de amate doblado en forma de biombo, tiene 39 hojas de 9 x 20.5cms. cada una, pintadas por ambos lados salvo dos de ellas (cuatro páginas) que están en blanco. El Códice de Dresde en la actualidad se haya en dos pedazos (Alcina 1992: 213).

En el Códice, aparecen números.

Los mayas tenían tres símbolos aritméticos básicos: el punto que representaba la unidad, una barra que representaba el cinco y una concha que representaba el cero. La combinación de barra y punto daba la sucesión aritmética, del 1 al 19 solamente, y con la concha se podía cerrar el sistema vigesimal. Los mayas poseían dos calendarios que combinaban, y contaban días, lunas, ciclos a partir de ambos simultáneamente: un calendario solar de 365 días y fracción, un ritual de 260 días (Sodi 1987: 152-153).

Para los mayas el tiempo era una divinidad. Puede pensarse que a los números y al cálculo de los ciclos se dedicaban los hombres sabios. En cuanto a las tareas cotidianas, las cumplía el resto de la población. En particular, la mujer maya se dedicaba a la escultura, la pintura, la cerámica, y la alfarería (Sodi 1987: 161).

Análisis visual e interpretación de la imagen `Sacrificio` (Villacorta y Villacorta sección a, p.3).

La primera vez que hojeé el Códice de Dresde, me llamó la atención la imagen de la sección a, p.3 (Thompson 1972¹, Villacorta y Villacorta 1976: 16).

¹ Trabajo la escena `Sacrificio` moviéndome entre el texto de Thompson y el de Villacorta. Este cotejo me permite llevar a cabo con mayor soltura el análisis.



Imagen 1

Sacrificio

(Villacorta y Villacorta 1976: 16)

Hubo varias razones para esto.

La primera probablemente es que en la página 3 no hay más que una sección, la *a*. El espacio en blanco de la parte inferior de la página debió atraer mi mirada. Esto no quiere decir que nunca hubo algo en ese espacio inferior. En efecto en su parte izquierda aparecen una decena de líneas como esféricas o cuadrangulares que debieron, en su época, contener jeroglíficos.

La segunda razón es que en la sección *a*, en pleno centro, aparece un cuerpo de lo que creo es una mujer desnuda.

Tiene pechos turgidos y desarrollados, aunque parece tener, difusamente, un falo desdibujado. Los gestos de sus manos y dedos son gráciles y no parecen responder a los de una muerta, aunque la mandíbula de la mujer se muestra desencajada.

Tenemos otra razón visual. Si nos ocupamos de la superficie dibujada de la sección *a*, la mujer ocupa el centro de la imagen.

Además se trata, de entre los personajes de la imagen, del que está dibujado con mayor definición, del que es más reconocible desde cualquier cultura o época. En efecto un cuerpo desnudo de mujer requiere para ser reconocido de pocos datos culturales. En cambio los ídolos, los animales, los vegetales, los jeroglíficos, requieren una información cultural más profunda.

También debo indicar que esa imagen de mujer está rodeada de espacios en blanco de mayor extensión que cualquier otro dibujo o imagen de esta sección. Los espacios en blanco conducen a la mirada inicial a fijarse en lo que engloban. Los espacios en blanco actúan como un primer marco alrededor de la mujer desnuda.

Ahora pasaremos a analizar con mayor detalle la imagen central de la sección *a*. Para mayor visualización de los detalles de la imagen, emplearé de ahora en adelante el dibujo de Villacorta (Villacorta 1972: 16).

Imagen central: La doncella, la Ceiba, el buitre

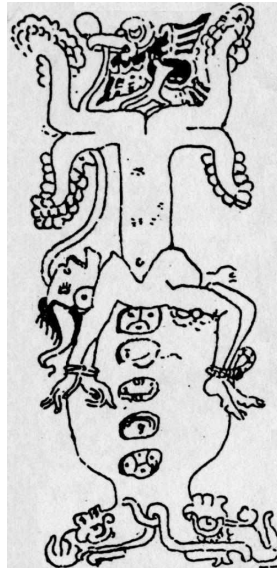


Imagen 2

La doncella, la Ceiba, el buitre

(Villacorta y Villacorta 1976: 16)

En la sección *a* de la página 3, pese a lo deteriorados que están los glifos y el amate, la imagen central, de una mujer, atrae entonces toda mirada.

Para entender la función de esta mujer, empezaré por observar el personaje de la parte superior de la imagen, que está un poco más arriba de la mujer. Voy a explicar ahora a este personaje. Se trata probablemente de un buitre posado sobre un extraño árbol; pero vamos a explorar para afinar la interpretación.

Como yo nunca había visto el Códice de Dresde, en esta figura que acabo de copiar, veo algo que pudiera ser la cabeza del personaje-árbol en la parte superior. En una segunda ojeada veo que esa cabeza es a la vez un ave, probablemente un águila negra (aunque mi compañera dice que es un zopilote y mi tío, que es un buitre). Escuchando varios comentarios interpretativos y asentándolos en este trabajo, intento transmitir a mi lector la idea de que la lectura de una imagen de códice es polivocal, polifónica como lo indican Bajtín y Voloshinov, es decir, que lleva diversos ecos y voces socioculturales (Bajtín 1990 y Voloshinov: 1992).

A un lado y otro de esta cabeza-buitre veo como dos brazos abiertos que se alzan hacia el cielo generosamente. También podrían estar representando un gesto de saludo ceremonioso dirigido a alguien.

En las extremidades o lo que serían las manos, hay dos hileras de bolitas. En la mano derecha de este personaje se pueden contar alrededor de veinticuatro bolitas. En la izquierda parecen ser diecinueve.

El personaje estaría ofreciéndolas a alguien que no vemos. Lo cierto es que a este personaje con brazos, bolitas, y que ofrece algo a alguien, ya podemos irlo interpretando como un tronco, con ramas y semillas. Entonces, los llamados por mí personajes del texto se están transformando durante mi lectura en otros elementos. Aquí, el personaje se vuelve árbol, elemento fértil de la naturaleza, personaje indispensable dentro de la mitología maya, pues los mayas adoraban a la ceiba.

Regresamos al águila negra (no la voy a llamar zopilote como dice mi compañera porque yo no he estado en Yucatán y ella sí).

Dice que en Yucatán, en el cielo siempre hay un zopilote. Llamo al ave *águila* por el conocimiento que tengo del mundo, o sea, del de las aves. Entiendo que las águilas son como cafecitas y no tan negras, pero las he visto en mi mundo cotidiano, la televisión, los libros, el cine, el periódico. Y sobretodo a los siete años vi la bandera. Nuestra bandera, la mexicana, en que el águila es en efecto cafecita. El águila de la bandera tiene un pico curvo con el que sostiene una serpiente que parece ser de cascabel, que las hay mucho en el altiplano. Está trepada en un nopal, entre las garras también está aprisionando una serpiente.

Nuestra águila-zopilote del Dresde sostiene en el pico una suerte de serpiente que tiene la cabeza muy grande y ovalada.

Mi compañera dice que es la cobra yucateca, es decir, la nauyaca. Ésta es la serpiente más ponzoñosa que hay en Campeche y Yucatán.

Con esto he querido decir que para mí el ave sugiere un águila negra con una serpiente de cabeza ancha. Para mi interlocutora es un zopilote con nauyaca. Ni lo uno ni lo otro, entre las dos hemos metamorfoseado al ave a partir de nuestras respectivas culturas.

Hemos construido una realidad que conlleva un cambio, un devenir, una metamorfosis dinámica. Hemos descubierto un tercer pájaro que denominaremos con la palabra compuesta águila-zopilote.

La pregunta que me haría yo es si la realidad no es en verdad más que aquello que inventamos al intercambiar ideas o interpretaciones sobre el mundo. La realidad no sería ni una cosa ni otra sino ambas a la vez, compenetrándose dialógicamente (Bajtín 1990: 249-293). Entiendo que no se trata de una verdad absoluta, terminante, estática, si no de una realidad en transformación. Una realidad que cobra sentido durante un acto interlocutivo. Durante ese acto las dos interlocutoras hemos traído a colación cada una sus saberes, su conocimiento de mundo y su imaginación.

Mijaíl Bajtín ha hablado del diálogo como fenómeno social durante el cual los interlocutores intervienen alternadamente para crear una significación.

A continuación trataré de resumir brevemente las ideas de Bajtín acerca de la enunciación.

Además, quiero empezar a señalar al lector que me estoy inspirando de la modelización rizomática de Deleuze y Guattari en que indican que en un rizoma, cuando dos elementos se enlazan o entretrejen, se está llevando a cabo una metamorfosis dinámica, un devenir, igual que sucede durante el intercambio verbal entre dos personas (Deleuze y Guattari: 2000).

