

# Artes gráficas mayas precolombinas: consideraciones semióticas sobre el continuo escritura-imagen

## *Pre-Columbian Maya Graphic Arts: Semiotic Considerations about the Writing-Image Continuum*

CÉDRIC BECQUEY

Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas,  
Universidad Nacional Autónoma de México, México

**RESUMEN:** La combinación escritura-imagen es una de las características fundamentales del arte mesoamericano precolombino. Este recurso fue particularmente desarrollado y usado por los mayas durante casi veinte siglos. Lejos de constituir únicamente un proceso artístico, el uso conjunto de estos dos modos de comunicación visual permitía transcribir un pensamiento simbólico muy complejo y fue una de las principales herramientas de la propaganda del poder (político) de las élites mayas. En este artículo se expondrán los principios fundamentales que rigen los sistemas escritural e iconológico de los mayas prehispánicos y se insistirá especialmente en el continuo que forman la escritura y la imagen en sus expresiones artísticas. Se examinarán y discutirán en particular los juegos de vaivén y mezcla entre figuratividad icónica o no-icónica y el simbolismo en la construcción de los signos usados para generar significados con los cuales sostienen relaciones de diferente índole, muy a menudo metafóricas, basadas en convenciones culturales ricas en enseñanzas para nuestra comprensión sobre los antiguos mayas.

**PALABRAS CLAVE:** Maya; Clásico; epigrafía; iconografía; semiótica; simbolismo; figuratividad.

**SUMMARY:** The writing-image association is one of the fundamental characteristics of art in pre-Columbian Mesoamerica. This combination was particularly developed and used by the Maya for almost 20 centuries. Far from constituting only an artistic process, the joint use of these two modes of visual communication allowed the transcription of a very complex symbolic thought and was one of the main tools of the propaganda of the (political) power of the Maya elites. In this article, the main

principles that govern the pre-Hispanic Maya scriptural and iconological systems will be exposed, especially insisting on the continuum comprised by text and image in their artistic expressions. Here will be particularly examined and discussed the swinging and mixing games between iconic or non-iconic figurativeness and symbolism in the construction of the signs used to generate meanings with which they entertain relationships of different kinds, often metaphorical, based on cultural conventions, rich of teachings for our understanding of the ancient Maya.

**KEYWORDS:** Maya; Classic; epigraphy; iconography; semiotics; symbolism; figurativeness.

**RECEPCIÓN:** 28 de agosto de 2019.

**ACEPTACIÓN:** 6 de enero de 2020.

**DOI:** <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.57.2021.18656>

La combinación escritura-imagen es una de las características fundamentales del arte mesoamericano precolombino. Esta combinación fue particularmente desarrollada y utilizada por los mayas durante casi veinte siglos, desde los albores de su civilización en el periodo Preclásico Tardío (de 400 a.C. a 250 d.C.) hasta la conquista por la Corona de Castilla en el siglo XVII. Y podemos añadir que esta tradición se prolongó en épocas posteriores bajo otras modalidades, junto con el nuevo sistema de escritura entonces impuesto, el alfabeto latino. Lejos de constituir únicamente un proceso artístico, el uso conjunto de estos dos modos de comunicación visual fue uno de los principales soportes de la expresión y la propaganda del poder (político) de las élites mayas (Burdick, 2010; Marcus, 1992; Stone y Zender, 2011: 10). El examen minucioso de las unidades de sentido usadas en estos dos medios nos permite acceder a una forma de expresar la cosmovisión tanto conceptual como gráfica. Proyectado en cualquier tipo de soporte (piedra, cerámica, hueso, textiles, etcétera), este sistema de pensamiento se revela bajo la forma de una maraña de toques figurativos y simbólicos que necesitamos interpretar ahora. Descifrar los mensajes ocultos detrás de la formación de las imágenes y los glifos es redescubrir una cultura que apenas empezamos a comprender.

En el presente artículo describiremos los principios fundamentales que rigen los sistemas escritural e iconológico mayas precolombinos. Se insistirá especialmente en el continuo que forma la escritura y la imagen entre los antiguos mayas. Comparten convenciones iconográficas y un repertorio simbólico común, enriqueciéndose mutuamente, a veces fusionándose para expresar un máximo de información sobre el mismo tema, de la manera más sintética y más estética posible. Se hablará también del término “figurativo”, a menudo asociado a la escritura maya, que se revela, la mayoría de las veces, engañoso, cuando dicho calificativo se entiende como “imitativo de la realidad”, es decir como icónico.

De hecho, el uso de una retórica visual extremadamente rica y simbólica impide una lectura literal de los componentes figurativos del arte gráfico maya, lo que lo convierte en un arte mucho más difícil de descifrar que el arte egipcio faraónico, mesopotámico o indio, por ejemplo (McDonald y Stross, 2012: 74).

Comenzaremos nuestra presentación con una pequeña recapitulación histórica que nos permitirá comprender cómo desde la aparición de la civilización maya, su arte tenía ya gran nivel de complejidad. Éste, aunque único, constituye sólo una rama particularmente fructífera de una tradición que se remonta al segundo milenio antes de nuestra era. En segundo lugar, nos centraremos en el sistema de la escritura maya. Ello nos permitirá ilustrar los principios y procesos que rigen el arte gráfico maya en general, la escritura y sus glifos, que son formas condensadas de la misma. Asimismo, el hecho de comenzar por la escritura permite no caer en la trampa de una mala interpretación o una sobreinterpretación del mensaje, puesto que tenemos mejor acceso al significado de sus signos. Por último, nos interesaremos por la imagen en el arte monumental maya a través de un ejemplo, el Tablero de los Esclavos de Palenque. Veremos cómo se articulan los principios fundamentales de la iconografía vistos anteriormente en este medio y sus relaciones con la escritura.

### **Consideraciones históricas**

El primer hallazgo de una escritura plenamente maya está fechado entre 400 y 200 a.C. (Saturno, Stuart y Beltrán, 2006; Gutiérrez, 2016) y corresponde a algunos fragmentos aislados encontrados en el sitio de San Bartolo (Petén, Guatemala) en 2005. Este reciente descubrimiento fue una verdadera sorpresa: por un lado, porque esta datación hace retroceder las estimaciones anteriores de uno a tres siglos y, por otro lado, porque la naturaleza ya muy sofisticada de este hallazgo sugiere una existencia aún más antigua. Esta datación acerca la aparición de la escritura maya a las de los zapotecos (alrededor de 400 a.C. para los primeros textos, ver Justeson y Mathews, 1990: 106)<sup>1</sup> y los epiolmecas (alrededor de 450-300 a.C., ver Pérez y Justeson, 2006: 8). Dado que nuevos descubrimientos pueden cuestionar el orden relativo de la aparición de estas escrituras, podríamos decir que existen dos hechos seguros:

1. Hay un parentesco obvio entre estas primeras escrituras. Ello es particularmente notable entre la de los sucesores directos de los olmecas, los epiolmecas (alrededor del 500 a.C. - 500 d.C.) y la de la civilización maya

<sup>1</sup> Excluyo aquí inscripciones más antiguas como la del Monumento 3 de San José Mogote (700-500 a.C., Justeson y Mathews, 1990: 106), que corresponden más bien a expresiones de una proto-escritura comparable a la de los olmecas, es decir un sistema de signos gráficos usados para comunicar información limitada y que no muestra un desarrollo suficiente para representar una lengua en particular (Damerow, 2006: 1).

de las tierras bajas (*ca.* 500 a.C. - siglo *xvi*), es decir, la que utilizó la escritura a lo largo de su historia. Además, algunos valores fonéticos de glifos mayas sugieren un origen que remite a hechos lingüísticos atribuibles a la familia de lenguas mixe-zoqueanas (Mora-Marín, 2003; 2010a; Lacadena, 2010; Englehardt, 2011), con la cual están emparentadas las lenguas de las civilizaciones olmecas y epíolmeca. Esto implicaría entonces un préstamo del sistema de escritura de estas últimas por los mayas.

2. La civilización más antigua en desarrollar una proto-escritura, una arquitectura monumental y expresiones artísticas dedicadas principalmente al poder político-religioso es la de los olmecas (alrededor de 1200 a.C. - 500 a.C.). Numerosas características del estilo olmeca están consideradas como las preformas de los estilos asociados con las otras civilizaciones que hemos mencionado anteriormente (Taube, 2004: 45-46). Gracias a la creación de varias rutas comerciales, la influencia olmeca se extendió desde el centro de México hasta Honduras, dando a esta civilización el título de “civilización madre” de toda Mesoamérica (Caso, 1942: 46).

Esta filiación olmeca-maya es evidente en el arte. Si bien es cierto que pueden ser visual y estéticamente distintos, sin embargo tienen un repertorio simbólico y unas convenciones iconográficas (Taube, 2004: 37) que forman parte de una visión del mundo semejante. La yuxtaposición y, a veces, la fusión de motivos icónicos y simbólicos es una característica particularmente marcada en tales artes. Los diferentes temas representados también son muy similares. De hecho, si el arte olmeca es definido por Reilly (1999: 1) como “temáticamente conservador, principalmente restringido a la descripción visual de la cosmología, los habitantes del mundo sobrenatural, la actividad ritual y el poder político resultante de contactos sobrenaturales”, esto puede decirse también del arte maya. Si los olmecas usaban más el simbolismo dentro de soportes iconográficos en lugar de los glifos, los mayas desarrollarán al máximo la combinación escritura-imagen.

La escritura maya, la más elaborada de la América precolombina, puede ser considerada fácilmente como una extensión de este arte simbólico olmeca, pues comparte sus principios fundamentales y sus temáticas. El uso masivo de la escritura permitirá a los mayas multiplicar el contenido semántico asociado con las imágenes y, especialmente, contextualizarlo. Esta necesidad específica de anclar sus diferentes modos de expresión en el espacio y el tiempo puede relacionarse con una profunda innovación ideológica que ocurrió entre los mayas en el período Clásico (250 d.C. - 900 d.C.), edad de oro del uso de la escritura. Ella corresponde a un cambio en el modo de gobierno que resultará fundamental en la adquisición de un carácter decididamente individual de la figura de los gobernantes (Wright, 2011: 31). Los textos glíficos permitirán la exposición de un gran número de hechos rituales o militares al inscribirlos en la progresión cíclica del tiempo maya, con el objetivo de legitimar el poder del soberano y de su dinastía.

