EL SIMBOLO Y SU TRATAMIENTO EN EL CAMPO VISUAL
1.1 Primeras Manifestaciones Artísticas

En distintas culturas y momentos históricos, el hombre ha representado imágenes o rasgos bastante similares entre unos y otros. Esto se debe a que el hombre ha buscado en el arte una forma de expresión o de comunicación que le permitiera comprender de cierta manera aquello que le rodea o que no es capaz de explicarse completamente para entender a la vez su existencia misma. Esto nos lo explica Maria E. Ruiz Gallut al decir que "(…) el hombre explica su propia existencia; se muestra a sí mismo objeto y sujeto del poder de los dioses desde su nacimiento hasta su muerte."[1] Para ello se han utilizado símbolos, creados por el hombre por medio de un proceso psíquico e inconciente -propio del ser humano-, los cuales se convierten en *arquetipos* cuando son compartidos a un nivel colectivo, dando pie a lo que Jung ha denominado como *inconsciente colectivo*.

Fig. 9: Pinturas rupestres en el Macizo del Caroig. Detalle del motivo principal del Abrigo de Roser en Millares, Valencia, España.

Las primeras manifestaciones artísticas que podemos rastrear en la actualidad, tanto para el continente europeo como para el americano, tienen un nacimiento ligado al dominio del ritmo, por lo que en estas manifestaciones vemos aparecer series de puntos y rayas, las cuales irían desarrollándose poco a poco, mostrando cierta repetición, según plantea Leroi-Gourhan[2] (fig. 9). Luego se convertirían en signos abstractos que forman figuras geométricas como triángulos, cuadrados, rombos, zig-zags, círculos, espirales, etcétera. (fig. 10)

Este sistema daría origen a la *invención* del contorno de las figuras, el cual, tal como menciona Alois Riegl[3], implicó una gran capacidad creadora en el hombre prehistórico puesto que para representar figuras, no fue copiando el cuerpo sino que hizo abstracciones de la naturaleza misma. Esto no es casual; en varias manifestaciones el uso de formas bidimensionales, aún cuando se trate de campos

Fig. 10: *Pintura Rupestre*. Cueva de los Remedios. Jiménez, Chihuahua. México. En la Revista Arqueología Mexicana Núm. 71, enero-febrero, 2005. P. 54.

[1] Op. Cit. P. 350.

[2] Leroi- Gourhan, André. *El Lenguaje de las Formas*. INAH, México, 1990. P. 19-21.

[3] Riegl, Alois. *Problemas de estilo: Fundamentos para una Historia de la Ornamentación. Editorial* Gustavo Gili, Barcelona, 1980. P. 9.

figurativos, hace referencia a un discurso simbólico que se fundamenta en la cosmogonía.

Si bien cada cultura tiene los mismos principios cosmogónicos que pueden provocar convergencias o analogías en las imágenes o en campos iconográficos representados, también puede haber un desplazamiento en el significado que se les pueda dar, esto es, diferirá en gran medida en cada cultura de acuerdo a su contexto e ideología. Lo que cambiará será esa *envoltura sensible* del pensamiento, término que tiene una estrecha relación con la idea de *inconsciente colectivo* de Jung ya que hay un componente a nivel psíquico que es común a todos los hombres, o los componentes de ese arraigo terrenal, conforme a las técnicas y adaptaciones al lugar, es decir, a los requerimientos locales, pero la fundamentación será la misma. Jung nos lo explica de la siguiente manera:

> *Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es sin duda personal. Lo llamamos "inconsciente personal". Pero este estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición sino que es innato, lo llamamos "inconsciente colectivo". He elegido la expresión "colectivo" porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre.*[4]

Jung considera que el inconsciente no se da nada más en un nivel individual sino que también se da en un nivel colectivo, en donde existen patrones psíquicos comunes compartidos por todos los hombres por igual, a los que les da el nombre de "arquetipos".