Para Bajtín, entonces, el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados. El enunciado es una unidad real de la comunicación. El diálogo es una forma clásica de la comunicación discursiva debido a su sencillez y claridad. Suele suceder entre dos o más interlocutores. Su átomo o unidad sería el enunciado:

Hay tres factores que se relacionan entre sí en la totalidad orgánica del enunciado:

1. un carácter del sentido del objeto del enunciado, agotado².
2. El enunciado se determina por la intencionalidad discursiva, o la voluntad discursiva del hablante.
3. El enunciado posee formas típicas, genéricas y estructurales, de conclusión (Bajtín 1991: 266).

² Entiendo *agotado* como 'relativamente completo', como punto de partida para analizar la significación discursiva.

Se puede desprender de esta idea que el águila-zopilote también dialoga y se transforma durante ese diálogo. Dialoga con su entorno: las demás imágenes, los jeroglíficos y el resto del Dresde. (Yo también dialogo con mi entorno cultural y social).

En lo que sigue, seguiré precisando el estudio del ave, la doncella, la ceiba.

El águila –zopilote

Ahora bien, la garra izquierda del águila-zopilote está posada de un lado y otro de una profunda hendidura. Ésta está situada entre los dos brazos del personaje, es decir, en donde tuviera que estar el cuello. Es por eso sin duda que yo al principio, al abordar la imagen, no vi primero un águila-zopilote, sino una cabeza. Aquí nuevamente para mis ojos el paso de cabeza a águila fue tal que construí otra realidad visual, otra imagen. Se metamorfoseó la cabeza en un águila-zopilote. Además se sigue metamorfoseando. Ya no puedo ver el águila-zopilote sin pensar que es, a la vez, como una cabeza.

Con esto quiero decir que hay un primer plano de acercamiento visual, ése en que vi una cabeza de un personaje y aproximé el foco a la

imagen y empecé a analizar más de cerca. En un segundo plano, vi el ave que he llamado águila-zopilote. Por lo tanto se puede decir que tanto ave como cabeza ocupan un lugar que me atrae fuertemente en la imagen de la sección *a*. Los dos planos que implican un acercamiento de mi vista a la hoja de amate, es decir, un movimiento de mi cabeza hacia adelante y abajo, están escalonados, están en escala. Pasar de uno a otro implica que el objeto cultural que miro cambia, es distinto, y a la vez algo hay de similaridad entre los dos planos (Mandelbrot 1987, Peitgen y Richter 1986: 6). Ésta consiste en que por una parte cabeza y ave ocupan el centro superior de la imagen en la que se sitúan entre los dos brazos del personaje, en que ambos surgirían en la hendidura. Hendidura que es a la vez cuello. Hendidura en que el ave acomoda una garra para sujetarse.

Estamos entonces ante un fenómeno que simultáneamente nos permite pensar en un acto violento, es decir, que el ave pudo haber arrancado la cabeza del árbol-personaje o en que el ave simplemente se posa en la hendidura.

Este lugar violento y a la vez de seguridad nos conduce a pensar que nuevamente hay metamorfosis: violencia que se vuelve seguridad y seguridad que se entreteje con la violencia. Esto sucede en la vida diaria en que ambos fenómenos se entremezclan continuamente, en una dinámica fusión.

Ahora bien, una tercera interpretación de la garra es que si hago girar la imagen ciento ochenta grados, el águila-zopilote está debajo y tiene la pata posada sobre el sexo de un personaje sin falo y que se asemeja a un sexo femenino.

De las ramas a la derecha y a la izquierda del águila-zopilote pueden verse como sandalias extravagantes, cada una de ellas formada por cascabeles. El ojo del ave es redondo y resaltante, como los cascabeles. Se deja percibir su irregular redondez al pasar mi vista de una sandalia a otra, de una rama a otra.

Las dos partes que acaparan la vista son el pico y la garra. Con el pico somete a la serpiente, con la garra acaricia al personaje truncal, que lleva las sandalias extravagantes. Volvamos la página a la posición normal, el águila-zopilote truena con poder a lo alto de la imagen, igual que en la posición anterior, cuando amenazante dominaba al personaje truncal en esa caricia ambigua que ejecutaba con sus garras y en que parecía estar abriendo la hendidura del personaje, aún más.

Los dos brazos inferiores del personaje truncal.

En el primer plano de visión había una cabeza y dos brazos -no sólo de los que he hablado. Se encuentran también dos bracitos más cortitos, también

con bolitas, aunque hay más en el derecho que en el izquierdo, colgando hacia abajo.

El personaje truncal tiene cuatro brazos. Además, en la parte inferior de su tórax, en el centro, hay una bolita redonda, que pudiera ser el ombligo. El ombligo y ojo del buitre presentan entre sí simetría. Se puede imaginar que el ombligo, centro de mundo, es visto por el ojo del ave, también centro de mundo –mirada central de mundo, mirada generadora y que explica el mundo, el surgir del mundo.

Las mencionadas transformaciones me llevan a buscar un tercer plano de interpretaciones que va a embonar los anteriores como englobándolos, en otra escala (Mandelbrot 1987, Peitgen y Richter 1986: 6). Al mirar la imagen en su posición normal, con un tronco bastante grueso y cuatro ramas, dos apuntan hacia el cielo y dos hacia la tierra. Dos hacia el cosmos y el firmamento y dos hacia lo humano y terrestre. En el cruzamiento de las dos ramas superiores se posa un ave que lleva presa una serpiente en el pico. Una serpiente casi tan larga como toda la imagen.

Las bolitas en el árbol se han convertido en su fruto, como si hubiéramos pasado del horror del ave a la maravilla y fertilidad vegetal.

El cuerpo humano yacente

El personaje está atado. Las manos y los pies están atados con una soga o cuerda, está indefenso; probablemente está siendo castigado, de todos modos, se le controla, se le sujeta, queda inmovilizado. Probablemente es un esclavo o esclava, un prisionero o prisionera. Parece que la cola de la serpiente le atraviesa el cráneo.

El árbol atraviesa el centro de su cuerpo como si lo partiera en dos. Se ve que está sufriendo porque tiene la boca abierta, entre las piernas surge algo y me atrevo a decir que es un falo. El personaje humano lleva orejeras para adornarse. Se ve sólo la del lado derecho.

Por último si un personaje está desventrado por un tronco de árbol que le atraviesa el tórax, si parece inerte con los pies colgando y las manos también colgando en el aire, si su cabeza cuelga hacia atrás con las mandíbulas completamente separadas y además tiene los ojos cerrados, podemos deducir que está muerto o que acaba de morir.

Entonces el conjunto águila-zopilote, serpiente, tronco de árbol y un personaje yacente tiene un carácter lúgubre incontestable para cualquier cultura.

La copa o altar

Los anteriores elementos, ave, doncella, árbol, reposan sobre una suerte de pedestal.

Las dos figuras zoomorfas en que se sostiene la copa o altar parecen ser la parte inferior de las raíces del árbol con zopilote. El altar se asemeja a algo con forma de copa. Pero me inclino a pensar que se trataría de un altar sobre el cual la figura humana es sacrificada, de una piedra de sacrificio. Las dos figuras inferiores pueden interpretarse como una cabeza y un cuerpo de jaguar que levanta la cola o bien como un perfil de cabeza de guacamaya. Felino o ave, se trata sin duda de divinidades.

En resumen, tenemos un altar sobre el cual se sacrifica una mujer de cuyo vientre partido surge un árbol casi humano que puede evocar a la fertilidad, en la cima del cual se posa un buitre que devora una serpiente. Por lo tanto del sacrificio surge una especie de árbol de vida.

El contexto de personajes zoomorfos alrededor del altar

Hasta ahora, nos hemos dedicado únicamente a observar a todo el cuerpo central y vertical de la sección *a*, con sus simetrías, semejanzas y

diferencias. Ahora pasaremos a estudiar las imágenes laterales que lo enmarcarían en la misma sección *a*.

El personaje arriba a la derecha del altar-copa tiene un perfil semejante al de las aves o felinos al pie del altar. Se trata sin duda, por la trompa que lo caracteriza en templos y manuscritos mayas, de *Chac*. Dios de la lluvia, dios principal de los mayas. Está sentado aparentemente con los brazos cruzados. A nadie extraña su figura de cuerpo completo en esta sección, ni tampoco que se repita. Estamos en una escena en que lluvia, sacrificio, fertilidad, fauna y flora se conjugan. *Chac*, el dios de la lluvia, observa y controla los acontecimientos de la escena y de la vida.

El personaje de abajo a la izquierda aparece sentado, con una mano reposando sobre el suelo, es otra deidad distinta de *Chac*. Ofrece tres panecillos en una canasta. Le cuelga de la oreja una enorme orejera.

El personaje de abajo a la derecha es un dios aparentemente más joven que el anterior con la gran orejera. Está sentado sin cruzar las piernas; se le ven claramente los pies.