## La escritura maya

De las escrituras mesoamericanas, la de los mayas es la única que ha sido ampliamente descifrada. A pesar de este avance, sólo se conoce el valor fonético de aproximadamente el 80% de los glifos que la constituyen y el valor semántico de tan solo el 60% de ellos (Kettunen y Helmke, 2011: 29). La estimación del número de glifos no es fácil, como mostraremos a continuación, pero una aproximación a grandes rasgos se situaría entre 800 y 1100 signos. Sin embargo, durante sus casi veinte siglos de existencia, se estima que sólo se usaron entre 300 y 500 signos en un momento dado (Mathews y Bíró, 2008; Gutiérrez, 2016). Este número incluye un gran número de glifos homófonos y otros con varios valores distintos.

### *Un sistema logo-silábico*

Desde su inicio, el sistema de escritura maya tiene un alto grado de sofisticación. Se define como logo-silábico, es decir, que posee, por un lado, logogramas, signos que codifican al mismo tiempo un sentido, por ejemplo “jaguar”, y una lectura **B’AHLAM** (Figuras 1a-d).<sup>2</sup> Por otro lado, tiene silabogramas, signos que tienen un valor puramente fonético, que codifican sílabas del tipo consonante-vocal, por ejemplo, el glifo **li** (Figuras 1f-g). Estos últimos son, cuando es posible identificar su origen, mayormente el resultado de una acrofonía; así, uno de los signos con valor silábico ‘a proviene del valor logográfico de este mismo glifo **AHK**, “tortuga”, la sílaba **mo** de **MO**, “ara macao”, por ejemplo. Otros silabogramas parecen haber heredado su valor del sistema fuente (olmeca o epiolmeca), como el glifo **TUUN** “piedra” (Figura 1j) que tiene un valor silábico inexplicable **ku**, que se compara con un glifo epiolmeca muy similar, de valor **ku** (ver Mora-Marín, 2003; 2010a).

Una palabra puede ser escrita ya sea por un logograma o completamente por signos silábicos —**b’a-la-ma** para *b’ahlam* “jaguar”—, o combinando estos dos tipos de signos, icónicos y simbólicos; las sílabas ayudan a la lectura del logograma por complementación fonética dando detalles de la primera sílaba o del último sonido —**B’AHLAM-ma** (Figura 1e).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Por convención, los valores logográficos de los glifos se dan en letras mayúsculas y los valores silábicos en minúsculas.

<sup>3</sup> La lengua transcrita durante el período Clásico por esta escritura, una lengua de prestigio, es llamada cholano clásico. En ella, las palabras se terminan mayoritariamente por consonantes, la vocal de los complementos fonéticos finales no se lee. Sin embargo, su valor proporciona indicaciones sobre el valor de la vocal anterior (vocal corta, larga o faríngea/reduplicada) según una convención de correspondencia entre estas vocales (Houston, Stuart y Robertson, 1998; Lacadena y Wichmann, 2004). Por ejemplo, para escribir *b’ahlam*, “jaguar”, la elección de un complemento fonético (**ma**) con una vocal idéntica a la que la precede indica que esta última es una vocal corta *b’ahlam* y no *\*b’ahlaam* o *\*b’ahla’m*. Aunque existen otras hipótesis en cuanto a los valores vocálicos referidos por esta convención (entre ellas, las de Mora-Marín, 2010b; Gronemeyer, 2011), a veces con más consistencia lingüística, la primera es la que se usará en este artículo.

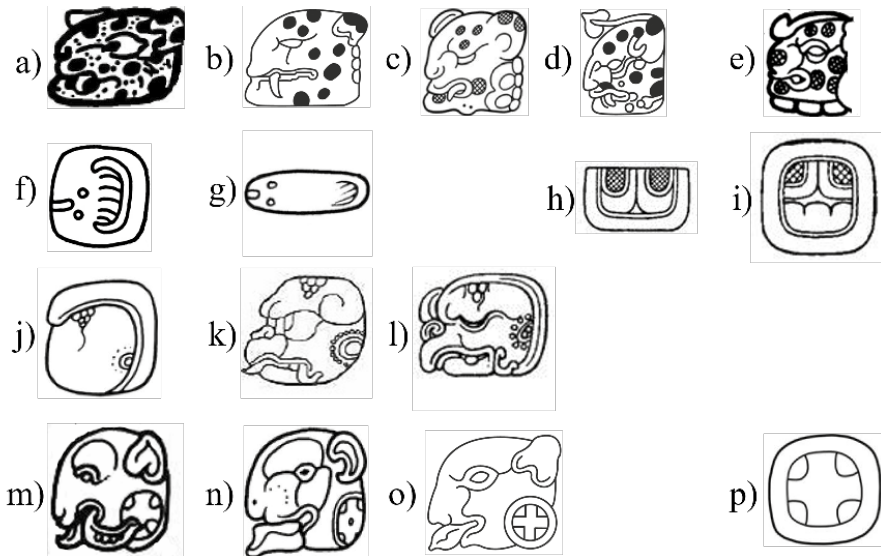


Figura 1. a-d) variaciones del glifo B'AHLAM "jaguar"; e) ejemplo de complementación fonética B'AHLAM-ma; f-g) variaciones del glifo li; h-i) variaciones del glifo AHK'AB', "noche"; j) glifo ku/TUUN, "piedra"; k-l) variantes cefalomorfas del glifo ku/TUUN, "piedra"; m-o) variaciones del glifo b'a/B'AAH, "taltuza; imagen, cabeza"; p) glifo K'AN, "amarillo; maduro, precioso".

### *Principio de aspectividad*

Como podemos ver en estos ejemplos, la escritura maya está compuesta en parte por signos que tienen una relación icónica con el objeto al que se refieren, lo que le ha valido el frecuente calificativo de escritura figurativa (Hoppan, 2009). Sin embargo, ahora veremos que esta denominación puede ser engañosa, dada la gran confusión que existe entre los conceptos de figuratividad e iconicidad, siendo justificado en ocasiones el carácter figurativo por la motivación icónica de sus signos (Hoppan, 2009), lo cual nos parece corresponde a una visión parcial y poco representativa del sistema de escritura maya en su conjunto. En primer lugar, podemos notar que el proceso semiótico de iconicidad pura es muy minoritario dentro del inventario de signos. Es sin duda la razón por la cual es invariablemente el glifo "jaguar" el que se da como ejemplo para ilustrar el sistema de escritura maya en innumerables manuales, como prototipo representativo del logograma (¿entonces figurativo e icónico?), construyendo una imagen sesgada del sistema maya.

Por otra parte, como podemos ver gracias a las diferentes variaciones del glifo B'AHLAM, "jaguar" (Figuras 1a-d), los caracteres de esta escritura no son del tipo tipográfico, ya que permiten una gran libertad en su realización. Esto se debe al hecho de que cada glifo constituye una unidad abstracta, definida por una serie

de rasgos distintivos: en este caso, la forma de una cabeza de mamífero, la presencia de manchas, un colmillo y una oreja redondeada. Este principio de *tema y variación* es fundamental en el arte maya; un elemento figurativo se realizará raramente de la misma manera en un mismo texto a menos que su repetición/replicación corresponda a un efecto deseado. En las Figuras 1c y 1d, podemos ver la presencia de motivos no distintivos, como los dos arcos circulares en la mejilla (Figura 1c) o el elemento vegetal encima de la cabeza del jaguar (Figura 1d). Estos motivos adicionales hacen eco de un principio fundamental de la escritura y del arte maya en general: la *aspectividad*. Tal principio fue desarrollado para el arte del Antiguo Egipto y fue definido por Farout (2009: 17) como aquél que consiste “en representar simultáneamente todos los aspectos y atributos del sujeto para establecer una definición” (traducción del autor).<sup>4</sup> Así, en la Figura 1c, el motivo opcional corresponde al símbolo de la noche (cfr. glifos AHK’AB, “noche”, Figura 1h), que permite resaltar el carácter nocturno del jaguar y representar una definición según un punto de vista diferente de ello sin cambiar la lectura de este glifo. En la Figura 1d, la presencia del motivo vegetal representa esquemáticamente una hoja de loto blanco, una referencia metafórica a las aguas estancadas (ver más abajo), un elemento concebido culturalmente como un espacio liminal entre el mundo visible de los hombres y el inframundo (Collins, 2009: 14). Aquí se pone de relieve la conexión privilegiada que este animal mantiene con el inframundo (uno de los tres estratos del universo maya, junto con el cielo y el mundo de los hombres).

#### *Principio de composicionalidad*

El uso de estos determinantes aspectuales puede remitir a la creatividad del escriba, permitida por la *variabilidad opcional* propia de cada glifo, o corresponder a rasgos distintivos de un glifo. Las Figuras 1m-o ilustran diferentes variaciones del glifo silábico-logográfico b’a/B’AAH, “taltuza, *Orthogeomys hispidus*”; los elementos comunes de las tres formas nos permiten definir los rasgos distintivos de la unidad abstracta que constituye el glifo. Además de la forma de una cabeza de mamífero, este glifo se compone de un símbolo que corresponde a una cruz griega rodeada por un círculo y de un motivo vegetal al nivel de la boca. Si la forma de la cabeza puede ser considerada como icónica, los otros elementos son determinantes en relación con otros aspectos del animal. El motivo de la cruz corresponde al glifo K’AN, “amarillo, precioso, maduro” (Figura 1p), y se refiere aquí al color marrón amarillento del animal (Mora-Marín, 2008: 200; Stone y Zender, 2011: 82). La representación icónica más o menos esquemática de un motivo vegetal en la boca (Figura 1m) funciona aquí probablemente como un indicio de la dieta de este animal —se trata de un roedor que destruye el maíz, base de la dieta

<sup>4</sup> “L’aspectivité consiste à représenter simultanément tous les aspects et attributs du sujet afin d’en établir une définition”.

maya, comiéndolo por las raíces—. Esta *heterogeneidad semiótica* de los signos de la escritura maya, que mezclan componentes figurativos y abstractos con relaciones icónicas, indiciales o simbólicas con su referente, es mucho más característica de ella que su sola figuratividad.<sup>5</sup> Los rasgos distintivos de un glifo constituyen, de acuerdo con un principio de “composicionalidad”, un conjunto de unidades significativas que construyen su definición de acuerdo con un sistema de pensamiento altamente simbólico, a partir de un repertorio de motivos de varios tipos.