El concepto "arquetipo" sólo puede aplicarse indirectamente a las representaciones colectivas ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos a elaboración consciente alguna y representa entonces un dato psíquico inmediato. El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge. Con respecto a esto Jung hace una crítica a Kant y su *Crítica de la Razón Pura*, diciendo que "(…) se ha abierto la noción de que el pensamiento, la razón, etc. no son procesos existentes por sí, liberados de todo condicionamiento subjetivo y sujeto solamente a las leyes eternas de la lógica, sino que son funciones psíquicas coordinadas con una personalidad y subordinadas a ella."[5]

Esto lo explica señalando que los seres humanos a través de su desarrollo como integrantes de una sociedad pasan por diferentes fases, las cuales producen cambios que les provoca un despertar de la conciencia. Este despertar se debe a que tenemos una manera continua de relacionarnos con el mundo, y almacenamos ciertas cosas que transmitimos a los demás, las cuales pasan al plano consciente, lo que nos explica la repetitividad en los discursos, dando como resultando un encuentro con el mundo. Sin embargo, éste dará como

[4] Jung, Carl G. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1981. P.10.

[5] Ibid. P. 71.

resultado comportamientos diferentes, al mismo tiempo que nuestra posición en el mundo y los discursos que creamos se tienen que reestructurar ya que vivimos en un mundo cambiante.

Esta teoría de Jung pone a todos los hombres y a la creación artística en el mismo plano, si se repiten formas es porque tienen elementos con un sustrato significativo común. Como ya dijimos, es la *envoltura sensible* la que cambia, por lo que el arte es efímero, cumple un ciclo y se abren otros con nuevas particularidades sin dejar detrás ese sustrato común, ya que "(…) lo real no es únicamente lo que dura indefinidamente igual a sí mismo, sino también lo que se transforma en formas orgánicas pero cíclicas (…)"[6]

Como hemos visto, el arte surge como una posible respuesta a las inquietudes del hombre, es un medio que le permite expresarse y hablar de sí mismo y de lo que le rodea, por ello Jung nos explica que en las primeras manifestaciones, parte de lo que se va a plasmar revela un contenido con retroalimentación plural para el grupo, esto es, todo lo relacionado con la cosmogonía. Estas manifestaciones conforman una estructura completa, por lo que no se pueden leer de forma fragmentada.

El surgir del arte se da en un momento específico, cuando el hombre ya ha dominado ciertos contenidos significativos (como es el caso de la finitud) y los manifiesta a través de una *envoltura sensible*, escogiendo elementos que pertenecen a su entorno y ejerciendo una abstracción sobre ellos. Pero esta envoltura no se confunde con el contenido, de ser así sería algo mimético. Como es el caso de las pinturas de las cuevas de Lascaux, en donde la figura animal no se encuentra representando un acto de caza sino una dualidad genérica hombre-mujer, que más que contraponerse se complementa.

En este proceso en que el hombre elige las envolturas sensibles de su discurso, recurre a la simbolización, proceso esencial de las primeras manifestaciones artísticas como lo manifiesta Jung:

> *(…) lo inconsciente representa una condición a-priori de la conciencia y de sus contenidos. De lo inconsciente surgen efectos determinantes que independientemente de la transmisión (al polo consciente) aseguran en todo individuo la similitud y aún la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa. Una de las pruebas fundamentales de esto, es el paralelismo que podríamos calificar de universal entre los temas mitológicos a los que he llamado arquetipos (…)*[7]

Esta activación de los mismos arquetipos explica la repetitividad de los mitos en diferentes culturas, así como la del uso del estilo geométrico como lo señala A. Riegl al decir que: "Los pocos motivos fundamentales del estilo geométrico se han encontrado en la misma forma, aunque en diversas combinaciones y con variadas preferencias, en casi todos aquellos pueblos primitivos y prehistóricos tanto de Europa como de Asia, de África, de América y Polinesia." [8]

[6] Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones*. Biblioteca Era, México, 2000. P. 288.

[7] Op. Cit. P. 54.

[8] Op. Cit. P. 11.

Lo que llama Jung "proceso simbólico" es pensar el mundo y pensarnos en él. Esta experiencia se va depositando en una serie de discursos que permitirán la conformación de una memoria colectiva, y que serán a la larga, identificadores culturales.