Notamos que las tres divinidades, sentadas, toman posiciones diferentes. En particular, arriba a la derecha, *Chac* toma la posición llamada de loto. El dios de la orejera grande, abajo a la izquierda, parece estar sentado en cuclillas, con las piernas replegadas, sentado sobre ellas. El dios de abajo a la derecha tiene la postura que ya describimos. Estas tres

diferentes posturas nos acercan a las divinidades, las hacen más humanas, como si asistieran todas al rito del sacrificio, cada cual posada de diferente modo. Añadimos que también el águila-zopilote está posada a su manera.

Todos parecen circular al enmarcar el sacrificio. Sus posturas inyectan dinamismo, movimiento a la persona y, de ende, a la imagen.

Regresamos a nuestra imagen 1, precisamente a las figuras de abajo a la derecha. La divinidad estaría en plena conversación con una iguana. La iguana parece un humano que estaría platicando y riendo. Se yergue delante del dios.

Nos permitiremos deducir que se trata de un sacrificio que se ofrece a los tres dioses para que la vida, surgida del vientre sacrificado, prosiga.

Así *Chac* continuará a regar con la lluvia la tierra maya para que crezca la flora y beba la fauna. Así el dios de la izquierda seguirá brindándole a la tierra los panecillos. Así, la divinidad de la derecha y la iguana participarán en aportar algo, que aún no sabemos qué es, a la tierra - probablemente sea el diálogo, el discurso, la conversación, el humor, la risa, la emoción, puesto que divinidad e iguana parecen estar hablando.

Análisis documental del almanaque 7 (p.3a) por Thompson

En esta parte de análisis documental, vamos a empezar por traducir y parafrasear el comentario que hace Thompson a la misma imagen que acabamos de interpretar -en nuestro caso, sólo visualmente. Esta imagen, Thompson la ubica en el Almanaque 7. De este modo podemos comprobar si el puro análisis visual que hicimos es suficientemente acertado.

A continuación, en esta larga cita, traducimos literalmente a Thompson:

Divinatorio: 5 x 52; días I Ahau, Eb, Kan, Eb, Lamat; Ts³; intervalos 4, 8, 11, 155, 14. Sigo el arreglo propuesto por Cyrus Thomas (1888: p. 294), esto es, la cuenta empieza con el *t'ol* central y entonces procede en el sentido opuesto al de las manecillas de un reloj desde el *t'ol* izquierdo inferior para terminar con el *t'ol* 5 en el rincón derecho. El *t'ol* I es dos veces más grande que los demás y tiene seis bloques glíficos comparándolo con cuatro en los restantes. Tema: Sacrificio Humano.

Ti (p. 3a). Días: 5 Kan, Cib, Lamat, Ahau, Eb, los mismos que los que abrían el almanaque 3.

P⁴. El cuerpo de una víctima de sacrificio con brazos y piernas atados, estirado sobre una piedra de sacrificios, víctima de la cual surge un árbol, las raíces del cual están hechas para representar cabezas de una serpiente. El tronco del árbol surge detrás de un agujero profundo en el estómago de la víctima. Compárese con un arreglo similar sobre la lápida sepulcral de la gran tumba del Templo de las Inscripciones, Palenque, o con los árboles direccionales del

³ T: sustituye a la palabra maya *t'ol*, que representa a una subdivisión o grupos de jeroglíficos. Se trata de algún modo de un enunciado que estaría como cerrado o *agotado* como dice Bajtín.

⁴ P: sustituye a la palabra *picture* que significa 'imagen, figura'.

mundo que surgen de víctimas de sacrificios en los códices Borgia (pp. 49-52) y Vaticano B (pp. 17-18). La víctima del Dresde ha sido identificada como una mujer, pero yo creo que los genitales del hombre son reconocibles. Un buitre posado sobre el árbol tiene en su pico un ojo de la víctima unido por el orificio ocular a lo que pudieran ser entrañas. Esto es una acción ritual llamada *colop u wich*, Lágrima que sale de su ojo, en fuentes yucatecas tempranas, y hay un dios, omnipotente llamado *Colop u wich kin*, Lágrima que sale del ojo del sol (Roys, 1965: p. 145). El mismo acto se ve en el Códice Madrid páginas 86a y 87a, y tengo confianza que esto está glíficamente expresado por el afijo 237. La significación parece ser muerte.

Gls⁵: 1, glifo de acción con elemento central destruido; 2, muerte; 3, 126. Bandas cruzadas (552): *il*; 4, 267:613, este glifo tiene asociaciones maléficas, ya que la parte inferior es el *men*, hecho o acción, o, con el prefijo *ah*, hacedor, traduzco el signo en todos los contextos como “malevolencia” (p. 52). 5, *u kaz*, su mal; 6, 234.757 [504], aflicción de guerra.

La garra del jaguar, pienso que representa al jaguar bajo el *pars pro toto rule*, y el jaguar a su vez es un símbolo de guerra. Gl 757, yo creo, representa a *chibal*, “aflicción”, literalmente “mordedura” (Thompson, 1966). Los glifos augurales de este *t’ol* son extremadamente malignos.

T2 (abajo a la izquierda). Días: 13 Eb, Kan, Cib, Lamat, Ahau.

P: Dios del maíz sentado sostiene un plato con comestibles.

Gls: 1, T1G15 pero falta el prefijo; 2, dios del maíz; 3, Imix Kan, abundancia de maíz; 4, blanco. 168: *hel. bil*; afijos 168 (*ah?*) y 130 (*bil*) juntos parecen significar señor o gobernante. *Hel* significa cambio o sucesión, pero también recompensa. El señor sucesor en oficio o señor de la recompensa son posibilidades. La significancia de *zac*, “blanco”, como prefijo no es clara. Una de las significaciones de *zac* es “pseudo”.

T3 (arriba a la izquierda) Días: 11 Akbal, Men, Manik, Cauac, Chuen.

P: Parcialmente borrada, pero claramente había un dios de la muerte, probablemente sin cabeza.

Gls: 1-3 destruidos; 4, muerte.

⁵ Gl: sustituye a la palabra *glyph*, que significa ‘glifo’.

T4: (arriba a la derecha). Díaz 13 Etz nab, Oc, Ik, Ix, Cimi.
P: Dios K sentado.

Gls: 1, 13.758:103 (Afijo 13 es negativo, p.38); 2, repetir T1, Gl 5; 3, retrato de Chac con el 103; 4, muy buenos augurios.

T5 (abajo al fondo a la derecha). Días: I Eb, Kan, Cib, Lamat, Ahau.

P: Una iguana antropomórfica con los brazos atados pero con las manos libres baila (?) sentada frente al dios Ch con símbolos de la muerte y los brazos atados detrás de su espalda (cf. Almanaque 3TI).

Gls: 1 87.857.181:25 (cf. Glifos de acción en Almanaque 4 y 5); 2, el Dios Ch; 3, su maleficio, *u kaz*; 4, repetir T1 Gl 5.

La mitad inferior de la página se canceló en dos almanaques y los cartuchos de los días fueron esbozados a la izquierda, pero nada más (Thompson 1972: 33-34).

Thompson y yo, en lo que traduje de él y el análisis que presenté anteriormente, llegamos a conclusiones más o menos semejantes. Él, evidentemente, proporciona precisiones, en su interpretación de los glifos, que provienen de años y años de estudios de glifos mayas.

Sin embargo, en cuanto a la interpretación de las meras imágenes, Thompson y yo las recibimos de modo semejante (al que regresaremos más abajo). Se desprende de esto que muchísimos lectores mayas o de otras culturas actuales o de hace siglos, podríamos estar interpretando estas imágenes de forma bastante semejante.

De allí, la generosidad de la imagen. Ahora bien, los glifos son una suerte de imagen, sin embargo, interpretarlos implica otros saberes investigativos –como los de Thompson.

Pasemos ahora a documentarnos con otros autores, mundialmente reconocidos, que son los hermanos Villacorta, Antonio y Carlos; para enriquecer nuestra recepción de la imagen 1.

Para precisar lo anterior, deseo investigar qué dice el mismo Thompson en su catálogo (1991a) en relación con los glifos que aparecen en su comentario (1972). Sólo encontré dos de ellos.

El glifo 736a del catálogo (Thompson 1991a: 314) se parece al segundo glifo que se encuentra en la parte superior del *t'ol* central constituido por seis glifos, arriba del buitre. El glifo 736a es casi idéntico al del Dresde, excepto las bolitas que la carita tiene alrededor de la mejilla, pues las tiene el glifo de la imagen que trabajo debajo y separadas de la carita (Villacorta y Villacorta 1976: 16).



Glifo 736a

(Thompson 1991a: 314)



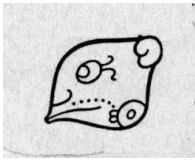
Segundo glifo del *t'ol* central

(Villacorta y Villacorta 1976:16)

Imagen 3

El glifo de la muerte

El glifo 802 es también casi idéntico al quinto glifo que se haya en el mismo *t'ol* central. El glifo del catálogo de Thompson tiene dos pestañas y la imagen trabajada no tiene pestañas ni boca. Probablemente por estar muy borrado.



