

tierra y que siguen las mismas enseñanzas, lo que resalta, una vez más, el carácter de fuente panamericana del citado código y, a la vez, la unidad de las culturas indoamericanas.

### Paracas

Nuestro paseo arqueológico por la costa finaliza en Paracas y Nazca, dos sitios históricos de gran importancia. Paracas se encuentra en una pequeña colina, a 20 kilómetros de Pisco. El arte de Paracas está estrechamente relacionado con el de Nazca.

Por su calidad, policromía y variedades tecnológicas, las telas bordadas de Paracas son las más bellas del continente. Como una muestra de esa artesanía se ilustra en la gráfica 28 un tapiz bordado y calado que se exhibe en el Museo Etnográfico de Göteborg. Mide 102 cm. de largo por 51,5 cm. de ancho y tiene sus dos lados idénticos, es decir, que presenta en el lado derecho, como en el revés, las mismas figuras.

Esa técnica, llamada «doble faz policroma», por la que se obtiene la misma imagen a ambos lados de la tela, no es exclusiva de Paracas, sino panamericana.

Se usa todavía en Costa Rica, según referencias de Doris Stone, lo mismo que en Guatemala. Tuve oportunidad de examinar en 1970, en la colección de doña Lily de John Osborne, telas de doble faz policroma, tejidas en San José Nacahuil, en San Antonio Aguas Calientes y en Santa María de Jesús, departamento de Quezaltenango.

Esa misma técnica era conocida en México, según análisis de los códices por Luis Javier Ramos G., descrita en una voluminosa obra inédita (tesis doctoral), que puede consultarse en la sección Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

La policromía del mencionado tapiz de Paracas está en rojo, amarillo, negro o marrón y violeta.

Hay motivos en este tapiz que se dramatizan aún *in vivo*, como la danza del cóndor con las alas desplegadas, ilustradas precedentemente (sección «Etnografía»).

Otros representan figuras plasmadas en la estatuaria andina o en el arte maya y de otros pueblos americanos. El dios cayendo del cielo, con la cabeza abajo y los pies para arriba, por ejemplo. El «rogante» mirando esforzadamente hacia el cielo puede compararse a una escultura del Callejón de Huaylas o pinturas de códices mayas, ilustradas precedentemente. Hay dioses con dos cetros, como en la litoescultura de San Agustín o de Tiahuanaco; seres mitológicos, antropozoomorfos; cabezas de las que brotan hojas y frutos, como en la iconografía Chavín. Esas figuras evocan el mito de la transformación de la cabeza de Vukup Hunahpú en un fruto coronado de hojas, registrado en el *Popol-Vuh*.

Entre las figuras zoomorfas resaltan la rana, el motivo ave-serpiente, el felino y otros más. El Arbol de Vida bordado en dicha tela puede compararse a la cruz foliada de Palenque. Su eje está formado por un tallo que surge, al parecer, de un tubérculo. Dos niños forman los brazos de la cruz, uno de ellos tiene una larga cabellera que pende hacia abajo. La cruz foliada de Palenque consiste en una mata de maíz, cuyos brazos son hojas que envuelven una diminuta cabeza divina con una larga cabellera colgante que se asimila a los pelos de la mazorca.

Otra figura representa un poste central en torno al cual se enrollan dos serpientes asociadas con plantas que rematan en una hoja trifoliada. Uno de los ofidios es oscuro, el otro blanco. Objetivan el cosmos bicolor dentro de la simbólica indígena. En la base del árbol se ven diversas plantas.

En los códices mayas, el Arbol de Vida suele representarse por un tronco asociado a una serpiente, como puede apreciarse, por ejemplo, en la pág. 27 del *Código de Dresden*.

Entre las plantas o frutos representados en la mencionada tapicería de Paracas figuran la yuca, la jícama, frijoles (*Ph. vulgaris* y *Ph. lunatus*) y flores de maíz, valiosa documentación acerca de las plantas cultivadas en la costa durante la época pre-incaica.

La serpiente emplumada, dragones con la lengua colgante, seres de dos cabezas, híbridos antropozoomorfos y escenas mitológicas están representados, en bordados de rica policromía, incluso hasta en las franjas de este tapiz, que constituye una verdadera joya artística.

En la costa central del Perú hay telas que representan animales formados por rombos o figuras geométricas en la misma forma como se representan en telas quichés, como puede apreciarse en la lámina 2, página 1071, tomo III, de mi libro *Los Chortis...* Lily de John Osborne, especialista en tejidos indígenas de Guatemala, encuentra sorprendentes semejanzas entre dibujos quichés y otros de la iconografía andina (informe personal).

*Telas calendáricas.*—Paul Kosok y Rebeca, mi esposa, disertaron acerca del carácter calendárico de algunas telas bordadas de Paracas<sup>19</sup>, considerando las figuras mitológicas que ostentan como signos calendáricos correspondientes a ciclos de tiempo. Mencionaron, entre otras, la tela que se conserva en el museo de Brooklyn y otra que, según Tello, corresponde a un calendario lunar. Kosok atrajo la atención del auditorio hacia una importante tela calendárica de la cultura Nazca, en la cual diversos signos están dispuestos en bandas horizontales, dentro de un enlace de carácter estrictamente calendárico.

<sup>19</sup> En el XXXIII Congreso Int. de Americanistas, celebrado en San José de Costa Rica, en 1958.

Estos testimonios adquieren mayor valía a la luz de los medios empleados por los quichés, hasta la fecha, para reproducir sus cómputos de tiempo en tela.

Me cupo la suerte de identificar este original método indígena de registro, en el curso de mis investigaciones del sistema cronológico maya-mexicano, cuyo resultado di a conocer en el capítulo «Símbolos en telas y cerámica»<sup>20</sup>. En dicho estudio se establece que los indios presentes, celosos conservadores de su patrimonio cultural, elaboran telas que son verdaderos códices, mostrando algunas de ellas ruedas calendáricas o episodios de su cosmogonía. Figuran en ellas el tzolkin de 260 días, el año vago de 400 días y otros elementos cronográficos o ciclos temporales, siguiendo en esto viejos procedimientos precolombinos, atestados en códices y monumentos.

### Nazca

Por la riqueza de su colorido y la forma convencional de sus expresiones artísticas, la cerámica de Nazca es única en su género. Su belleza consiste en la innovación técnica de aplicar el engobe antes de la cocción. De ahí el esmaltado que le da una gran brillantez. Usa los colores rojo, blanco, negro y amarillo, que son colores sagrados paramericanos.

Los antecedentes de esa cerámica están en la de Paracas, que usaba el método de engobe post-cocción, pero transmitió su técnica del cloisonné, que llega hasta la época del imperio inca. El cloisonné es un método panamericano, conocido desde Arizona a la Argentina. Se ha mantenido tradicionalmente hasta la fecha entre los tarascos de Uruapán (Michoacán). En el capítulo correspondiente se ha ilustrado algunos ejemplares procesados con esa técnica, que no ha sobrevivido en otra parte.

En la cerámica nazca predomina el vaso de cuerpo globular con doble vertedera unida por un asa-puente. Este modelo tiene amplia difusión en las culturas Medias del Continente. También hay cerámica modelada, que representa seres humanos, animales, frutos y cabezas retratos, que son frecuentes y característicos de culturas Medias o Formativas.

La cerámica de Nazca constituye un documento etnográfico e histórico que no sólo permite reconstruir la vida, ideas religiosas y costumbres indígenas, sino también colocar esa cultura en el ciclo étnico que le corresponde.

Encontramos, por ejemplo, un vaso escultórico que representa una mujer en estado avanzado de gravidez<sup>21</sup>. Sobre el vientre se ve una rana en alto relieve, la parte inferior de su indumentaria está adornada con

<sup>20</sup> En mi libro *Los Chortis ante el problema maya*, tomo III, págs. 1061, 1081, México, 1949.

<sup>21</sup> Alejandro Pezzia Assereto, *La Cultura Nazca*, Lima, 1962, pág. 30.

una serie de meandros que representan la estilización de la serpiente y en sus pechos figuran dos peces. Todos esos animales están asociados, en los mitos, con la diosa lunar. La deidad representada en esta escultura es la diosa Madre, a la vez diosa lunar terrestre, figura característica de las culturas Medias o Formativas, que identifica a la sociedad nazqueña como una sociedad femenina que se rige por el derecho materno y el calendario lunar.

En su análisis de las tumbas, Alejandro Pezzia Assereto hace notar que «las mujeres parecen haberse encontrado en mayor rango que los hombres» (pág. 40), conclusión que concuerda con la anterior.

Por otra parte, Hans Feriz identifica figuras de medias lunas y del disco lunar<sup>22</sup>, además del sol, lo que indica, al parecer, la existencia de un calendario de fases lunares, con observación de los solsticios.

Entre otros rasgos que tipifican este horizonte cultural puede mencionarse el complejo guerra-sacrificios humanos-cabeza trofeo, omnipresente en el arte nazca.

La cabeza trofeo, símbolo de fertilidad, se reproduce como una obsesión tanto en bordados como en la cerámica. La encontramos en tumbas, en pinturas que representan un guerrero con un cuchillo en una mano y una cabeza en la otra; en escenas guerreras; en la figura de dioses o sacerdotes con un cetro en la mano y una cintura adornada de cabezas. La banda de cabezas trofeo es un motivo decorativo omnipresente en la cerámica; asimismo constituye un motivo decorativo de metates ceremoniales en Costa Rica y Panamá, cuyos bordes están adornados con una fila de cabezas, como puede apreciarse en las ilustraciones pertinentes. El motivo del prisionero desnudo, con una cuerda atada al cuello, está bellamente representado en esculturas líticas de Costa Rica, ilustradas en el capítulo correspondiente.

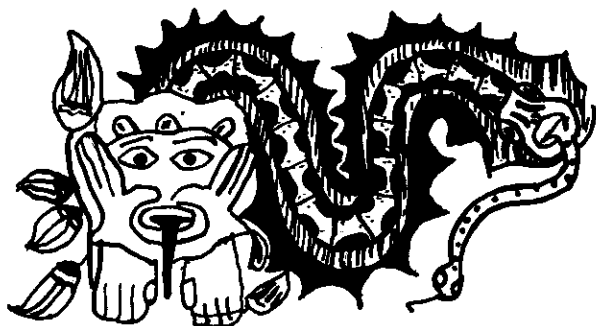
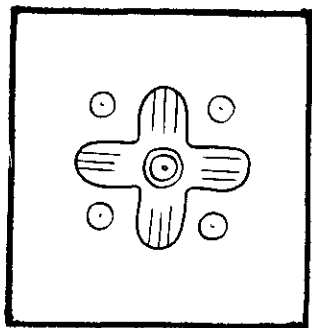
El arte nazca nos presenta, además, escenas de pesca, de caza, de batallas y de fiestas con danzas y música; el tamborero figura de manera destacada, lo mismo que individuos con el rostro tatuado. Es notoria la presencia de sacerdotes y dignatarios. Esas figuras ilustran las costumbres nazquenses.

Entre los seres divinos, protectores de la agricultura, resaltan la serpiente emplumada bicéfala; el felino antropomorfizado, que se identifica por sus bigotes; aves sagradas como el cóndor, aves humanizadas, híbridos felinos-serpientes, el dragón con lengua vivificante; composiciones de tigre-serpiente-ave, con un pez en la mano, que recuerda estampas de códices mayas. Hay, además, venados, lagartos o lagartijas, peces, zorros, serpientes en múltiples formas y posiciones. Entre los motivos geométricos: grecas, rombos, cuadros, cuadros concéntricos, zigzag, líneas cru-

<sup>22</sup> Hans Feriz, «Explanation of the Nazca iconography», en *Thirty-Second International Congress of Americanists*, Copenhague, 1956 (1958), págs. 388, 394.

zadas, círculos concéntricos y, desde luego, no falta el ideograma cósmico de cinco puntos, combinado con la cruz, que se ilustra a continuación, a la izquierda, de A. Pezzia Assereto.

-Algunas de las complicadas figuras de la iconografía nazca que repre-



sentan a seres fantásticos de intrincada morfología pueden ponerse en relación con las del arte rupestre de Nicaragua, como el ejemplar que se ilustra, por ejemplo, en la gráfica 10 del capítulo correspondiente, de estilo nazcoide, o con figuras del arte de Coclé.

El grabado de la derecha representa a la serpiente emplumada bicéfala. Una de sus lenguas vivificantes consiste en una culebra. El motivo de la lengua-serpiente es frecuente en el arte de la América Central y de San Agustín. Este dragón es portador de frutos, objetivando su función de dios de la fertilidad y de los mantenimientos.

Entre los seres fantásticos que adornan las hermosas vasijas policromas de Nazca, la medusa que se ilustra en la gráfica 29 es, sin duda, uno de los más espectaculares. Es copia de un dibujo pintado en un vaso de 110 cm. de alto, propiedad de J. C. Tello, y encontrado por Pompello Maldonado en Nazca.

La figura central representa un felino antropomorfizado cuya cabeza, que resalta como centro de interés, es más grande que el cuerpo. Sus colmillos son visibles. Tiene dos apéndices cefálicos que rematan en cabezas semejantes, pero más pequeñas, provistas de brazos y piernas. En las manos llevan frutos.

De la boca del personaje central pende una larga lengua de forma espiral, que remata en otra cabeza y de la boca de ésta sale una lengua con otra cabecita en la punta.

Bajo la figura central yace un niño de cuerpo entero, en posición horizontal. El dios felino le sostiene con las dos manos. En la parte superior de este cuadro alegórico hay otra entidad divina en posición horizontal. Lleva en la mano derecha una cabeza trofeo y un instrumento en

la izquierda. En total son siete cabezas o entidades, que configuran el cabalístico numeral Siete.

En la parte inferior se ve una cabeza invertida mirando para arriba. Carece de mandíbula inferior, característica que identifica al monstruo de la tierra en otras representaciones andinas y mayas. Esta cabeza está colocada perpendicularmente a la del dios felino; el conjunto ilustra el tema de la fecundación de la tierra por el cielo, o el sol, omnipresente en el arte y la mitología americanas.

Si mi interpretación es correcta, tenemos en esta alegoría una proyección de la figura del dios de la fertilidad y de los mantenimientos —objetivados por frutos—, equivalente de los Siete hijos de Pachamama (mito aimará), que fecundan la diosa Tierra; de *Uuk Cheknal*, que fecunda *Itzam cab ain* (Chilam Balam), o de *Vukup Hunahpú*, que fecunda a *Ixquic* (*Popol-Vuh*).

El dios-Siete es, como se ha dicho, una entidad Una y múltiple, a la vez. Expresa la centralización de poderes y funciones divinas. Tal concepto de aglutinación de funciones es evidente en la original estructura morfológica de la deidad, constituida por la amalgama de diversos seres divinos que sintetizan el carácter múltiple y unitario de sus poderes.

Entidades divinas con siete cabezas se representan en pinturas o bordados de Nazca, como de Paracas, así como en máscaras usadas actualmente en la Diablada, ilustrada precedentemente.

En un manto de Paracas, ilustrado en la lámina XVII de la obra de Cora E. Stafford<sup>23</sup>, se ve un dios felino con bigote que tiene siete rostros: cinco en apéndices cefálicos, uno sobre la frente, que, con el central, configuran siete entidades divinas.

El dios Siete se representa también como una sola entidad divina, y así figura en un vaso de Nazca, ilustrado en la lámina 29 de Ishida<sup>24</sup>. Esta pintura representa el tema de la fecundación de la Tierra por el dios de la Fertilidad en una postura clásica del arte americano. El dios masculino arriba, la diosa Tierra, que se identifica por su peinado, abajo, mirando el cielo. De la boca del dios sale una larga lengua vivificante que termina en punta en el seno mismo de la diosa.

En el *Códice de Dresden* se representa al dios del maíz cayendo del cielo a la tierra, llevando una semilla de maíz en sus manos. De su pie izquierdo brotan hojas, como puede apreciarse en la gráfica que se ilustrará en el libro siguiente.

Figuras plasmadas en esculturas del Formativo están pintadas en vasijas de barro o bordadas en mantas en las de Nazca-Paracas. Hans Feriz

<sup>23</sup> Cora E. Stafford, *Paracas Embroideries*, J. J. Augustin Publisher New York, 1941.

<sup>24</sup> E. Ishida en *Obras mundiales de Bellas Artes*, núm. 24, «América», editada en japonés, en Tokio.

presenta en la fig. 3, pág. 391 de su citada publicación, una pieza de alfarería nazca, que representa el motivo cabeza humana, dentro de las fauces de un animal, cuya cola constituye uno de los soportes del artefacto.

Acerca de este motivo se ha tratado ampliamente en las secciones correspondientes al arte de Nicaragua y del preclásico maya. Se han ilustrado modelos mayas arcaicos y otros similares de Nicaragua, cuyo estilo es típico del horizonte Formativo y diferente del de las culturas clásicas. Ese mismo estilo se proyecta en la escultura de Nazca, de Nicaragua, del Ecuador y de otras culturas del mismo nivel.

El motivo *alter ego* es presente en esculturas de barro de Nazca o en bordados de Paracas, como puede apreciarse en las ilustraciones de la izquierda y del centro de la página siguiente, que representan individuos con su doble a cuestas<sup>25</sup>.

Además de ser notables alfareros y tejedores, los nazqueños eran hábiles en la talla de la madera y del hueso. Elaboraban artísticos bastones de mando, remos decorados y estatuillas de gran realismo. Algunas de sus producciones ofrecen semejanzas con esculturas líticas del Formativo. El motivo del «sombbrero», por ejemplo, ilustrado en una talla de hueso (fig. 129 de la citada obra de Dockstaeder), puede compararse a un modelo similar plasmado en estatuas de San Agustín, de la América Central o en esculturas de madera de los cunas. En el centro del «sombbrero», sobre la frente, se ve una carita esquemática, similar al glifo *Ahau* de la epigrafía maya. No es de más informar que el motivo «sombbrero» de la arqueología americana persiste hasta la fecha en el sombrero ceremonial usado por los cofrades de Solola (Guatemala). Respetuosos de la tradición, procuran que sus alas sean planchadas, para mantenerlas en posición horizontal; la copa adopta la misma forma que en los «sombbreros» arqueológicos.

El arte de Nazca presenta, además, excelentes labores de plumería. Al igual que los chimus elaboraban mantos con plumas adheridas a una tela de algodón. La técnica de incorporar plumas a la trama de las prendas tejidas era conocida entre los mayas y en la América Central. Los quichés conservaron ese patrimonio hasta los tiempos históricos (ver mi libro *Los Chortis*, sección respectiva). T. Yung hace referencia a las bellas telas entremezcladas de plumas elaboradas por los payas, llamadas *quin-cora*.

La yuca, el camote, la jícama, el maíz, los frijoles y el ají son las plantas principales, representadas en el arte de Nazca como en el de la Costa Norte. En la región de Nazca, la yuca y los frijoles son todavía las plantas culturales básicas.

La yuca, el camote y los frijoles son las plantas más antiguas del con-

<sup>25</sup> De Lieselotte Engl, *Die Sonnengottvision*, Actas del XXXVIII Congreso Int. de Americanistas, 1970, pág. 482.

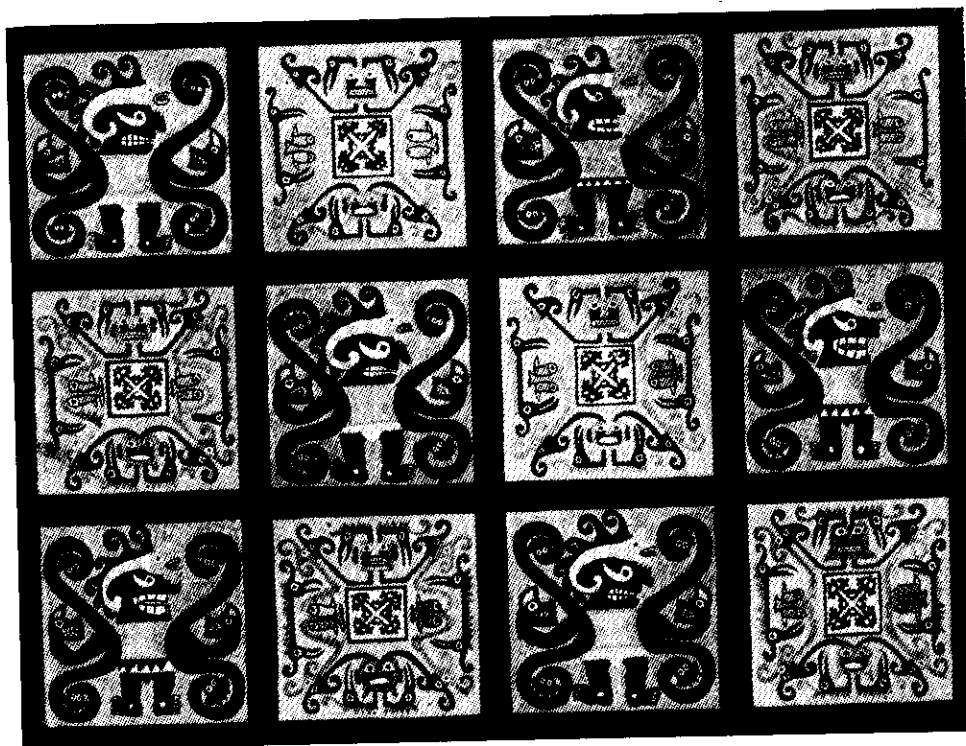
## CERAMICA MOCHICA



Gráfica 1.  
Escena  
de parto.

Gráfica 2.  
Mujer  
masturbando  
a un muerto  
(F. J. Dockstaeder).

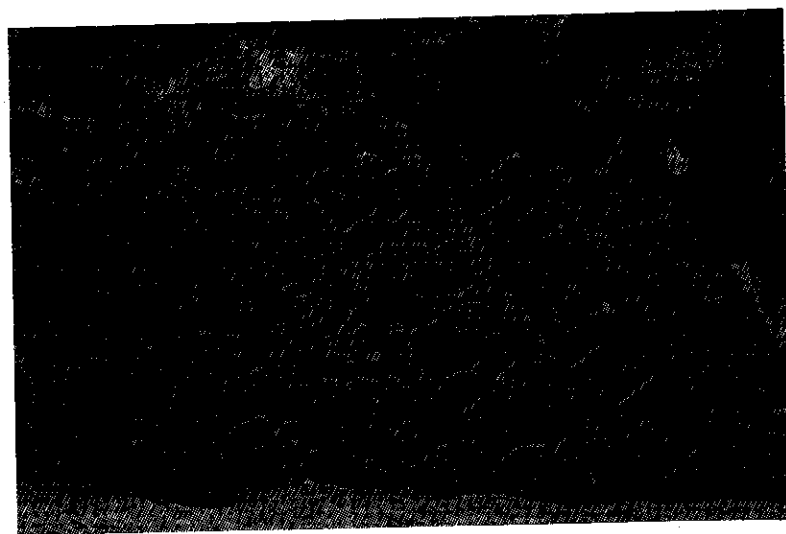
Gráfica 3.  
Escena erótica  
(de la obra  
de R. Larco  
Hoyle, pág. 31).



Gráfica 5.  
Un fresco  
de la huaca  
de la Luna  
(Moche).