Respecto a estas primeras manifestaciones, Jung no coincide con la idea de un arte mimético; él considera que se hace uso de arquetipos para manifestar ciertos símbolos, por medio de cualquier *envoltura sensible*, sin que necesariamente se hagan coincidir los contenidos. Aunque se puede dar el caso de que sí coincidan el arraigo terrenal y carga simbólica. Estos arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos. El mito explica la existencia del mundo y de los seres humanos, por ello en las primeras manifestaciones no existe un cuestionamiento; todo se da a un nivel afectivo e inconsciente. Además, todos los elementos de la naturaleza tienen o pueden tener una carga simbólica. Esto es lo que sucede con la sexualidad, la cual desde el inicio del sistema de codificación de las representaciones del arte está presente.

El prehistoriador francés André Leroi-Gourhan nos lo demuestra a través de sus investigaciones en iconografía de pintura rupestre, mayormente en Europa. Éste considera que los pictogramas que encontramos en las cuevas (más que nada de animales) no son casuales ni simples copias miméticas que traten de representar la "realidad". Leroi-Gourhan propone cuatro momentos artísticos (fig. 11) que van de lo abstracto a lo figurativo para estas primeras manifestaciones.

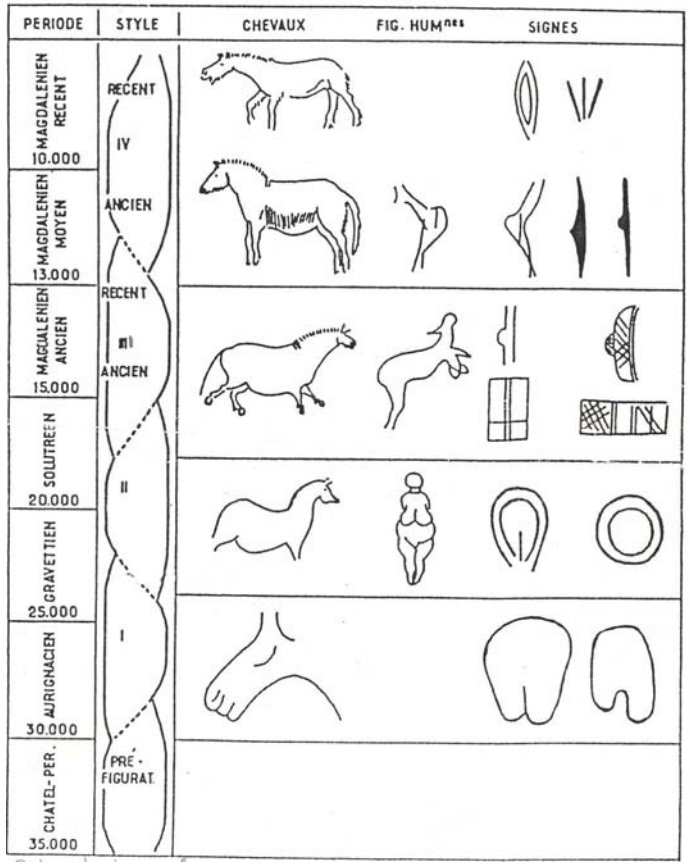

Fig. 11: Cronología de periodos y estilos de acuerdo a Leroi-Gourhan (en *Les Religions de la Préhistoire*)

Es precisamente en el primero en donde se reconocen representaciones masculinas y femeninas que se limitan a los símbolos sexuales. Estos pueden ir desde una serie de líneas o puntos alineados, en el caso de los masculinos, y mediante óvalos en el de los femeninos. En este momento las formas comienzan con lo abstracto, esto es, se dan esquematizadas. En

el segundo es cuando vemos aparecer representaciones completas del cuerpo como lo es el caso de las "Venus", las cuales tienen una forma romboide. Sobre un núcleo central (el cuerpo) se incorporan atributos también esquemáticos como los senos, la cabeza, los brazos y los muslos, todo esto sin detalle. En el tercer momento las formas dadas son más que nada de animales, y en el cuarto la representación ya es más que nada figurativa. En este último ya aparecen tanto animales como hombres.[9]

En el caso de México, el desarrollo de las formas sucede de manera similar pero con características particulares, ya que antes que nada éstas se dan en el exterior sobre piedra a manera de petroglifos y petrograbados, los cuales están ligados tanto a símbolos numéricos y astronómicos como a los sexuales esquematizados, similares a los que se han encontrado en algunas pinturas rupestres en Europa (fig.12).