Glifo 802

(Thompson 1991:381)



Quinto glifo del *t'ol* central

(Villacorta y Villacorta 1976:16)

Imagen 4

Glifo del cielo

En cuanto al glifo tercero del *t'ol* 1, que reaparece tres veces más en los demás *t'ols* de la sección a, p.3, su símbolo es el de dos bandas cruzadas que representa el ciclo y las conjunciones astrales. También

presento a continuación los glifos de las bandas cruzadas que Thompson presenta en su catálogo.



Glifo de bandas cruzadas

En la escena `Sacrificio´

(Villacorta y Villacorta 1976:16)



Glifo 552

(Thompson 1991a:165)



Glifo 553b

(Thompson 1991a:168)



Glifo 565c

(Thompson 1991a:187)

Imagen 5

Glifo de bandas cruzadas

en diferentes textos.

En los cuatro glifos aparecen las bandas cruzadas que se suelen interpretar como el cielo o la conjunción de astros. Entre los cuatro glifos sólo hay algunas diferencias.

Éstas son en Thompson 1991:

El glifo 565c lleva un rectángulo debajo de las bandas que el glifo 552 no lleva.

El glifo 553b, en el lugar del rectángulo, presenta una serie de nubes. En cuanto al glifo que aparece en el *t'ol* 1 en tercera posición (Villacorta y Villacorta 1976: 16), no lleva ni nubes, ni rectángulo, pero parece estar dibujado con un afijo.

Análisis documental de la escena 'Sacrificio' por los Villacorta.

Imagen 'La doncella, la Ceiba, y el altar'

En cuanto a nuestra imagen 2, Villacorta y Villacorta indican que se trata de una escena de sacrificio, al igual que lo hemos pensado Thompson y yo, cada quien por su lado y desde su cultura y época.

Añaden Villacorta y Villacorta que la víctima es una mujer (Villacorta y Villacorta 1976: 17), como Thompson y yo lo hemos indicado. Coincidimos los tres en esto, sólo en esto, porque Thompson indica: “La víctima del Dresde ha sido identificada como mujer, pero yo

creo que los genitales del hombre son reconocibles” (Thompson 1972: 34). Por mi parte, he escrito en mi análisis -que llevé a cabo antes de leer el comentario de Thompson- : “aparece un cuerpo de lo que creo es una mujer desnuda. Tiene pechos turgidos y desarrollados, aunque parece tener difusamente un falo.”

De las interpretaciones, la mía para mí sería la más convincente, incluso mucho más que la de Thompson, más compleja. Se trata de una especie de hombre-mujer, de un ser en metamorfosis, lo cual no extraña a nadie que haya leído el inicio de este ensayo, porque hemos visto metamorfosearse un zopilote en cabeza, unas frutas en sandalias, durante nuestro análisis imaginario, creativo y libre. Recordemos a nuestro lector que, en cuanto a las metamorfosis dinámicas nos inspiramos de los conceptos al respecto de Deleuze y Guattari (Deleuze y Guattari 2000).

Ahora bien, mi tío se escandaliza de que yo haya escrito, en cuanto a este asunto, que en el cuerpo de la doncella se desdibuja un *falo*. Así hablamos algunos de la UAM. También decimos *pene*. (Mi maestra, públicamente, me enseñó la palabra *falo*). Thompson desde su lugar cultural de académico anglosajón describe este detalle empleando la palabra *genitales*. Villacorta y Villacorta no mencionan la ambigüedad en cuanto al detalle.

Que alguno tenga razón, no es lo que discuto aquí, sino que lo que quiero resaltar, es que hay por lo menos tres interpretaciones, diferentes o matizadas distintamente -fenómeno que ocurre frecuentemente en el campo y método de la semiótica social (Hodge y Kress 1991).

Divinidad arriba a la izquierda del altar, la doncella y el buitre.

Pasemos a estudiar lo que Villacorta y Villacorta dicen con respecto a la divinidad de arriba a la izquierda del altar: “Dios indeterminado, pues su signo, que se hallaba arriba, está destruido.” (Villacorta y Villacorta 1976: 17).

Thompson dice en cuanto al mismo diocesillo: “Parcialmente borrado pero claramente había un dios de la muerte, probablemente sin cabeza” (Thompson 1972:34).

Por lo tanto, resulta más indagativo y preciso el análisis de Thompson. En cuanto a mí sólo dije más arriba que se trataba de una imagen que, por su incompletitud, yo no podía analizar.

Aquí Thompson parece llevar la batuta; deduce con mayor precisión. Se arriesga a proporcionar más datos e hipótesis.

De nuevo cada cual de nosotros analiza desde su bagaje de conocimientos, saberes y cultura.

Divinidad abajo a la izquierda del altar, la doncella y el buitre

Prosigamos con la imagen, abajo a la izquierda, de la divinidad.

Villacorta y Villacorta indican que se trata del Dios E, “divinidad del maíz, cuyo signo lleva en la cabeza” (Villacorta y Villacorta 1976: 17).

Yo indiqué que este personaje “aparece sentado, con una mano reposando sobre el suelo. Es otra deidad, distinta de Chac. Ofrece tres panecillos en una canasta. Le cuelga de la oreja una enorme orejera”.

Thompson, de nuevo, sin haberlo leído yo a él ni él a mí, indica que se trata del “dios del maíz que sostiene un plato con ¿alimentos?” No decide, como yo lo hice, si son alimentos o no (Thompson 1972: 34).

En este caso, los tres coincidimos en que se trata de una divinidad relacionada con alimentos: panecillos, maíz...

Divinidad arriba a la derecha del altar, doncella, buitre

Pasemos ahora a ver la divinidad de arriba a la derecha.

Thompson sólo dice que es el “Dios K sentado” (Thompson 1972: 34). Cabe indicar que en la lista de dioses no da mayores explicaciones sobre la identidad de este dios (Thompson 1972: 27).

Yo, en cuanto a este dios, indico que:

Tiene un perfil semejante al de las aves o felinos al pie del altar. Se trata sin duda, por la trompa que lo caracteriza en templos y manuscritos mayas, de *Chac*. Dios de la lluvia, dios principal de los mayas. Está sentado aparentemente con los brazos cruzados. A nadie extraña su figura de cuerpo completo en esta sección, ni tampoco que se repita. Estamos en una escena en que lluvia, sacrificio, fertilidad, fauna y flora se conjugan. Chac, el dios de la lluvia, observa y controla los acontecimientos de la escena y de la vida.

Mi apuesta no coincide con la certeza de Thompson. Sin embargo, debe notarse que desarrollo más ampliamente que él mi interpretación y explicación sobre la divinidad con trompa.

Villacorta y Villacorta indican que se trata del *Dios K*, o de la tempestad, lo mismo que de la lluvia, y la fecundidad.

Van más lejos que Thompson en su explicación (Villacorta y Villacorta 1976: 17). Pero coincidimos los Villacorta y yo en relación con la lluvia y con la fertilidad.

Divinidad de abajo a la derecha del altar, la doncella y el buitre

Villacorta y Villacorta escriben: “Divinidad serpentiforme H, frente a la que aparece un animal en actitud de comunicarle algo” (Villacorta y Villacorta 1976: 17).

Thompson escribe en cuanto a este diocesillo:

Una iguana antropomorfa con brazos atados pero con las manos libres danza [?] ante el Dios ch sentado con símbolos de la muerte y los brazos detrás de su espalda (Thompson 1972: 34). Ch es el dios Chicchan (Thompson 1972: 27).

Yo escribo:

El personaje de abajo a la derecha es un dios aparentemente más joven que el anterior con la gran orejera, y que está sentado sin cruzar las piernas [...].

La divinidad estaría en plena conversación con una iguana. La iguana parece un humano que estaría platicando y riendo. Se yergue delante del dios.

Thompson ha hecho bailar y hablar a la iguana, yo la he puesto a conversar. Ambos leemos la imagen de la iguana infundiéndole vitalidad y actividad social. Traemos de algún modo a los diocesillos al ámbito humano.

Además, yo indico al final de mi análisis de los diocesillos que:

Así el dios de la izquierda seguirá brindándole a la tierra los panecillos. Así, la divinidad de la derecha y la iguana participarán en aportar algo, que aún no sabemos qué es, a la tierra - probablemente sea el diálogo, el discurso, la conversación, el humor, la risa, la emoción, puesto que divinidad e iguana parecen estar hablando.

Prolongo, por tanto, la hipótesis de la socialibilidad y dialogismo en la escena del sacrificio, a la que pongo en movimiento, en tanto que sistema dinámico dialógico.

Ahora bien, es importante resaltar en cuanto a los diocesillos, que se pueden observar claramente, que el de arriba a la derecha tiene cruzadas las piernas y el de abajo a la izquierda está como en cuclillas.