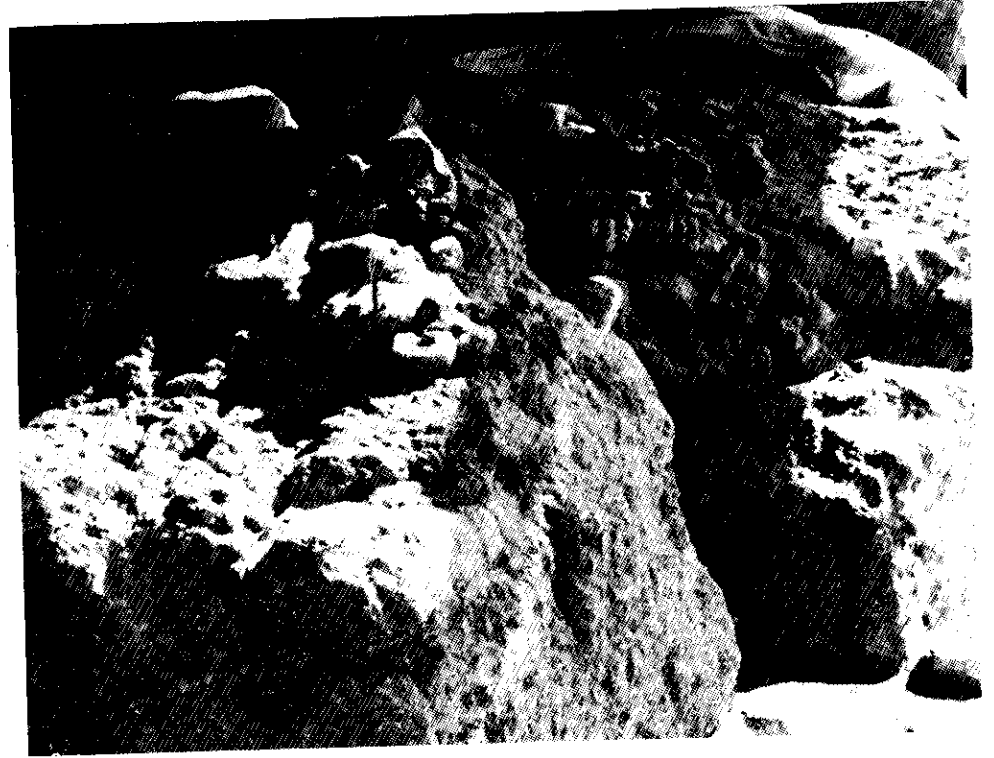
Gráfica 6.  
Paramento  
con relieves  
en barro  
que decoran  
las paredes  
de Chan Chan.

Gráfica 4.  
El culto  
al falo  
(R. Larco  
Hoylle).





Gráfica 7.—Otro relieve en barro de las paredes de Chan Chan.

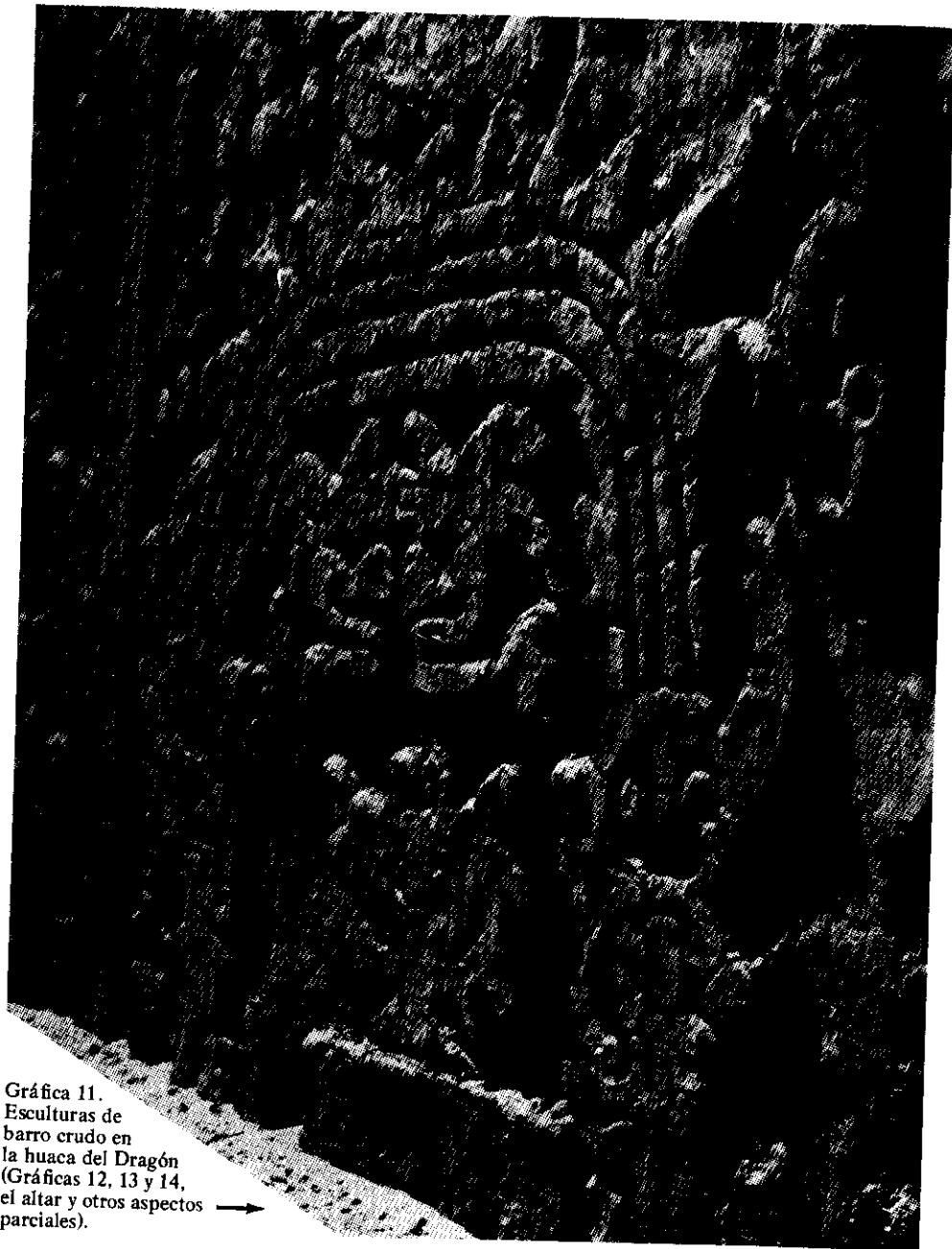


Gráfica 9.—Corte que muestra superposiciones de pirámides de tierra, decoradas exteriormente con esculturas de barro en Kaminaljuyú.

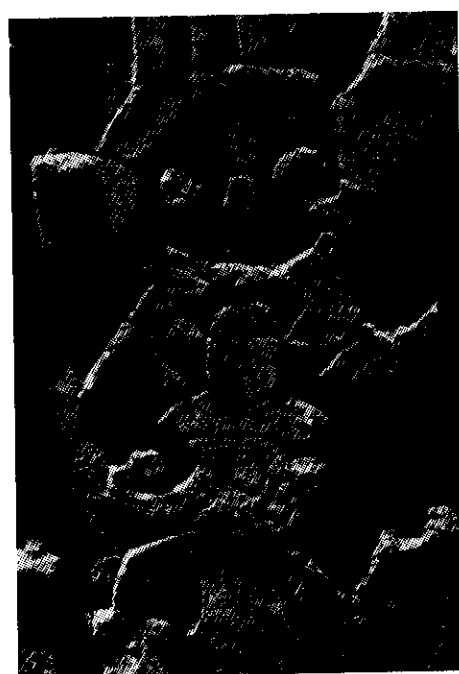
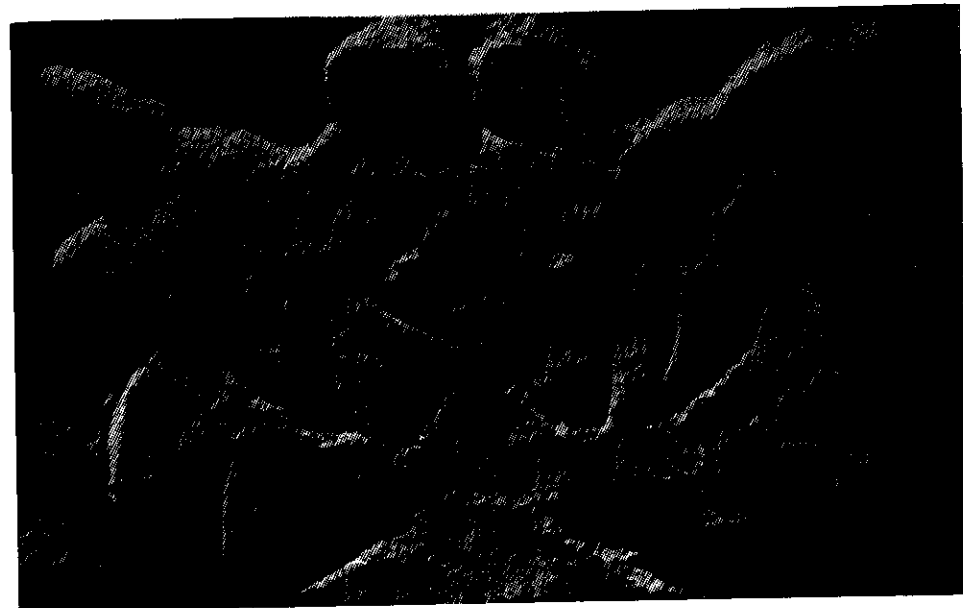
Gráfica 10.



← Gráfica 8.—Esta, igual que las gráficas 9 y 10, son esculturas de barro crudo, revestidas de pintura, que decoran los muros exteriores de varias pirámides de adobes en Kaminaljuyú.

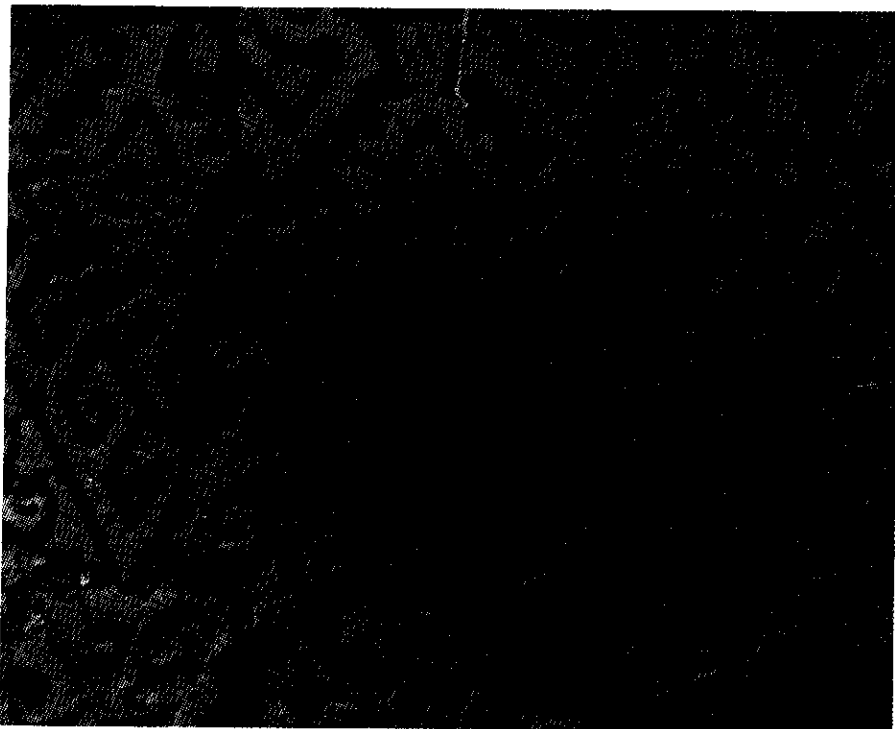


Gráfica 11.  
Esculturas de  
barro crudo en  
la huaca del Dragón  
(Gráficas 12, 13 y 14,  
el altar y otros aspectos  
parciales) →





## TEMA DE LA FERTILIZACION DE LA TIERRA EN LA HUACA DEL DRAGON



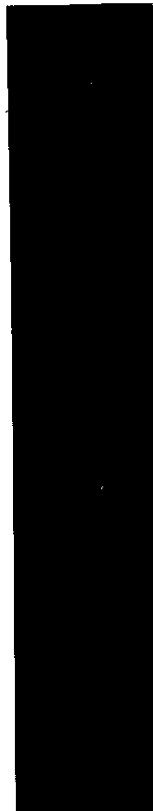
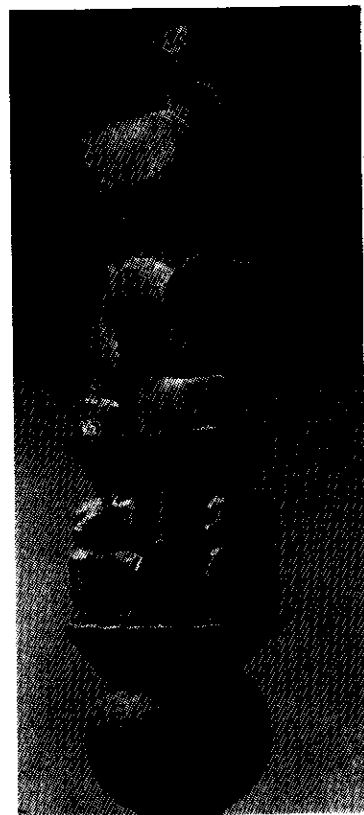
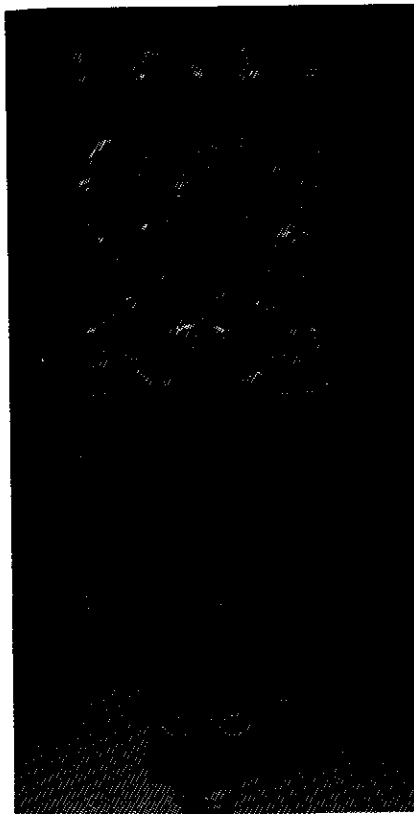
Gráfica 15.  
Sobre el marco,  
tres dioses.

Gráficas 16 y 17.  
Cuatro dioses cayendo  
del cielo a la tierra,  
en los laterales, completan  
el consorcio de siete  
dioses del cielo.

Gráfica 18.—El drama  
de la tempestad  
en una decoración mural  
de la Centinela.

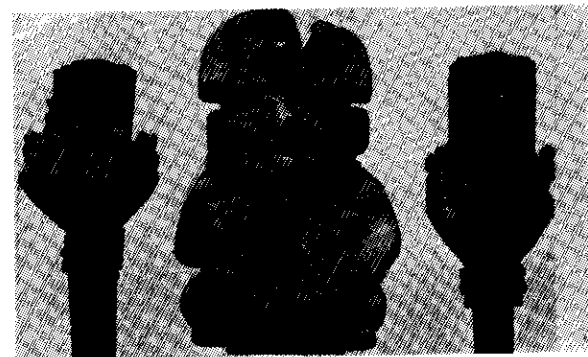
Gráfica 19.—El mismo tema  
en el Salón de las Grecas,  
en Mitla.





Gráficas 22 y 23.—Bastones ceremoniales chimus (cortesía del Museo Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden).

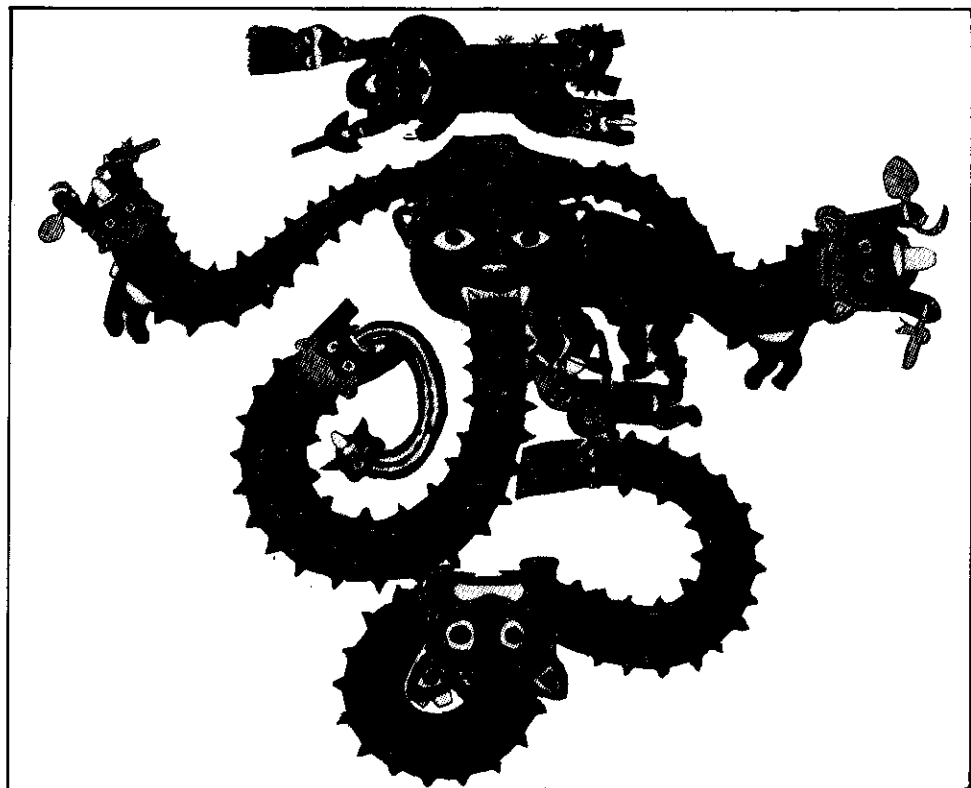
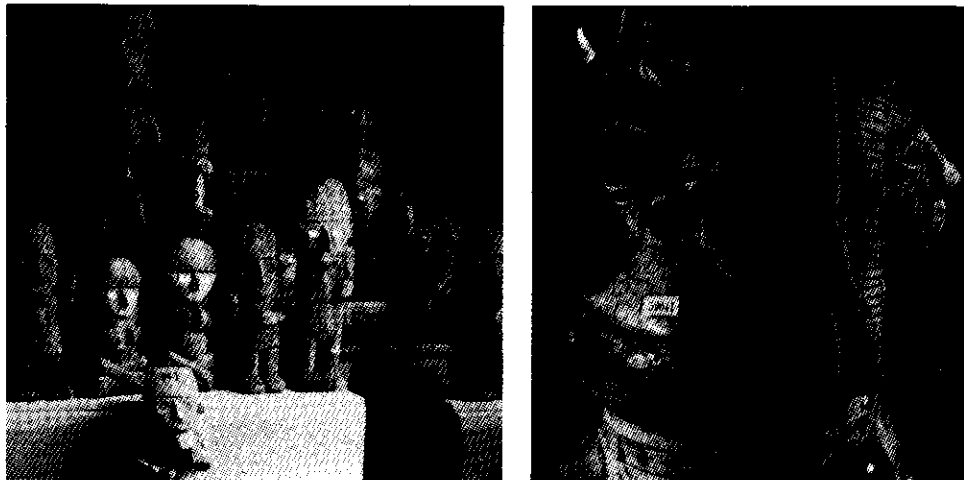
Gráfica 25.—Escultura de madera (Pachacamac).



Gráfica 20.—Estructura de Pajatén con decoraciones de mosaico de piedra.

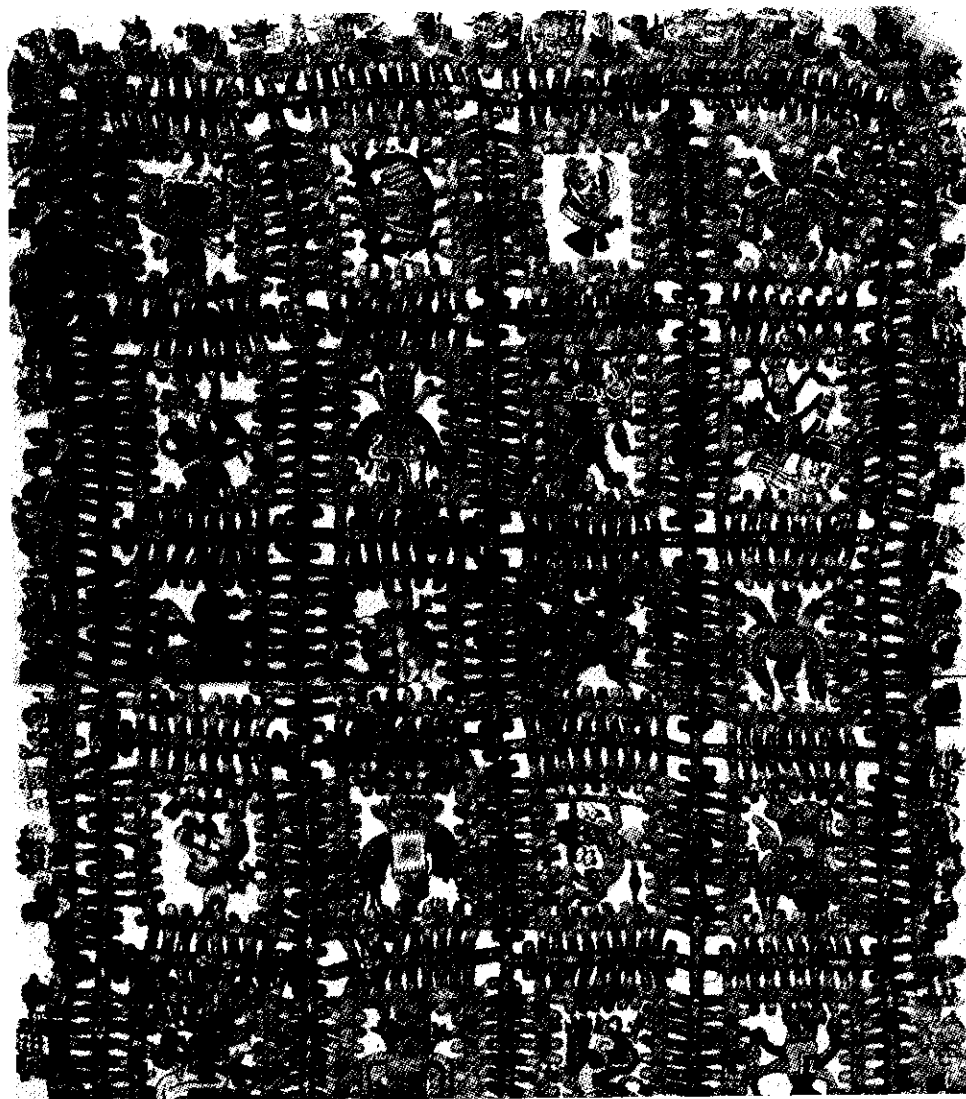
Gráfica 21.—Ave y figuras geométricas. Detalle (Pajatén).

Gráfica 24.—Parte superior de bastones ceremoniales chimus (cortesía del British Museum, de Londres).



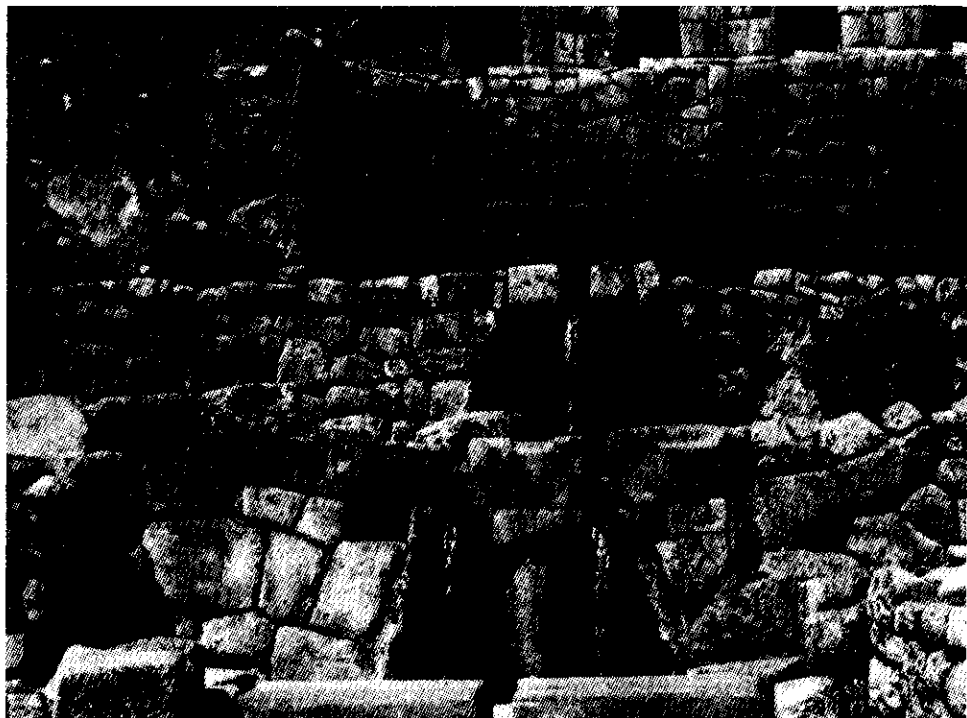
Gráfica 26.—Esculturas chimus de madera en el Museo de la Universidad (Trujillo).