#### *Alternaciones entre figuratividad y abstracción*

Este principio de “composicionalidad” suele generar glifos complejos o silogigramas —término tomado del estudio de la escritura china (Vandermeersch, 2004: 47) para describir signos contruidos por asociación de ideas, a partir de diferentes motivos o glifos que pertenecen al repertorio gráfico maya, en este caso, y que forman nuevos signos logográficos con su propia lectura y significado— que tienen cierta estabilidad en su composición. Sin embargo, la creatividad extrema que permite tal sistema de escritura también abre la posibilidad a la creación de variantes muy diferentes visualmente a partir de los mismos elementos constitutivos. Este es el caso, por ejemplo, de los glifos (Figuras 2a-b) de valor **WAY**, “nahual” (sobre este glifo, ver también el análisis concordante de Gronemeyer, 2019), un grupo de entidades peligrosas del inframundo representadas con mayor frecuencia como animales que parecen estar vinculados a prácticas de brujería para provocar enfermedad o muerte (López, 2012). Dichas variantes corresponden exactamente a la misma asociación de ideas o definición representada por la fusión del jaguar y todas sus connotaciones —animal peligroso, nocturno (tiempo de la brujería), vinculado al inframundo— con el motivo simbólico *ajaw* (o *’aajaaw*) que se refiere al poder, a la superioridad en una jerarquía (social, ontológica, etcétera). En la forma de la Figura 2b, la base del glifo está constituida por el signo **B’AHLAM**, “jaguar”, con una boca más amenazadora que en su forma básica (Figuras 1a-d) y donde el ojo es reemplazado por el motivo *ajaw*. En la forma de la Figura 2a, la base se compone por el motivo simbólico *ajaw* y la evocación del jaguar se realiza mediante el rasgo distintivo principal de su glifo, sus manchas características.

La asociación entre elementos figurativos y abstractos, así como la alternancia entre una representación visual más bien figurativa o más bien abstracta, parece dar cuenta de una verdadera intencionalidad por parte de los escribas. Ello aparece muy claramente a través de otro proceso característico de esta escritura, la

<sup>5</sup> Cabe notar que la frontera entre el carácter figurativo o abstracto de un elemento gráfico puede fluctuar, dado nuestro desconocimiento del conjunto de reglas de representación gráfica propias de esta civilización. En efecto, si se ha considerado el motivo de la cruz K’AN, visto más arriba, como abstracto, existe por lo menos una propuesta alternativa que ve en dicho signo una representación figurativa de una sección transversal del árbol de pimienta (Weiss-Krejci, 2012).



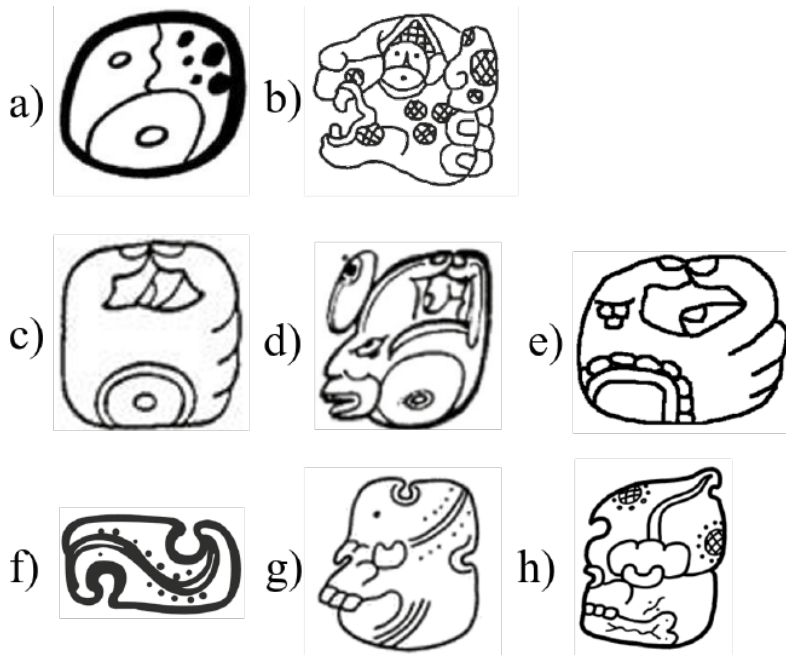


Figura 2. a-b) variantes del glifo WAY, “nahual”; c) glifo chi; d) variante cefalomorfa del glifo chi; e) confluencia de los glifos chi y ku /TUUN, “piedra”; f) glifo TOO'K, “pedernal”; g-h) variantes cefalomorfas del glifo TOO'K, “pedernal”.

*personificación*, según el cual se da una apariencia cefalomorfa (humana, animal o monstruosa) a glifos de diferente índole semiótica, respetando los rasgos distintivos que definen el signo básico. Éstos pueden ser glifos completamente simbólicos, como **ku/TUUN**, “piedra” (Figuras 1j vs. 1k-l), o glifos que ya muestran una naturaleza más figurativa: la mano del signo silábico **chi** (Figura 2d) o el “excéntrico” (hoja de piedra tallada con bordes irregulares, característica que constituye un rasgo distintivo del glifo) de valor logográfico **TOO'K**, “pedernal” (Figura 2f vs. 2g-h). Por defecto, la forma cefalomorfa es humana, como por ejemplo **chi** (Fig. 2d). La elección del tipo de cabeza puede también surgir de una asociación de ideas (metonimia, asociación contextual o espacial entre dos entidades, etc.) que implica el referente de este glifo:

- Para el primer ejemplo (Figuras 1k-l), la variante cefalomorfa del glifo de la piedra, **TUUN**, corresponde a la cabeza del monstruo terrestre (o monstruo Cauac; Taylor, 1978) que es, en la convención iconográfica maya, una representación figurativa del espacio lítico, especialmente el de las cuevas, considerado un portal entre el mundo de los hombres y el del inframundo.

- Para el pedernal, **TOO'K'** (Figuras g-h), la elección de un cráneo está claramente relacionada con el uso del pedernal en esta sociedad. Utilizada para hacer puntas de lanza, dicha piedra se refiere con frecuencia al concepto de guerra, especialmente cuando se asocia con el escudo (Martin, 2001: 178-179). El pedernal está también asociado, en su forma excéntrica, con los rituales del autosacrificio y del sacrificio humano.

El proceso de *personificación* puede ir incluso más allá, como lo podemos ver en la Figura 3, donde los primeros glifos de la columna izquierda del texto están representados en formas humanas, animales o monstruosas. Dado que esta parte

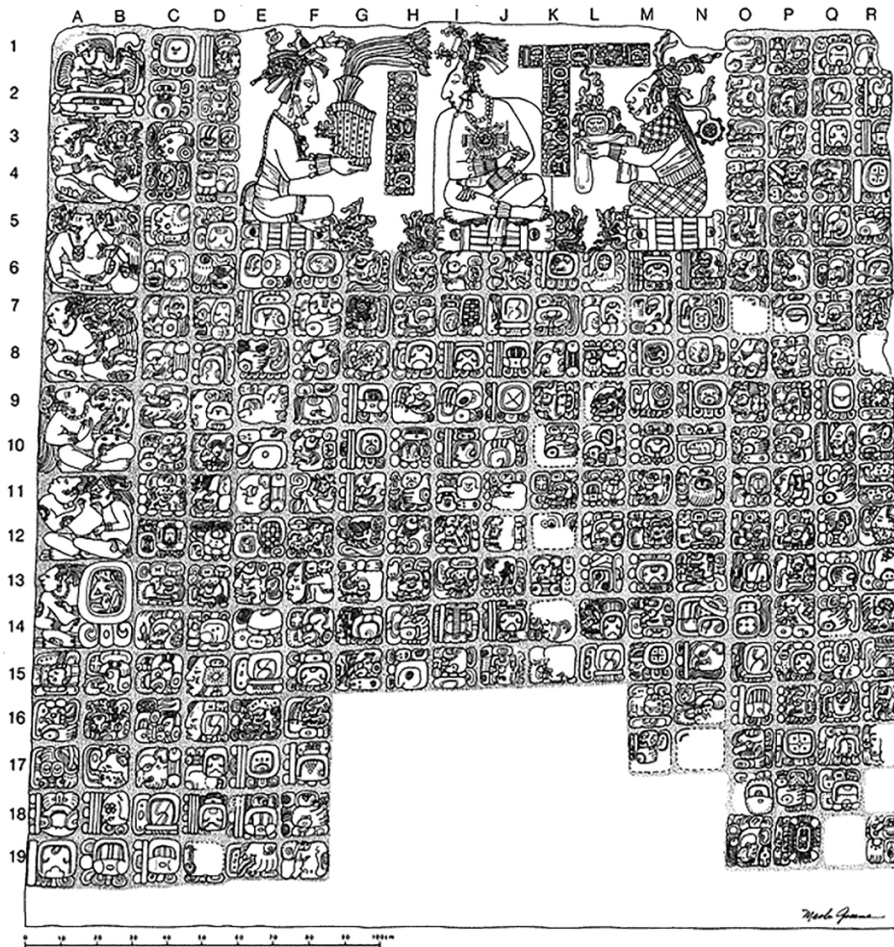


Figura 3. Tablero del Palacio, Palenque  
(dibujo de Merle Greene Robertson).

se refiere a datos calendáricos, números (caracteres a la izquierda de los bloques de glifos A3 a B12) y unidades de tiempo (entidades a la derecha de A3 a B12), está claro que no existe, *a priori*, ninguna relación semiótica del tipo icónico entre los glifos y su referente a pesar de su figuratividad. En otros términos, el proceso de personificación permite dar un aspecto figurativo al glifo de manera opcional sin ninguna motivación icónica que relacione dicha forma y el referente del signo, razón por la cual se tendrá cuidado aquí en no confundir “figuratividad e iconicidad”. Como señala Gutiérrez León, “concentrarse demasiado en lo que representan los signos no es una buena metodología, ha llevado a algunas confusiones; es quizá el último aspecto a considerar en el desciframiento” (Gutiérrez, 2016: 12).