Se trata de posturas frecuentemente adoptadas por humanos y diocesillos.

Sin embargo, el dios de abajo a la derecha no presenta un perfil postural tan humano. Sus extremidades están empezando a ondularse, a serpentear, a moverse, como si tendiera a ser un reptil. Esto ya lo dijeron Villacorta y Villacorta como lo vimos más arriba. Pero la lagartija o iguana tiene postura humana: se sostiene verticalmente sobre sus extremidades posteriores. Además, baila, sonríe, conversa. Y hasta sus extremidades anteriores parecen brazos en vez de patas.

Por lo tanto sigo proponiendo que estamos ante una imagen en que el lagarto se está metamorfoseando en dios y el dios en lagarto. Los mayas sin duda percibían esta transformación dinámica en que lo zoomorfo y lo antropomorfo constituyen un movimiento, un devenir, un foco dinámico.

¿Por qué no leer, desde nuestra cultura, la secuencia constituida por estos tres diocesillos de la siguiente manera?:

Un dios hace caer la lluvia (el de arriba a la derecha), fertiliza la tierra.

El siguiente dios recoge los frutos que ofrece en una canastilla (el de abajo a la izquierda). El último (abajo a la derecha), se regocija junto con la lagartija; danzan, ríen, conversan, satisfechos porque lluvia, fertilidad y alimento los hacen felices, porque el ciclo vital se ha cumplido y la vida sigue.

Estoy consciente de que este modo de leer la secuencia de imágenes proviene de mis hábitos de lectura, pero no dudo que algún maya, porque se trata de imágenes, en algún instante haya podido interpretarlas como yo.

Los diocesillos

Mi interpretación visual de las imágenes de los diocesillos que acabamos de estudiar se asemeja más a la de Thompson.

La imagen de la sección *a* podría ser interpretada por cualquier maya incluso no hablante de maya.

Me hubiera gustado explicar con mayor detalle al dios que no se distingue (arriba a la izquierda), pero tampoco a los Villacorta ni a Thompson les fue posible saber muy bien de quién se trataba, porque la imagen estaba muy borrada.

No todos los glifos pudieron ser identificados ni por mí ni por los demás investigadores.

Los Villacorta, Thompson y su servidora pudimos dar una interpretación con detalles que tal vez se aproxime a lo que los mayas quisieron decir en su Códice.

Espero algún día descodificar estas imágenes de diocesillos aún más.

Apuntes finales en torno a la escena `Sacrificio`

El hilo conductor de mi lectura ha sido visualizar la transformación dinámica de la escena. Le he añadido movimiento. ¿Cómo? al observar que la víctima puede definirse como hombre, mujer, hombre-mujer –fenómeno que implica una metamorfosis.

También al observar que de las entrañas de la víctima surge un árbol, como si la sangre de ésta se transformara en savia.

Asimismo el tronco parece tener brazos o extremidades como los humanos. Se trata de un árbol antropomorfo. Además tendría por cabeza al buitre.

Éste sostiene en su pico algo que yo percibo como una serpiente, que los Villacorta interpretan como los sentimientos de la víctima y Thompson como entrañas, Davoust como ojo de la víctima (Davoust 1997: 26-27).

Por lo tanto, los elementos constitutivos *doncella*, *árbol*, *buitre*, están experimentando continuamente transformaciones.

Vendría de allí una interpretación de lo cíclico entre sangre humana y savia vegetal. Ésta se convierte, gracias al buitre, en entrañas. La vida pasa, proviene de la muerte. Aquí se entiende el sacrificio como transformación de muerte en vida.

Luego vuelve la muerte, luego se renueva la vida.

El dios de abajo a la derecha se vuelve serpentiforme y el reptil se humaniza. El bacab de arriba a la derecha lleva como un pico de guacamaya.

Las divinidades que presencian la escena se transforman en espectadores, intérpretes y autores relativos del evento. Lo celebran.

Con estas transformaciones que acabamos de revisar rápidamente se pueden enlazar las de la lectura de los cuatro diocesillos. Arriba a la izquierda: muerte. Arriba a la derecha: lluvia, fertilidad. Abajo a la izquierda: maíz, alimentos, frutos de la tierra. Abajo a la derecha: jovialidad, satisfacción, danza, risa, diálogo.

Cíclicamente esto último vuelve a empezar. Toda la imagen de la sección *a* se dinamiza, cobra movimiento y energía. Aclaro que cada pequeña imagen puede ser el inicio de una lectura y que se puede continuar

la lectura con cualquier otra imagen, incluso si las vamos seleccionando al azar.

Todo depende del lector. Toda interpretación es válida. Indico esto para poner en relieve la riqueza que brinda la imagen, que no tiene que leerse linealmente. También deseo resaltar la riqueza de la poli-interpretación.

Añadimos que el buitre podría estar tronando, por su posición, sobre todo el texto visual, como si lo leyera, como nosotros hemos tronado sobre el mismo texto.

El águila y nosotros leeríamos el sacrificio. Ella dentro del texto y yo fuera. Por lo tanto, nuestro método de lectura se basa en imágenes con diversas interpretaciones, en el interior de un imaginario cultural, según la imaginación y datos de distintos intérpretes en distintas épocas. Thompson, Villacorta y yo presentamos interpretaciones distintas en algunos puntos y semejantes en otros, pero éstas dialogan entre sí. Al entrar cada autor y yo misma en el texto trajimos conocimientos acerca de la cultura maya que he entrelazado.

De este modo este estudio aporta un nuevo enfoque a los estudios culturales en torno al Códice de Dresde. Es decir que no necesariamente el receptor tiene que ser un sacerdote de la cultura maya. La imagen puede ser interpretada tanto por alguien del vulgo que en aquella época hubiera

tenido el manuscrito entre sus manos, como por un maya actual o por una alumna de lingüística.

El Dresde habla del tiempo, de fechas, de un rito, de la cultura maya.

Observé la imagen, la interpreté relacionando los distintos elementos entre sí.

Deduje que se trataba de un sacrificio. Los elementos son diversos: figuras humanas y divinas, jeroglíficos. Los glifos que estudié hablan de la muerte, del cielo y de la conjunción de astros, que tienen que ver con el rito que se está llevando a cabo.

En la escena los distintos elementos construyen un discurso ritual complejo: el sacrificio.

Capítulo II

Sacrificio en la época maya

Siendo el sacrificio el tema de la imagen, conviene investigar datos bibliográficos en que tal rito se explica y en que toma toda importancia para la cultura maya. Por ello, sin duda, esta escena ocupa una de las primeras imágenes del Dresde.

Características y datos generales

EL sacrificio es denominado *p'á chi* `abrir la boca'; probablemente porque al momento de sacrificar a un ser humano, a éste se le distendían, en general, los músculos de la quijada.

Los sacrificios eran ofrendas de la propia sangre de las víctimas animales o humanas, o bien de productos y otras cosas que nosotros calificamos como inanimadas. El sacarse sangre de diversas partes del cuerpo era un acto de penitencia y muy común en todo el ámbito maya y tenía un origen muy antiguo. Por lo general la sangre se sacaba de la

lengua, las orejas, las partes carnosas del brazo y el pene, más raramente de la nariz y las piernas. Se dejaba sangre en las hojas de papel de amate o se recogía en vasijas o recipientes diversos y se ofrecía a los dioses. Los mayas solían sangrarse con una espina de pastinaca⁶, las hojas de obsidiana⁷ y a través de las perforaciones practicadas se pasaban yerbas o mecates, algunas veces provistos de espinas. El mecate es el instrumento empleado en la escena de una penitencia en un dintel de Yaxchilán, frecuentemente reproducida, donde la soga pasa por la lengua, o la toca (Thompson 1991b: 221-226).

La práctica de los sacrificios humanos era muy frecuente y hay pruebas arqueológicas de que tal costumbre databa del Período Formativo, antes de que la cultura maya se hubiera diferenciado totalmente de sus vecinos (Thompson 1991b: 221-222).

Los murales de Chichén Itzá del Período Postclásico, así como un disco de oro sacado del cenote sagrado, muestran la ceremonia de la extracción del corazón. Los brazos y pies de la víctima los sujetaban dos o cuatro ayudantes, los Chacs, según Landa.

Era también común sacar el corazón a la víctima amarrada a un palo o una estructura vertical.

⁶ *Pastinaca* n. f. Pez rayiforme ovovíparo, con aguijón venenoso en la cola, que puede medir hasta 1, 50 m. de longitud (Larousse, 2001).

⁷ *Obsidiana* n. f. Roca volcánica. Vítreo, compacta, de color oscuro o negro (Larousse, 2001).

El Auto de Fe de Yucatán (1562), para averiguar las recaídas en el paganismo, reveló varios sacrificios.