Gráfica 27.—Vaso de Chauca (cortesía del Ministerio de Instrucción Pública de Italia).



Gráfica 28.—Tapicería de Paracas en el Museo Etnográfico de Göteborg.

← Gráfica 29.—La Medusa de Nazca.



Gráfica 30.  
El "baño de  
los incas".  
en Tampuma-  
chay.

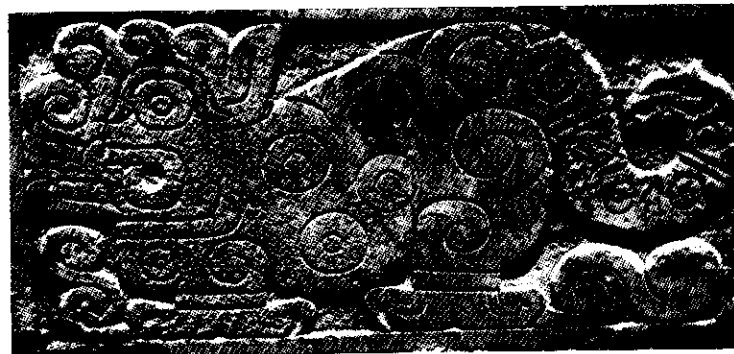


Gráfica 31.  
Altar del  
culto al  
agua de  
Sahuite.

Gráfica 32.—Monteras que  
lucen las mujeres de Kiki-  
jama.



Gráfica 33.  
Representación  
del tigre en una lápida  
de Chavín.

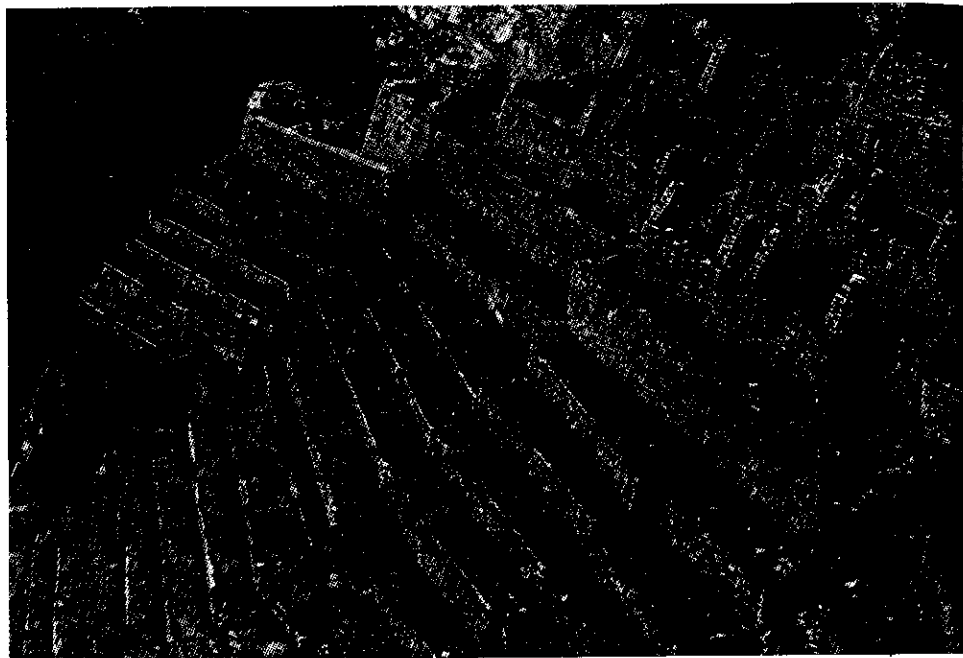


Gráfica 35.  
Bóveda de Kuelap.



Gráfica 34.—Bóveda maya de Copán.





Gráfica 36.—En las empinadas laderas de los Andes, los ayllus construyeron sus viviendas y sus terrazas de cultivo.

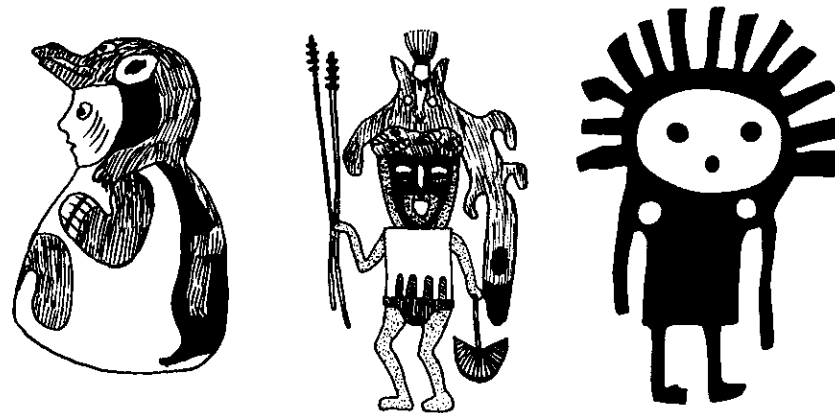


Gráfica 37.—El binomio Ave-Serpiente en un vaso de Lima.



Gráfica 38.—Momia de Cerro Plomo, conservada por el frío natural de los Andes.

tinente. Constituían la principal alimentación en las costas y tierras bajas del Ecuador, de Colombia y de la América Central. Proceden del área maya, como las tumbas de pozo con cámara lateral y su espiritualidad correspondiente.



*El enigma de los gigantescos geoglifos de Nazca.*—Son bien conocidos los enormes y misteriosos dibujos delineados en los arenales de la pampa de Palpa y Nazca que parecen trazados por gigantes, con reglas kilométricas. Sorprenden por su magnitud y perfección. ¿Cómo los artistas de Nazca lograron transferir a una escala de dimensiones tan considerables figuras de proporciones perfectas? Surcos y piedras pequeñas dan tonalidad a los trazos.

Este laberinto de figuras antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y geométricas ha sido investigado por primera vez por Paul Kosok<sup>26</sup>.

Pero los informes más detallados sobre el particular se deben a María Reiche. Los datos e ilustraciones que siguen son tomados en gran parte de su libro<sup>27</sup>, de informes personales de la propia autora y de investigaciones *in situ* acerca de lo que ella considera «El calendario más grande del mundo».

María Reiche ha dedicado más de dos decenios a la investigación y sigue investigando esos raros documentos, motivo de controvertidas opiniones. Kauffmann D. manifiesta que aún está lejos la hora de haberse resuelto la incógnita que presenta ese gigantesco mosaico de figuras trazadas en los arenales de Palpa y Nazca. Están diseminados en un espacio de 50 Km. de longitud (*op. cit.*, 328).

<sup>26</sup> Paul Kosok, «The Mysterious Marking of Nazca», *Natural History*, LVI, 1947.

<sup>27</sup> María Reiche, *Secreto de la pampa*, Stuttgart, 1968.

La orientación de algunos dibujos señala los solsticios, según observaciones de Kosok, confirmadas por M. Reiche. El hallazgo de restos de un poste antiguo de madera, a unos 6 Km. de las dos líneas que marcan los solsticios, parece indicar la presencia de un gnomón. Se trata en realidad de un observatorio astronómico. La madera ha sido fechada por el método del radiocarbono en  $525 \pm 80$  después de Cristo. Reiche identificó, además, líneas cuyas direcciones coinciden con las posiciones extremas del orto y ocaso de la luna y cree haber reconocido una coincidencia entre la figura de un mono gigante y la constelación de la Osa Mayor.

Si bien esos datos son de sumo interés, no resuelven el problema planteado por los numerosos dibujos trazados en la pampa.

¿Qué significan?

Examinemos los que por su posición y mayores dimensiones parecen los más importantes.

En una pendiente que domina la pampa resaltan las representaciones del dios solar y de su compañera, la diosa luni-terrestre, ilustrados en las páginas 82 y 83 de la citada obra de Reiche. El primero se identifica por los rayos flamígeros que irradian de su cabeza en un estilo semejante al de los grabados rupestres del área tairona o de la América Central. Tres puntos, formados por montones de piedra, configuran los rasgos de la cara, en la misma forma como se estiliza en la figura solar con trece rayos (cifra sagrada) de una pintura rupestre de Quilla-Raimi, provincia de Huánuco que se ilustra en la página anterior. Al tratar de los grabados rupestres de la América Central se ha llamado la atención acerca de los rasgos de la cara representados por tres puntos.

La diosa lunar terrestre, de 30 metros de alto, carece de rayos, pero la configuración de su rostro, sus grandes ojos en forma de anillos y la posición de los pies son rasgos semejantes a los que caracterizan la diosa lunar de Condorhuasi. Reiche considera que «quizá representa la luna» (pág. 83). Ella y el dios solar forman la pareja divina de la fertilidad.

Otros personajes, muy borrosos, desfilan en esa tribuna de espectadores. Tienen «sombreros» como uno que está tallado en hueso y los que figuran en esculturas de San Agustín y de la América Central.

Esas figuras antropomorfas sólo se encuentran en este sitio elevado, que domina el escenario de los geoglifos trazados en la llanura.

La mayor de las figuras zoomorfas representa a un pájaro con cuello en forma de serpiente. Tiene 275 metros de longitud (fig. III, 3). Su pico, que es más largo que cuerpo y cabeza juntos, señala el sol naciente en el solsticio de junio, que determina una fecha calendárica importante, la de *Inti Raymi*. Esta fiesta se celebra todavía en muchas partes de la Sierra, con grandes fogatas en los cerros (ver la sección «Aimará»).

El motivo hombre-pájaro-serpiente (pájaro con cuello de serpiente), figura en la página 36 del *Código de Dresden*.

Otro pájaro gigantesco (fig. III, 2) señala el solsticio de invierno, el 21 de diciembre. Es decir, que dos pájaros anuncian las fechas más importantes del calendario que corresponden a los solsticios.

El ave (véase la figura de la izquierda de la página) y la serpiente, animales pluvíferos, son los motivos que se representan con mayor frecuencia en artísticos dibujos. Reiche ha localizado, hasta la fecha, dieciocho figuras de aves, número sólo superado por las representaciones de serpientes en forma de espirales. Una espiral ilustrada en la pág. 66 de la citada obra de Reiche, de una regularidad maravillosa, tiene 45 m. de diámetro.

Además de esos motivos hay otros animales relacionados con la lluvia: un reptil gigante, por ejemplo, de 188 m. de largo (fig. II, 3), que podría ser un lagarto.

Se reproduce también en la misma página la figura de un mono, portador del zig-zag del rayo, combinado con el signo relámpago de líneas sinuosas, tal como se estiliza en el arte rupestre de la América Central.

Como se ha dicho, el mono es un agente del dios de la tempestad y se representa todavía en la danza aimará de la siembra, junto con el cóndor; ambos simbolizan las fuerzas sobrenaturales que actúan en el gran drama de la fertilidad biocósmica.

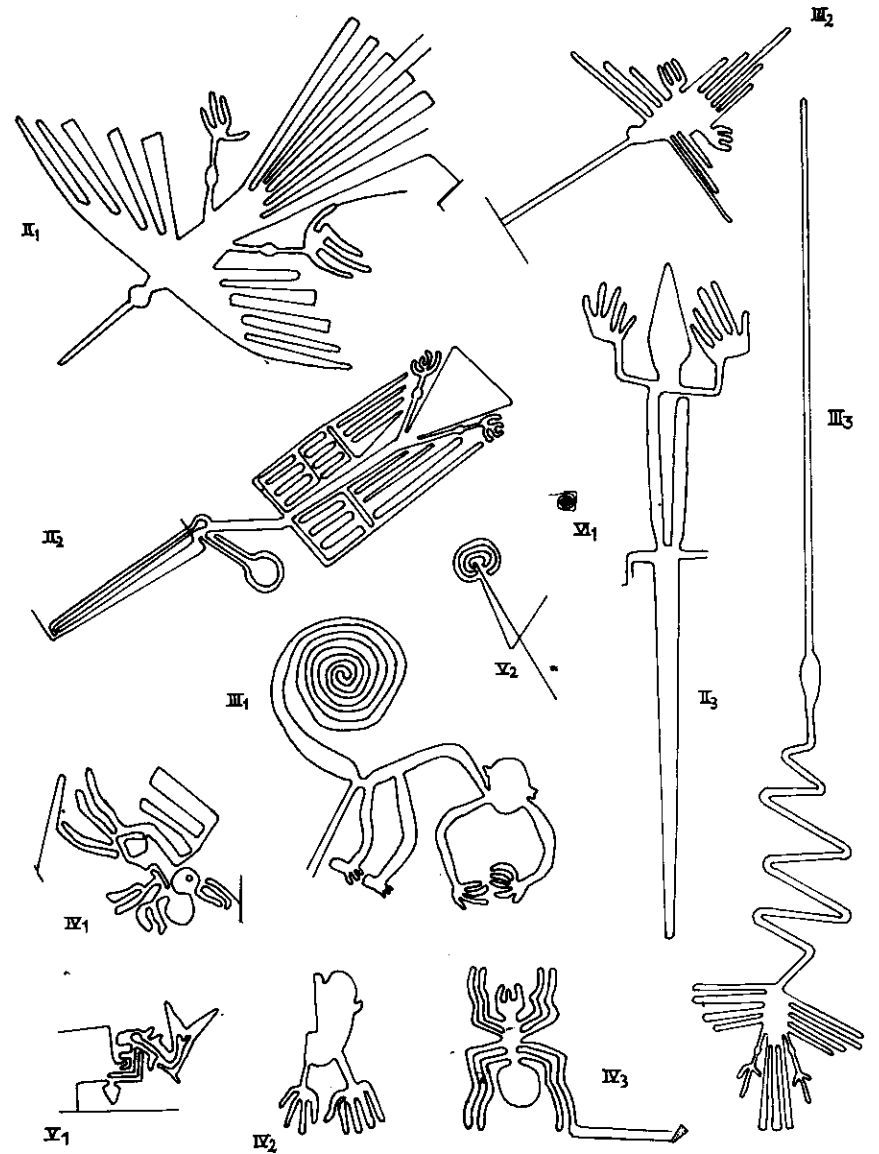
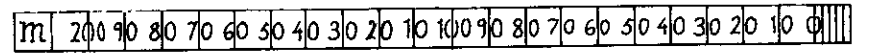
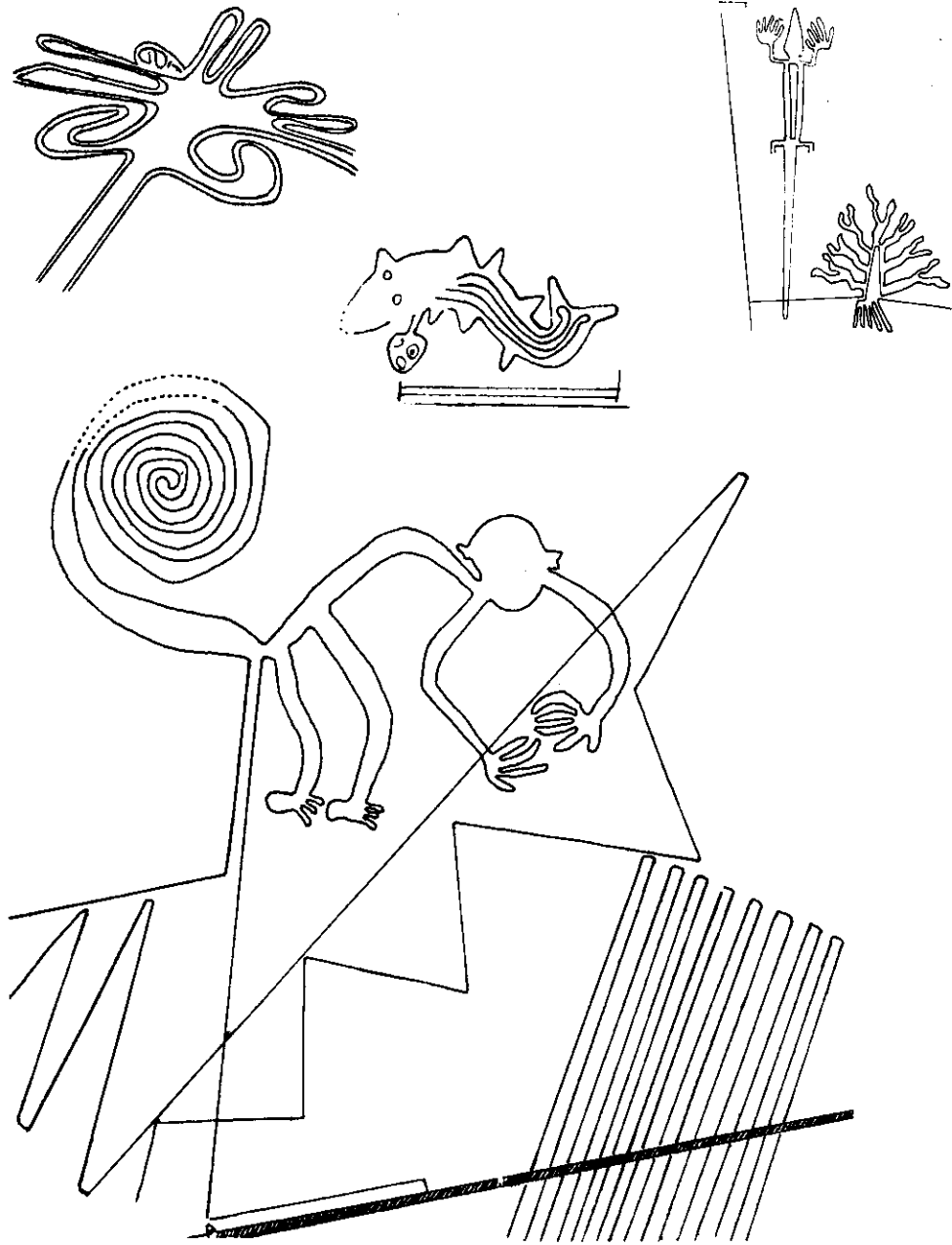
La araña (fig. IV, 3), de 46 m. de largo, es una figura mitológica, cósmica, astronómica y astrológica. Los yatiris aimarás buscan augurios o presagios en los movimientos de este arácnido, que, por otra parte, se proyecta en una constelación. Los aimarás la llaman *Kusi kusi*<sup>28</sup>. La araña es un animal sagrado de los americanos. En páginas anteriores se ha destacado su función específica entre los mayas, los pueblos del sureste de Norteamérica, los tarascos, los talamancas, los cayapas y otros.

Al igual que los chibchas, los chimus creían que los muertos atravesaban un río sobre una balsa de telarañas.

Otro animal sagrado identificado en las pampas de Nazca es el pez, que la iconografía asocia generalmente con la luna. Tiene 25 m. de largo; se ilustra en la página anterior.

Una extraña figura híbrida que, según Reiche representa una amalgama de felino y pescado, se ilustra en la gráfica 1 de la pág. siguiente.

<sup>28</sup> Los peruanos tenían un adivino llamado *Pacharicuc*, *Pacchacátic*, o *Pachacue*, equivalente a adivinador por las arañas. Adivina por los pies de unas arañas que llaman *Paccha*, y también *Oroso*, y son muy grandes y peludas. Cuando le consultan para alguna cosa, va a buscar en los agujeros de las paredes, o debajo de algunas piedras, una de estas arañas, cuya especie es conocida, y poniéndola sobre una manta, o en el suelo, la persigue con un palillo, hasta que se quiebran los pies, y luego mira qué pies o manos le faltan, y por allí adivina (Pablo Joseph de Arriaga, *La extirpación de la Idolatría en el Perú*, Ed. Horacio H. Urteaga, Lima, 1920, págs. 34, 35).



Una línea que parte de este curioso dibujo señala la puesta del sol el 21 de diciembre.

Se ve también un perro o coyote, con patas y cola muy largas. Este animal es presente en esculturas centroamericanas y en el arte andino.

Hay montones de piedra en forma de llamas, animal destinado al sacrificio, y figuras en forma de estrella.

Muy significativa es la representación de plantas, resaltando la del Arbol de Vida, que se repite en tres ocasiones. La que se ilustra en la página anterior, arriba, a la derecha, está a la par de un gigantesco lagarto. Un Arbol de Vida, ilustrado por Kauffmann D. (pág. 328), es visible desde el mar. La asociación del Arbol de Vida con un lagarto evoca una pintura del *Códice Tro Cortesiano*, en la que se ve la diosa anciana, a la par de un lagarto, bajo el Arbol cósmico. Esas figuras están asociadas a signos calendáricos.

Entre los motivos geométricos resaltan, además de las espirales, cientos de zig-zag del rayo, cuadrángulos y cuadrángulos concéntricos, imágenes cósmicas, entrecruzamiento de líneas entre las que se forman plazoletas.

Según los mapas de Reiche, la casi totalidad de los dibujos se encuentra en las planicies desérticas que se extienden de norte a sur hasta los bordes de valles que fueron intensamente cultivados. Esas áreas verdes eran vivificadas por la irrigación, como se aprecia por vestigios de canales y obras hidráulicas.

A la luz de las concepciones indígenas, el lenguaje simbólico de los «misteriosos» dibujos de la pampa es claro.

Se trata de un gigantesco altar al aire libre, réplica del plano celeste, donde se desarrollan las escenas del drama de la tempestad, que han de reproducirse en la naturaleza en virtud de magia imitativa.

A la señal dada por la voz del trueno y el deslumbre del rayo se entabla el pandemonium de la tempestad. Las aves de la lluvia surcan la atmósfera con las serpientes de nubes, descargando las aguas sobre la tierra, repitiendo en el cielo las escenas que tienen a la vista en los geoglifos de la pampa.

Desde su elevado sitial, el binomio divino de la fertilidad, réplica del que está en el cielo, preside y vigila los movimientos de sus agentes o *alter ego* zoomorfos, que se desarrollan bajo sus ojos. El gran número de dioses de la lluvia, representados por aves, serpientes y zig-zag, refracta el cuadro dramático de la tempestad. El Arbol de Vida, dador de los frutos, así como los diseños fitomorfos, expresan el renacimiento de la vegetación a consecuencia de los aguaceros.

Pero esta escena sólo puede desencadenarse mediante las artes mágicas del pluviomago que las predice de antemano. Las lluvias caen en la sierra para hinchar los ríos que alimentan el sistema hidráulico de regadío de la costa.

Para anunciar este fenómeno, que determina el tiempo de la siembra, el sacerdote dispone de un observatorio astronómico eficiente que le permite observar el acimut y las posiciones del sol, de los astros, estrellas y constelaciones, mismos que están dibujados en la pampa. Tiene, además, el recurso de observar los pronósticos de la araña, pues astronomía y astrología son ciencias inseparables. Todas esas observaciones son concomitantes con ritos petitorios de gran eficacia.

Dichas operaciones, que se deducen de los geoglifos, son las mismas que se realizan en todos los templos del culto agrario a los que ya se ha hecho referencia.

Al igual que en el tablero de Nazca, el observatorio astronómico se halla dentro del núcleo de los templos y forma parte del complejo ceremonial.

En las pampas de Nazca-Palpa no se han descubierto trazas de arquitectura monumental, como en la costa Norte. Ni puede haberlas, ya que cualquiera construcción habría destruido la maravillosa obra de arte diseñada en el suelo, que constituye, en sí misma, un gigantesco centro ceremonial.

En las plazoletas se congregaba la comunidad indígena para presenciar los sacrificios de llamas y llevar sus ofrendas, las que se siguen llevando tradicionalmente hasta la fecha, según referencias de Roger y Simone Waisbard.

En suma, queda desvanecido el enigma de las figuras gigantes de Nazca. Esos diseños, que asombran tanto por sus dimensiones extraordinarias como por la perfecta armonía y equilibrio de sus líneas, representan las mismas escenas plasmadas en los muros de la Centinela o de Chan Chan, ilustrados precedentemente. Pueden parangonarse con los grabados rupestres del gigantesco retablo rocoso de la Isla del Muerto (Nicaragua) o con los enormes montículos de tierra del sureste de Norteamérica, que representan las mismas entidades pluvíferas, aves de dimensiones colosales y una serpiente de más de 400 metros de largo.

No son los dibujos de Nazca las únicas figuras gigantes del Perú. Hay otras poco conocidas que no han llamado la atención de los curiosos.