Las motivaciones para tal proceso son múltiples. Además de los principios muy generales de *heterogeneidad semiótica* y *tema y variaciones* omnipresentes en las artes gráficas mayas, para los ejemplos **TUUN** y **TOO’K’** puede tratarse de una variación relacionada con el principio de “aspectualidad”. De hecho, la elección de variantes cefalomorfas permite agregar aquí información sobre ciertos aspectos relacionados con el referente del signo, dándole una definición visual más específica. Finalmente, de manera más pragmática, el proceso de *personificación* puede relacionarse con las convenciones gráficas de esta escritura. Clasificada, según los términos de Joseph Aubin (Beuchat, 1913: 68), como “calculiforma” (*calculiforme* en francés), los mayas organizaban sus textos en columnas compuestas de bloques de glifos que generalmente correspondían a una unidad lingüística (palabra, frase u oración).<sup>6</sup> Estos bloques consistían principalmente en un glifo principal, más grande que los otros y generalmente de forma cuadrada, y glifos periféricos, más compactos. Tal configuración implica una cierta flexibilidad de forma o elección de glifos para poder satisfacer la “modulación espacial”. Este tipo de restricción es la base de muchas opciones posibles ofrecidas por el sistema de escritura, como:

- La elección alográfica, es decir, entre varios glifos de mismo valor (silábico o logográfico) y que presentan configuraciones diferentes.
- La elección del modo de transcripción (logográfico/silábico/mixto).
- La elección de estirar los contornos de un glifo cuando su proporción no es una característica distintiva (ver Figuras 1f-g) o de truncarlos por solapamiento parcial por otro(s) glifo(s) (Figura 1e), o de cortarlo en dos (Figura 1h); lo esencial es que permanezca identificable por los rasgos distintivos visibles.

<sup>6</sup> La dirección de la lectura, única en el mundo, se ejecutó de izquierda a derecha, comenzando con el bloque de glifos de la esquina superior izquierda y luego continuando en el primer bloque de la segunda columna antes de continuar en los dos bloques de la siguiente línea hasta el final de estas dos columnas. Luego comienza la lectura de las columnas 3 y 4 según la misma modalidad, y así sucesivamente.

- La elección de usar el proceso de abreviatura gráfica tradicionalmente conocido como *conflación*. Este proceso consiste en combinar varios glifos en uno, combinando sus rasgos distintivos. Cada uno de los glifos debe leerse, incluso aunque el orden de lectura de los elementos esté enredado en este caso. La Figura 2 muestra un ejemplo de *conflación* realizado a partir de los glifos **chi** (Figura 2c) y del glifo **ku/TUUN**, “piedra” (Figura 1j). Esta abreviatura se puede leer **chi + TUUN**, **TUUN + chi**, **chi + ku** o **ku + chi**, y sólo el co(n)texto permite reconstruir la lectura, aquí **chi-ku** para *chi’k*, “coatí, tejón”. Este proceso relativamente común no debe confundirse con el de la *yuxtaposición* de diferentes motivos que forman glifos complejos (del tipo silograma) y cuyo valor fonético no es la suma de sus elementos.
- La elección del recurso de *personificación* del glifo. Los glifos cefalomorfos son generalmente de forma cuadrada, y con mayor frecuencia corresponden a los glifos principales de un bloque.

También debe tomarse en cuenta que la extrema variabilidad de los signos que este sistema de escritura permite (modificación de los contornos por personificación, estiramiento, truncamiento, etc.) es la base de la imprecisión en la identificación y el conteo de los glifos mencionados al principio de esta sección. Todo depende del nivel de abstracción que los autores hayan elegido para diferenciar variantes y variaciones.

#### *Figuratividad simbólica*

El peligro de una interpretación icónica de un signo figurativo también se ve reforzado por el uso frecuente de estrategias semióticas simbólicas e indiciales en las que los glifos basados principalmente en iconicidad presentan sólo una relación metonímica o metafórica con su significado. Ése es particularmente el caso de los logogramas que se refieren a referentes abstractos como las acciones, por ejemplo, el verbo **CH’AK**, “cortar (con un instrumento)”, figurado por la representación del instrumento más prototípico en esta sociedad para llevar a cabo la acción: un hacha de piedra (Figura 4a).

También podemos mencionar el caso de la relación metafórica que mantiene el loto blanco (*Nymphaea ampla*) y el agua de la que ya hemos hablado anteriormente. Esta referencia oblicua al elemento acuoso parece ser un recurso muy importante en la sociedad de la época, ya que el signo logográfico **HA’**, “agua” (Figura 4c), es una representación de la corola del loto blanco según las convenciones de la iconografía maya (ver Figura 4b). El uso de esta metáfora puede encontrarse también en otros glifos más complejos, como el de la Figura 4e, de valor **NAAHB’**, “extensión de agua (estancada)”. Aquí se utiliza la hoja de loto, caracterizada por su rayado cruzado sinuoso y salpicado de puntos (en la parte superior izquierda del glifo). Dado que el proceso iconográfico del rayado se usa para expresar una textura nervuda en general (nervadura vegetal, nervadura dibujada por las aris-

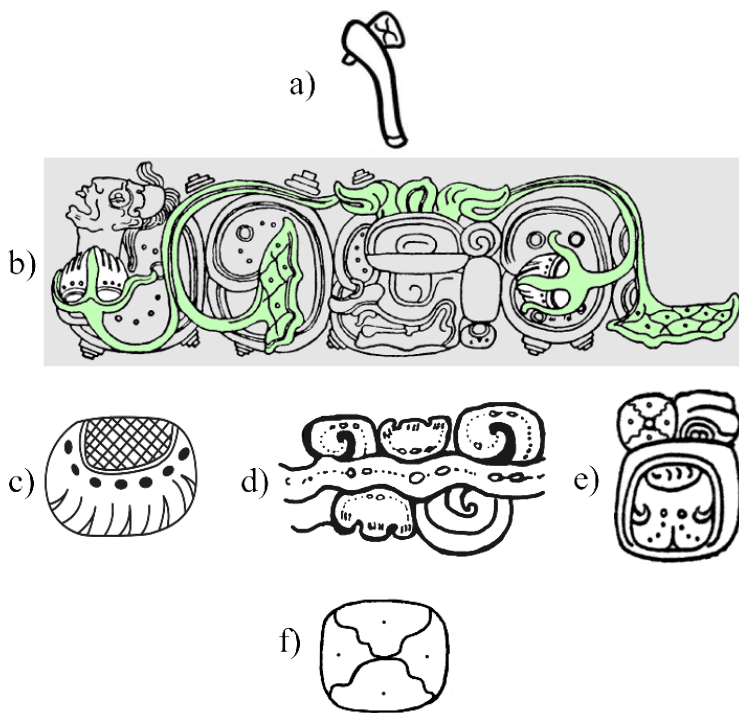


Figura 4. a) glifo CH'AK, "cortar (con un instrumento)"; b) detalle de la fachada de la Sala B del Palacio de Palenque (dibujo de Linda Schele coloreado por el autor); c) glifo HA, "agua"; d) detalle de la Tumba I, Río Azul, representando una "banda acuática" (dibujo del autor); e) glifo NAAHB, "extensión de agua (estancada)"; f) glifo TOO'K, "pedernal".

tas de una piedra o por las venas en las orejas de ciertos animales), aquí es útil disponer de un determinante semántico que vincule este símbolo con el dominio vegetal, lo que se representa mediante el motivo que se encuentra a su derecha (comparable al que hemos visto en boca de la taltuza, Figura 1m). De hecho, este motivo rayado salpicado de puntos puede corresponder al único rasgo distintivo de un glifo (Figura 4f); otro signo de valor TOO'K', "pedernal", sin embargo, de manera general, podría remitir a una superficie nervuda.<sup>7</sup> El elemento principal del glifo NAAHB' es también simbólico y remite a un elemento iconográfico conocido como "banda acuática", ilustrado en la Figura 4d. Tal elemento hace

<sup>7</sup> Notemos que la asociación entre el motivo rayado y las nervaduras de la talla de piedra aparece también en la hoja del hacha (Figura 4a). La ausencia de los puntos puede deberse a su borrado causado por la erosión del soporte o ser el resultado de una abreviatura gráfica. Al corresponder al rasgo distintivo único del glifo TOO'K', "pedernal", es posible interpretar la presencia de este motivo en el hacha como un medio para identificar la piedra utilizada como pedernal.

posible simbolizar la frontera cosmológica entre el mundo de los hombres y el inframundo.<sup>8</sup> En el glifo NAAHB' encontramos las volutas y la línea punteada interrumpida por dos círculos u óvalos, características de esta banda (Stone y Zender, 2011: 72). El motivo en la zona superior de la parte principal del glifo es una representación esquemática de una hoja flotando encima de esta simbología acuosa. En otras palabras, dicho signo construye una definición de su referente como ambiente acuático ubicado en el límite entre el mundo de los hombres y el inframundo, donde crece el loto blanco, es decir, en extensiones de agua caracterizadas por su falta de corriente —lago, estanque, laguna, etcétera.

Sería inútil exponer aquí todos los recursos usados en la formación de los glifos, considerando el gran ingenio y creatividad que demostraron los mayas. Sin embargo, hemos visto los principios básicos dentro de los límites de nuestro conocimiento actual. Ahora veremos que estos elementos también están presentes en la iconografía y que son fundamentales para su interpretación.

## La imagen maya

En esta sección veremos que a pesar de una diferencia real de composición entre el sistema de escritura —con su organización estricta, en bloques y columnas o líneas— y el sistema iconográfico —más libre y menos geométrico—, verdaderamente forman un continuo, responden a muchos principios y procesos comunes, y la frontera entre estos dos medios no constituye en absoluto una división categórica. Hemos visto que la *figuratividad* podía tomar formas extremas dentro de los textos glíficos y que ciertos signos retoman algunas convenciones iconográficas en su composición. Ahora veremos que los glifos también pueden influir en la iconografía o incluso encajar en su composición. Para hacer esto, nos enfocaremos en un ejemplo relativamente poco complejo de lo que el arte maya puede ofrecernos: el Tablero de los Esclavos del Grupo IV de Palenque (Figura 5).