El más horrible fue el caso de una muchachita amarrada a un palo y azotada hasta morir a golpes en el pecho con una rama de la ceiba espinosa llamada *pochote* (*Ceiba aesculifolia*; en yucateco *piim*), que era sagrada (Thompson 1991b: 222). Según de la Garza, la palabra *sacrificio* significa 'hacer sagrado' (de la Garza 1998: 153). Deducimos que los sacerdotes de la época clásica maya escogían a bellas doncellas, nobles guerreros o personajes de gran importancia para sacrificarlos: mediante el sacrificio se convertían en seres sagrados, divinos, inmortales. Éste es un rito mediante el cual una ofrenda a los dioses, que puede ser un objeto, un alimento preparado, un vegetal, un animal o el propio ser del sacrificante, se transforma de profana en sagrada para servir de vínculo entre los hombres y lo divino.

Este don tiene por finalidad agradecer beneficios a los dioses y al cosmos, propiciar la bonanza, fertilizar a la naturaleza, para expiar una culpa, alejar un mal, comunicarse con los espíritus de los muertos, integrar la energía divina en el propio ser por medio de una comunión, lograr la transfiguración del sacrificante.

Conforme a los objetos los sacrificios son cruentos e incruentos; el cruento, es decir, con derramamiento de sangre, va desde la ofrenda de

sangre, que generalmente proviene del falo de un joven guerrero, sin llegar a la muerte, hasta el holocausto, o sea, el sacrificio total, ya sea por cremación ya sea por extracción del corazón. El incruento es cualquier clase de ofrenda que no implique derramamiento de sangre (de la Garza 1998: 153).

Como el alimento principal de los dioses es la energía vital, los dones fundamentales eran los que implicaban el derramamiento de sangre y la muerte de la víctima. Así en la mayoría de los ritos se practicaban el sacrificio sangriento y la muerte ritual, tanto de seres humanos como de animales. Hay diversas clases de víctimas, según la significación del sacrificio: el sacrificado puede encarnar a un ser mítico que es descuartizado para fertilizar la naturaleza o para recrear la cosmogonía; puede representar a un dios, cuyo cuerpo se reparte entre los fieles para ser ingerido como una comunión; o bien puede donar su sangre y su corazón para alimentar a las divinidades, para agradecer sus beneficios (de la Garza 1998: 154).

Entre los mayas, el sacrificio humano fue el eje del ritual. Hubo diversos tipos de muerte ritual, entre los que se cuenta la extracción del corazón, asiento de la energía vital, para que los dioses la comieran en el momento en que abandonaba el órgano físico; éste se representó en obras plásticas, como las estelas 11 y 14 de Piedras Negras, la página 3 del

Códice de Dresde (imágenes 1 y 2) y en el Códice Madrid o Tro-Cortesiano.

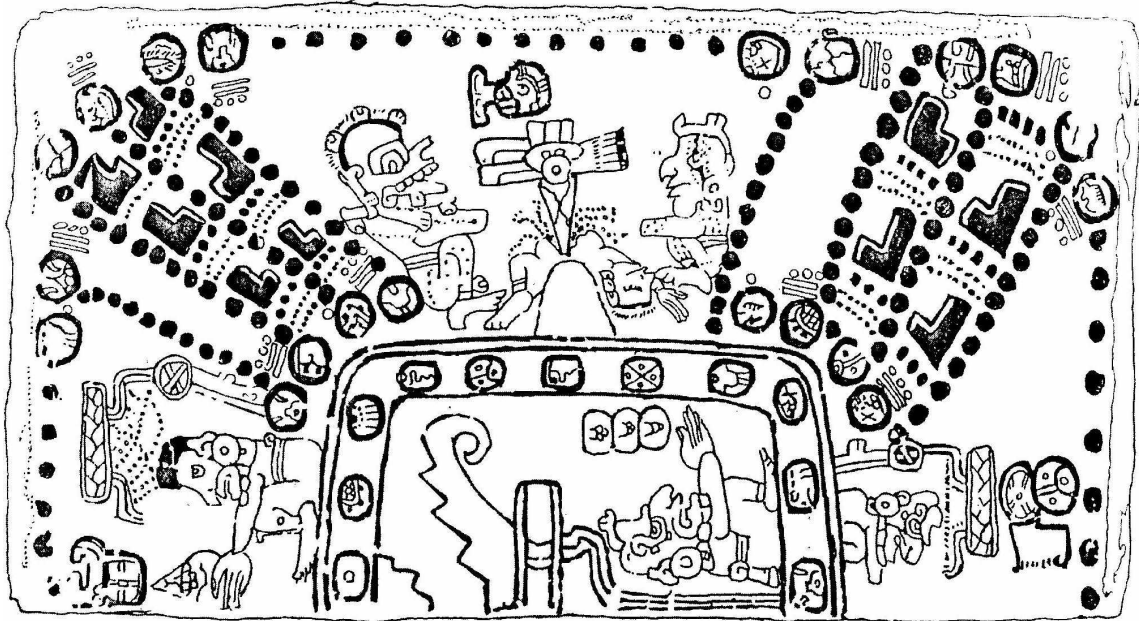


Imagen 6

Sacrificio del Códice Madrid o Tro-Cortesiano

(Villacorta y Villacorta 1976: 76)

Autosacrificio y sacrificio de transfiguración

Con la misma idea básica de la necesidad de alimentar a los dioses con sangre, en el mundo maya se practicó el autosacrificio, que consistía en ofrecer la sangre del mismo sacrificante sin llegar a la muerte.

Como dibujamos anteriormente, la sangre se extraía de los lóbulos de las orejas, los brazos, las piernas y los órganos sexuales, con punzones hechos de los animales, cuerdas con espinas y otros objetos; por lo general, el líquido se vertía en papeles o recipientes que se ofrecían a las imágenes de los dioses (de la Garza 1998: 159)

El autosacrificio fue un medio de transfiguración del hombre en chamán.

Entre los sacrificios humanos realizados en los ritos de fertilidad, el principal fue la decapitación, pues la cabeza representaba, simbólicamente, la mazorca cortada, como se expresa en el tablero del Templo de la Cruz Foliada de Palenque, donde entre las hojas de la planta del maíz se observan cabezas humanas que figuran las mazorcas (de la Garza 1998: 163).

La serpiente también aparece en los ritos de fertilidad simbolizando a las deidades en su simbolismo religioso.

Las diosas de los códices, que llevan una serpiente enroscada sobre la cabeza, muchas veces aparecen vaciando agua, lo que alude seguramente a ritos de fertilidad que según las fuentes escritas practicaban las mujeres. En algunos ritos mayas actuales, que provienen seguramente de la época prehispánica, se realizan bailes en los que los personajes masculinos meten

serpientes vivas bajo las faldas de personajes femeninos. Aquí, la serpiente claramente simboliza el pene (de la Garza 1998: 164-165).

En los sacrificios humanos antes que ofrendas materiales, los dioses exigen de los humanos la sumisión y el reconocimiento explícito de su inmenso poder. Por ello, los sacrificios son principalmente una forma de humillación. El donante, sea individuo o congregación, acata el imperio sobrenatural mediante la inmolación de una víctima que es su representación, es decir, se declara dispuesto a entregar lo más valioso que posee: la vida (Rivera 1986: 172).

Partiendo de la idea de que el rito es la repetición de un gesto arquetípico realizado antaño por los dioses o los antepasados fundadores, puede explicarse también el sacrificio como el drama reiterado del acto por el cual los creadores acabaron con las primeras humanidades (Rivera 1986:173).

El sacrificio humano, como el de cualquier otro elemento inmaculado, devuelve a los dioses una parte de sí mismos, los enriquece y perfecciona; cierra el círculo iniciado entre la incorporación del supremo hacedor a sus criaturas y el instante de la creación. Los mitos afirman que los dioses exterminaron a los primeros hombres por sus defectos, es decir, por sus pecados; el sacrificio cobra desde ese punto de vista todo el sentido

de la máxima ofrenda expiatoria, satisface la deuda contraída con la divinidad por infringir las reglas morales mediante el pago sublime de una porción de su obra.

La religión maya prescribía los sacrificios humanos en ceremonias periódicas relacionadas con los ritmos cósmicos, y también, igual que sucedía en el Viejo Mundo, ante los malos augurios, las catástrofes meteorológicas, las sequías y hambres. El método común era la extracción del corazón por un profundo corte que el sacerdote abría con el cuchillo de pedernal en el pecho de la víctima. Ésta, agarrada fuertemente de brazos y pies por los ayudantes del sacrificador, era extendida sobre una pequeña piedra, de manera que la caja torácica quedara tensa y bastante arqueada, y en el momento oportuno, haciendo descender el arma con violento movimiento, el oficiante producía un enorme boquete por debajo de las costillas, metía las manos con soltura y arrancaba el sangriento corazón todavía palpitante para ofrecérselo de inmediato a los dioses. Víctima y oferente jugaban papeles intercambiables: ambos eran divinidades al culminar la ceremonia. La muerte en el sacrificio, como todo rito de paso, provocaba la separación de los componentes tangibles y espirituales del ser vivo; solamente los segundos marchaban entonces al más allá y se fundían gloriosamente con los poderes ocultos (Rivera 1986: 173-174).