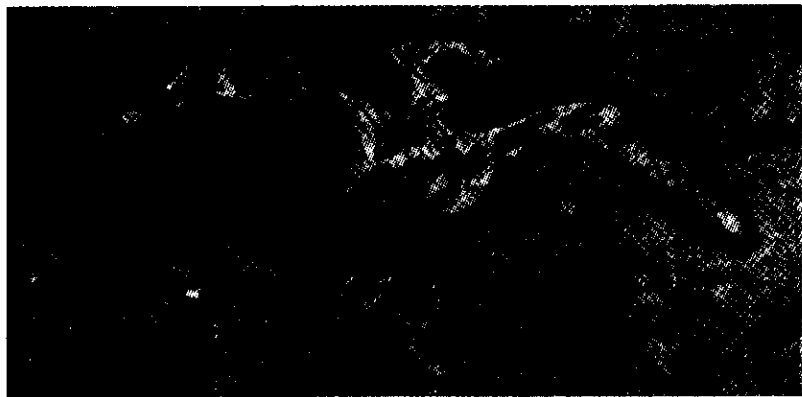
El ave de Chongoyape, por ejemplo, en la provincia de Chiclayo.

Sobre la cumbre de un cerro se ha construido un empedrado que representa un gigantesco pájaro humanizado. Probablemente debe haber otras figuras, como la serpiente, inseparable del ave de la lluvia. Sus dimensiones son las siguientes: diámetro de la cabeza, 15 metros; largo del pico, 7 metros; cresta, 3 m.; ancho del cuello, 6,70 m.; contorno inferior del ala izquierda, 36 m.; contorno superior del ala, 43,50 m.; longitud del pie humano, 8,50 m.; envergadura, 83 m.

La gráfica siguiente, muy borrosa por la distancia considerable a que fue tomada, así como las medidas, las debo a cortesía de la señorita María Agripina Santillana Oliva, de Lima.



Es obvio que la magnitud de las figuras para que los dioses las distinguen mejor se relaciona, en la mente indígena, con la eficacia que se espera de ellas.



*Altars del culto al agua.*—Los ritos petitorios de lluvia, alimento, salud e hijos, bienes inseparables, expresan el anhelo de los campesinos americanos desde los albores de la agricultura.

Se encuentran manifestaciones tangibles de esos ritos, desde el Formativo Temprano, materializadas en piedras con cavidades hemisféricas. Las encontramos en todas las culturas de este nivel, desde el sureste de Norteamérica hasta el noroeste de la Argentina.

En culturas más avanzadas, esos altares de atracción mágica de la lluvia adquieren proporciones monumentales y formas escultóricas, como se aprecia, por ejemplo, en la fuente de Lavapatas (Colombia), ilustrada precedentemente.

*Monolito de Sahuite.*—En el Perú tenemos al famoso monolito de Sahuite, que puede rivalizar con la fuente escultórica de Lavapatas. Se ilustra en la gráfica 31. Rebeca lo describe en los términos siguientes:

«En las sinuosidades del monolito están representados ríos y cursos de agua, canales y acequias distribuidas en diversas direcciones; reservorios, estanques, cascadas y otros elementos de esa índole. Como custodios de esos lugares sagrados se ven felinos, pumas y monos. Pero lo más importante de este conjunto lo constituyen los dioses antropomorfos, generalmente dispuestos en parejas de hombre y mujer, ella con un cantarito de agua en la mano y colocados en los nacimientos de los arroyos o en sitios vecinos a los reservorios. Hay varias de esas parejas que encarnan a las que figuran el Sol y la Luna. Hay, además, parejas de simios, felinos, lagartos, en actitudes eróticas, como simbolizando la fusión de las fuerzas

masculinas y femeninas para el mayor rendimiento de la producción agrícola. Asimismo se ha representado esculturas de serpientes, de plantas de maíz, llamas en los altares de sacrificio.

»Particularmente interesantes son las pequeñas fuentes o manantiales con la simbólica rana en su interior, a semejanza de las cisternas de la fuente de Lavapatas, en las que es un batracio mítico, de larga cauda, dividida en dos, el dueño de ellas. Los canales en zig-zag vacían sus aguas en otros colectores más amplios. En fin, hay otras figuras, como camarones cruzando ríos, cangrejos, etc. Es interesante observar que algunos de los felinos están situados simétricamente, como apuntando los cuatro puntos cardinales, y éstos son de mayor tamaño que los restantes.

Puede afirmarse que se trata, en conjunto, de una gigantesca fuente con complejas composiciones en su morfología. Era la piedra sagrada del templo de Sayhuite, en la que el cielo derramaba sus aguas. Este símbolo de las lluvias, del agua que había de irrigar y fertilizar las tierras, se hallaba sobre el propio templo, posiblemente en la gran plataforma superior y contiguo a los altares de sacrificio. Esta fuente, externamente, afecta la figura de una gigantesca rana cuya cabeza escultórica y maciza se halla a un lado.

»Otra fuente simbólica, semejante a la de Sayhuite, es la de Rumi-Huasi, que afecta la figura de un batracio.

»Detalle importante: estos monumentos destinados simbólicamente a la mayor producción del agua estaban relacionados con otros, como inti-huatanas, que revelan que se tenía especial cuidado con el cómputo de tiempo y la periodicidad de determinados fenómenos que interesaban al agricultor»<sup>29</sup>.

Los canales zigzagueantes por donde fluía el agua de la fuente de Sayhuite se encuentran con frecuencia en el Perú, en objetos de barro, o bien en talla de rocas, como puede apreciarse, por ejemplo, en el canal en forma de zig-zag de Kenko, que hace objetiva la concepción indígena de la serpiente de agua.

Otros complejos arquitectónicos, como el llamado baño de los incas, en Tampumachay, que se ilustra en la gráfica 30, o el «baño de la ñusta», de Ollantaytambo, glorifican el culto al agua. Están asociados a centros ceremoniales.

La erección de altares para la impetración de las lluvias sobre el dorso de un animal, que en sí mismo es un ente pluvífero, es común a mayas y andinos.

Se ha ilustrado, precedentemente, un altar, que consiste en una rana gigante, encontrado en Kaminaljuyú. Sobre su dorso se ha tallado el surco de cuatro zig-zag, separados por una línea. Por estas incisiones corría el

<sup>29</sup> Rebeca C. de Girard, *El culto al agua en el antiguo Perú*, op. cit., pág. 17.

agua por gravedad y caía en la boca del batracio. El altar de Copán, ilustrado precedentemente, está grabado sobre una culebra. Un altar del Ecuador, que representa un lagarto, tiene un largo canalito tallado sobre el dorso. Por ese canal corría el agua que caía en la boca del animal (ver la gráfica pertinente).

*Observatorios astronómicos.*—Al tratar del mosaico de figuras gigantes, diseñadas en los arenales de Nazca-Palpa, se ha visto que el observatorio astronómico, identificado por Kosok y Reiche, está integrado a este complejo ceremonial, así como forma parte de todos los templos indígenas, al igual que en Babilonia y Egipto.

Las observaciones astronómicas eran visuales, sin auxilio de ningún instrumento. Al igual que el sistema de Ptolomeo, la astronomía americana parte del concepto geocéntrico que considera a la tierra como el centro del universo y los cuerpos celestes girando alrededor de ella, limitándose la astronomía a su aspecto geométrico. Era necesaria la observación de los fenómenos celestes para la regulación del curso del tiempo a fin de determinar las fechas de las sucesivas operaciones agrícolas.

De ahí que los observatorios astronómicos americanos consistan, generalmente, en pilares, columnas, obeliscos, estelas o gnomones, y así existen en los sitios monumentales, desde el sureste de Norteamérica hasta los Andes centrales.

Se han descrito algunos observatorios astronómicos de Norteamérica, del área maya del Pacífico, de la América central, particularmente el que está integrado al centro ceremonial de río Cañas, en Panamá; el de los Caras, del Ecuador, y el de Chavín. Todos esos sistemas de registro del curso solar parecen calcados sobre un patrono único, lo que revela, al parecer, su comunidad de origen.

Se han ilustrado, además, las intihuatanas de Chucuito y de Machu Pichu. En Machu Pichu, las posiciones del sol se registraban en nichos dispuestos en círculos, frente a la intihuatana.

En el Cuzco habían dos grupos de pilares colocados en sitios altos, al oriente y occidente de la ciudad, los cuales marcaban los puntos de salida y puesta del sol en los solsticios (Betanzos).

La observación de la marcha aparente del sol en el horizonte visible era coordinada con el registro de las posiciones de la luna y de los cuerpos estelares, como lo revela la etnografía. En los Andes centrales se han identificado tales observatorios en casi todos los centros investigados, como Condorhuasi, Pacopampa, Arapa, Azángaro, Asiruni, Mallacasi, Puno, Asillo, Hatuncolla, etc., con relieves, figuras solares y astronómicas.

Intihuatana significa «lugar donde se amarra al sol», término que se dramatiza todavía en algunas regiones (maya, kogi) en los ritos solsticiales, que consisten en invitar al dios solar a descansar en su silla, donde le

retienen mágicamente. Después de esa pausa incitan al astro-rey a reanudar su carrera de retorno.

Como personificación del sol, el inca mimetizaba esos descansos sentándose en los nichos del coricancha que representaban los solsticios, en las fechas correspondientes.

Considero de sumo interés para la investigación del sistema de registro del curso del sol el descubrimiento de Edwin Shook y Lee A. Parsons, en el centro ceremonial de Monte Alto (maya preclásico), de un observatorio astronómico que consideran como el más antiguo de América (ver referencias pertinentes). Este sistema milenario se ha mantenido tradicionalmente entre los chortis hasta la fecha, como se verá al tratar de la civilización maya.

*Semejanzas significativas.*—Además de los paseos arqueológicos, reseñados precedentemente, y de viajes anteriores a Pucara y Silustiani emprendidos desde mi centro de investigación de los aimarás en Puno, recorrí buena parte del Perú, incluso sitios arqueológicos que son hoy centros clásicos del turismo internacional, como el Cuzco, Sacsahuaman, Pisac, Ollantaytambo, Machu Pichu y otros<sup>30</sup>.

Mi enfoque de la arqueología, tendente a correlacionar símbolos y causas religiosas, permite una mejor comprensión del arte y la cultura centroandinas que sobreviven en poblaciones indígenas contemporáneas. Los serranos conservan, en efecto, buena parte de su patrimonio cultural, desafiando la marcha del tiempo.

Impresiona observar la vitalidad de las costumbres y de la lengua quechuas al grado que los curas párrocos deben predicar en quechua, como tuve oportunidad de observarlo en Pisac. Durante el ofertorio no se usa la campanilla ritual del culto católico, es la trompeta de caracol que resuena en la iglesia, evocando antiguas ceremonias paganas. La doctora Rivara de Tuesta me afirma que en Amplay, cerca de Pisac, los indios se valen todavía del sistema inca para sus observaciones astronómicas del sol, de las fases de la luna, de las estrellas y constelaciones (conocen dieciocho con sus nombres respectivos), para sus labores de cultivo y la procreación de animales.

En el vestuario festivo conservan los símbolos de la raza, como puede apreciarse en las monteras que lucen las mujeres (gráfica 32). En ellas resalta en vivos colores la cruz cósmica, combinada con el signo bandas cruzadas, que expresan, hoy como ayer, la vinculación del ser humano al orden universal.

Tales símbolos cósmicos figuran en forma semejante sobre cabezas

<sup>30</sup> El material considerable recogido durante esos viajes será publicado por separado, debido a las limitaciones del presente capítulo.

humanas en litoesculturas precolombinas, como puede apreciarse, por ejemplo, en modelos de Costa Rica, ilustrados precedentemente.

Esas manifestaciones artísticas panamericanas ponen de manifiesto la unidad ideológica y artística de los pueblos de cultura Media.

En el arte de los Andes Centrales se nota, además, algunos rasgos estilísticos que ofrecen grandes semejanzas con el arte de culturas mesoamericanas más avanzadas.

El arco dovelado de Kacha Kacha, por ejemplo, ilustrado en la página siguiente, arriba, se parece al arco maya del período clásico; sin embargo, no alcanza la misma perfección en el tallado de la piedra, como puede apreciarse comparándolo con el arco de Copán, ilustrado en la gráfica 34. El arco de Quelap, en forma de lanza, ilustrado en la gráfica 35, se asemeja a la bóveda de la fachada del Palacio del Gobernador, en Uxmal. El friso de esta monumental construcción maya está decorado en mosaico, con grecas escalonadas que recuerdan las de Pajatén, ilustradas precedentemente. Las semejanzas formales son evidentes, pero la obra artística es superior en el edificio maya.

La bóveda de Arku Punku, ilustración del centro, ofrece grandes semejanzas con las zapotecas y las del área maya que no corresponden al período clásico.

En Oztotitlan, Guerrero, hay tumbas con arco falso parecido al de Kacha Kacha, del Perú, que Robert Chadwick atribuye a influencia maya<sup>31</sup>.

Esas formas de bóvedas no se explican por influencias de una cultura sobre otra, sino por fenómenos de convergencia entre culturas que emanan de un tronco común.

Veamos otras similitudes. La lemniscata es, como se ha dicho, un símbolo panamericano que representa el cuerpo anudado de una serpiente. La génesis de este signo resalta en figuras geométricas, complementadas por una o dos cabezas de ofidio, como puede apreciarse en la ilustración de la parte inferior, que representa una figura chavinesca.

La ilustración de la derecha muestra una lemniscata grabada en una lápida de Chavín. Este signo, que remata en dos cabezas de jaguar, presenta el motivo serpiente-felino, tan común en el arte chavinesco. El mismo complejo está grabado en una lápida funeraria de Placeres de Oro, ilustrada precedentemente. Miguel Covarrubias considera que este monumento de Guerrero está fuertemente influenciado por el arte de Chavín.

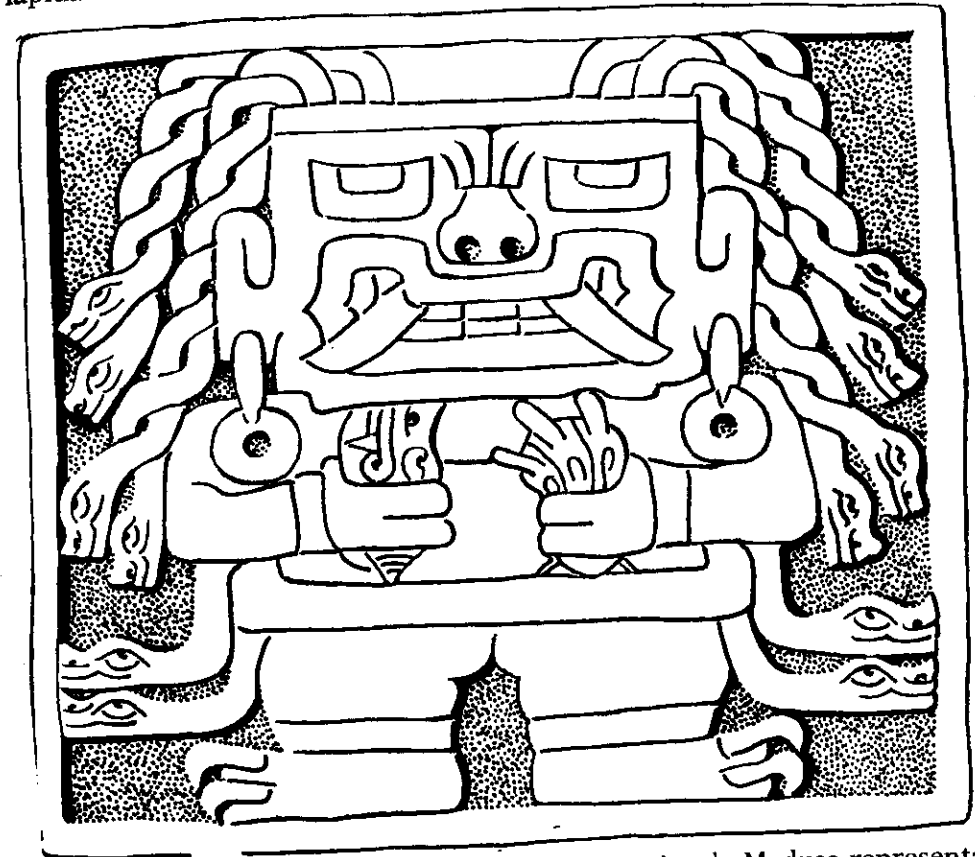
En la figura 178, página 156 de su citada obra, Paul Gendrop ilustra una pintura mural de las Higueras, área totonaca, que representa una lemniscata con cabeza de serpiente.

<sup>31</sup> Chadwick ilustra la bóveda de Kacha Kacha en la fig. 15, pág. 678 de su publicación «Archaeological Synthesis of Michoacan and Adjacent Regions», en *Handbook of Middle American Indians*, vol. II, University of Texas Press, Austin, 1971.

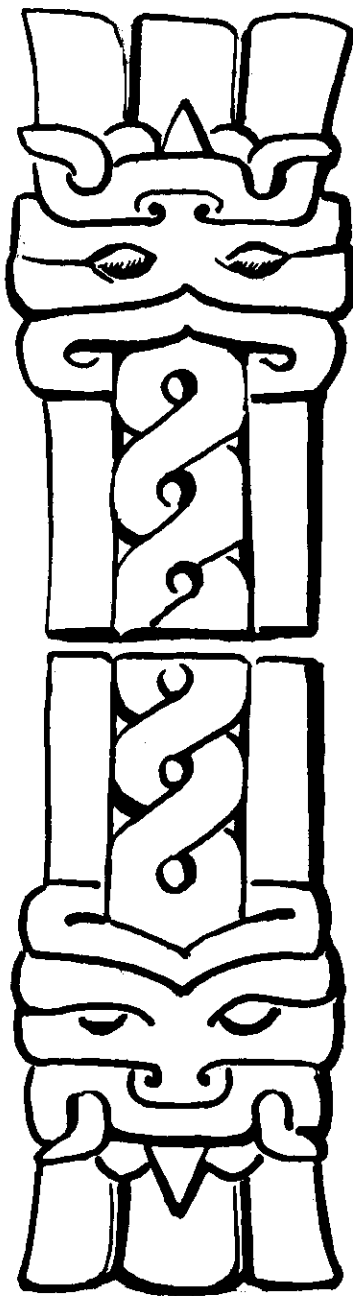
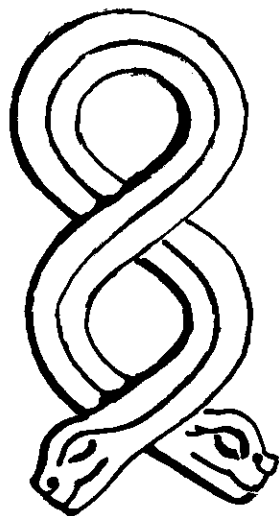
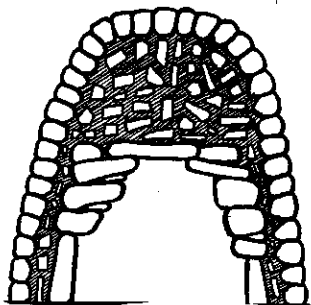
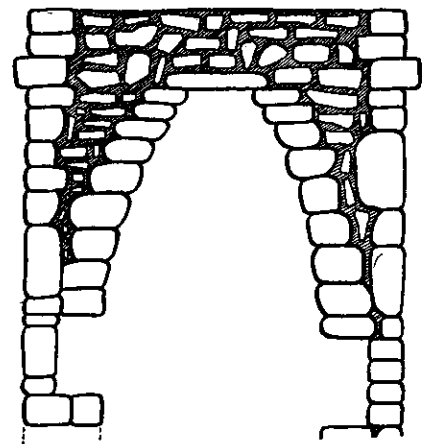
Mino Badner reproduce en la figura 18 de su citada obra una lemniscata que consiste en el cuerpo de una serpiente bicéfala en posición vertical. Está pintada en un vaso cilíndrico encontrado en el área maya del Pacífico.

El modelo más antiguo que conocemos de una serpiente anudada, configurativa de una lemniscata, es el que presenta una tosca escultura de Kaminaljuyú, ilustrada en el capítulo precedente. Podría ser el antecedente de este símbolo, tan popular en Chavín, como en la América Media.

Me referiré todavía a la llamada Medusa de Chavín, grabada en una lápida encontrada en el patio del «nuevo templo».



Como puede apreciarse en la ilustración anterior, la Medusa representa un tigre antropomorfizado cuyos cabellos se han trocado en lemniscatas con cabezas de serpiente. De su cinturón penden dos pares de culebras que miran en direcciones opuestas.



El mismo motivo está grabado en la estela 13 de Seibal<sup>32</sup>, que se ilustra seguidamente, reproducción de la 81 de Ian Graham<sup>33</sup>. Representa una deidad maya cuya cintura consiste en una serpiente anudada, de la que penden dos pares de ofidios que miran en direcciones opuestas, como los que adornan la cintura de la medusa de Chavín.

Otras comparaciones podrían establecerse entre el arte de los Andes centrales y el de la América Media.

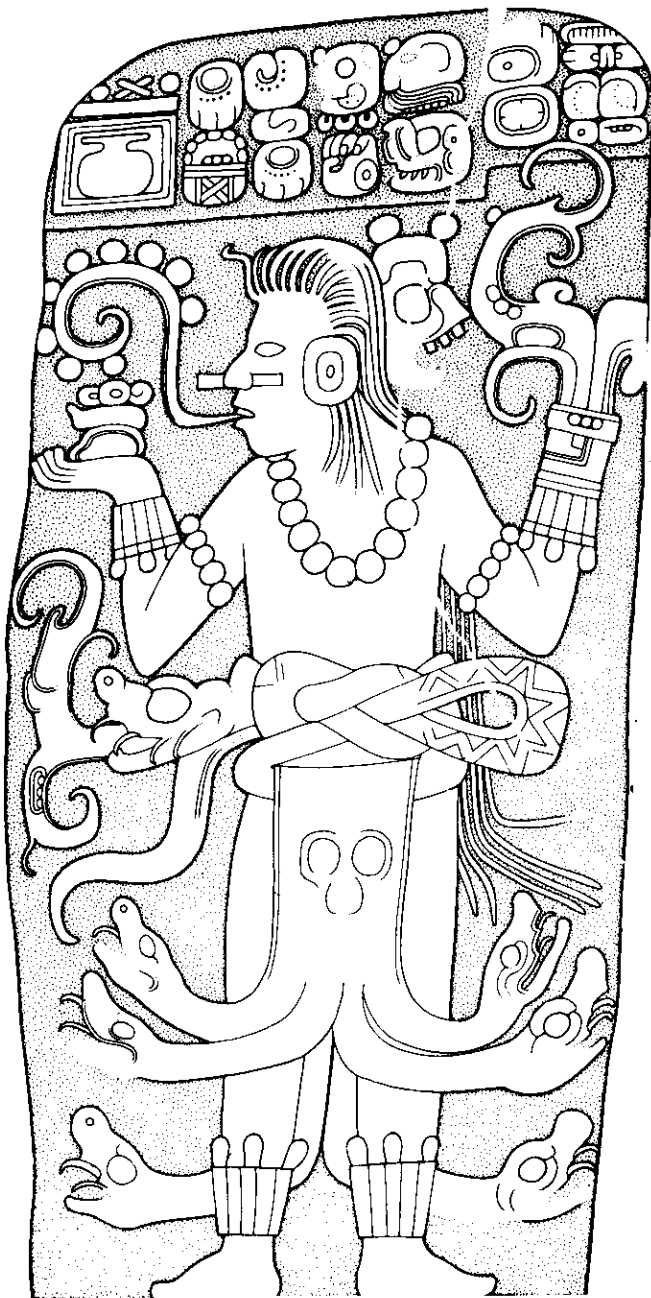
Esculturas de Sechín, por ejemplo, con los Danzantes de Monte Albán. Representaciones de tigres en actitud de caminar se encuentran en Chavín, Callejón de Huaylas, Tula, Chichen Itza y en el arte quiché.

Por sorprendentes que sean tales semejanzas morfológicas entre culturas alejadas en el tiempo y el espacio no pueden atribuirse a influencias de unas sobre otras. Las andinas no pudieron inspirar la maya del período clásico ni la de Chavín el arte de Guerrero o del Tajín.