### *El Tablero de los Esclavos*

Con respecto al contexto general del tablero, podemos mencionar que se realizó alrededor del 730 d.C. para celebrar los 60 años (de 360 días) de uno de los principales personajes de la corte (*b'ah ajaw*, bloque D2, Fig. 5) de Palenque de esa época, Chak Suuts', el señor de guerra o *yajaw k'ahk'* (lit. “el señor del fuego”, bloque E1) de esta ciudad-estado; éste es el vasallo (*sajal*, bloque H2) del gobernante, K'ihnich Ahkal Mo' Naahb' III, quien gobernó desde 721 hasta

<sup>8</sup> La “banda acuática” con su cuasi sinónimo, la “banda terrestre”, y su opuesto, la “banda celeste”, constituyen un proceso muy común en las imágenes que permite contextualizar espacialmente una escena iconográfica en uno de los tres estratos del universo maya. Según el lugar relativo de los objetos en relación con estas bandas (encima o abajo), podemos ubicarlos en el inframundo, el mundo de los hombres o el mundo celestial.

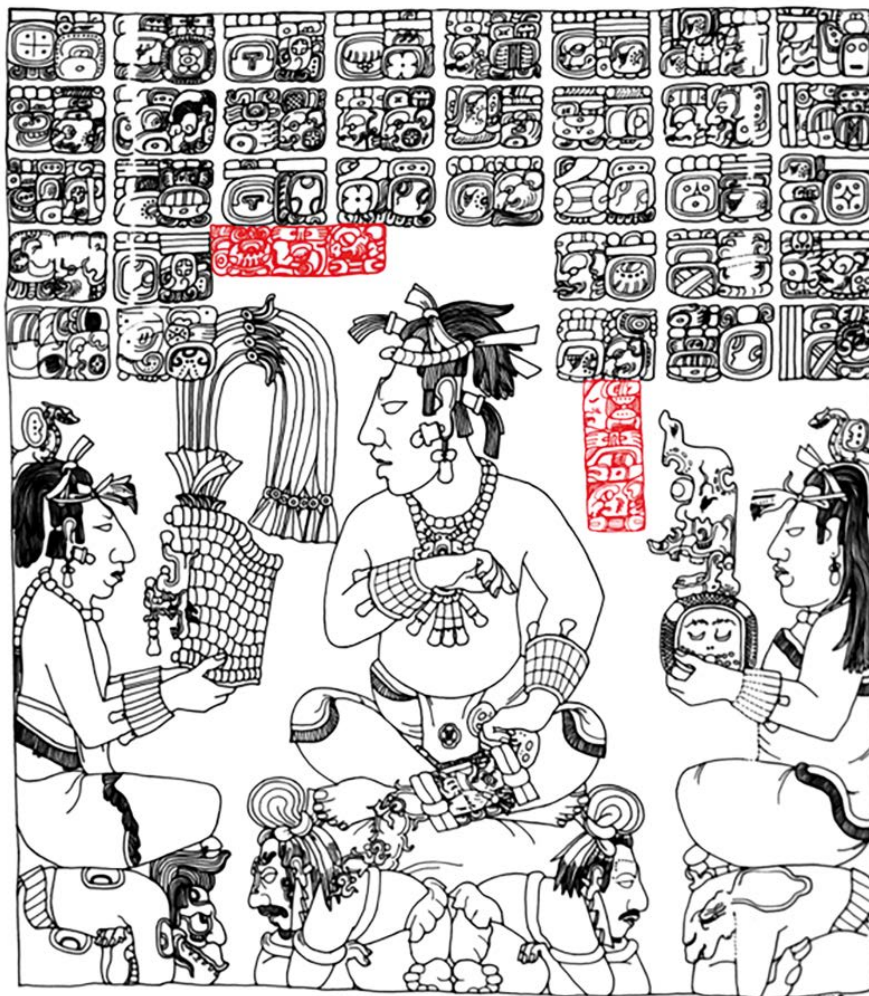


Figura 5. Tablero de los Esclavos, Grupo IV, Palenque  
(dibujo de Linda Schele coloreado por el autor).

aproximadamente 736. El texto de este tablero menciona, primero, el número de levantamiento de estelas (un ritual que se realiza cada 20 años) por los predecesores del rey, su abuelo, el gran rey Pakal (K'ihnich Janaab' Pakal I) y dos de sus tíos, K'ihnich Chan B'ahlam II y K'ihnich K'an Joy Chitam II, quienes gobernaron sucesivamente (bloques A1-B3). Luego se señala la fecha de nacimiento del señor de la guerra Chak Suuts', el 22 de enero de 671 (calendario juliano, bloques A4-B4); entonces viene la mención de la entronización del soberano K'ihnich Ahkal

Mo' Naahb' III, el 30 de diciembre de 721 (bloques A5-C1), y la de la recepción del cargo de señor de guerra por Chak Suuts', el 15 de junio de 723 (bloques D1-D2); a ello le sigue una lista de victorias militares de Chak Suuts' (bloques C3-G4) y de varios rituales (bloques G4-I4).

El texto termina con la mención del cumplimiento de su tercera veintena de años de 360 días desde su nacimiento, el 13 de marzo de 730 (bloques H5-I5). Si observamos la apariencia general de la imagen, puede apreciarse la similitud aparente de esta escena con la del Tablero del Palacio (Figura 3) realizada para el soberano K'ihnich K'an Joy Chitam II. Al contrario de lo que uno podría pensar, la imagen del Tablero de los Esclavos no muestra al patrocinador de esta tableta, Chak Suuts', sino al gobernante K'ihnich Ahkal Mo' Naahb' III. Como mencionamos en la introducción, el arte monumental maya es un soporte principalmente dedicado a la propaganda del poder de los líderes político-religiosos de las ciudades-estado y en particular de los “señores divinos”, *k'uhul ajaw*, como K'ihnich Ahkal Mo' Naahb' III. La elección del tema del tablero es su expresión flagrante, aún si la ubicación de tal objeto en la residencia de un cortesano de primera clase y su similitud con el Tablero del Palacio (del soberano) fueron ciertamente fuente de gran prestigio para su dueño.

Ahora veamos con más detalle la imagen. En primer lugar, podemos constatar la gran importancia de la figuratividad que existe en esta escena en comparación con la del texto; aquí no se ha utilizado ningún proceso de personificación de los glifos (al contrario del texto de la Figura 3), y se ha mantenido un contraste claro entre los dos medios de expresión gráfica. La figuratividad de la imagen es en parte icónica, pero no se debe limitar a esta lectura la interpretación de la escena. De hecho, al igual que vimos en el caso de la escritura, la iconicidad de las imágenes es una estrategia posible, pero está lejos de ser única en este arte regido por un pensamiento simbólico muy elaborado. Además, las representaciones de los protagonistas humanos son tan esquemáticas, es decir, con un grado de iconicidad tan baja, que los artistas recurrían muy a menudo a estrategias de *combinación de picturalidad y escrituralidad* con el objetivo de identificar los iconos —por nombres propios, título(s), etc.— y/o el contexto espaciotemporal —mediante fecha, nombres de lugares, etc.—; recordemos que la época Clásica se distingue de la época anterior principalmente por la emergencia de una identidad más individualizada de la figura del gobernante, poseedor de un poder temporal y local.

De acuerdo con las “restricciones espaciales” del soporte, estas contextualizaciones de elementos pictóricos pueden realizarse a través de varias estrategias. Una primera estrategia es la inserción de leyendas escritas en el espacio pictórico mismo, realizadas lo más cerca posible de la representación que actualizan. Es el caso en la Figura 5 (bloques coloreados en rojo), donde el nombre propio y un título del padre del gobernante K'ihnich Ahkal Mo' Naahb' III, “*Tiwo[ol] Chan Mat, ch'ok*”, aparece arriba a la izquierda de la imagen, y el nombre de la madre, “*Ix-Kinuw Mat, ch'ok*”, arriba a la derecha. Como podemos ver aquí, el protagonista central de la imagen no recibe tal tipo de identificación, sin embargo, las de



sus padres junto con la identificación de la escena, una transmisión hereditaria de insignias de poder, hacen innecesaria cualquier otra información. Lo mismo ocurre para la contextualización temporal, porque este evento ha sido fechado en el texto.

Cuando el espacio disponible es más pequeño y la necesidad de identificación se hace sentir, se usa otra estrategia que es la inserción de elementos glíficos como prolongación de las representaciones pictóricas. Tal es el caso en la Figura 3, donde el nombre del personaje a la derecha del Tablero del Palacio (Figura 3) está escrito directamente en su peinado, **CHIT K'UH NAAHB'**, uno de los nombres de la reina Ts'akb'u Ajaw, esposa del rey Pakal.<sup>9</sup> Finalmente, la necesidad de contextualización espacial da lugar, generalmente, a estrategias de orden visual para atenderla: por ejemplo, en las Figuras 3 y 5 son los asientos los que cumplen esta función. De hecho, si las imágenes de ambos tableros remiten a un mismo tema con una semejanza obvia, la principal variación que diferencia fundamentalmente las escenas de la tableta del Palacio (Figura 3) y la de los Esclavos (Figura 5) reside en el estrato del mundo en que se encuentran. En el primero, nos encontramos en el inframundo (identificable por los “tronos del inframundo” en los que están sentados los personajes), mientras que la escena del segundo tablero se ubica en el mundo terrestre (prisioneros de guerra y otros elementos relacionados con eventos guerreros e históricos que abordaremos a continuación).

#### *Una escena de entronización*

Si existe una preocupación verdadera por el realismo en la realización de los tres personajes del Tablero de los Esclavos (Figura 5), no hay que equivocarse, la escena es puramente ficticia. En efecto, además del hecho de que todos son presentados como jóvenes según las convenciones iconográficas mayas —K'ihnich Ahkal Mo' Naahb' III tiene 52 años en este momento, una edad ya muy avanzada para esta época—, el padre del gobernante no pudo presenciar su nombramiento, porque murió cuando éste tenía apenas dos años en 680 (Skidmore, 2010); es decir, si los tres protagonistas ilustran representaciones icónicas, la escena en su conjunto no muestra un evento histórico real, lo que involucra otro nivel de interpretación para lograr entender el verdadero mensaje aquí referido.