Es sobre éstos últimos que hemos de hablar para hacer una conexión entre estas manifestaciones tempranas y las que veremos posteriormente en distintas culturas prehispánicas de México.

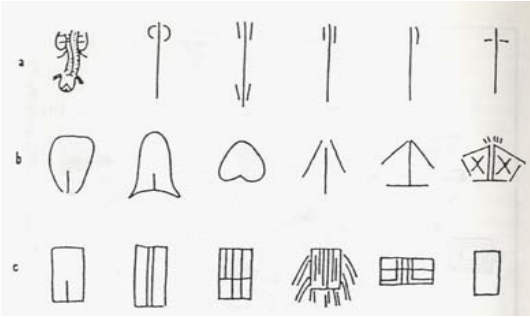

Fig. 12: Variantes del tema viril (a) y del tema femenino (b y c) ilustrando el carácter abstracto de las representaciones sexuales durante la mayor parte del Paleolítico Superior. (Leroi-Gourhan. *El lenguaje de las formas*. 1990)

[9] Op. Cit. P. 28-40.

1.2 El Caso de México

Uno de los sitios en donde encontramos una gran cantidad de petroglifos (446 aprox.) es en la zona huichol del cañón de Ocotillo, Jalisco[10], los cuales se leen actualmente como manifestaciones de ritos de renovación relacionados con el sol, el agua y la fertilidad, en especial con el cambio de la temporada seca a la de lluvias, así como también a la caza sagrada del venado (fig.13).

Fig. 13: Piedra con petroglifos que representan el sol, el sexo femenino, así como el lugar donde un chamán lleva a cabo ritos relacionado s con el sol, el agua, la fertilidad y la caza sagrada de venados. La Mesa de Marcelino, Municipio de Talpa. Revista Arqueología Mexicana, #47, ene.-feb. 2001. P. 56.

Entre ellos, se han encontrado figuras de animales, figuras humanas, los llamados "pocitos" o pequeñas cavidades que representan al sol y líneas ondulantes que representan al agua;

[10] Los petroglifos existentes pudieron ser grabados entre los 1000 a.C. y la edad moderna.

pero lo que nos interesa por su carga simbólica asociada a lo sexual es la relación entre la fertilidad y el agua que parece estar representada por grabados con forma del sexo femenino (fig. 14a) lo cual se deba quizá a una asociación directa entre el acto de dar a luz y el soltar el agua de la placenta, así como del acto de lactar, asociación que surge debido a que se ha encontrado una figura de mujer con "pocitos" en el pecho, con lo cual se completa la metáfora de la relación entre sol-agua-fertilidad[11] (fig. 14b).

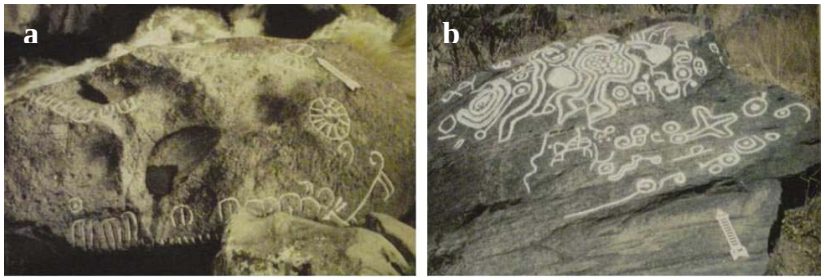

Fig. 14: a) Imágenes. del sexo femenino en una peña del cañon Ilamas. Podrían simbolizar el parto y la expulsión del agua de la placenta. Valle de Mirandilla, municipio de Mascota. b) Petroglifos en uno de los cuales se representa una mujer con pocitos en el pecho, relacionado con el la fertilidad en el acto de lactar. Soyatán, municipio de San Sebastián del Oeste. Revista Arqueología Mexicana, #47, ene.-feb. 2001. P. 58.

Otro ejemplo de este desarrollo de las formas concerniente a lo sexual lo encontramos en la cultura chalchihuiteña de la Cumbre de la Mesa de la Cruz (600d.C.), junto a Coscomate, municipio de Guanaceví, Durango. Aunque este asentamiento es posterior al anterior hay cierta continuidad en el manejo de las formas y en la selección del soporte, así como en el campo iconográfico.