Las similitudes notadas entre esas culturas, y que podrían ampliarse, sólo pueden explicarse en términos de unigénesis. Los parecidos, sorprendentes a veces, se explican por las leyes inmanentes de la evolución, que conducen a una convergencia de resultados, incluso después que los grupos humanos de cultura afín se han separado, no teniendo más contactos entre ellos.

<sup>32</sup> Seibal o Ceibal.

<sup>33</sup> Ian Graham, «Archaeological Explorations in El Peten, Guatemala», Publ. Middle American Research Inst., New Orleans, 1967.



## CONCLUSIONES

*El Formativo americano.*—El horizonte de las culturas Medias o Formativas es, como su nombre lo indica, el que sigue al de la agricultura incipiente y precede el de las altas culturas. Tiene el carácter de horizonte porque se extiende desde el sureste de Norteamérica hasta el noroeste de la Argentina, el norte de Chile, partes de Venezuela, de las Guayanas, del Amazonas y hasta las Antillas.

Incluye, desde luego, la cultura maya del período preclásico, la única cultura preclásica del continente que se identifica con el Formativo, porque solamente en el área maya sigue evolucionando hacia una cultura clásica, como lo comprueba la arqueología, la mitología y la etnografía (ver las secciones que tratan de la civilización maya y sus epígonos mexicanos).

Esas culturas se encuentran generalmente en continuidad geográfica, raramente interrumpida por la intrusión tardía de culturas diferentes o por zonas desérticas e impropias a la agricultura. La distribución continua es uno de los factores que contribuyen a establecer conexiones históricas.

La distribución geográfica de las culturas que corresponden a este horizonte es la más vastamente extendida en América, lo cual pone de manifiesto su gran antigüedad, y a la vez, el fuerte incremento demográfico que caracteriza este largo período, fenómeno registrado, además, en las mitologías (transcripciones anteriores). Por otra parte, se ha demostrado, mediante un estudio analítico comparado, que dichas culturas tuvieron el mismo destino histórico; de ahí las semejanzas que ofrecen, tanto en el dominio etnográfico como arqueológico y mitológico. Los materiales objetivos de la arqueología han sido ampliados con un estudio de escultura comparada en todo el área, que se presenta, por primera vez, en una investigación global de las culturas del Formativo. La escultura es la forma ideal de representar lo sagrado y establece, por tanto, la relación con el fondo socio-religioso del cual emana.

Los informes derivados de la escultura comparada no sólo coinciden con los datos de la cerámica, sino también con los de la etnología y la mitología, que son las fuentes históricas de que disponemos.

Es obvio que el método interdisciplinario aporta mayor precisión a la clasificación de las culturas y establece, a la vez, sus conexiones internas.

Dentro de los métodos usados por los arqueólogos ha sido reconocida, generalmente, la unidad fundamental de las culturas del horizonte Formativo, unidad que implica un concepto histórico difusionista.

Ya Herbert Spinden opinaba, en 1917, que las culturas del Nuevo Mundo eran unigenésicas y se desarrollaron a partir de un común sustratum cultural. Lothrop manifiesta que el Formativo es panamericano y se difunde de un centro primario común. En 1930, A. L. Kroeber expone una

teoría similar, reconociendo la unidad de las culturas americanas por que emanan de un foco generador común, opinión sostenida después por Strong y Stewart. En 1953, Muriel N. Porter hace notar: «From the Southeast of the United States to the Andean region, a complex of very similar traits occurring at an early stage in the sequence of each area». En 1969, James Ford establece su horizonte Formativo sobre la base de las notorias similitudes que observa en todas las culturas de este horizonte, desde los Andes centrales al sureste de Norteamérica. Explica esa unidad por difusión desde un centro común<sup>34</sup>. Max Uhle considera «que las civilizaciones de América constituyeron una unidad que tuvo un punto único de origen de donde irradió, como puso de manifiesto con sus investigaciones sobre las civilizaciones de los moundbuilders de Norteamérica, y coloca este centro único en el área maya»<sup>35</sup>.

Se ha comprobado, en efecto, en el curso de la presente investigación, que ninguna cultura del Formativo puede aislarse morfológicamente. Todas emanan de un tronco cultural común y poseen en diversos grados, rasgos de ese parentesco fundamental.

Pero no todos los arqueólogos concuerdan acerca de la localización de este centro primario en el área maya.

La profunda influencia del medio ambiente de esa región que imprime su sello indeleble al arte, la religión y la economía andinas, son testimonios elocuentes sobre el particular.

Ya se ha visto que las plantas culturales básicas, con la excepción de las que fueron descubiertas en los Andes, posteriormente a la separación maya-andina proceden, con su espiritualidad correspondiente, de las que fueron domesticadas en el área maya del Pacífico.

Animales de la zootropía sagrada, como el tigre, el lagarto, el mono y otros, desconocidos en los desiertos de la costa o en las heladas regiones del Altiplano andino, son típicas del área maya del Pacífico y se han mantenido en condiciones nuevas por la fuerza de la tradición.

Asimismo, las técnicas de cultivo, típicas del área del Pacífico, siguen practicándose en la siembra de secano, tan inadaptadas a las circunstancias climatológicas que rigen en las tierras frías habitadas por los aimarás.

No es de más informar que el *Popol-Vuh* es la única fuente americana que registra el mito de origen de la técnica de cultivo por roza y desflorestación, como se verá más adelante.

Algunos peruanistas, poco familiarizados con la realidad indoamericana, han pensado que las influencias alógenas que se traslucen a través del arte y las técnicas agrícolas andinas provienen del Amazonas. Pero

<sup>34</sup> James A. Ford, «A Comparison of Formative Culture in the Americas», *Smithsonian Contributions to Anthropology*, Washington, 1969.

<sup>35</sup> Max Uhle, «Las antiguas civilizaciones del Perú frente a la Arqueología e Historia del continente americano», artículo reproducido en la *Revista del Museo Nacional*, Lima, tomo XXV, 1956, pág. 34.

esta hipótesis es insostenible en vista de que ninguna cultura indígena, y mucho menos la domesticación de las plantas culturales básicas, tuvieron su origen en las tierras selváticas al este de la cordillera andina. Todas las poblaciones indígenas, plantadoras o cultivadoras, diseminadas en este vasto territorio, proceden de migraciones relativamente recientes a un área que siempre fue marginal, como se ha comprobado en el curso del presente estudio.

Generalmente se divide el Formativo en Temprano y Tardío, aunque tales denominaciones son un tanto elásticas, ya que esos niveles culturales no son rigurosamente sincrónicos. Las corrientes humanas que, debido a presiones demográficas, se van desplazando al sur y al norte del área maya en el curso de milenios, emigran en épocas diferentes y en diversas condiciones culturales. La cultura de los grupos emigrantes se caracteriza por aquellos rasgos que tenía en común con los mayas al momento de su expatriación.

En el curso de sus peregrinaciones, las culturas más fuertes desplazan o absorben a las más antiguas. Este fenómeno de expansión es notorio en los Andes centrales y señala, a la vez, la dirección de las corrientes culturales.

El Formativo Temprano llega al Ecuador en los albores del tercer milenario antes de la Era cristiana; en el Perú, al comienzo del segundo milenario y en el noroeste argentino, pocos siglos antes de J. C. En su hábitat más austral, el Formativo es etnológicamente más antiguo, pero cronológicamente reciente.

Nuevas oleadas de un Formativo más avanzado llegan al Ecuador y al Perú alrededor de 900 antes de la Era cristiana y absorben o desplazan a las culturas anteriores.

*Las culturas de los Andes centrales son Formativas hasta la Conquista española.*—Sobre la base del Formativo Tardío se van desarrollando, de manera independiente, las culturas centroandinas, sin perder su carácter de culturas Formativas.

Aún las que alcanzaron un alto nivel tecnológico y artístico, como la mochica, la chimu, la de Nazca, Paracas, Chavín o Tiahuanaco, mantuvieron, hasta en sus momentos de apogeo, las características de una cultura Formativa, como se desprende de la investigación precedente. A este respecto, los datos de la arqueología coinciden con los de la etnología y de la mitología.

Al tratar de las culturas mochica y nazca, que en su etapa de mayor desarrollo produjeron las cerámicas artísticas más bellas de los Andes centrales, se ha demostrado que las propias escenas pintadas o modeladas en esas cerámicas acusaban las relaciones de dichas culturas con las Formativas del continente. En otros términos, los datos culturales que

se desprenden del arte de Mochica o de Nazca concuerdan con los informes de la etnología andina y de los pueblos que alcanzaron el nivel del Formativo.

En cuanto a Chavín, los arqueólogos coinciden en clasificar esa cultura en el Formativo.

Tiahuanaco, edificado por los aimarás, tiene una historia diferente que parte del Formativo Temprano.

Se ha seguido, a través de la presente investigación etnográfica y arqueológica, la trayectoria histórica de los aimarás, que se alejan del área maya alrededor del cuarto milenario antes de la Era cristiana (inferencias lingüísticas de Swadesh). De las costas suben al Altiplano, a causa del estado bélico crónico registrado en las crónicas del Perú.

Desplazados hacia las tierras frías de la cuenca del Titicaca, adversas a la vida humana, no habrían podido sobrevivir si no hubieran tenido la suerte de encontrar en su nuevo hábitat plantas y animales silvestres que domesticaron.

Cuando llegaron a la región del Titicaca eran portadores de una cultura del Formativo inferior, afin a las culturas de los Andes meridionales y del noroeste de la Argentina. En el curso de los siglos no sólo llegaron a construir el centro ceremonial más espectacular de los Andes y de toda la América del Sur, sino que lograron extender sus influencias en todo el ámbito de los Andes centrales gracias a la llama y al chuño. Es decir, a un medio de transporte, desconocido antes, y un tipo de alimento que se conservaba indefinidamente.

Sin embargo, su cultura no evolucionó hacia una cultura clásica. Aún en la actualidad los aimarás mantienen los rasgos básicos de una cultura Media (importancia socio-económica de la mujer, culto a la diosa Madre, erotismo religioso, calendario de fases lunares, etc.).

El desarrollo de las culturas centroandinas es irregular, no puede clasificarse en horizontes culturales. Después de alcanzar cierto nivel de desarrollo se producen estancamientos o decaimientos debido al estado bélico que predominaba durante la época pre-incaica.

Se ha comprobado que las culturas urbanas que surgen en el Perú no representan «el paso de la cultura a la civilización», como lo quieren los teóricos de la cultura.

Max Uhle considera que las culturas megalíticas del Perú y Bolivia no son marcadores de etapas culturales.

*Comparación con las culturas de la América Central.*—En algunos aspectos las culturas de los Andes centrales fueron superadas por las centroamericanas.

No se desarrolló ninguna cultura urbana en la América Central porque no hubo necesidad de recurrir al regadío para las labores de cultivo

debido a la feracidad natural de las tierras en un clima tropical lluvioso. Tampoco hubo necesidad de construir terrazas de cultivo, por la misma causa <sup>36</sup>.

En materia de obras públicas y de ingeniería encontramos en la América Central todas las que existen en el Perú: calzadas pavimentadas, puentes de piedra, puentes colgantes, canales, acequias, acueductos, represas, murallas, obras megalíticas, fortalezas, baluartes de piedra, pirámides con escalinatas, plataformas escalonadas, pisos pavimentados, muros de piedra que forman habitación, gradas circulares, muros de contención, rampas, banquetas, torres, amojonamientos, centros ceremoniales distribuidos en torno a una plaza central o dentro de recintos formados por esculturas, tumbas arquitectónicas, observatorios astronómicos, casas para depósito de momias, etc. (ver detalles en las secciones correspondientes a la América Central).

Carlos H. Aguilar, arqueólogo costarricense, establece que el desarrollo de las construcciones espectaculares de Turrialba, ilustradas precedentemente, son autóctonas, pues ha descubierto sus antecedentes en el área.

La cultura monumental del Istmo llegó a niveles nunca alcanzados por la estatuaria de los Andes centrales.

Ya Bovallius y Squier expresaban su admiración de algunas estatuas de cuerpo entero, esculpidas en bulto redondo, que expresan un exacto conocimiento anatómico, como se observa, a veces, en la fiel reproducción de ciertos músculos. Y tanto es así que imaginamos los escultores empleando modelos de carne y hueso (Bovallius). Apreciaciones semejantes de Squier fueron transcritas precedentemente. Frederick Thieck manifiesta que las culturas de las islas de Nicaragua en verdad alcanzaron altos niveles de calidad plástica y nada tienen que envidiar a las más bellas representaciones de la estatuaria precolombina (*op. cit.*, págs. 6-12). Al referirse a las esculturas de Barriles, M. M. Alba considera que muchos artistas con nombres consagrados en nuestros días estarían conformes con la ejecución de una obra suya semejante. Se aproximan, en forma sensible, a la perfección artística (cita anterior).

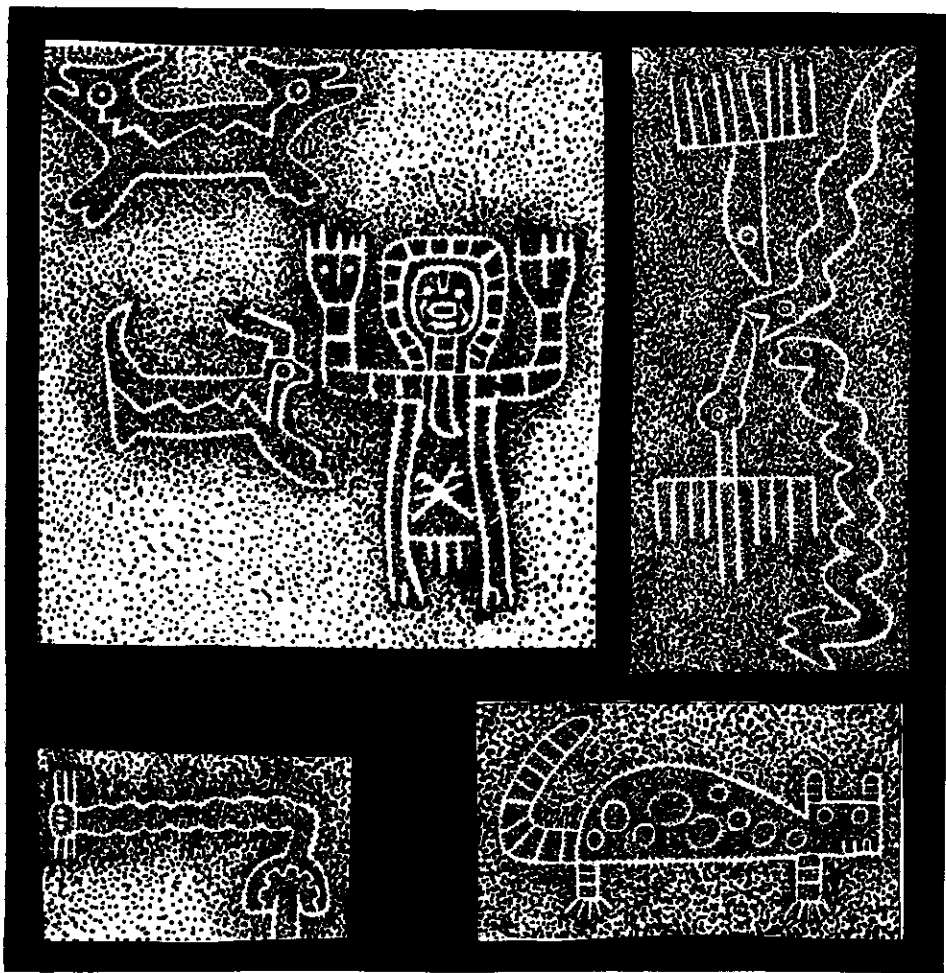
No encontramos en el Perú, ni en Bolivia, el realismo de la plástica centroamericana, las posturas humanas variadas, la esbeltez de la estatuaria femenina, la belleza de los altares ceremoniales exquisitamente cincelados en piedra de Costa Rica o la vigorosa expresión de la escultura de Barriles.

La excelencia del arte centroamericano en su apogeo, comparado al de los Andes centrales, se explica por el tiempo considerable de su gesta-

<sup>36</sup> Las terrazas de cultivo no son exclusivas de los Andes. Las encontramos en México, desde el preclásico (W. Jiménez Moreno); en Oaxaca, en el área matlatzincan (A. Caso), en Tehuacán (Mac. Neish), en Chiapas (E. Guzmán); en el área quiché y cakchiquel de tierras altas y en San Miguel Ixtahuacán (E. Shook).



ción y desarrollo a partir de un horizonte arcaico estrechamente vinculado con el preclásico inferior de la cultura maya. Ese largo proceso evolutivo de la plástica monumental viene a colmar un hiatus cronológico que impedía apreciar el arte en su desarrollo histórico, ya que las comparaciones sólo tomaban en cuenta modelos ya altamente evolucionados.



Sobre la base de los nuevos materiales presentados en esta obra (esculturas toscas de pequeñas dimensiones), el arte de la América Central resulta más antiguo que las manifestaciones artísticas andinas.

La estatuaria andina es rígida y arcaizante comparativamente a la

de Centroamérica. A. Kroeber expresa la misma opinión: «La escultura en piedra permaneció tosca en el Perú» (*op. cit.*, pág. 377). En cuanto al grabado rupestre superó en calidad artística los centroandinos, como puede apreciarse en las ilustraciones pertinentes. En la América Central se aprovechan las convexidades de las rocas para grabar figuras humanas o de animales que así adquirieron su propio relieve. La petroglifia del Perú no alcanzó este nivel; sus grabados rupestres son de ejecución más simple y su técnica más ordinaria, pues en algunos se notan los golpes del instrumento en los surcos (Hno. Hildeberto María, especialista en materia de grabados rupestres; informe personal).

Para fines comparativos se ilustran (pág. anterior) algunos de los mejores grabados rupestres de la quebrada de Pajgchana, cerca del poblado de Togyana, Perú, dados a conocer por Carlos Alberto Paz de Nabo, en el XXVII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Lima, en 1939<sup>37</sup>.

La unidad cultural de los pueblos centroamericanos y centroandinos ha sido demostrada por la arqueología, la etnografía y la mitología. Se expresa, además, en la cerámica. Interpretando el sentir de los arqueólogos sobre el particular, Gordon R. Willey manifiesta que «las sociedades agricultoras de la América Central y del Perú están muy conectadas por una participación común en la cerámica y otras antiguas tradiciones»<sup>38</sup>.

Tal unidad cultural es extensiva a todo el área intermediaria, que se encuentra en continuidad geográfica desde el sur del área maya hasta los Andes centrales. Las culturas del área intermediaria, como las centroandinas, corresponden al mismo horizonte Formativo. El advenimiento del imperio inca no altera ese panorama cultural-histórico, como se verá en seguida.

*El imperio inca en su correcta perspectiva.*—Dignas de una epopeya son las hazañas militares y el genio organizador de los incas que, en poco tiempo, lograron crear el imperio más grande del Nuevo Mundo, que se extendía desde las fronteras de Colombia hasta el río Maule, en Chile.

Formaron un ejército, unificaron el sistema administrativo de este vasto imperio, desarrollaron intensamente la agricultura, construyendo ciclópeas represas, acueductos y canales para intensificar las obras de irri-

<sup>37</sup> El lector, ya familiarizado con la simbología americana, podrá apreciar en estos dibujos figuras panamericanas como el dios de la fertilidad con los brazos en alto, identificable por sus lagrimones, los genitales y la corona solar. En su mano derecha muestra una diminuta figura solar coronada por cinco rayos. Representaciones de aves, serpientes, felino y de la serpiente emplumada. En el mismo retablo se ve el motivo del dios cayendo del cielo, el lagarto, un dios con dos cabezas, de las cuales una, en la parte inferior, mirando al cielo, etc. (éstas no han sido reproducidas).

<sup>38</sup> Gordon R. Willey, «Actas del XXIII Congreso Int. de Americanistas» y *American Antiquity*, vol. XXIII, núm. 4, parte 1, año 1958, págs. 353, 356.

gación, graneros públicos y gigantescas terrazas de cultivo que convertían en fértil campiña las peladas faldas de los Andes. En esas laderas empinadas, los ayllus construyeron sus viviendas, como puede apreciarse en la gráfica 36. Empezaron colosales obras de ingeniería militar y civil; construyeron magníficas calzadas y puentes que unían, a través de un territorio accidentado, las regiones conquistadas al centro político del imperio. Admirable es la eficiencia de su organización política y administrativa, lo mismo que su sistema de previsión social.

Este imperio data de apenas un siglo antes de la invasión española. Las conquistas militares comienzan con Pachacutec y Tupac Inca, que le sucedió.

Huayna Capac, hijo de Tupac Inca, consolidó el imperio y extendió su límite septentrional hasta el río Ancasmayo. Murió en 1528, casi al momento en que Pizarro desembarcaba, por primera vez, en Tumbes. Sus hijos, Huascar y Atahualpa, son los últimos incas del Perú.

El imperio, que se forjó en las batallas, surge en un momento decisivo en los Andes centrales, aprovechando las enseñanzas de un pasado milenar. De un pasado de convulsiones sociales y políticas, de luchas intestinas, hambre, miserias y destrucción del que Guaman Poma nos traza un cuadro dramático. El recuerdo de un largo período en que los pueblos se sangran en continuas luchas intestinas para quitarse las propiedades unos con otros, debido a la escasez o pobreza de tierras de labor, se ha conservado, hasta la fecha, en las tradiciones populares.

En esta época que los cronistas llaman «behetría» no había comida y se robaban las tierras para poder trabajar (relato de Paula Cayo de Martínez de Yaso a María Angélica Ruiz. Ver cita pertinente).

El advenimiento de los incas puso fin a esta situación. Intensificaron la producción agrícola, la construcción de andenes para aprovechar hasta las tierras rocosas y estériles e impusieron la paz por la fuerza de las armas. Hicieron reinar la justicia y la prosperidad en su imperio. Todos sus habitantes tenían suficiente comida.

Si bien el genio organizador y militar de los incas causa universal admiración, en el fondo sólo intensificaron la construcción de obras ya existentes de manera que no hubo ninguna creación propiamente dicha. Desarrollaron elementos que constituían, desde milenios, un patrimonio cultural de los pueblos andinos. Fundamentaron su imperio sobre la base de antiguas formas sociales panamericanas, como el ayllu. Al incorporar a su dominio los diversos pueblos de su imperio, los incas no destruyeron los viejos sistemas sociales ni implantaron nuevas formas de existencia. Respetaron las costumbres, creencias religiosas y las lenguas de los pueblos confederados.

Pero no fueron creadores en el dominio técnico y artístico. No hubo un renacimiento artístico o científico durante el imperio. Se usaba el mismo calendario solsticial y de fases lunares, característico de las cultu-

ras Formativas<sup>39</sup>. Como lo hace notar Kauffman, la escultura y el grabado en piedra de tipo monumental, como en Chavín y Tiahuanaco, están ausentes en la época inca. El arte adquiere importancia secundaria, pues el principal interés de los incas está centrado en la expansión territorial y en la introducción de un orden político-social uniforme.

Las obras más notables de esa época consisten en templos, palacios y fortalezas, testimonios imperecederos que glorifican la memoria y la antigua grandeza de los incas.

En suma, las obras emprendidas durante el incario son la expresión de sus objetivos políticos, militares y económicos para asegurar el sustento de la población y el tributo que mantenía a la casta noble y sacerdotal.

Además del calendario lunar, otros rasgos son típicos y característicos de culturas Medias. Por ejemplo, el complejo guerra-sacrificio-humano-cabeza-trofeo. Se ha ilustrado precedentemente la figura de un sacrificador de la época inca; exhibe en una mano una cabeza trofeo y en la otra el arma del sacrificio. Tello confirma que el culto a la cabeza trofeo era general en el Perú y se objetiva en el arte de todas las edades hasta las postrimerías del imperio inca (cita anterior).

En suma, no hubo, durante el incario, una verdadera promoción de valores que enriquecen el espíritu y causan un cambio esencial en el modo de ser del hombre, es decir, que no ocurrió un proceso de transformación fundamental de la cultura espiritual y material que caracteriza un nuevo ciclo étnico, según las enseñanzas mito-históricas.

Con la fidelidad que los caracteriza, los mitos, que representan las secuencias en el tiempo, establecen el criterio identificativo de las sociedades americanas, su nivel cultural respectivo es proporcional al número de «Edades» de su mitología. Cada ciclo étnico se caracteriza por una nueva creación humana con su cultura espiritual y material correspondiente.