El tema principal de la escena es el de una entronización como gobernante. Esto es identificable por la acción principal representada, la recepción de insignias del poder real, en este caso el tocado conocido como “tocado del tambor mayor” (entregado por el padre, a la izquierda de la imagen), propio de la dinastía reinante de Palenque (ver Bassie-Sweet, Hopkins y Josserand, 2012). Dicha acción

<sup>9</sup> En este tablero, el largo texto insertado en la imagen no se refiere a uno de los protagonistas humanos de la escena sino a consideraciones mitológicas vinculadas a la entidad cuya cabeza sale del tocado sostenido por el personaje de la izquierda (Bernal, 2016), divinidad que analizaremos con detalle más adelante.

hace eco de una de las principales evocaciones metonímicas para tal evento en los textos, *ch'am.K'awiil*, “la recepción del [cetro que representa al dios] K'awiil”, otra insignia del poder político mucho más generalizada en el área maya.<sup>10</sup> La relación entre la acción de recibir y el acceso al poder es tan fuerte en esta cultura que constituye la base del glifo CH'AM, “recibir” (Figura 6a), que representa una mano abierta que contiene/recibe el motivo *ajaw*, símbolo por excelencia del concepto de poder político en el arte maya. En principio, la representación pictórica de la mano sosteniendo el tocado puede leerse como CH'AM+KOHAW, “la recepción del tocado del tambor mayor” (el glifo del tocado es idéntico a su representación pictórica), sobre el modelo de la muy frecuente confluencia glífica CH'AM+K'AWIIL, “la recepción (del cetro) K'awiil” (Figura 6b), donde el motivo *ajaw* del glifo CH'AM es reemplazado por el glifo K'AWIIL, la deidad patrona de la realeza. En otras palabras, el glifo de la insignia concreta e icónica del poder se sustituye por el motivo abstracto y simbólico del poder.

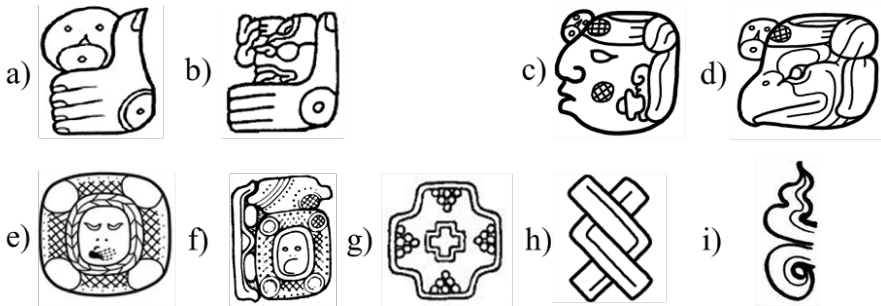


Figura 6. a) glifo CH'AM, “recibir”; b) confluencia de los glifos CH'AM, “recibir”, y K'AWIIL, “(dios) K'awiil”; c-d) variantes del glifo AJAW, “noble, señor, etc.”; e) glifo PAKAL, “escudo”; f) difrasismo u-TOO'K' [u-]PAKAL (El Tortuguero, Monumento 6); g) glifo CH'EE'N, “cueva”; h) glifo JAL, “trenza”; i) glifo K'AHK', “fuego”.

En el texto de esta inscripción, la referencia a la entronización corresponde a otra expresión, *'i k'al.hu'n tu-b'aah Ahkal Mo' Naahb'*, “y luego es la atadura de la [banda de] amate en la cabeza de [K'ihnich] Ahkal Mo' Naahb' III” (Figura 5, bloques A5-B5), es decir, por la recepción y colocación de otra insignia del poder político: la banda que llevan efectivamente los tres personajes principales de la imagen. Dicha banda, hecha de corteza de amate (*Ficus insipida*), constituye otro signo indicial del título propio de la élite maya, *ajaw*, “noble, señor, etc.”, ya que corresponde a uno de los rasgos distintivos de varios glifos de lectura AJAW (Figuras 6c-d), que aparece sobre la cabeza de un humano o un ave de rapiña, realizada con el motivo simbólico del poder que ya hemos visto en el glifo CH'AM (Figura 6a).

<sup>10</sup> En las transcripciones del cholano Clásico, se usa aquí el punto (.) para notificar una composición y diferenciarla del proceso morfológico de afijación, marcado por un guion (-).

Si ahora miramos a la derecha de la imagen, podemos ver que el tocado no es la única insignia de poder que recibe el gobernante. De hecho, su madre presenta aquí dos objetos, un excéntrico de pedernal y un escudo. Para interpretar tales elementos, debemos notar primero que la representación de estos dos objetos son variaciones de los glifos **TOO'K'**, “pedernal” (Figuras 2f-h), y **PAKAL**, “escudo” (Figura 6e), naturaleza más escritural que pictórica que se observa también en su disposición aparentemente antinatural, más parecida a la de los de dos glifos superpuestos. Este arreglo, que ignora la perspectiva, se caracteriza por “representar un tema usando todos los aspectos informativos [...] uno por uno, y sin tomar en cuenta la unicidad de tiempo o de lugar” (Farout, 2009: 17; traducción del autor).<sup>11</sup> Es decir, se trataría de una expresión del principio de *aspectualidad*, característico del arte egipcio y maya. Por otra parte, el conjunto es algo más que un mero objeto. De hecho, el uso de este arreglo, típico de la escritura, nos da la clave para la interpretación de dicho elemento. De hecho, la representación de ambos elementos gráficos no remite aquí a una sencilla figuración muy cargada en iconicidad de dos artefactos, sino espera una interpretación a otro nivel de lectura, la referencia a una construcción lingüística muy común en los textos (Figura 6): el difrasismo *u-too'k' u-pakal*, “lit. su pedernal, [su] escudo”, una expresión metafórica que expresa la fuerza militar asociada a una persona, otra fuente del poder político maya. Ahora bien, no olvidemos que la inscripción fue encargada por y/o para el señor de la guerra del soberano, Chak Suuts'. Si este último no está representado figurativamente aquí, es muy probable que la referencia a tal fuerza militar sea un recurso indirecto para referirse a él. La interpretación está respaldada por otros procesos presentes en la escena, que apuntan con mayor precisión a esta persona mediante la evocación de sus hechos guerreros, punto que veremos más adelante.

Existe un último objeto representado que evoca otro aspecto del poder de los gobernantes mayas: el pilar de la vida religiosa de su reino. Aquí, esta dimensión se expresa por la presencia de una bolsa de incienso en la mano izquierda de K'ihnich Ahkal Mo' Naahb' III. Aunque esta insignia no es entregada formalmente por ninguno de los padres, la bolsa presenta una inscripción glífica que nos da información sobre este tema. De hecho, la representación de un ave entera con su ojo característico corresponde a una forma del glifo **JANAAB'** (de significado desconocido), signo que parece superpuesto a un glifo **PAKAL**, “escudo” (Figura 6e), conjunto que constituye sin duda una forma abreviada del nombre del abuelo del gobernante, el gran rey K'ihnich Janaab' Pakal I, probablemente el propietario original o donante de tal objeto. Esta conexión con su abuelo es capital en el discurso de legitimación del poder de K'ihnich Ahkal Mo' Naahb III, no solamente porque el gran Pakal fue uno de los reyes que más ha marcado la historia de Palenque por sus victorias militares y por ser uno de los grandes

<sup>11</sup> “figurer un sujet en utilisant tous ses aspects informatifs, [...], un par un, et sans tenir compte d'une unicité de temps ou de lieu”.

constructores de esta ciudad, sino porque dicha filiación asienta al gobernante en una cadena de transmisión de la carga de rey por ascendencia directa, sistema predominante en esta cultura. Sin embargo, como sabemos, su padre no ha reinado, lo que explica su título *ch'ok*, que se refiere aquí al estatus de heredero que conservará hasta su muerte. Aunque sus padres nunca fueron gobernantes, esta filiación constituye el enlace con su ilustre abuelo, la cual legitimó su ascenso al trono. Por ello no sorprende que se refiera a estos tres parientes en una imagen como ésta, dedicada a mostrar varios aspectos del poder de K'ihnich Ahkal Mo' Naahb III y de su legitimación. Podría sorprendernos la ausencia de referencia a sus tíos, predecesores directos del cargo de gobernante, aunque sí están debidamente mencionados en el texto. Sin embargo, podríamos ver en la elección de una composición visualmente muy cercana a la del Tablero del Palacio una estrategia para expresar esta relación con su tío K'ihnich K'an Joy Chitam mediante el recurso de la "interpicturalidad".

Si nos centramos un poco más en los detalles de la imagen, damos un paso más hacia el pensamiento simbólico de los mayas. Ya hemos mencionado las bandas en las cabezas de los tres personajes que se refieren a su título *ajaw*, pero también podemos notar que el padre y la madre del soberano tienen una banda adicional que termina con una flor de loto cerrada en la frente y una especie de dragón en la cabeza. Esta asociación loto/"dragón con alas de concha (de *Spondylus*)" constituye una evocación de la "serpiente o monstruo nenúfar" (Figura 4b), un motivo de gran antigüedad en la iconografía que ya estaba presente en el arte olmeca (Taube, 2004: 51). Se refiere directamente al medio ambiente acuático como interfaz entre el mundo de los hombres y el inframundo (McDonald y Stross, 2012). Existen muchas interpretaciones al respecto. Sobre el inframundo, al ser también el mundo de los muertos, uno puede imaginar que estos motivos acuáticos están marcando el hecho de que la transmisión del poder del gobernante en el mundo visible se logró a través de sus ascendientes que pertenecen al mundo de los muertos. Es decir, podríamos hablar de una legitimación del poder bajo los auspicios del mundo invisible: la capacidad de comunicarse con entidades que pertenecen a otros estratos del mundo es una de las facultades primordiales atribuidas a los soberanos y uno de los temas más recurrentes en el arte maya.