Los destinados a la piedra sacrificial ingerían con antelación licores y drogas capaces de bloquear su conciencia.

Por paradójico que se vea, la realización de los sacrificios humanos era un antídoto contra la inseguridad y la angustia, y por eso no podía producir nada más que felicidad y alegría, el mismo tipo de gozo mental que se ha asociado insistentemente con los mártires del cristianismo. Las gentes no morían en aras de la insaciable e irracional voracidad de un ídolo, ni los sacerdotes recibían con mirada torva y sádica a los reos, como pretendieron los españoles, si no que la fiesta estaba de acuerdo con la lógica de las pautas culturales, fuera de las cuales sólo cabía la pena, el miedo y la locura (Rivera 1986: 173).

Cuando los mayas de Chichén Itzá empujaban a las víctimas al profundo Cenote Sagrado, sabían que el agua les haría perder los rasgos de su apariencia presente, y que en esa situación indiferenciada se hallaban en inmejorables condiciones para establecer la pretendida comunicación con las deidades ancestrales. No en vano eran niños y mujeres los preferidos para el sacrificio, porque en ambos la inocencia podía ser verificada y el estado de pureza facilitaba la transformación (Rivera 1986: 178).

La religión maya y el árbol sagrado

Existen pruebas suficientes de que los mayas, al igual que los mexicanos, pensaban que el mundo visible descansaba sobre el cuerpo de un cocodrilo que, a su vez, flotaba en una gran extensión de agua. Cronistas españoles de la Colonia, como el franciscano Bernardo de Lizana, mencionan el culto a un reptil que representaba la tierra y las ideas relacionadas con un inmenso mar subterráneo. En los libros de Chilam Balam de Chumayel y Tizimín y en el texto médico llamado Ritual de los Bacabes encontramos a la deidad Itsam Kab o Itsam Kab Aín, `Tierra Iguana´ o `Tierra Iguana-Cocodrilo´ o el dios Itsamná en su aspecto terrestre, y algún pasaje sugiere el ayuntamiento de este ser con las potencias del cielo. Hierogamia que sin duda habría de dar nacimiento a los astros principales. Todavía más explícitos pueden ser los vestigios arqueológicos, que incluyen los relieves de las balaustradas de la escalinata del Templo Norte del Juego de Pelota de Chichén Itzá, donde los árboles cósmicos afirman sus raíces en sendos reptiles, figura que se remonta a los tiempos muy anteriores de la cultura Izapa (por ejemplo, en la estela 5) y que es compartida en toda Mesoamérica. También hay representaciones de varios templos de Palenque, el altar 41 de Copán, y hasta un pebetero hallado en Santa Rita, en Belice.

Asimismo los códices prehispánicos contienen imágenes del dragón telúrico, por ejemplo en la página 67b del libro de Dresde y en la 96a del de Madrid (Rivera 1986: 48).

Pero todos los niveles o regiones del universo adquieren forma en la iconografía maya por medio de figuras monstruosas; de hecho, existe una zoología cósmica que es un rosario de metáforas sobre las condiciones y cualidades de los elementos fundamentales del mundo según eran definidos por los sabios. Destacan los dragones -combinación de rasgos ofídicos, saurios acuáticos y otros reptiles del tipo de la iguana. Por lo general, sus enormes cabezas son lo único evidente en las escenas y suelen estar asociadas con jeroglíficos especiales, colores o ciertos objetos. Hay también mascarones descarnados, con o sin el maxilar inferior y la cresta frontal, de los que a veces surge abundante vegetación, con grandes ojos cuadrados, signos trifoliados y adornos en el lugar del pabellón auditivo.

Los mascarones son frecuentes en los relieves y en los vasos policromos de tema mitológico. Son denominados Monstruo Cauac, Monstruo Imix, Monstruo de la Cruz Kan, Monstruo de la Tierra, Dragón Barbado, Dragón Acuático, etcétera; pero su significado es aún objeto de controversia. Al parecer, la mayoría están relacionados con los ámbitos telúricos y con la superficie de la tierra anfibia, y por eso llevan símbolos de agua, muerte o fertilidad (Rivera 1986: 49).

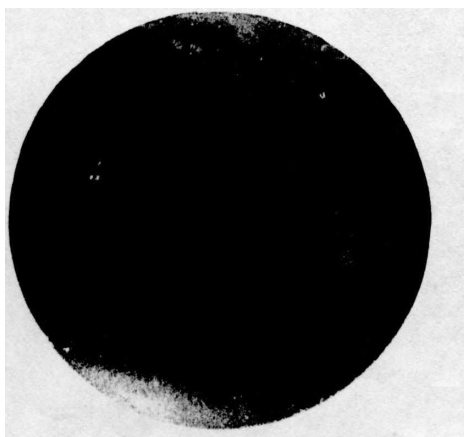
Ofrendas diversas

A continuación presentamos tres objetos rituales que los arqueólogos sacaron del Cenote Sagrado de Chichén Itzá, en que precipitaban a las víctimas ofrecidas en sacrificio.

La riqueza de éstas da idea acerca de la importancia que el sacrificio ritual cobró en la cultura maya.

Disco

Descubrimos ahora el disco plano-convexo de color verde obsidiana hecho con tierra pulida que se encuentra en el museo Peabody con la clasificación 10-70-20/c6036 y tiene por diámetro 2.7 cms; y por grosor 0.6cms.



Disco plano-convexo

Imagen 7

(Coggins y Orrin 1984:108)

La mayor parte, si no toda, de la obsidiana verde que se encuentra a través de Mesoamérica en el Clásico y Postclásico fue exportada de las minas de Pachuca, Hidalgo, en los Altos del centro de México. Es en el Postclásico Temprano cuando el disco de obsidiana verde fue hecho probablemente. La capital Tolteca de Tula, Hidalgo, controlaba las minas y mantenía el contacto con su capital del sur en Chichén Itzá.

Sin embargo, más allá de su verdor, hay poco que sugerir en cuanto a la fecha del disco, que tiene una faz convexa pulida con otra plana. Puede haber servido de ojo a una calavera, aunque se sugiere más de un uso,

porque hay pedacitos en la piedra alrededor de la faz plana que están cubiertos por trazas de estuco verde (Coggins y Orrin 1986: 108).

Agarradera

Otro objeto extraído del Cenote Sagrado es la agarradera de un *atlatl*.



Agarradera del *atlatl*

Imagen 8

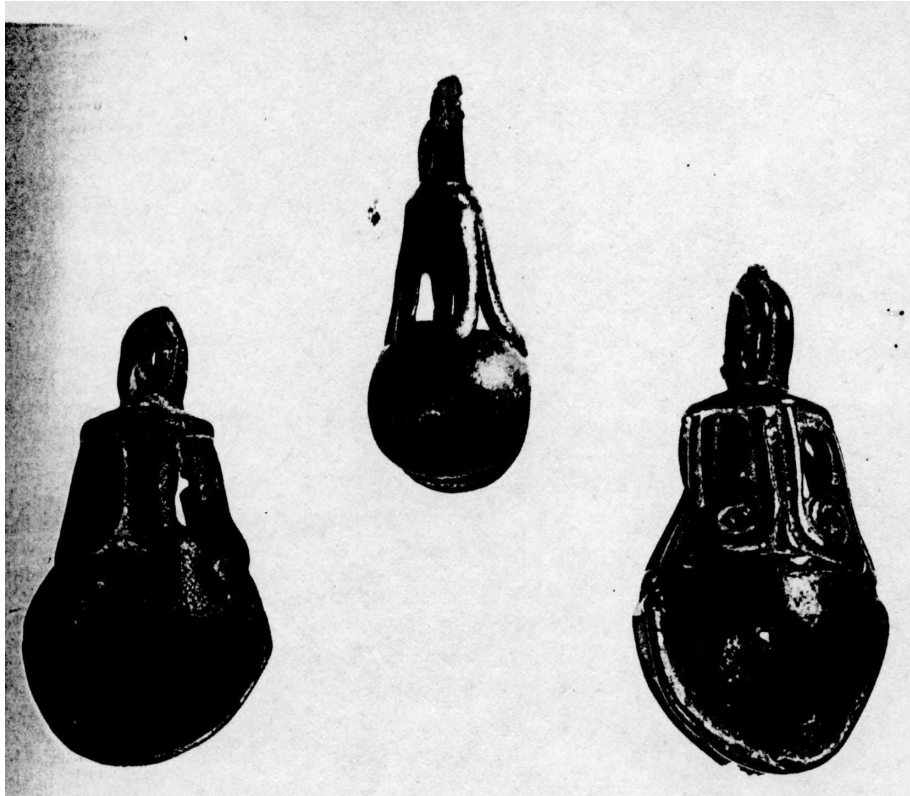
(Coggins y Orrin 1984:108)

Esta agarradera del *atlatl* está hecha de concha marina; quemada, grabada, cortada y rota. Se encuentra en el Museo Peabody con la clasificación 10-70-20/ c6040. Tiene por ancho 3.9cms; y el diámetro del agujero mide 1.5cms.