La mitología andina más completa, registrada por Guaman Poma, establece que las culturas de los Andes centrales se desarrollan en tres «Edades». Hay completa identidad de rasgos básicos entre las tres Edades de Guaman Poma y las tres primeras del *Popol-Vuh*, lo cual establece su concordancia mutua. Después de la tercera Edad, los mitos andinos no registran ninguna nueva creación con su complejo cultural correspondiente. Es decir, que según las fuentes auténticas de la historia americana, registradas en la mitología comparada, los incas andinos viven todavía en el tercer ciclo étnico de sus mitos, que corresponde a una

<sup>39</sup> Dice J. Alden Mason que los incas no tenían un interés particular en las fechas ni en los calendarios. Su calendario básico parece haber sido de naturaleza lunar, es decir, que se contaba de una luna nueva a otra. Como la mayoría de los pueblos aborígenes, los incas parecen haber contado doce meses lunares (J. Alden Mason, *Las antiguas culturas del Perú*, México, 1969, pág. 221).

cultura Media o Formativa. La arqueología y la etnografía corroboran este *status* cultural histórico<sup>40</sup>.

En otros términos, las culturas de los Andes centrales se encuentran en la misma fase de desarrollo que la cultura maya prehistórica, registrada en el tercer ciclo de su historia cultural.

Ninguna cultura andina alcanzó a desarrollar, en el curso de su historia, las características propias de un ciclo superior. Ninguna puede compararse a la cultura maya del período clásico, registrada en la cuarta Edad del *Popol-Vuh*, como se verá en seguida.

<sup>40</sup> La oscilación entre el derecho materno y el paterno que ocurre en época reciente en algunos pueblos del Altiplano no expresa más que la vacilación entre el orden social antiguo y el nuevo, pero esto no altera el cuadro fundamental de su *status* cultural-histórico.

## APENDICE

### 49. PROBABLE RUTA MIGRATORIA DE LOS TUPI-GUARANIS DESDE EL AREA MAYA AL PARAGUAY

Entre las grandes incógnitas de la antropología americana, una de las que más apasiona a los arqueólogos concierne al origen y las migraciones de los tupi-guaraní y araucanos antes de su aparición en las áreas que ocupaban en el siglo xvi.

Algunos arqueólogos, entre otros José Proenza Brochado, del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad de Porto Alegre (Brasil), me pide información al respecto en carta fechada el 20 de diciembre de 1974.

En correspondencia anterior, el citado investigador, uno de los especialistas más notables en el dominio de la cultura tupi-guaraní, me escribe lo siguiente:

«De acuerdo con las nuevas dataciones de C. 14 aparece, cada vez más, que la tradición de cerámica guaraní es muy reciente. La mayor parte de las dataciones caen entre el comienzo del siglo x y los siglos xvii-xviii de la Era cristiana. Parece que la llegada de la cerámica tupi-guaraní a la Argentina es más reciente aún que al Brasil. Una datación de C. 14 para la isla de Martín García, en el delta del Paraná, corresponde a 1500 después de C. (carta fechada en La Plata el 26 de marzo de 1972).

Si los tupi-guaraní, cuya cultura de plantadores primitivos corresponde a la fase más antigua de la agricultura americana, llegan en época tan reciente al este de los Andes, es obvio que vivieron su historia en otra parte.

¿Dónde? Este planteamiento permanece en un insondable misterio antropológico.

Para dar respuesta a las preguntas de Brochado y de otros arqueólogos reuniré en este apéndice los informes expuestos en el curso de la presente investigación, que podrían contribuir a despejar esa incógnita.

*Ecuador*

Particularmente interesantes son los datos de las tradiciones cayapas transcritos por Juan de Velasco acerca de pueblos antropófagos que habitaban el Ecuador en tiempos muy remotos. Existían en ese país, reza la tradición, los llamados «indios bravos», que eran muy agresivos, canibales y crueles. Tuvieron que luchar contra esos enemigos. Después de unos cuantos años de sufrir ultrajes organizaron expediciones bélicas hasta exterminar a esos indios bravos, que vivían a lo largo de los ríos Sapayo Grande, San Miguel, Camarones, río Cayapa y otros sitios. Al destruirlos hicieron habitable el país (*op .cit.*, tomo II, págs. 34-35).

Considero de sumo interés esa tradición cayapa, que no puede confundirse con leyendas de seres fantásticos o de gigantes, registradas en mitologías americanas. La descripción concreta de los «indios bravos», feroces y canibales y su localización geográfica muy precisa constituyen, en mi concepto, una referencia etnográfica e histórica de primera mano. La cultura de esos pueblos sólo puede corresponder a grupos de filiación caribe o tupi-guaraní, o bien a pueblos influenciados por ellos.

La mitología comparada y la etnografía, que son las auténticas fuentes históricas de que disponemos, establecen, en efecto, que la antropofagia ritual es un rasgo típico y característico de los plantadores primitivos.

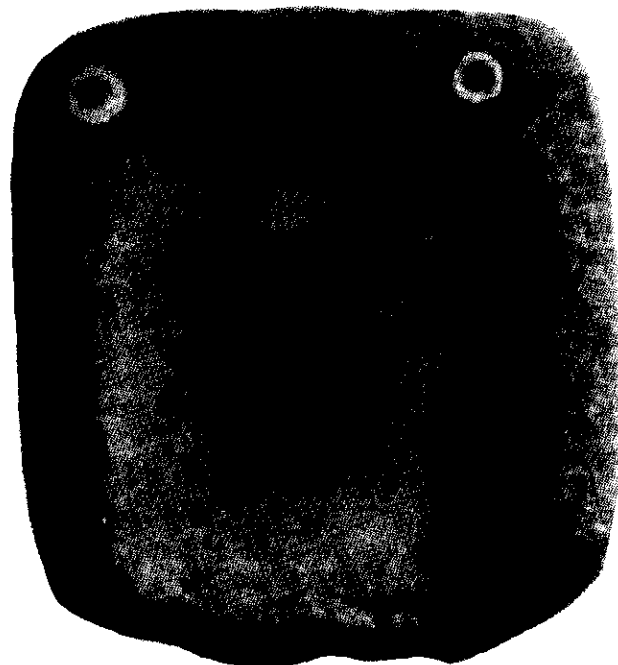
Quizá no sea mera casualidad la información del P. I. Porres Garcés de haber descubierto al oriente de Ambato, entre la Sierra y la Selva, un nivel de cerámica de tipo tupi-guaraní, similar a la del Oeste del Brasil, que se identifica con este grupo étnico (informe personal).

*Perú*

Frederick Engel excavó al sur de Lima los restos de una pequeña aldea, con su basurero y su cementerio, que data, según fechas radiocarbónicas, de tres mil setecientos cincuenta años antes de la Era cristiana. Se trata de una cultura protoagrícola «prealgodonera» que se caracteriza por tejidos de fibras silvestres, piedras de moler planas, cultivo de yuca, calabaza y frijoles. También se consumía mariscos, se pescaba, se cazaban lobos marinos (hoy inexistentes en la costa peruana) y se continuaba con la recolección de plantas silvestres. En los enterramientos se colocaba el cadáver en posición extendida, envuelto en estera o mantos de junco entrelazado y clavados con estacas (citas anteriores). Engel descubrió en la costa del Perú docenas de sitios parecidos que corresponden a este horizonte.

Julián H. Steward hace mención de varios rasgos culturales de tipo Selva Tropical muy antiguos en la costa del Perú (cita anterior).

La industria alfarera ya era conocida en esa remota época, llamada impropiaemente horizonte «agrícola precerámico». Engel y Shobinger ilustran una plaqueta de barro cocido que representa un triple cuadrante cósmico que remata en la parte superior con dos cabezas de pájaros y sobre ellas una línea sinuosa que sugiere la representación de una serpiente. Entre el segundo y el tercer cuadrante se ven cuatro círculos, toscamente trazados. En el anverso de la plaqueta el ideograma cósmico está representado en otra forma: cuatro círculos pequeños en las esquinas y un círculo grande en el centro, como puede apreciarse en la reproducción siguiente. En la gráfica no se ven los dos circulitos de la parte inferior, como lo exige la simetría de todo ideograma cósmico, debido



al desgaste del artefacto de barro (la figura del frente ha sido reproducida en el capítulo que trata de la Arqueología de los Andes Centrales). Es realmente impresionante el hallazgo del ideograma cósmico en una cultura que corresponde al horizonte de la agricultura incipiente, que data del comienzo del cuarto milenario antes de la Era cristiana.

La cultura de este período prealgodonero en su fase más conocida (38 a 35 siglos antes de J. C.) se hallaba bastante avanzada como para distinguirla del horizonte cazador-recolector, destacándose algunos ele-

mentos artísticos como tubos de hueco con dibujos geométricos y flautas, inclusive una de madera con un dibujo pirograbado que representa esquemáticamente a un flautista. Las ideas y prácticas religiosas están atestiguadas por los ritos funerarios. También hacían construcciones rectangulares con muros bajos de piedra (Shobinger, *op. cit.*, pág. 246).

En Huarmey, sitio correspondiente a este horizonte, se encontró un tipo de maíz primitivo raquíptico y de granos pequeñísimos.

También se encontró maíz primitivo en el Paraguay, área guaraní; esto hizo pensar a Mangelsdorf que el maíz tenía su origen en el Paraguay o en Suramérica por haberse encontrado allí un maíz primitivo que parecía el ancestro del maíz difundido en la América del Norte, del Centro y del Sur.

El tipo primitivo localizado en el Paraguay es, sin duda, el ancestro del que los guaraníes cultivan todavía o cultivaban en el siglo XVI. Ese maíz es distinto del peruano; se apolilla en seguida, no es resistente y no puede almacenarse. Lo comen verde, como verdura o legumbre (Martínez Crovetto y otros)<sup>1</sup>.

En suma, los informes objetivos de la arqueología peruana ponen de manifiesto que una cultura similar a la tupi-guaraní estaba establecida en las costas del Perú en el cuarto milenario antes de nuestra Era. Los paralelos entre dichas culturas son sistemáticos, incluso las plantas de cultivo (yuca, calabaza, frijón, maíz primitivo), que son los cultígenos más antiguos del continente. Las actividades humanas reveladas por los datos de la arqueología peruana son las mismas que se han continuado tradicionalmente hasta el siglo XVI y aún hasta la fecha en algunos sectores del área tupi-guaraní. Otros paralelos: conocimiento de la alfarería y del tejido de fibras, arte incipiente, uso de la técnica de incisión en barro y pirograbado en madera. La técnica de incisión muestra cierta semejanza con la que usaban los tupi-guaraníes en grabados rupestres. Casas rectangulares.

Además de los ritos funerarios, del conocimiento de la estera de fibra y del envoltorio mortuorio, las ideas religiosas, la teología y la cosmología están atestiguadas en las figuras plasmadas en ambos lados de una maqueta de barro cocido. En dichas figuras, el ideograma cósmico está asociado con aves y una serpiente. Esa concepción del mundo, lo mismo que la presencia de animales sagrados, como el ave y la serpiente, son características fundamentales de la religiosidad guaraní, como puede apreciarse en los materiales mitológicos y etnográficos expuestos en los capítulos que tratan de los plantadores primitivos.

<sup>1</sup> El maíz guaraní es un maíz de carácter muy primitivo de tipo popcorn con ocho hileras recubiertas con bracteas. Los guaraníes no lo consumen como cereal, sino como legumbre. Lo comen casi verde (Eduardo Galvao). No difiere mucho este sistema de aprovechar el maíz del de los cazadores de Tehuacan, que consumían el maíz silvestre como gramínea (Mc. Neish).

En cuanto a la posición del cadáver, extendido en la tumba, ésta no difiere de los enterramientos guaraníes más antiguos, detectados al este de los Andes (citas anteriores). El sistema de sepultamiento en urna ha sido adoptado tardíamente y esporádicamente por los guaraníes al contacto de culturas superiores, pero no se ha generalizado en el área (ver las citas pertinentes).

Los datos etnográficos, registrados en la tradición de los cayapa, y los arqueológicos dados a conocer por Engel se completan porque el canibalismo es un rasgo fundamental de las culturas tupi-guaraníes. Las características de esa cultura «prealgodonera», descritas por Engel y Shobinger, la distinguen del horizonte de la caza-recolección lo mismo que de las culturas del Formativo, es decir, que corresponde al nivel cultural-histórico de los tupi-guaraníes y caribes, o sea, a un tipo de cultura «Selva Tropical», como lo hace notar Steward.

De ahí que considero plausible la opinión del P. W. Schmidt, de que los tupi-guaraníes proceden del Ecuador o del Perú, de donde se extendieron por las selvas al este de los Andes (información personal de Egon Shaden).

### Chile

Pero esto no es todo. Jorge Iribarren Charlin, director del museo arqueológico de La Serena (Chile), me informa que en San Pedro Visaca, provincia de Coquimbo, se descubrió recientemente una cultura agrícola incipiente que data de tres mil años antes de nuestra Era. Se cultivaba por entonces frijoles (*Phaseolus vulgaris*), calabaza y maíz primitivo (informe personal durante el congreso internacional de Americanistas celebrado en México en 1974).

Por otra parte, Horacio Larrain, de la Universidad Católica de Santiago, me comunica que se descubrió en la Quebrada de El Encanto un tipo de maíz primitivo fechado en 3500 de nuestra Era. Las mazorcas tienen de tres a cuatro centímetros de largo. Este maíz estaba asociado con frijoles (*Ph. vulgaris*) y calabaza.

El 16 de diciembre de 1975, Jorge Iribarren Charlin tuvo la gentileza de enviarme por correo aéreo un ejemplar del boletín 14 publicado por el Museo Arqueológico de La Serena, correspondiente al año 1971, en el que Gonzalo Ampuero Brito y Mario Rivera Díaz publican una importante reseña titulada «Secuencia arqueológica del alero rocoso de San Pedro Viejo-Pichasca», que confirma los datos citados del doctor Iribarren.

«Claramente aparecen restos de cultígenos, principalmente porotos (frijoles), evidencias de cucurbitáceas y maíz... Las improntas de cestería en barro cocido evidencian la impermeabilización de los cestos» (citada Revista, pág. 66).

Considero de interés excepcional la referencia a canastos impermeabilizados con barro (ver la sección referente al origen de la cerámica).

En estudio separado, que debo también a la cortesía del doctor Iribarren Charlin, Walton C. Galinat, de la Universidad de Massachusetts, estima la antigüedad de los restos de maíz y frijoles de San Pedro Viejo en cuatro mil setecientos años antes del presente, haciendo notar que las variedades de frijoles aparecen en el sitio de Pichasca de dos mil doscientos a dos mil setecientos años antes que cualquiera variedad de frijoles localizada en el Perú (*Phaseolus vulgaris*).

Como se ha dicho, los frijoles más antiguos que se conocen hasta la fecha fueron descubiertos por Kent Flannery en Oaxaca, al comienzo del séptimo milenio antes de la Era cristiana.

En el Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en París en 1976, tuve el agrado de cambiar impresiones con Mario A. Rivera acerca de las secuencias estratigráficas del sitio llamado San Pedro Viejo (Chile), que se presentan como sigue:

Nivel III ...	7.900 años antes de nuestra Era ...	Cazador sin agricultura.
Nivel II A ...	5.400 años antes de nuestra Era ...	Frijol ( <i>Phaseolus vulgaris</i> ). Calabaza ( <i>Lagenaria sicaria</i> ).
Nivel II B ...	2.400 años antes de nuestra Era ...	Maíz (primitivo y otro más desarrollado, domesticado en otra región), frijol.
Nivel I A ...	400 años antes de nuestra Era ...	Pre-Molle con cobre, tembetá, pipas de piedra sin cocer.
Nivel I B ...	600 después de J. C. ... ..	Cultura Molle, relacionada con la del noroeste argentino.

### Panamá

No está de más recordar que en Panamá se descubrieron huellas de maíz primitivo que datan de cinco mil trescientos años antes de la Era cristiana.

La línea de difusión del maíz primitivo en Suramérica está jalonada de norte a sur (Panamá, 5.300; Perú, 3.750; Chile, 3.500 y 2.400, ignorándose los datos cronológicos del maíz primitivo encontrado en el Paraguay),

señalando probablemente la dirección de una migración humana muy antigua.

Considero importante la identificación de ese tipo primitivo de maíz con el ancestro del que cultivan los guaraní, porque sólo ellos siguen sembrando esta raza de maíz hasta el presente. Nunca pudieron procesarlo como cereal. Tratan a su maíz como una herbácea y comen sus frutos como legumbre porque nunca alcanzó el desarrollo y la consistencia de un verdadero maíz. En otros términos, el maíz primitivo encontrado en Panamá, Perú, Chile y el Paraguay podría señalar una ruta migratoria seguida por un pueblo de cultura tupi-guaraní o similar.

B. Suznik, directora del Museo Barbero de la Asunción y especialista de la cultura guaraní, considera que esa cultura es más antigua en el Paraguay que en el Brasil (informe personal), dato que concuerda, al parecer, con las investigaciones de Brochado, en el Brasil, que establecen que las manifestaciones más antiguas de la tradición tupi-guaraní se encuentran en el suroeste del Brasil<sup>2</sup>.

Conocida, en sus grandes lineamientos, la hipotética ruta migratoria seguida por los tupi-guaraní, desde el área maya hacia el sur, dirección que coincide con las propias tradiciones guaraní que señalan su procedencia del norte, falta referirse a su patria primera.

*Unidad maya tupi-guaraní.*—En la extensa investigación de las culturas de plantadores primitivos, publicada en el vol. I, se ha comprobado la unidad de las culturas tupi-guaraní, caribe y maya, registrada en la segunda Edad del *Popol-Vuh*, que corresponde al ciclo de la agricultura incipiente. Hay identidad de rasgos básicos entre dichas culturas cuya base característica se expresa en el complejo: guerra-captura de prisioneros-antropofagia ritual. Sus formas sociales, económicas y religiosas son esencialmente las mismas; hasta los nombres de sus deidades principales: Camé, Hurakán y Ahpú, son idénticos o ligeramente diferenciados. Asimismo las interrelaciones existentes entre los elementos configurativos de cada complejo cultural son similares.

Esos informes dimanaron de un estudio comparado de las culturas tupi-guaraní en todos sus aspectos y relaciones con la cultura maya, a efecto de perspectiva histórica.

Por otra parte, las plantas culturales básicas que los guaraní cultivaban en las costas del Perú o de su hábitat al este de los Andes: yuca, jicama, frijoles (*Ph. vulgaris* y *Ph. lunatus*) y calabaza, son las primeras plantas domesticadas en el área maya a partir de prototipos silvestres que en ese estado ya eran comestibles. Esas plantas son más antiguas en el área maya que en ninguna otra parte del continente (ver el capítulo «Origen de la agricultura americana»).

<sup>2</sup> J. P. Brochado, «Desarrollo de la tradición cerámica tupiguaraní», publicación núm. 3, Porto Alegre, Río Grande do Sul, 1973, págs. 44, 47, 60.

En cambio, ni la yuca, los frijoles o el maíz tienen antecesores silvestres en el Perú; esas plantas fueron introducidas allí como cultígenos ya desarrollados por inmigrantes que proceden del norte.

Refiriéndose al origen de la cultura guaraní, B. Suznik establece que dicha cultura es de tipo selva tropical lluviosa desde sus orígenes (informe personal). La misma observación hace Vellard respecto al origen de las técnicas de cultivo aimarás. El paisaje florestal, así como las técnicas de cultivo panamericanas, están registrados únicamente en el *Popol-Vuh*.

Los guaraníes no recurrieron a la técnica del regadío durante su permanencia en las costas áridas del Perú, porque carecían de una tradición al respecto. Tampoco los mayas conocieron la irrigación, porque su cultura se formó y se desarrolló en regiones favorecidas por una pluviometría regular.

En sólo dos Edades se articula la mitología tupi-guaraní, como la del *Popol-Vuh*, que corresponde al horizonte de la agricultura incipiente. Es decir, que los tupi-guaraníes viven todavía, o vivían en el siglo XVI, en el ciclo étnico que está registrado en la segunda Edad de la mitología maya-quiché, y nos brindan una imagen viviente de la cultura maya de esa época, porque se encuentran en la misma fase de desarrollo.

Es realmente asombroso el inmovilismo de la cultura tupi-guaraní. Ese carácter extraordinariamente conservador se refleja en su cerámica, cuyas variaciones, en el curso de siglos, son apenas perceptibles (Brochado, *op. cit.*, pág. 19).

El *Popol-Vuh* y todas las mitologías americanas registran el invento de la cerámica en la segunda Edad, que corresponde al ciclo de la agricultura incipiente. Aunque no disponemos de informes suficientes para seguir el desarrollo de la alfarería tupi-guaraní desde sus comienzos, sin embargo, el simple hecho de haberse encontrado en el Perú un objeto de barro cocido asociado a cultígenos, que data de tres mil setecientos cincuenta años antes de la era cristiana, basta para revelar su alta antigüedad. No se ha encontrado hasta la fecha ninguna cerámica más antigua en el continente. En la pieza de barro cocido, ilustrada precedentemente, se grabó por la técnica de incisión dos ideogramas cósmicos que son figuras características de la mitología y la cosmovisión guaraní.

*Lingüística.*—Basándose en criterios glotocronológicos, A. D. Rodríguez ubica el centro de dispersión del tronco tupi en la región del río Guaporé hace cinco mil años, o sea, tres mil antes de C. La familia lingüística tupi-guaraní se habría desprendido del tronco original hace unos dos mil quinientos años, o sea, quinientos antes de C., y habría llegado a la costa atlántica quinientos después de C. (Brochado, *op. cit.*, pág. 59).

Comentando esas investigaciones de Rodríguez, publicadas en 1958, José Vicente César hace notar que entre la datación de cinco mil años que

propone Rodríguez para la dispersión del tronco tupi y el tiempo del comienzo (Anfangzeit) de los tupi-guaraníes, queda un lapso de por lo menos dos mil años, del que no se sabe nada. Los testimonios conocidos de esa cultura son demasiado recientes para el conocimiento del pasado más lejano de su historia y migraciones (citas anteriores).

Es obvio que los cálculos lingüísticos que hace Rodríguez son inaplicables a un supuesto tronco tupi radicado en la región del río Guaporé, ya que hace cinco mil años no existía ninguna población de plantadores al este de los Andes.

En cambio, las evaluaciones de José Vicente César, que harían remontar los orígenes del tronco tupi-guaraní a más de siete mil años, parecen congruentes con lo que sabemos acerca del origen de los tupi-guaraníes.

Su pasado más lejano hay que buscarlo en el área maya del Pacífico, donde se fraguó su cultura; allí pasaron del estado de pueblos naturales al de plantadores-cazadores, según los informes presentados en el volumen I.

En el curso de sus desplazamientos graduales hacia el sur, en un lapso de milenios, hay grupos que se disgregan de la masa emigrante y bifurcan hacia el este. Los caribes, por ejemplo, cuya lengua y cultura están estrechamente relacionadas con las tupi-guaraníes. Los araucanos parecen haber sido los últimos en separarse. Así se explicaría la sostenida opinión de Oswald Menghin de que araucanos y tupi-guaraníes estuvieron juntos alguna vez (informe personal).

En suma, conocemos la patria primera de los tupi-guaraníes, de donde emigraron a la América del Sur. Conocemos también, de manera aproximada, el itinerario de sus desplazamientos sucesivos, desde el área maya hasta que se desparramaron al este de los Andes. Para que esta hipótesis de trabajo quede firme, debe ser corroborada o rectificadas por investigaciones futuras.



LA CIVILIZACION MAYA-QUICHE  
CUARTA EDAD DEL POPOL-VUH

50. CICLO PATRIARCAL-AGRICOLA

A diferencia de las mitologías precedentes, la del *Popol-Vuh* se articula en Cuatro Edades y no en Tres. La narración de la Cuarta Edad expresa el pensamiento filosófico religioso propiamente maya-quiché, compendiado en la epopeya de los héroes civilizadores que representa la sustancia principal de los mitos.

Después del cataclismo que, según la doctrina cíclica de las Edades, separa de manera tajante el tiempo pasado del presente, comienza la Cuarta Edad del *Popol-Vuh*, que corresponde al periodo histórico de los maya-quichés. Otro episodio que caracteriza el final de la Tercera época es el de la transformación de *Hun Báts* y *Hun Chuén* en hombres-monos.

El cuarto ciclo étnico de la mitología maya-quiché comienza por un cambio radical en la división del trabajo y el *status* familiar.