Una de las expresiones más explícitas de esta competencia en la iconografía corresponde a la aparición de antepasados que emergen de las fauces de una "serpiente-visión" (McDonald y Stross, 2012). Tal conexión cósmica es evocada directamente por el símbolo presente en la túnica del soberano, que está compuesta por una forma cuadrilobulada que constituye el cosmograma maya (Egan, 2011). Indica las cuatro direcciones cardinales del universo, cuyo centro, también formalizado por el árbol cósmico, corresponde al *axis mundi*, concebido como el punto de unión/comunicación entre los tres estratos del mundo (inframundo, mundo de los hombres y mundo celeste). Dicho motivo, cuando lleva uno de los rasgos distintivos del glifo de la piedra (ver Figuras 1j-l), que funciona aquí de manera determinante, forma el glifo CH'EE'N, "cueva" (Figuras 6g), un lugar

percibido entre el mundo de los hombres y el inframundo. En esta imagen, en el centro del cosmograma hay otro símbolo del poder político, la evocación del petate que se colocaba en el trono de los reyes y el origen del glifo **JAL**, “trenzado”, ilustrado en la Figura 6h (Stone y Zender, 2011: 81). La combinación de ambos motivos se refiere a la idea de la posición central dentro del mundo del soberano maya y su conexión con los mundos de lo invisible.

Estos procesos relacionados con la “aspectualidad” aparecen también en asociación con los objetos: por ejemplo, la presencia de una cabeza monstruosa en la parte frontal del tocado del “tambor mayor”. Se trata aquí de un motivo mesoamericano muy antiguo, ya presente en el Preclásico, apodado “dios bufón” debido a su tocado de tres ramas que se asemeja al comodín de las barajas. Tal motivo se interpreta ahora como una representación figurativa o más bien como la personificación del amate y de todas sus connotaciones, como hemos visto anteriormente (Stuart, 2012). ¿Está aquí para transmitir la idea de que el tocado es equivalente a la banda de amate, insignia de los *ajaw*, “noble, señor, etc.”? ¿O es un procedimiento para indicar que una banda está presente dentro del tocado? El debate sigue vigente. Ahora echemos un vistazo a la bolsa de incienso. Podemos notar que ésta termina con un elemento en cascada basado principalmente en el motivo del glifo **K’AHK’**, “fuego” (Figura 6i), que representa esquemáticamente una llama y una voluta de humo (Stone y Zender, 2011: 157). Dicho motivo puede evocar el fuego y/o el humo, pero también emanaciones olfativas en el marco pictórico. Aquí, las tres evocaciones son posibles ya que remiten metonímicamente al incienso contenido en la bolsa, sustancia que se quema en la mayoría de los rituales mayas porque su olor es agradable para las entidades y para purificar todo lo que es ahumado por él.

La parte inferior de la imagen está totalmente dedicada a la dominación militar de Palenque a través del procedimiento metafórico de representación de los miembros de su élite gobernante sentándose sobre sus víctimas. Esto se refiere directamente a las conquistas hechas por Chak Suuts’. Así, la madre del soberano está sentada sobre un venado, *chih*, transcripción figurativa del nombre del grupo o del topónimo de uno o dos señores capturados por el Señor de la Guerra el 15 de septiembre de 723 —*chuhkaj ta aj-Chih Ajaw La? aj-?-Ch’ee’n’*, “El Señor La?, El de ?-Ch’ee’n fue(ron) capturado(s) entre los de Chih” (Figura 5, bloques E2-G2). Aquí podemos notar la influencia de los glifos en las representaciones iconográficas, especialmente con respecto a los animales. La cabeza retoma la totalidad de los rasgos distintivos del glifo **CHIJ/CHIH**, “venado” (Figura 7a-b): oreja grande y presencia de un cuerno, pero lo más interesante es que el cuerpo está visiblemente deformado para presentar otra parte de la anatomía del venado, su pezuña, presente en otro glifo **CHIJ/CHIH** (Figura 7c) y en el glifo **MAY**, “pezuña; presente, regalo” (Figura 7d).

En ausencia de otras referencias de captura en el texto, es muy probable que los dos cautivos representados bajo el soberano se refieran a este evento. No sabemos dónde ubicar a las personas de Chih, sin embargo, por el hecho de que

los cautivos tengan rasgos no mayas de acuerdo con las convenciones de este arte —los ajenos son caracterizados por una pilosidad facial muy desarrollada: barba, bigote, cejas espesas—, es posible que sean originarios de la franja occidental del área maya, no lejos de Palenque. Finalmente, bajo el padre del soberano aparece un monstruo que parece ser una representación figurativa de un glifo de valor **TSU[H] K**, “partición, división, provincia” (Figuras 7e-g). La noción de *tsuhk* se usa para referirse a las divisiones del mundo, tanto horizontal (macrorregiones) como vertical (el árbol cósmico está a menudo marcado por este glifo y probablemente se refiere a la división del mundo en estratos). Si permanecemos en el mismo dominio que los otros elementos del registro inferior, lo más probable es que se haga referencia aquí a la dominación de Palenque sobre una provincia que queda por definir.

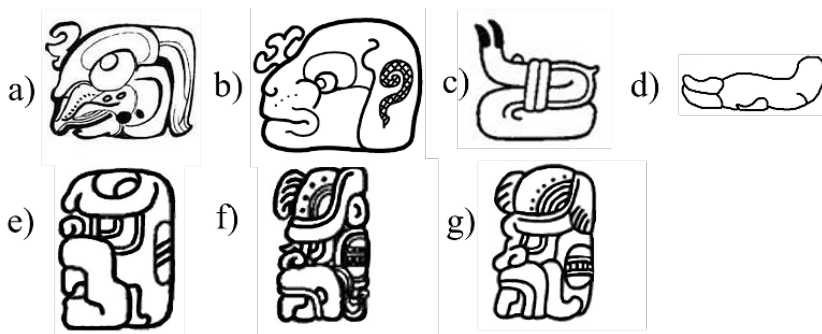


Figura 7. a-b) variaciones del glifo **CHI/CHIH**, “venado”; c) otro glifo **CHI/CHIH**, “venado”; d) glifo **MAY**, “pezuña; presente, regalo”; e-g) variaciones del glifo **TSU[H]K**, “partición, división, provincia”.

### Consideraciones finales

Uno podría imaginar que el hecho de poder leer gran parte de los textos glíficos sería, en sí mismo, suficiente para alcanzar un conocimiento satisfactorio de su cultura. No es así. Si bien el contenido de los textos nos permite aumentar la información conocida, el arte verbal de las inscripciones, otra expresión de este mismo pensamiento simbólico propio de la civilización maya no ofrece siempre una lectura nítida. Las frecuentes referencias a sus rituales, a su sistema de creencias y a sus instituciones político-religiosas se expresan en el discurso mediante fórmulas figuradas que tan sólo las evocan. Un ritual tan ampliamente representado como el acceso al poder se traduce lingüísticamente mediante un número muy limitado de expresiones estandarizadas que siempre hacen referencia a ello de forma desviada. Puede ser una referencia metonímica —por la referencia a acciones rituales aisladas (*ch'am.K'awiił*, “la recepción del [cetro] K'awiił”, *k'al.hu'n [tub'ah]*, “la atadura de [la banda de] amate [en su cabeza]”, etc.)— o del tipo metafórico —por ejemplo, *chumwaan ti ajawleł*, “se sienta en su cargo de *ajaw*”, o

*johyaj ti ajawlel*, “está rodeado por su cargo de *ajaw*”—. Sólo un análisis exhaustivo de las imágenes, o incluso de los glifos, en toda su variabilidad y complejidad permitiría construir una definición más precisa y émica de un tema dado. De hecho, gracias a la creatividad y a la proliferación de referencias oblicuas de las artes gráficas que caen bajo el principio de la “aspectualidad” podremos mejorar nuestra comprensión de estos hechos culturales.

El uso sistemático de figuras retóricas (gráficas o lingüísticas) para describir el mundo puede ser interpretado de muchas maneras. En primer lugar, Stone y Zender (2011: 22) enfatizan el valor estético de este proceso, que estimula la imaginación y hace que el arte sea más vívido. Probablemente podamos ir más lejos. La “heterogeneidad semiótica” entre elementos figurativos y simbólicos permite, ante todo, romper los códigos entre ser y parecer, entre interioridad y exterioridad. Si bien hay un deseo de figurar, a veces de manera bastante realista, estas representaciones siguen siendo muy estandarizadas y las individualidades nacen esencialmente de su identificación. Sea por su nombramiento —usando directamente signos gráficos más o menos integrados en la imagen— y/o por otros detalles simbólicos —motivos que comparten generalmente la escritura y la iconografía—, esto permite definir el tema bajo aspectos diferentes, es decir, gracias al principio de la “aspectualidad” que caracteriza este arte, y por la *combinación* de “picturalidad y escrituralidad” dentro del espacio pictórico. Asimismo, más que iconos, las individualidades figuradas también son símbolos —símbolos del poder real o de guerra, fuente de legitimación, etcétera—; la actualización contextual (de identidad y espaciotemporal) da lugar a otro nivel de lectura que en lo general no se basa en la iconicidad, reservada para representar modelos atemporales. Además, si se pueden representar personas muertas dentro de una escena como si parecieran vivas, la evocación de otros participantes centrales en el discurso de la imagen puede no corresponder a una representación figurativa, sino efectuarse por medio de estrategias más sutiles: simbólicamente —por la mención de su nombre, por la inserción de rasgos distintivos que lo definen dentro de la escena—, o de otra índole, como la interpicturalidad, entre otras.

En otras palabras, la interpretación de una escena no se puede fundamentar únicamente en lo representado, lo que hace eco a la cosmovisión maya que no remite a un mundo únicamente material, sino a un universo complejo, organizado en estratos a través de los cuales interactúan entidades visibles e invisibles. No limitarse a representaciones icónicas sino mezclarlas o sustituirlas con signos simbólicos parece ser un proceso preferente porque, como lo señaló Déglise-Coste (2013: 77), “el símbolo es desde el principio una creación de la psique, una representación y, por lo tanto, el simbolismo no separa la realidad en dos categorías distintas, que serían una espiritual y la otra material”.<sup>12</sup> Los princi-

<sup>12</sup> “Le symbole est d’emblée une création de la psyché, une représentation et, pour autant, le symbolisme ne sépare pas la réalité en deux catégories distinctes qui seraient l’une spirituelle et l’autre matérielle”.

pios fundamentales de las artes mayas permitirían entonces borrar los límites ontológicos y dar cuenta de su visión del mundo que se basa, no en una división categórica de lo visible y lo invisible, sino en su coexistencia en el mismo plano.