Entre los petroglifos encontrados en los cimientos de algunas casas se tienen imágenes de vulvas en hilera, líneas rectas, serpentiformes/ondulantes que corren como hilos de lluvia grabadas en las piedras, pero en general también se encuentran en varias de las rocas que forman la orilla de la meseta y en el cañón mismo en donde vemos además imágenes de piletas o "pocitos" y venados.

Se considera que estas formas están relacionadas al erotismo sagrado que era parte de la vida de los chalchihuiteños, por lo que encontramos otra vez también la relación entre agua y fertilidad (las vulvas). Hay muchos conjuntos de arte rupestre cercanos a los sitios habitacionales, así como motivos pintados o grabados de elementos iconográficos propios de la cerámica chalchihuiteña.

Estas manifestaciones de arte rupestre en la Mesa de la Cruz, según Marie- Areti Hers, confirman que "los grabados están insertos en el espacio mismo de la vida cotidiana de esos pobladores y no apartados en un santuario cercano como ocurre en los otros casos (…)"[12]. Su carácter público, su estrecha relación con la naturaleza y las particularidades de la sociedad en la cual se dieron son aspectos que nos hacen considerarlas como imágenes sagradas[13].

[11] Muntjoy, Joseph B. *Ritos de renovación en los petroglifos de Jalisco* en la Revista Arqueología Mexicana, Núm. 47, Enero- Febrero, 2001. P. 56-63.

[12] Op. Cit. P. 303.
[13] Ibid. P. 327.

Dentro de este contexto aparece la figura humana, tanto en petroglifos como en pintura rupestre, pero ésta aparece frecuentemente ligada al personaje mítico llamado *Kokopelli* o flautista, imagen proveniente originalmente de lo que hoy es el suroeste de Estados Unidos (fig. 15).

Fig. 15: Grab. # 1, escala 1:10. Calca de L. M. Quintero, F. Hernández y Marie-Areti Hers. Mesa de la Cruz, Durango.

Esta imagen es tratada con especial énfasis ya que en algunos casos llega a medir más de un metro ochenta de alto, además de que varios de sus atributos físicos son resaltados como las piernas, el miembro viril masculino, así como un "bulto" que carga en la espalda. Este personaje se presenta tocando una flauta, ya que se dice que a través de su melodía es como atraía a las mujeres para tener encuentros sexuales con él (fig. 16).

Fig. 16: *Las Figuras*, detalle del panel 14, escala 1: 4. En la parte superior aparece un personaje recostado con las piernas dobladas y aparentemente con la garganta abierta quien deja caer su mano hacia un gran kokopelli, el cual toca un extraño instrumento. Mesa de la Cruz, Durango.

Kokopelli el astuto flautista, el que enamora a las doncellas con las promesas que carga en su bulto o en su joroba, bien sean nubes, niños, canciones, cobijas o semillas, el que crea calor con su música y derrite la nieve, el multifacético personaje mítico, sacerdote de la lluvia y de la fertilidad, un mago cazador, trovador errante, o mercader, pero siempre notable por sus hazañas sexuales.[14]

Fig. 17*: Escultura fálica chalchihuiteña* encontrada en el marco del proyecto Hervideros de la UNAM. Foto de Pedro Ángeles, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Dentro de la cultura chalchihuiteña también se han encontrado esculturas fálicas, las cuales igualmente fueron encontradas, en su mayoría, en el interior de casas habitación, lo que da para pensar que fuesen empleadas en rituales domésticos (fig.17). Nos referiremos a una de ellas, en especial, por el juego de relaciones que presenta ya que en ella confluyen los tres elementos gráficos más representados en la región como lo son esculturas fálicas, grabados de vulvas y personajes cargando un bulto o una joroba.