*Cambio en la división del trabajo.*—Ixmucané estaba acongojada por la desaparición de sus hijos transformados en monos. Pero *Hunahpú* le dice:

«No os aflijáis; aquí estamos nosotros, vuestros nietos; a nosotros debéis vernos, ¡oh madre nuestra, oh nuestra abuela!, como el recuerdo de nuestros hermanos mayores.»

Comenzaron entonces sus trabajos, para darse a conocer ante su abuela y ante su madre. Lo primero que harían era la milpa. «Vamos a sembrar la milpa (sementera de maíz), abuela y madre nuestra», dijeron. «No os aflijáis; aquí estamos nosotros, vuestros nietos, nosotros que estamos en lugar de nuestros hermanos», dijeron *Hunahpú* e *Ixbalanque*. En seguida tomaron sus útiles de trabajo... Al salir de su casa le encargaron a su abuela que les llevara la comida. «A mediodía nos traeréis la comida, abuela», dijeron.

«Está bien, nietos míos», contestó la anciana. Poco después llegaron al lugar de la siembra (*Popol-Vuh*, trad. Recinos, págs. 146, 147).

«Nosotros haremos milpa para que podáis pasar» (dijeron los gemelos a su ma-

dre y a su abuela)..., y saliendo de su casa le dijeron a su abuela: «Señora, a la hora del mediodía llevadnos nuestra comida.» «Está bien», dijo ella, «allá la llevaré» (Ximénez, pág. 23).

Primero cultivarían sus milpas. «Sólo nosotros las sembraremos; tú, abuela nuestra; tú, nuestra madre», le dijeron... «Nosotros quedamos para alimentarlas...», y cuando salieron de su casa encargaron a su abuelita que les llevara la comida. «Cuando el sol esté encima nos llevas nuestra comida, tú, abuelita», le dijeron. «Está muy bien, se la llevaré», les dijo entonces la viejecita (Villacorta, pág. 245).

*La sociología del Popol-Vuh.*—En el párrafo anterior, la citada fuente mítica ofrece informes de interés excepcional acerca del cambio que ocurre en la división del trabajo, concomitante con el que opera en el *status* socio-económico.

En contraste con sus primos, que no cultivaban la tierra, *Hunahpú* proclama que alimentará a su abuela, a su madre y a la familia entera, asumiendo desde este momento el papel que correspondía a las mujeres (Ixmucañé e Ixquic). Ese cambio en la división del trabajo se realiza después de la eliminación de los primos. En otros términos, la línea de descendencia se ha bifurcado, pasando de *Ego* a los colaterales o primos.

Más adelante, el *Popol-Vuh* establece que la línea de descendencia deja de ser uterina, pues los hombres de la cuarta creación «no nacieron de mujer» (pág. 184), como era el caso de los gemelos que sólo tuvieron madre (Ixquic).

El *status* jurídico privilegiado del hombre es explícito en la orden dada por *Hunahpú* a su abuela de preparar y llevarle la comida en la sementera a la hora indicada. Y ésta, otrora prepotente, contesta dócilmente: «Está bien».

Los términos *está bien* o *está mal*, que se repiten con frecuencia en el texto maya-quiché, expresan lo que se concibe como correcto o contrario a las leyes imperantes de la moral religiosa.

Paralelamente a esos cambios se amplía el agregado social y la institución política, como se verá más adelante.

Tal transformación del orden socio-económico y político tiene su corolario en el religioso, ya que dioses personificados por *Hun Batz* y *Hun Chuen* fueron aniquilados por los gemelos que son ahora los dioses verdaderos, porque ejemplifican las nuevas pautas de conducta, las del hombre agricultor.

Asimismo, las deidades femeninas pierden su categoría de prepotencia desde que el héroe civilizador, modelo del campesino, las sujeta a su voluntad.

La subrogación de la mujer por el hombre en las labores de siembra y cultivo representa el cambio revolucionario de una tradición que parte de la época de los recolectores primitivos, es decir, de los pobladores más antiguos del continente.

Desde entonces las mujeres han tenido siempre un íntimo contacto con el mundo vegetal, primero con la recolección de plantas que logran domesticar, luego con el cultivo, que llega a su apogeo durante el ciclo del derecho materno.

Tal cambio socio-económico se debe a factores internos que se trasluce en la pugna prolongada entre primos hermanos, de la que el *Popol-Vuh* traza un cuadro dramático.

De manera clara y concisa establece el *Popol-Vuh* que la vida económica y familiar están en íntima conexión interna.

El régimen de la propiedad sigue el mismo ritmo que las formas socio-económicas. Las tierras de cultivo estaban en posesión de las mujeres. Ixmucañé habla de «su milpa», pero después son los gemelos los que se refieren a «nuestra milpa».

*El nacimiento de la civilización maya-quiché.*—Durante las tres fases anteriores de la historia cultural maya-quiché, que parten del horizonte paleolítico, el hombre es básicamente un cazador-pescador. Sus actividades se relacionan con los animales, en tanto que las actividades tradicionales de la mujer se relacionan con el mundo vegetal. Es decir, que el hombre proveía la carne y la mujer, el alimento vegetal para sustentar la familia.

Tal sistema de división del trabajo se mantuvo a lo largo de tres ciclos étnicos que corresponden a las Tres primeras Edades del *Popol-Vuh*. Pero en la Cuarta Edad, esa multimilenaria tradición sufre un cambio radical. El hombre cazador se convierte, por primera vez, en agricultor; entonces ocurre un cambio gradual en la valoración de las acciones y de la vida humana, en concomitancia con la extensión del agregado social.

Ha nacido la civilización maya-quiché, tras un lento proceso de gestación que ha durado millares de años. Con el comienzo de la civilización finaliza el largo período de barbarie, según la concepción historiográfica de los mayas.

*El concepto de trabajo a través de la historia.*—El trabajo es honorífico en todas las culturas americanas; implica prestigio social y se relaciona siempre con la función que el hombre o la mujer desempeña en el suministro regular del alimento que garantiza la subsistencia de la familia.

Durante el ciclo de la caza, la subsistencia depende principalmente de las actividades del varón; por tanto, el régimen social es patriarcal.

En el ciclo de la agricultura incipiente, la caza y la pesca siguen siendo las actividades básicas del hombre, que, además, es guerrero. Su prestigio se acrecienta proporcionalmente al número de prisioneros que captura o mata, así como el número de las piezas de cacería o pesca que trae a casa. Además de ser buen cazador debe ser un valiente guerrero. El cultivo

de la huerta, así como el acarreo o transporte de provisiones, son actividades consideradas impropias del hombre y, por tanto, están a cargo de las mujeres. El sistema de división del trabajo es el mismo que en la época anterior.

Durante el ciclo matrilineal, la caza y la pesca pasan a ser ocupaciones secundarias, ya que la subsistencia de la familia depende principalmente del trabajo de la mujer, que asume entonces el papel director en la familia. La mujer no sólo alimenta al hombre, sino también le viste, ya que en esa época se inventa el telar.

Esas condiciones favorecen el ocio que permite al hombre orientar sus actividades hacia el arte y la artesanía. Para resaltar el contraste entre las actividades agrícolas de la mujer y las ocupaciones de los hombres, el *Popol-Vuh* manifiesta que «Hun Bátz y Hun Chuén sólo se ocupaban en tocar la flauta, cantar, pintar y esculpir, en lo que pasaban todo el día» (P. V., Recinos, 143).

Pero esto no es «trabajar», en concepto del hombre maya. La mujer era entonces un capital-trabajo, por esta razón se va desarrollando la poligamia de los señores. Tenían muchas mujeres, «porque teniendo varias mujeres era posible labrar tierras de cultivo más extensas» (Wafer).

Según los patrones de comportamiento y la escala de valores sociales de la época, el hombre se encontraba en estado de inferioridad con respecto a la mujer, de la que dependía. En cambio, disponía de mucho tiempo de ocio.

Los mayas equiparan el ocio a la pereza, duramente anatematizada por el *Chilam Balam* de Chumayel, en los términos siguientes: «El Tres Ahau Katún, equivalente a la Tercera Edad del *Popol-Vuh*, es llamado 'tiempo de desvarío', y la gente de esa época, 'Hijos de la pereza'; reinaba 'el mono de los dioses, el pícaro bellaco', alusión a los hombres-monos registrados en el *Popol-Vuh*.»

Cuando la mujer cede al hombre la totalidad de las operaciones de cultivo, la vida se centra en torno al hombre y la sociedad es patrilineal. Los varones mayas dedican casi todo su tiempo a la agricultura, trabajando de sol a sol. La caza y la pesca se limitan a un corto período del año; no interfiere con las labores de cultivo, que constituyen propiamente «el trabajo». Las actividades no agrícolas no son consideradas como «trabajo».

Al dignificar el cultivo de la milpa por los varones, *Hunahpú* establece con su ejemplo el modelo del «hombre trabajador» = *Ah patnar winik op*, nombre que los chortis aplican a los dioses del complejo agrario lo mismo que a los campesinos.

No existe diferencia entre la manera de ser de las divinidades agrarias y la condición humana. Los hombres no sólo son los servidores de los dioses, sino también sus imitadores y colaboradores.

Hasta la fecha, el sacerdote maya encabeza los campesinos en los

trabajos de la milpa y debe ser el mejor agricultor, a imagen y semejanza de *Hunahpú*.

La sembrera se equipara al altar del templo, y las labores de cultivo a un rito, presidido por el sacerdote. Las ceremonias que se celebran en el templo se repiten en la milpa. La comunidad divina, como la humana, es decir, todos los «hombres trabajadores», aúnan sus esfuerzos hacia una meta común: producir el alimento que ha de sustentar a dioses y hombres.

Ese consorcio homogéneo de «hombres trabajadores», equivalente a los *Chac* de la tradición maya, está bellamente representado en la fachada del templo de Kabah, que se ilustra en la gráfica 1.

*Mito de origen de la técnica de desflorestación.*—Al proclamar que sólo ellos sembrarían la milpa para mantener su prestigio ante las mujeres (abuela y madre), los gemelos actúan inmediatamente.

«Toman sus hachas, sus coas y se fueron llevando cada uno su cerbatana al hombre. Poco después llegaron al lugar de la siembra.

Solamente sembraremos maíz, *xa coh abixic*, habían dicho a las mujeres» (Villacorta, *Crestomatía quiché*, pág. 136).

«Clavaban el hacha en el tronco de los árboles y en sus ramas y al punto caían y quedaban tendidos en el suelo todos los árboles y bejucos. Rápidamente caían los árboles, cortados de un solo hachazo.

»Al hundir el azadón en la tierra, éste labraba la tierra, el azadón hacía el trabajo por sí solo.»

*Are curi icah xavi chi qui chiquiba chu toloc che xavi chu cab rib che, chi bec, chi lahahic, chi bec ronohel che, caam, cacchacachoh, chic chi ca toh che, ch u ban ri xa huna iah.* Traducción literal: «He aquí que las hachas así hendían con golpes árboles, derribando ramas de los árboles, derribando, cortando, derribando todo árbol, bejuco, tirando en desorden allí, cortando maderas, lo hacían solamente las hachas» (*Crestomatía quiché*, pág. 138).

Conforme había ordenado *Hunahpú*, la abuela llegó a la sembrera a mediodía, trayendo la comida. Pero no querían ser sorprendidos, ya que en realidad no habían trabajado; realizaron el descombre y la siembra, por obra de magia, debido a su naturaleza divina<sup>1</sup>.

«Aleccionaron al ave Ixmucur (que Villacorta traduce por pájaro carpintero), que apostaron en la cima de un árbol, para anunciar la llegada de la abuela.» «Está bien», contestó el ave.

Y se pusieron a tirar con la cerbatana; ciertamente no hacían ningún trabajo de labranza.

Poco después cantó el ave e inmediatamente corrió uno a coger la coa y el otro a coger el hacha. Y envolviéndose la cabeza, el uno se cubrió de tierra las manos y

<sup>1</sup> Las hazañas de los héroes míticos quedaron hondamente impresas en la mente del indio que recuerda, con respetuosa admiración, que sus dioses son «hombres trabajadores extraordinarios» (Alcarío Alonso, sacerdote de Cayur, inf. personal).

se ensució asimismo la cara como un verdadero labrador, y el otro se echó astillas de madera y musgo sobre la cabeza, como si efectivamente hubiera estado cortando los árboles.

Así fueron vistos por su abuela. En seguida comieron, pero realmente no habían hecho trabajo de labranza y sin merecerla les dieron su comida» (trad., Recinos, pág. 148).

Tenemos aquí el mito de origen del banquete ritual que se sirve al campesino como retribución por su trabajo.

Luego se fueron a su casa.

«Estamos cansados, abuela», dijeron al llegar, estirando las piernas y los brazos ante su abuela.

«Antes del amanecer, otro día, los gemelos volvieron a la milpa» (Villacorta). «Regresaron al día siguiente» (Recinos).

Pero la vida del agricultor es una vida de fatiga y trabajo. El hombre del trópico ha de luchar contra los perjuicios del propio ambiente: la pujanza de la naturaleza que obliga a mantener la sementera libre de maleza y de animales dañinos de las plantas. Ambos factores conjugados destruyen la milpa de *Hunahpú* en una sola noche.

Lejos de desalentarse por semejante desventura, los gemelos «comenzaron de nuevo a preparar el campo y arreglar la tierra y los árboles cortados» (Recinos, pág. 149). «Volvieron a sembrarlo de maíz, recogiendo solamente los residuos de los árboles derribados que habían quedado sobre la tierra» (Villacorta, 247).

Al día siguiente se fueron de nuevo a su roza, *catoh*<sup>2</sup> y se escondieron recatándose en la sombra para vigilar los animales dañinos, porque no es bueno que nos hagan tales cosas, dijeron.

De los animales sorprendidos por los gemelos —el león, el tigre, el gato montés, el coyote, el jabalí y el pisote— no se dejan capturar; en cambio, el venado y el conejo corrían con la cola entre las piernas y sus perseguidores las agarran; las extremidades de ellas quedaron en manos de sus captores. Desde entonces, venados y conejos llevan sus rabos incompletos. También lograron atrapar la rata y le apretaron el cuerpo quemándole la cola en el fuego. Por esta razón la rata tiene la cola sin pelo y los ojos saltados, a causa de los malos tratos recibidos.

Entonces la rata habló.

Con el discurso de la rata comienza otro episodio mítico. Antes de seguir conviene recapitular las enseñanzas que se desprenden de los párrafos anteriores.

En escenas sucesivas, los héroes civilizadores han establecido, con su

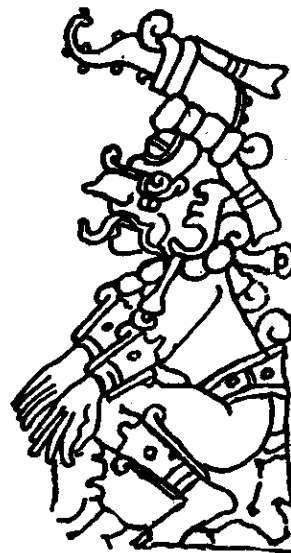
<sup>2</sup> Ximénez traduce *catoh* por el campo que se forma derribando los árboles y quemándolos, es decir, el trabajo de roza y quema (Recinos, 149).

propio ejemplo, el código de trabajo para el agricultor y, a la vez, las pautas rituales que corresponden al cultivo del maíz, normas que deben observarse tanto en la milpa como en el templo.

La agricultura se basa principalmente en el cultivo del maíz. Así lo proclaman los héroes míticos al manifestar «solamente sembraremos maíz». Es decir, que la civilización maya es propiamente una civilización del maíz<sup>3</sup>, en contraste con el ciclo anterior. Por entonces los frijoles parecen haber tenido mayor importancia. Esto se trasluce en las referencias metafóricas del *Popol-Vuh* y concretas del *Chilam Balam* de Chumayel respecto a la dieta de la Tercera Edad, que consiste en tres clases de frijol, tubérculos molidos, pepitas de calabaza y maíz.

Establece el *Popol-Vuh* que el trabajo debe ser remunerado con alimento, retribución que corresponde tanto a los campesinos como a los dioses agrarios, es decir, a todos los «hombres trabajadores».

El que no trabaja, sin causa justificada, pierde el derecho a la comida y al descanso. La posición de descanso que adoptan los gemelos estirando sus brazos ante la abuela, registrada en el *Popol-Vuh*, es la misma adoptada por los chortis y se expresa gráficamente en códigos mayas, como puede apreciarse en la figura siguiente reproducida de la pág. 68 del



Códice de Dresden.



Códice Tro.

<sup>3</sup> Aún en la actualidad el maíz constituye del 75 al 80 por 100 de la dieta del indio maya, según Sylvanus G. Morley.

*Códice de Dresden.* Los hombres hacen siempre lo que hacen los dioses.

Los héroes míticos ejemplifican en un solo acto las sucesivas operaciones de cultivo: tumba de grandes árboles, con el hacha, roza, quema (en el fuego de la roza se quema la rata), siembra con la coa, resiembra y vigilancia de la milpa<sup>4</sup>, usando métodos que los mayas observan hasta la fecha.

Disfrazados de auténticos milperos, sucios, cubiertos de tierra, de astillas de árboles y brindillas de musgo, tal como se ve al indio en el fragor del trabajo de desmonte, los gemelos exaltan la profesión de milpero y hacen la apología del trabajo.

Aunque los mayas eran expertos en la técnica de deforestación que venían practicando desde muchos siglos, el *Popol-Vuh* la registra en la cuarta Edad, como parte inicial e integrante de las sucesivas operaciones de cultivo del maíz, ejemplificadas por el héroe civilizador. Al roturar la selva virgen con el hacha, *Hunahpú* establece el mito de origen de esa técnica panamericana que tiene su origen en una región tropical lluviosa. La presencia del pájaro carpintero<sup>5</sup> (*Campephilus guatemaltensis*), indígena en Guatemala, sugiere que esa región tropical lluviosa se encuentra en el área maya.

*Hunahpú se apodera de la pelota del juego.*—Cuando el ratón se encontraba en apurada situación, en manos de los gemelos, les dijo: «Yo no debo morir a vuestras manos.» «¿Qué nos cuentas tú ahora?», le dijeron los muchachos al ratón.

«Soltadme un poco, que en mi pecho tengo algo que deciros y os lo diré en seguida, pero antes dadme algo de comer», dijo el ratón.

«Después te daremos tu comida, pero habla primero», le contestaron.

«Está bien. Sabréis, pues, que los bienes de vuestros padres, *Hun Hunahpú* y *Vukup Hunahpú*, así llamados, aquellos que murieron en Xibalba, es decir, los instrumentos con que jugaban, han quedado colgados en el techo de la casa: el anillo, los guantes y la pelota. Sin embargo, vuestra abuela no os los quiere enseñar porque a causa de ellos murieron vuestros padres.»

<sup>4</sup> Los chortis, que siguen al pie de la letra las enseñanzas del código Hunahpú, vigilan su heredad durante la noche, adoptando la misma postura del héroe civilizador y recurriendo a la misma técnica mágica que consiste en ver y sorprender a los animales dañinos para ahuyentarlos. El agricultor ronda su milpa a la medianoche, se sitúa sucesivamente en sus cuatro esquinas, de donde amonesta a los animales, visibles o invisibles, dirigiéndoles el discurso siguiente: «Ya te vi, ya te conozco, eres fulano de tal» (aquí pronuncian el nombre del animal). El animal —o la persona— sorprendido, y cuya fisonomía o nombre se conoce, está vencido de antemano. Es de suponer que los merodeadores de la milpa huyen al oír esta fórmula mágica, pero en caso contrario, les sería difícil escapar de las trampas colocadas en los puntos estratégicos de la sementera (Alcarío Alonso, sacerdote de Cayur).

<sup>5</sup> Desde entonces, el pájaro carpintero, que gusta posarse en lo alto de los árboles, sigue desempeñando la misión que le fue asignada por Hunahpú, y avisa a los campesinos la presencia de gentes que éstos aún no alcanzan a ver; en la misma forma denuncian el acercamiento de tropas, como lo hicieron los gansos del Capitolio.

Sus corazones (de los gemelos) se alegraron grandemente cuando oyeron la noticia de la pelota de hule. Y como ya había hablado el ratón, le señalaron su comida.

Esta será tu comida, las pepitas de chile, el frijol, el pataxte, el cacao; todo esto te pertenece, y si hay algo que esté olvidado, tuyo será también, cómelo!, le fue dicho al ratón por Hunahpú e Ixbalamque.

Y habiéndolo dispuesto así durante la noche, después de consultarlo entre sí, Hunahpú e Ixbalamque llegaron a mediodía. Cuando llegaron llevaban consigo al ratón, pero no le enseñaban; uno de ellos entró directamente a la casa y el otro se acercó a la esquina y de allí hizo subir al instante el ratón.

En seguida fue el ratón a cortar la cuerda que sostenía la pelota, la cual cayó al desván de la casa junto con el anillo, los guantes y los cueros. Se apoderaron de ellos los muchachos y corrieron al instante a esconderlos en el camino que conducía al juego de pelota (Recinos, págs. 150-152).

Antes de seguir con la narración del *Popol-Vuh* conviene resaltar que la pelota es un atributo del dios solar, como se ha dicho al tratar del juego de Xibalba. *Hunahpú* asumirá en adelante la función de dios solar, en sustitución de su padre, *Hun Hunahpú* y *Vukup Hunahpú*, que, en el orden de los números, corresponden a los Siete dioses o al dios Siete de la teología maya, cuya exégesis figura en páginas anteriores.

No es demás recalcar que la lista de productos alimenticios que los gemelos conceden al ratón: maíz, chile, frijol, pataxte y cacao, son productos indígenas en Guatemala.

El botanista y perito agrónomo doctor Jorge León estableció que el cacao o el cultivo del cacao tiene su origen en Guatemala (XXXIII Congreso Internacional de Americanistas, San José de Costa Rica, en 1958). Ya se ha visto que el *Popol-Vuh* registra la existencia de una diosa del cacao (Ixcau) en la Tercera Edad.

En cuanto al chile (*ic*, en el *P-Vuh*), los botanistas mencionan dos variedades originarias de Guatemala: el *Capsicum Guatemalense*. Bitt. (A. T. Erwin de Iowa Agricultural Experiment Station) y el *Capsicum eggertii*, Bitt., muy común en Guatemala. Esta planta crece entre 1.500 y 1.800 metros de altitud<sup>6</sup>.

*Escenas astro-teogónicas y paradigmas rituales.*—Para distraer la atención de la abuela, mientras se apoderaban de los instrumentos del juego, los gemelos le pidieron que preparara su comida. «Queremos una salsa de chile *cutum ic*, abuela nuestra», dijeron (Recinos, 151). La salsa de chile es un plato apetitoso muy común entre los indios de Guatemala.

Pero esto era sólo para engañar a su abuela y a su madre. Y habiendo consumido o derramado el agua que había en la tinaja: «Verdaderamente nos estamos muriendo de sed; id a traernos de beber», le dijeron a su abuela.

«Bueno», contestó ella, y se fue.

<sup>6</sup> Revista *Plant Research in the tropics*, ed. por I. E. Mehus, Iowa, States College, Ames, Iowa, diciembre de 1949, págs. 612, 615.

Al ver que el ratón se dirigía rápidamente hacia la pelota, despacharon a un mosquito, *Xan*, al río para perforar la pared del cántaro de la abuela, y aunque ella trató de contener el agua que se salía, no pudo cerrar la picadura hecha en el cántaro.

«¿Qué le pasa a nuestra abuela? Tenemos la boca seca por falta de agua, nos estamos muriendo de sed», le dijeron a su madre, y la mandaron fuera.

Después, los gemelos se encaminaron al río, a reunirse con su abuela y su madre, que estaban atareadas, tratando de tapar el agujero del cántaro. Y llegando cada uno con su cerbatana, dijeron cuando llegaron al río: «¿Qué estáis haciendo?»

«Mirad el agujero de mi cántaro, que no se puede tapar», dijo la abuela. Al instante lo tapan y juntos regresaron, marchando ellos delante de su abuela (Recinos, pág. 152).

Además de ilustrar costumbres tradicionales de los indígenas, como la de las mujeres que traen agua del río en un cántaro, o la marcha en fila india, estos episodios escenifican actos rituales que se dramatizan hasta la fecha en los templos chortis. El sacerdote repite el gesto de los gemelos, virtiendo el agua de un cántaro sobre el piso del templo, como lo hicieron, *in illo tempore*, los héroes míticos derramando el agua del cántaro de Ixmucané, *x qui tzahizah cu ha pa quebal*, en el piso de la casa. En la gráfica 2 puede apreciarse este acto ritual. Durante sus ritos petitorios de lluvias, el sacerdote se dirige a los dioses, manifestando «nos estamos muriendo de sed», repitiendo las palabras rituales estereotipadas en el *Popol-Vuh*.