## Agradecimientos

Quiero agradecer a los dos dictaminadores anónimos por sus críticas constructivas y sus comentarios que, indudablemente, enriquecieron el contenido de este artículo.

## Bibliografía

- Bassie-Sweet, Karen, Nicholas A. Hopkins y J. Kathryn Josserand  
2012 "Narrative Structure and the Drum Major Headdress", *Parallel Worlds: Genre, Discourse, and Poetics in Contemporary, Colonial, and Classic Period Maya Literature*, pp. 195-220, Kerry Hull y Michael D. Carrasco (eds.). Boulder: University Press of Colorado.
- Bernal Romero, Guillermo  
2016 "La escena del Tablero del Palacio: ubicación de sus ruedas calendáricas en el sistema de Cuenta Larga", *Lakamha'*, 4: 4-15.
- Beuchat, Henri  
1913 "L'écriture Maya", *Journal de la Société des Américanistes*, 10 (1): 59-94.
- Burdick, Catherine Elizabeth  
2010 "Text and Image in Classic Maya Sculpture: A.D. 600-900", tesis de doctorado en Historia del Arte. Chicago: University of Illinois.
- Caso, Alfonso  
1942 "Definición y extensión del complejo 'Olmeca'", *Mayas y olmecas: segunda reunión de mesa redonda sobre problemas antropológicos de México y Centro América-Tuxtla Gutiérrez/Chiapas*, pp. 43-46. México: Sociedad Mexicana de Antropología.
- Collins, Ryan H.  
2009 "Transition through the Abyss: Archaeological Interpretations of the Iconographic Raised-Heel in Classic Maya Sculpture", tesis de honor en el Major Program en Antropología. Orlando: University of Central Florida, College of Sciences.
- Damerow, Peter  
2006 "The Origins of Writing as a Problem of Historical Epistemology", *Cuneiform Digital Library Journal*, 2006 (1): 1-10. Disponible en: <[http://cdli.ucla.edu/pubs/cdlj/2006/cdlj2006\\_001.html](http://cdli.ucla.edu/pubs/cdlj/2006/cdlj2006_001.html)> [consultado el 31 de julio del 2019].



- Déglise-Coste, Béatrice  
2013 "Représentations du monde et symbolique élémentaire", tesis de doctorado en Filosofía. Dijon: Université de Bourgogne.
- Egan, Rachel K.  
2011 "New Perspectives on the Quatrefoil in Classic Maya Iconography: The Center and the Portal", tesis de maestría en Antropología. Orlando: University of Central Florida, College of Sciences.
- Englehardt, Joshua D.  
2011 "Archaeological Epigraphy and Epigraphic Archaeology: Tracing Interaction, Innovation, and the Development of the Mayan Script through Material Remains", tesis de doctorado en Antropología. Tallahassee: Florida State University, College of Arts and Sciences.
- Farout, Dominique  
2009 "Image, temps et espace dans l'Ancienne Égypte", *Égypte, Afrique & Orient*, 55: 3-22.
- Gronemeyer, Sven  
2011 "Evoking the Dualism of Sign Classes: A Critique on the Existence of Morphosyllabic Signs in Maya Hieroglyphic Writing", *Indiana*, 28: 315-337.  
2019 "Abstraction through the Merger of Iconic Elements in Forming New Allographs: The Logogram 539 <WAY>", *Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya, Research Note*, 12: 1-10. doi: <http://dx.doi.org/10.20376/IDIOM-23665556.19.rn012.en>.
- Gutiérrez León, Gustavo de Jesús  
2016 "La escritura maya", *Revista Espacio I+D. Innovación Más Desarrollo*, 5 (11): 8-34. doi: <https://doi.org/10.31644/IMASD.11.2016.a01>.
- Hoppan, Jean-Michel  
2009 "L'écriture figurative des Mayas", *Image et conception du monde dans les écritures figuratives*, pp. 198-241, Nathalie Beaux, Bernard Pottier y Nicolas Grimal (eds.). Paris: Collège de France, Institut de France, AIBL-Soleb.
- Houston, Stephen D., David Stuart y John Robertson  
1998 "Disharmony in Maya Hieroglyphic Writing", *Anatomía de una civilización: aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya*, pp. 275-296, Andrés Ciudad Ruiz et al. (eds.). Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas.
- Justeson, John S. y Peter Mathews  
1990 "Evolutionary Trends in Mesoamerican Hieroglyphic Writing", *Visible Language*, 24: 86-132.
- Kettunen, Harri y Christophe Helmke  
2011 "Introduction aux Hiéroglyphes Mayas", *Wayeb*. Disponible en: <<http://www.wayeb.org/download/resources/wh2011french.pdf>> [consultado el 31 de julio del 2019].

Lacadena García-Gallo, Alfonso

- 2010 "Escritura y lengua en Tak'alik Ab'aj: problemas y propuestas", *XXIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2009*, pp. 1022-1039, Bárbara Arroyo, Adriana Linares y Lorena Paiz (eds.). Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

Lacadena García-Gallo, Alfonso y Søren Wichmann

- 2004 "On the Representation of the Glottal Stop in Maya Writing", *The Linguistics of Maya Writing*, pp. 100-164, Søren Wichmann (ed.). Salt Lake City: University of Utah Press.

López Oliva, Macarena

- 2012 "Decapitación, way y nagualismo en las vasijas policromas mayas: un análisis etnográfico, iconográfico y epigráfico", *KinKaban*, año I (1): 44-57.

Marcus, Joyce

- 1992 *Mesoamerican Writing Systems: Propaganda, Myth, and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton: Princeton University Press.

Martin, Simon

- 2001 "Under a Deadly Star-Warfare Among the Classic Maya", *Maya: Divine Kings of the Rainforest*, pp. 174-185, Nikolai Grube, Eva Eggebrecht y Mathias Seidel (eds.). Colonia: Könemann.

Mathews, Peter y Péter Bíró

- 2008 "Maya Hieroglyph Dictionary", *Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos Inc.* Disponible en: <[http://research.famsi.org/mdp/mdp\\_briefintro.html](http://research.famsi.org/mdp/mdp_briefintro.html)> [consultado el 31 de julio del 2019].

McDonald, J. Andrew y Brian Stross

- 2012 "Water Lily and Cosmic Serpent: Equivalent Channels of the Maya Spirit Realm", *Journal of Ethnobiology*, 32 (1): 74-107. DOI: <https://doi.org/10.2993/0278-0771-32.1.74>.

Mora-Marín, David F.

- 2003 "The Origin of Mayan Syllabograms and Orthographic Conventions", *Written Language and Literacy*, 6(2): 193-237. DOI: <https://doi.org/10.1075/wll.6.2.04mor>.
- 2008 "Full Phonetic Complementation, Semantic Classifiers, and Semantic Determinatives in Ancient Mayan Hieroglyphic Writing", *Ancient Mesoamerica*, 19: 195-213. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0956536108000345>.
- 2010a "A Review of Recent Work on the Decipherment of Epi-Olmec Hieroglyphic Writing", *Mexicon*, 32 (1): 31-37.
- 2010b "Consonant Deletion, Obligatory Synharmony, Typical Suffixing: An Explanation of Spelling Practices in Mayan Writing", *Written Language and Literacy*, 13: 118-179. DOI: <https://doi.org/10.1075/wll.13.1.05mor>.

- Pérez de Lara, Jorge y John Justeson  
 2006 "Photographic Documentation of Monuments with Epi-Olmec Script/Imagery", *Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos Inc.* Disponible en: <<http://www.famsi.org/reports/05084/05084PerezdeLara01.pdf>> [consultado el 31 de julio de 2019].
- Reilly, Frank Kent III  
 1999 "Olmec-style Iconography", *Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos Inc.* Disponible en: <<http://www.famsi.org/reports/94031/94031Reilly01.pdf>> [consultado el 31 de julio de 2019].
- Saturno, William A., David Stuart y Boris Beltrán  
 2006 "Early Maya Writing at San Bartolo, Guatemala", *Science*, 311 (3): 1281-1282. doi: <https://doi.org/10.1126/science.1121745>.
- Skidmore, Joel  
 2010 "The Rulers of Palenque (5th Edition)", *Mesoweb*. Disponible en: <<http://www.mesoweb.com/palenque/resources/rulers/PalenqueRulers-05.pdf>> [consultado el 31 de julio de 2019].
- Stone, Andrea y Marc Zender  
 2011 *Reading Maya Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson.
- Stuart, David  
 2012 "The Name of Paper: The Mythology of Crowning and Royal Nomenclature on Palenque's Palace Tablet", *Maya Archaeology*, 2, pp. 116-142, Charles Golden, Stephen Houston y Joel Skidmore (eds.). San Francisco: Precolumbia Mesoweb Press.
- Taube, Karl A.  
 2004 *Olmec Art at Dumbarton Oaks*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Taylor, Dacey  
 1978 "The Cauac Monster", *Tercera Mesa Redonda de Palenque*, pp. 79-89, Merle Greene Robertson y Donnan Call Jeffers (eds.). Monterey: Pre-Columbian Art Research Center.
- Vandermeersch, Léon  
 2004 "De l'idéographie divinatoire à Confucius et Zhuang Zi", *Cahiers d'Extrême-Asie*, 14 (1): 43-53.
- Wright, Mark Alan  
 2011 "A Study of Classic Maya Rulership", tesis de doctorado en Antropología. Riverside: University of California.

**Cédric Becquey.** Francés. Maestro en Ciencias del Lenguaje-Didáctica de las Lenguas por la Universidad París 3 – Sorbonne Nouvelle, Francia y doctor en Ciencias del Lenguaje por la Universidad Libre de Ámsterdam, Países Bajos. Se encuentra adscrito al Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus especialidades son la documentación y descripción lingüística; lingüística comparada e histórica, lingüística antropológica, lingüística y análisis del discurso y la epigrafía maya. Su proyecto en curso se titula “Actos de palabras en lenguas cholanas occidentales: una perspectiva pragmática”. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran “Rituel de fondation de maison chez les Chols: une étude ethnolinguistique”, “Polycategoriality and hybridity across Mayan Languages: Action nouns and ergative splits” y “ ‘Ujuum payalchi’ ‘le sonido de los rezos’: nuevas perspectivas para el estudio de los discursos rituales mayas, sus cualidades vocales y variaciones”, la primera como autor único.

cedric.becquey@gmail.com