Esta escultura fálica de Molino, Durango, mide 13 cm. de diámetro por 40 cm. de alto y muestra un rostro humano, el cual parece haber sido arrancado de un golpe

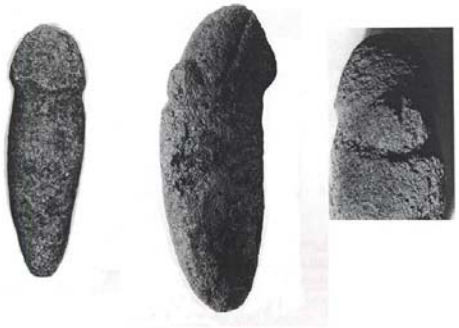

Fig. 18*: Escultura fálica de Molino, Durango* (vista frontal, de perfil y detalle del rostro). Foto Pedro Ángeles. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

[14] Ibid. P. 307.

aunque se siguen destacando ciertos rasgos (fig. 18 y 19).

Parece ser una figura antropomorfa con joroba, pero con una observación más cuidadosa se pueden notar restos de pintura ocre sobre el pecho, así como una línea sobre la frente que termina en lo que parece ser un bulto que carga entre la nuca y la espalda a modo de mecapal. A este abultamiento lo atraviesa una línea por la mitad, lo que parece ser una vulva en relieve dada la gran cantidad de imágenes de vulvas y de esculturas fálicas que se han encontrado en la zona, lo cual nos señala que en esta cultura los hogares y espacios públicos estaban cargados de un notable erotismo[15], que bien puede ser entendido de manera distinta al concepto de erotismo que tenemos hoy en día el cual ya no es parte de un discurso mítico, pero de manera semejante entre las diversas culturas prehispánicas.

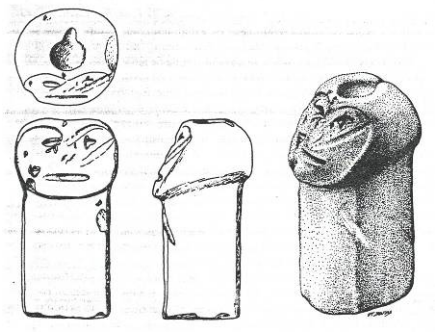

Fig. 19: Escultura procedente de los alrededores de Hervideros. Dibujo de Fernando Botas.

En estos casos, se hace visible que el discurso cosmogónico se revela a través de imágenes sexuales que no sólo están refiriéndose a ritos de fertilidad de las tierras y del agua, sino que están "erotizando" a las fuerzas de la naturaleza, lo cual explica Ángel Aedo diciendo que "(…) subyace en una buena parte de las escenificaciones rituales y de las narraciones míticas, impregnando con un halo particular de sentido uno de los asuntos simultáneamente más serios y lúdicos de la humanidad, el placer."[16] El sentido erótico que brindan esas imágenes se hace evidente en el lenguaje de las formas elegido, el cual utiliza símbolos sexuales masculinos y femeninos para revelar una pertenencia al mundo, a un ciclo de vida, a un grupo mismo.

1.3 PENSAMIENTO SIMBÓLICO PREHISPÁNICO

Las formas significadas si bien se manifestaron desde muy temprano a través de la disposición del hombre a asimilar y traducir las formas de su mundo, surgieron como parte de un despertar en donde el hombre comenzó a establecer su diferencia con el resto de las cosas que lo rodeaban:

> *Antes que se produjera, en el curso de la evolución y después de una larga gestación somato-psíquica, la erupción de la conciencia desde las "tinieblas" corporales de un ser todavía inmerso en un mundo biológico, es decir en el que prevalecía lo orgánico e instintivo, la muerte no existía, no trascendía, era un hecho inmanente a la vida. Con la aparición de la conciencia y de la función simbólica, ocurre una partición ontológica del ser en ser que es y ser que se ve en el acto de ser, trágico nacimiento del hombre al mundo (…) Este parto traumático del hombre al mundo se encuentra de manera formalmente distinta*

[15] Aedo, Angel. *Imágenes de la sexualidad y potencias de la naturaleza. El caso de las esculturas fálicas chalchihuiteñas de Molino, Durango* en los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 82, 2003. P. 53.