En la Mesoamérica Postclásica, las agarraderas, frecuentemente, hechas de concha, se unían a la tercera parte de un *atlatl*. Se sacrificaban las agarraderas, una de ellas se encontró en el Cenote Sagrado de Chichén Itzá en 1967. Hay serpientes enlazadas, con la mandíbula abierta y orificios para los ojos que pudieron haber llevado relleno. Esta agarradera pertenece al Postclásico que va de 900 a 1539 de nuestra era (Coggins y Orrin 1984:108).

Cascabeles

Ahora pasamos a descubrir objetos que, a diferencia de los anteriores, tienen sonido.



Cascabeles

Imagen 9

(Coggins y Orrin 1984:107)

Se trata de tres cascabeles, dos de cobre y uno de tumbaga (aleación de oro y cobre) que se exhiben en el Museo Peabody. El de la izquierda mide 7.1 cms. de diámetro y se clasifica con la catalogación 10-56-20/ c 5992.

El del centro está clasificado con 10-70-20/ c 6008, análisis número 27, y tiene 1.7cms.de diámetro.

El de la derecha (clasificación 10-70-20/ c 6018) mide 1.7cms. de diámetro.

En cuanto a los cascabeles y su relación con el sacrificio, el dios de la muerte, esquelético, de los mayas aparece en la cerámica del Clásico Tardío y en los Códices Postclásicos de Dresde y Madrid llevando cascabelitos en el cuello, tobillos, muñecas y en la punta la calavera de la muerte.

Sin embargo esta convención, se transformó antes de que los cascabeles de cobre fuesen conocidos en Mesoamérica y parece que los clásicos son de cerámica, madera, o semillas que sugerirían los rechinillos de los huesos. Las campanas de cobre aparecen por primera vez en los entierros mayas en el Postclásico Temprano.

Los guerreros toltecas se pintan con sonajas en esta época.

La mayoría de las sonajas del Cenote han perdido las bolitas que estaban adentro, probablemente los mayas las sacaban antes de ofrecer el ritual, para silenciarlas.

Los cascabeles de cobre fueron cada vez más comunes y cuando llegaron los españoles eran medios de troque. Los cascabeles que se encontraron en el Cenote son miles. El más chiquito tiene plata, plomo, hierro, por lo cual viene de Oaxaca.

Los cascabeles, la agarradera del *atlatl* y el disco de obsidiana son objetos rituales ofrecidos a los dioses y eran cuidados y significativamente seleccionados para marcar la importancia del rito de sacrificio en la cultura maya.

Apuntes finales en torno al sacrificio en la cultura maya

De este capítulo se pueden desprender las ideas generales siguientes:

Los mayas hacían el acto de sacrificio para obtener beneficios en sus vidas y tener contentos a sus dioses.

Los mayas del Dresde sacrificaban a personajes puros, en el sentido de que no cualquier persona se sacrificaba; tenían que ser doncellas, guerreros o personajes-importantes.

Para los mayas el sacrificio era algo sagrado y no algo repugnante. Para algunos sacrificados el hecho de ser elegidos para el sacrificio era un honor, ya que sus vidas eran entregadas a sus dioses para que lloviera y el equilibrio agrícola continuara.

Los mayas eran tan fieles a sus dioses que no les importaba entregarles lo más sagrado, que era su vida. Además, les ofrecían sus más valiosas pertenencias como el disco, la agarradera de *atlatl* y las sonajas.

Conclusiones generales

En el análisis de este discurso ritual, hemos propuesto que se puede leer el rito de sacrificio partiendo de la imagen y no necesariamente desde los jeroglíficos.

También hemos visto que las interpretaciones de imagen y texto varían según los autores, aunque el sentido general de la escena de sacrificio permanece.

En este sentido, la imagen de sacrificio de la sección a, p.3 resultó ser una de las imágenes con mayor número de interpretaciones que jamás pude imaginarme. Esta imagen puede ser interpretada visualmente desde cualquier cultura. Con ella, vemos cómo los mayas adoraban a sus dioses y cuánta fe existía en sus ritos y creencias. Pienso que los sacerdotes o nobles mayas, al dibujar esta imagen, estaban a la vez revelando el profundo valor de su cultura.

Por un lado es importante resaltar que los mayas adoraban divinidades antropomórficas y zoomórficas, que éstas bailan y hablan, que se acercan de lo humano.

Por el otro, los mayas sacrificaban humanos o animales para tener una vida plena, estar satisfechos y a la vez tener contentos a sus dioses.

En la imagen se puede ver cómo todo está entretejido cíclicamente con todo, es decir hay un ciclo de vida.

Constatamos en la bibliografía consultada que el sacrificio humano y el autosacrificio tenían lugar primordial para la cultura maya y que constituían un rito para la fertilidad, para tener contentos a los dioses y para que la vida siguiera su curso cíclico.

También constatamos que el árbol sagrado es símbolo de fertilidad y vida. Por eso el rito de sacrificio iba acompañado de diversas ofrendas muy valiosas, regalos para los dioses.

Para terminar, en una escena aparentemente estática, hemos observado que los elementos (personajes, naturaleza, discurso glífico), conllevan metamorfosis en movimiento que infligen dinámica y energía al texto, a su lectura e interpretación.

Nuestro método de acercamiento al Dresde intenta invitar a todo lector, cual sea la cultura de la que provenga, a leer el discurso constituido por las imágenes, a leer los elementos glíficos que las traducen a otro lenguaje y a regresar a ellas.

BIBLIOGRAFÍA

Alcina Franch, José, **Códices Mexicanos**, Mapfre, España, 1992.

Bajtín, Mijaíl, **Estética de la creación verbal**, 4a ed. en español, siglo XXI, México, 1990.

Bricker, Victoria R., “Faunal Offerings in the Dresden Codex”, Merle Greene Robertson (ed.), **6th Palenque Round Table Conference, Palenque, 8-4 junio 1986**, University of Oklahoma Press, Norman y Londres, 1991, 285-291.

Coggins, Chase Clemency y Shane III Orrin C., **Cenote of sacrifice (Maya, Treasures from the Sacred Well at Chichén Itzá)**, University of Texas, Austin, 1984.

Davoust, Michel, **Un nouveau commentaire du Codex de Dresde. Codex hiéroglyphique maya du XIV^e siècle**, CNRS, París, 1997.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, **Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia**, Pre-textos, Valencia, 2000.

Everson, George D., **The Celestial Dresden: Archeo-astronomy in late Post-Classic Yucatán**, Dissertation Services, Ann Arbor.

Garza, Mercedes (de la), **Rostro de lo sagrado en el mundo maya**, Paidós, México, 1998.

Larousse, Multimedia Enciclopédico 2001, Larousse, México, 2001.

Hofling, Charles A., “The Morphosyntactic Basis of Discourse Structure in Glyphic Text in the Dresden Codex”, William Hanks

et al, **Word and Image in Maya Culture: Explorations in Language, Writing and Representation**, University of Utah Press, Utah, 1989, 51-71.

Hodge, Robert y Gunther Kress, **Social Semiotics**, Polity Press, Cambridge, 1991.

Mandelbrot, Benoît, **Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión**, Tusquets, Barcelona, 1987.

Milbrath, Susan, “A new Interpretation of the Dresden Codex Venus Page”, **Coloquio cantos de Mesoamérica, metodologías científicas en la búsqueda del conocimiento prehispánico**, Instituto de Astronomía y Facultad de Ciencias, UNAM, México, 1995, 275-292.

Peitgen, H. - O. y P.H. Richter, **The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamical Systems**, Springer-Verlag, Berlín, 1986.

Rivera Dorado, Miguel, **La Religión Maya**, Alianza, Madrid, 1986.

Sodi, M. Demetrio, **Las grandes culturas de Mesoamérica**, 7^a ed., Panorama, México, 1987.

Thompson, Eric J., **A commentary on the Dresden Codex**, American Philosophical Society, Philadelphia, 1972.

Thompson, Eric J., **A Catalog of Maya Hieroglyphs**, University of Oklahoma Press, Norman y Londres, 1991a.

Thompson, Eric J., **Historia y religión de los mayas**, 9^a ed., Siglo veintiuno, México, 1991b.

Villacorta, Antonio y Carlos Villacorta, **Códices Mayas**, 2^a ed., Guatemala, 1976.

Voloshinov, Valentin N., **El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en las ciencias del lenguaje)**, Alianza Editorial, Madrid, 1992.