[16] Ibid. P. 47.

pero mitológicamente idéntica en todos los mitos ontogenéticos del mundo.[17]

De esta manera es como el hombre comienza a diferenciarse a sí mismo y a tomar en cuenta al más viejo problema ontológico: la conciencia de la finitud. "La muerte en el mundo náhuatl prehispánico como en todas las culturas del mundo, nace con la aparición de la conciencia del ser."[18] A partir de esta preocupación es como veremos surgir todo un lenguaje cosmogónico que va más allá de lo meramente estético y que busca englobar pensamiento, para lo cual genera símbolos.

Prácticamente todo en nuestro mundo terrenal puede adquirir significancia simbólica, y lo que genera ésta es una gran importancia psicológica para quienes lo dotan de tal significado. Por ello "(…) todo el cosmos es un símbolo posible. El hombre, con su propensión a crear símbolos, transforma inconscientemente los objetos o formas en símbolos (dotándolos por tanto de gran importancia psicológica) y los expresa ya en su religión o en su arte visual." [19] Tal es el caso de la "hierofanía" o manifestación de lo sagrado, la cual también refuerza la información sobre un orden social y religioso, y se liga a prácticas astronómicas y arquitectónicas.

En el ámbito prehispánico, símbolo y arte están en busca de una interpretación, codificación y comunicación de la realidad, no nada más de su sola reproducción, por ello son circunstanciales además de que son independientes ya que "El arte es una forma de lenguaje simbólico, en tanto que el símbolo es, en sí mismo, un lenguaje."[20] El símbolo es un campo de comunicación conceptual de primera importancia; es un vehículo significante de orden particular y universal además de ser fuente de información extra-personal utilizada para organizar las relaciones sociales.[21]

Fig. 20: Templo de los Falos. Sitio Arqueológico de Uxmal, Yucatán.

Por su parte el arte, en forma de "lenguaje simbólico", también es sumamente importante ya que refleja la idiosincrasia del polo cultural mismo de su creación además de que refuerza ciertos elementos del discurso. Es en éste en donde se levanta la sospecha del sentido de la sexualidad para algunas

[17] Johansson, Patrick. *La gestación actancial del héroe y el tenor nodal de su ser ficticio en la trama mítico-religiosa náhuatl* en "El Héroe entre el Mito y la Historia". UNAM, México, 2000. P. 59.
[18] Ibid. P. 60.
[19] Jaffé, Aniela. *El simbolismo en las artes visuales* en "El hombre y sus símbolos", Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina. P. 232.

[20] Báez-Jorge, Félix. *Encuentros y desencuentros en las artes, una lectura antropológica* en el 14º Coloquio Internacional de Historia del Arte "Encuentros y Desencuentros en las Artes". UNAM- IIE, México, 1994. P.21.
[21] Ibid. P.29-30.

culturas prehispánicas ya que no hay un encubrimiento de ésta; no hay "pudor"[22] ni "moral cristiana" que la desliguen de un todo, de lo cosmogónico. Por el contrario vemos un florecimiento de deidades, figurillas, pinturas, esculturas y demás piezas, tanto en piedra como en cerámica, relacionadas a la sexualidad y que en algunos casos están ubicadas en espacios públicos como es el caso del Templo de los Falos en Uxmal (fig.20), de la estructura 2 CG o Codz Pop en Kabáh, Yucatán, en donde los personajes masculinos son representados con su miembro viril expuesto (fig.21) y también en Chichén Itzá Viejo en donde existe el Palacio de los Falos, el cual tiene además una relación con lo astronómico, debido a la posición del edificio, el cual queda alineado con el planeta Venus, cada 7 años.

El acto sexual por tanto, no es sólo un formulismo para llegar a la reproducción; no sólo se vincula a lo ritual por medio de la fertilidad, sino también a los eventos políticos como es el caso de las relaciones sexuales llevadas a cabo entre sacerdotisas y guerreros, entre las mujeres de los vencidos y el vencedor y otros tantos más actos en que veremos a la sexualidad manifestarse como activación o reactivación de principios cosmogónicos.

Fig. 21: Estructura 2 CG o Codz Pop. Moldura de la Fachada Oeste. Sitio Arqueológico de Kabáh, Yucatán.

[22] En el sentido de que no hay vergüenza de la sexualidad y del cuerpo. Esto no quiere decir que sean unos "libertinos" y que no haya cierto recato en los espacios sociales, pero éste se da de manera distinta.