La operación de regar el piso del templo por el sacerdote se reproduce en la milpa por una doncella que, secretamente, trae agua «virgen» del río o de la fuente sagrada en un cántaro para regar la sementera (*Los Mayas*, pág. 127). Esas operaciones atraerán mágicamente la lluvia. Usan, a veces, un recipiente perforado en la base, virtiendo el líquido vital a través del agujero, como lo derramó Ixmucané.

La condición de agua «pura o virgen» se escenifica en el mito, en el acto de vaciar el agua del cántaro de Ixmucané. Luego los gemelos ordenan a la anciana que vaya a traer agua «nueva» al río. Tal prescripción se cumple al pie de la letra en las ceremonias chortis del culto agrario. Sólo el agua «virgen» tiene la virtud de atraer mágicamente a la lluvia.

Esas acciones son casi simultáneas en el mito como en el rito. Primero el sacerdote derrama agua sobre el piso, luego la muchacha en la milpa.

La liturgia chorti distingue el cántaro lunar de los que corresponden a los dioses de la lluvia. El primero se coloca, al occidente, bajo la mesa sagrada, y los otros al oriente, bajo el altar, como puede apreciarse en las gráficas 3 y 4.

En concepto de los gnósticos sólo la diosa lunar anciana es la diosa del agua. En el plano astral corresponde a la fase menguante de la luna, que conciben como un gigantesco cántaro que derrama agua sobre la tierra.

Tal concepción no es imaginativa, sino rigurosamente apegada a normas tradicionales. En el códice de Dresden se representa a la diosa lunar anciana derramando agua de su cántaro celeste sobre la tierra, como puede apreciarse en la ilustración reproducida precedentemente. El cántaro lunar está decorado con una cara humana esquematizada que recuerda la versión de Villacorta acerca de «la cara de la tinaja de Ixmucané»<sup>7</sup>.

Esos paradigmas explican el sentido de cántaros o tinajas adornados con figuras humanas esquematizadas que existen en culturas arqueológicas, como en culturas indígenas actuales.

Para caracterizar su función específica de diosa del agua, Ixmucané se presenta sola en la escena del río en que vierte agua de su cántaro. No la acompañan Ixquic ni Ixbalamque, que también son diosas lunares, pero no del agua.

La perforación del cántaro por una saeta —bajo la forma de un *xam*— se explica por la creencia popular de que el dios solar o del rayo perfora el cántaro lunar con su saeta de fuego, para que se derrame el agua sobre la tierra. Esa creencia no es exclusiva de los mayas, sino panamericana.

Insiste el *Popol-Vuh* en presentar a los gemelos llevando sus cerbatanas, que es el arma del dios solar<sup>8</sup>.

Desfilan las mujeres, que representan a tres entidades lunares, precedidas de *Hunahpú*, dios solar. Esta escena dramatiza, sin duda, un movimiento astral, cuyo significado ignoro, pero se relaciona con el episodio astronómico siguiente:

«Muy contentos se fueron (los gemelos) a jugar al patio del juego de pelota; estuvieron jugando solos largo tiempo y limpiaron el patio donde jugaban sus padres» (Recinos, 153).

*Hunahpú*, personificación del sol, e *Ixbalamque*, de la luna nueva, están jugando en campos opuestos, como están el sol y la luna en el cielo.

Antes de jugar limpian el patio, estableciendo de este modo un precedente ejemplar que el sacerdote chorti repite en el patio del templo. Este debe ser bien barrido antes de la celebración de los oficios religiosos, limpio como el «camino del sol» o el patio del juego.

Importa resaltar el doble carácter astronómico y meteórico del juego de pelota. Sus protagonistas actúan en una atmósfera luminosa, plena de sol, que corresponde a la estación estival. Este simbolismo se representa en el altar chorti del culto solar (hoy casa de cofradía) por la imagen del sol y de la luna en campos opuestos, como puede apreciarse en las gráficas 1 y 2, pág. 772, tomo II de mi libro *Los Chortis*... Los

<sup>7</sup> J. A. Villacorta, *Manuscrito de Chichicastenango*, Guatemala, 1927, pág. 253.

<sup>8</sup> La cerbatana está en uso todavía entre los indios de Chajul, según informes del indio Chumaco a Harald König, cónsul de Austria en Guatemala.

oficios del culto solar se celebran solamente durante la temporada estival, en tanto que las ceremonias del culto agrario se realizan durante la estación de lluvias.

La inmutabilidad de esa tradición está testimoniada, además, en el juego de luz y sombra que puede observarse en la estela del juego de pelota de Copán, que representa a la joven deidad solar. Este monumento, que sirve de pilar astronómico, está iluminado por los rayos del sol, durante el solsticio hiemal y sumido en la sombra durante el vernal<sup>9</sup>. Los gnósticos chortis atribuyen esta iluminación a la presencia misma del dios solar, que preside el juego durante el verano, pero está ausente en la temporada de lluvias. Esto parece indicar que el rito del juego de pelota era celebrado en Copán durante la estación estival, cuando los rayos solares impregnaban de vida el frontis de la estatua.

Asimismo los aztecas jugaban a la pelota en la solemne festividad de *Huitzilopochtli*, dios solar. Esa fiesta se celebraba en el mes *Panquetzaliztli*, que caía en noviembre, durante la estación estival. El juego de pelota es la recreación dramática de las partidas primordiales registradas en el *Popol-Vuh*.

Los jugadores fueron oídos por los señores de Xibalba, como fueron oídos sus padres en circunstancias semejantes, pues la morada de Camé tiene a guisa de techo la corteza terrestre, cuyos agujeros son los conductos auditivos de los dioses del inframundo.

«¿Quiénes son esos que vuelven a jugar sobre nuestras cabezas y que nos molestan con el tropel que hacen?», dijeron los señores de Xibalba (pág. 153).

Entonces acuerdan enviar un mensaje a los gemelos para que bajen al mundo ífero, desafiándolos a una partida de pelota.

«Que vengan, han dicho los señores; aquí deseamos jugar a la pelota con ellos, dentro de siete días; así dijeron los Señores, fue la orden que dieron a sus mensajeros. Y éstos vinieron entonces por el camino ancho de los muchachos que conducía directamente a su casa; por él llegaron los mensajeros ante la abuela de aquéllos; la cual estaba comiendo cuando llegaron los mensajeros de Xibalba» (p. 153).

Este detalle, nimio en apariencia, tiene un profundo sentido, como todas las frases míticas o los símbolos artísticos. La comida de *Ixmucané* se proyecta ritualmente en el banquete que la casta sacerdotal chorti ofrenda a los dioses de la tempestad, al final de la temporada estival, cuando la caída de las lluvias es inminente, es decir, en las mismas condiciones en que estaba comiendo *Ixmucané*.

<sup>9</sup> Durante prolongadas investigaciones en Copán pude observar la existencia de todo un sistema coordinado de registros del movimiento solar, mediante juegos de luz y sombra que se proyectan en los monumentos adecuadamente orientados. Para más amplios informes sobre el particular, véase mi libro *Los Mayas*, págs. 214, 216. Ver, además, gráficas 11 y 12.

Este banquete es general en todo el área maya, donde persisten las costumbres tradicionales. En las gráficas 8 y 9 se ilustra el que los chortis acondicionan en la fuente sagrada, en pleno bosque. La gráfica 5 representa la mesa de ofrendas que los mayas de Quintana Roo tributan a sus dioses pluvíferos durante la ceremonia llamada *Cha Chac*.

En tales banquetes ceremoniales, la casta sacerdotal se consubstancia con los dioses y les envía «un parte» o mensaje urgente pidiéndoles lluvias, alimento, salud e hijos. Esos ritos petitorios son similares en todo el ámbito chorti. Los sacerdotes especifican que envían «un parte» de la tierra al cielo, como lo hicieron *in illo tempore* los señores de Xibalba.

Los mensajeros de *Camé* transmiten su recado a *Ixmucané* y ésta lo retransmite a los gemelos por medio de un piojo. Pero el piojo camina muy despacio, es tragado por un sapo o una rana, la rana por una culebra blanca de grandes dimensiones y ésta es llevada por un gavilán (cuervo en otra versión).

Además de su sentido etiológico —las aves de rapiña se alimentan de culebras, éstas de batracios, aquéllos de insectos y su velocidad relativa está en el orden mencionado—, la alegoría anterior objetiva un episodio astronómico en el cual los animales englobados en una unidad representan cuerpos celestes, cuyos movimientos se sincronizan con los del sol y de la luna en el campo del juego de pelota (cielo).

El ave de presa es un agente del dios solar y del dios de la tempestad. La gran culebra blanca representa, en concepto de los chortis, la Vía Láctea, que es una entidad pluvífera y no debe confundirse con *Gucumatx*, la serpiente emplumada. El ave y la serpiente representan, además, el binomio de dioses de la lluvia que surca el cielo, derramando agua sobre la tierra. La rana es un bien conocido animal de la lluvia que se proyecta a una estrella. Los chortis representan batracios en sus ritos pluvíferos, ya sea por hierofantes que croan como sapos o de verdaderos batracios que «ruegan mejor que nosotros». En cuanto al piojo ignoro su equivalencia astral. Sin duda, se proyecta a una estrella. Los dioses de la lluvia, representados por animales, son capitaneados por la diosa lunar y la Vía Láctea. Esta escena mítica es esencialmente la misma que admiramos en artísticos murales, en retablos rocosos o en pampas de arena, ilustrados precedentemente.

El grupo astro-teogónico que actúa en la segunda temporada de lluvia, después de la canícula, en el área chorti, funciona dentro de un plan de orden, disciplina y precisión, como los engranajes de una máquina perfecta e infalible.

La temporada de lluvias es anunciada por las lágrimas que vierte *Ixmucané* al conocer el mensaje que el grupo de animales retransmite a los gemelos.



«Porque de verdad dice esto vuestra abuela y llora y se lamenta vuestra abuela, por eso he venido» (pág. 156).

Considero de interés la presencia de la Vía Láctea, equiparada a una gigantesca culebra blanca en el consorcio de animales pluvíferos, por la importancia astronómica, meteorológica y calendárica que representa en concepto de los sacerdotes chortis.

Con mucha atención observan los cambios de posición de este cuerpo celeste, en relación con la del sol, de la luna y de las estrellas. Este corre de este a oeste y la Vía Láctea aproximadamente de norte a sur, y así la ven los sacerdotes astrónomos a la media noche el «día de Santiago»<sup>10</sup>. Por entonces la trayectoria solar y la Vía Láctea forman una gigantesca cruz en el cielo. Este fenómeno señala el principio de la «canícula», es decir, un período de suspensión de las lluvias y aumento de temperatura que los campesinos aprovechan para preparar las tierras de la siembra «de segunda». Este corto período de verano se dramatiza en el *Popol-Vuh* por el juego de pelota.

Buena cuenta llevan del movimiento giratorio o de traslación de este cuerpo sideral que gira como apoyado en un soporte. Cuando está «derecha», es decir, en el cénit, perpendicularmente a la eclíptica, señala el comienzo de la canícula. Pero cuando está «vencida», o sea, cuando se desvía de esa posición, señala la reanudación de las lluvias.

Este fenómeno se registra en los movimientos de los dioses pluvíferos y las lágrimas de la diosa lunar, dramatizados en la escena alegórica de la tempestad que nos brinda el *Popol-Vuh*.

El desvío en la posición significativa de la Vía Láctea coincide con otro fenómeno astronómico importante: el segundo paso del sol por el cénit, que determina, en unión de los demás fenómenos siderales, un período máximo de precipitación que los campesinos aprovechan para sus siembras de segunda.

Todos esos fenómenos celestes son justamente los que registra el *Popol-Vuh* como paradigmas de ritos calendáricos y creencias que se han mantenido hasta la fecha.

Al llegar el gavilán, o cuervo, se paró sobre la cornisa del juego de pelota donde los gemelos jugaban. Al llegar el gavilán se puso a gritar «¡Vac-cól! ¡Vac-cól!» (página 155). Con esto el *Popol-Vuh* establece el origen onomatopéyico del vocablo *Vac*, usado en las lenguas maya-quichés para designar al cuervo.

«¡Vengan nuestras cerbatanas!», exclamaron los gemelos. Y disparándole en seguida al gavilán, le dirigieron el bodoque al globo del ojo, y dando vueltas se vino al suelo.

«¿Qué vienes a hacer aquí?, le dijeron al gavilán.

«Traigo un mensaje en mi vientre. Curadme primero el ojo y después os diré», contestó el gavilán.

<sup>10</sup> Los chortis llaman a la Vía Láctea «El camino de Santiago», y la asimilan, como se ha dicho, a una enorme culebra blanca.

«Muy bien», dijeron ellos, y sacando un poco de la goma de la pelota con que jugaban, se la pusieron en el ojo al gavilán. Lotzquic<sup>11</sup> le llamaron ellos (a la medicina) y, al instante, quedó curada perfectamente por ellos la vista del gavilán» (Reinos, pág. 155).

*Hunahpú* ejemplifica, en este acto, la función de curandero, inseparable de la sacerdotal y expresada en el nombre de *Chac*, que ostenta el pluviomago chorti, además de su título de *Hor chan*. El párrafo anterior describe, además, una receta de la farmacopea indígena para curar el mal de ojo o la catarata, inventada por el héroe civilizador. Desde entonces el ave de presa tiene la vista muy potente, es el único animal que puede mirar de frente al sol.

*Una fórmula mágica de gran eficacia.*—La escena del disparo de un proyectil al ojo del gavilán y la caída del ave al suelo tiene un profundo significado que sólo puede comprenderse a través de las fórmulas mágicas secretas de los hierofantes chortis, en íntimo contacto con ellos.

Como se ha dicho, los pluviomagos envían un mensaje al gran dios de la lluvia y de los mantenimientos, en un rito que tiene sus raíces profundas en el mensaje enviado por los *Camé* a los gemelos. Es de tal importancia esa técnica ritual que de ella deriva, en gran parte, el éxito en la consecución de las lluvias que hacen depender de su habilidad en acertar el tiro mágico que ha de derribar a la deidad. Ellos llaman a este acto ritual «pegarle al Siete», es decir, acertar a hechizar el dios de la fertilidad, equivalente de *Vucup Hunahpú*, el dios-Siete de los mitos, para que baje del cielo con las lluvias. Este informe confidencial se lo debo a Esteban Pérez, sacerdote de Tutikopot, el que está sentado con su familia, delante de su templo, en la gráfica 10.

Se hace notar, de paso, que la portada triangular del templo indígena representa, en concepto de Pérez, una gigantesca cabeza de serpiente cuya boca es la puerta del edificio. De esta manera se mantienen los cánones arquitectónicos de los templos mayas de la misma región, los de Copán, por ejemplo, que se ilustrarán más adelante, cuya portada está formada por las fauces abiertas de una gigantesca serpiente.

La fórmula sacerdotal de «pegarle al Siete» dirigiendo la saeta mágica al «ojo del cielo o del sol» = *ut e kin*, enviándole un mensaje «de la tierra al cielo», como lo hizo *Camé*, sigue al pie de la letra los paradigmas míticos, registrados en el *Popol-Vuh*. Este mensaje determina la caída vertical del dios de la tempestad, del cielo a la tierra, como cayó el gavilán<sup>12</sup>, como cae la lluvia y tiene su antecedente ejemplar en la escena de la bajada de los Siete Ahpú a Xibalba.

<sup>11</sup> Jugo de acedera, planta indígena en Guatemala (nota de Brasseur).

<sup>12</sup> En ilustraciones anteriores se ha visto la representación objetiva de este pensamiento en figuras de aves, cayendo del cielo, con la cabeza y las alas para arriba.

Pero, ¿qué relación tiene *Hunahpú* con el dios Siete?

Dos funciones significativas ejemplifica el héroe civilizador en los episodios transcritos precedentemente. En el acto de derribar el gavilán, dirigiéndole un proyectil al ojo, establece el precedente ejemplar del tiro que los sacerdotes chortis disparan al «ojo del cielo», cumpliendo en este acto la función de un sacerdote.

Además de esa función, *Hunahpú* mismo caerá del cielo a la tierra en el plazo de Siete días fijado por los jerarcas de Xibalba. Es decir, que repite el gesto del gavilán reactualizando, a la vez, la bajada de los Siete Ahpú, o del dios Siete, como dicen los gnósticos, del cielo al inframundo. En otros términos, los sustituye en su función de dios de la tempestad y de los mantenimientos.

Esto requiere una explicación. Al jugar, ataviados con los elementos de esplendor y la pelota que pertenecieron a sus padres, los gemelos encarnan a sus propios padres, de quienes ostentan los atributos. Este concepto, siempre vigente en la casta sacerdotal chorti, se representa en los códices por la sustitución de una deidad por otra o bien por un dios que luce los atavíos de otro, fenómeno que tiene su correspondencia en la polionimia y polimorfismo de los seres divinos. De esta manera se proyecta en forma tangible el desdoblamiento de un dios en otro.

Al igual que sus padres, *Hunahpú* es un dios cosmócrata, que representa en sí toda la divinidad.

Hay que agregar que el rito chorti de «pegarle al Siete» se realiza dos veces al año, en las fechas del paso del sol por el cenit, que determinan períodos de precipitación máxima y, en consecuencia, dos siembras consecutivas de maíz.

*Caracterización de los gemelos como dioses del maíz.*—A la recepción del mensaje enviado por los señores de Xibalba, los gemelos fueron a despedirse de su abuela, antes de emprender el viaje al inframundo.

«Nos vamos, abuela, solamente venimos a despedirnos. Pero ahí queda la señal que dejamos de nuestra suerte: cada uno de nosotros sembraremos una caña de maíz; en medio de nuestra casa la sembraremos; si se secan, ésa será la señal de nuestra muerte. ¡Muertos son!, diréis. Pero si retoñan, ¡Están vivos!, diréis. Y vos, madre, no lloréis, que aquí os dejamos la señal de nuestra suerte», dijeron.

Y antes de irse, sembró una (caña de maíz) *Hunahpú* y otra *Ixbalamque*; las sembraron en la casa y no en el campo, ni tampoco en tierra húmeda, sino en tierra seca; en medio de su casa las dejaron sembradas<sup>13</sup> (Recinos, pág. 157).

Esta escena, que identifica a los gemelos con las cañas de maíz, ofrece un caso típico de nahualismo vegetal. Las cañas son su *alter ego* y sufrirán la misma suerte que ellos.

<sup>13</sup> Los quichés acostumbra todavía sembrar dos cañas de maíz en medio del patio de su casa, en reminiscencia de las cañas sembradas por los gemelos en su casa antes de partir para Xibalba (Ovidio Rodas Corzo, informe personal).

El nahualismo, que persiste entre los indios presentes, consiste en la creencia de que existe entre la persona y el nahual (animal o vegetal) una relación íntima, perfectamente determinada, que principia y termina con la vida del individuo.

Insiste el mito en el hecho de que las cañas no fueron sembradas en tierras de cultivo, sino en lugar seco, en medio de la casa. En este acto los héroes civilizadores colocan, a guisa de ídolo, su propia imagen en el centro de la casa.

Esto explica la relación etimológica entre los vocablos que designan al centro y al maíz que se traducen por *ishin*.

El episodio anterior resalta, además, la creencia indígena de que el ídolo es la representación de un ser divino. *Hunahpú* es, además, un día del calendario<sup>14</sup>.

Las escenas míticas se desarrollan en el *Popol-Vuh* en el mismo orden de sucesión que en los ritos oficiados por los sacerdotes chortis, los cuales están calcados sobre fenómenos astronómicos y meteorológicos reales.

Tanto en los mitos como en el ritual y los campos de cultivo el escenario está preparado para la operación de mayor importancia: la siembra del maíz, esto es, la caída de la semilla en el seno de la tierra, que se dramatiza en seguida.

#### *Los gemelos en el inframundo (símbolos multivalentes)*

Una característica esencial del simbolismo religioso, expresado en los mitos y la teología, es su multivalencia, su capacidad para expresar simultáneamente diversas significaciones cuya solidaridad es evidente para los gnósticos mayas, pero ininteligible para quien desconoce la relación del mito con el fondo religioso y cultural del cual brota.

La odisea de los gemelos comienza con su viaje al inframundo, ostensiblemente para vengar la muerte de sus padres sacrificados por los jerarcas de Xibalba, en lucha épica contra los Camé. El tema de la venganza de los héroes culturales por la muerte de su padre o de su madre es común en las mitologías americanas. Constituye la materia sustancial de los mitos, con implicaciones múltiples.

Esa carrera heroica dramatiza el doble proceso de la muerte y transformación humana y vegetal. La lucha de los dioses contra los seres malignos, que protagoniza la del sacerdote en defensa de su comunidad. Las penalidades que sufre el muerto, como la semilla, antes de resurgir en

<sup>14</sup> En la mitología mexicana, *Ce acatl*, una caña, es también el nombre de Quetzalcoatl en función de dios joven. Su jeroglífico corresponde a la caña de maíz que plantó *Hunahpú*, en el centro de la casa o del altar de *Ixmucané*.

una forma nueva. Ya ha sido resaltada la importancia del viaje *post mortem* y sus relaciones con los mecanismos tribales de control social.

La ontología de los mayas se manifiesta en el simbolismo de los seres divinos y las ricas enseñanzas de los héroes civilizadores que dan las pautas de la conducta humana, como se verá en seguida.

Al despedirse de su madre, los gemelos le dicen: «Madre, no llores.» Establecen en este momento el precedente ejemplar de las costumbres mayas y quichés de no llorar a los muertos, suprimiendo las lamentaciones fúnebres de antaño. Ejemplifican una doctrina espiritualista consoladora; la muerte conduce a una opoteósica vivencia con los dioses.

### Escatología

«Fuéronse entonces, llevando cada uno su cerbatana. Bajaron rápidamente los escalones y pasaron entre varias barrancas. Pasaron entre bandadas de pájaros, y estos pájaros llamábanse Molay.

Pasaron también por un río de fango y por un río de sangre, donde debían ser destruidos, según pensaban, los de Xibalba; pero no los tocaron con sus pies, sino que los atravesaron sobre sus cerbatanas» (pág. 157).

Este pasaje, que resalta la peligrosidad de los ríos del Averno, ilustra y explica la práctica chorti y de otros pueblos americanos de tender hilos o delgadas fibras sobre las quebradas, ríos o pantanos, a guisa de pasarela para que el muerto pueda salvar el obstáculo en la misma forma como lo hicieron los gemelos sobre sus cerbatanas. En otros pueblos, un perro o una telaraña cumplen las mismas funciones.

«Llegaron a una encrucijada de cuatro caminos. Ellos sabían muy bien cuáles eran los caminos de Xibalba: el camino negro, el camino blanco, el camino rojo y el camino verde» (pág. 157).

Por segunda vez el *Popol-Vuh* hace referencia a los cuatro caminos del inframundo que configuran la cruz cósmica, símbolo característico de la escatología de los pueblos agricultores en todo el continente, ya que, como se ha visto, orienta al muerto por el buen camino. Este símbolo panamericano está registrado en la Segunda Edad del *Popol-Vuh* y de otras mitologías americanas<sup>15</sup>, lo cual pone de manifiesto la antigüedad etnológica del signo de la cruz, vinculado a la tercera dimensión cósmica, la del inframundo.

En cuanto a los colores sagrados, el amarillo es sustituido, ahora, por el verde, color de la vegetación.

<sup>15</sup> En un mito mby'a se hace referencia a la cruz en relación con el camino de los tigres (inframundo). Nanderuvusu abandona a su esposa. Llega al camino del Tigre Primitivo, hinca en el suelo el palo cruzado, cerrando el camino del cielo, dejando abierto el que conduce a la morada del tigre (Cadogán).

En este punto, «Hunahpú se arranca un pelo de la pierna», que asimila al *xan*, el mismo mosquito que abrió un agujero en el cántaro de Ixmucané, y manda a picar a cada uno de los jefes de Xibalba para que revelen sus nombres.

«Pícalos uno por uno; primero pica al que está sentado en primer término, y acaba picándolos a todos, pues ésa es la parte que te corresponde: chupar la sangre de los hombres», le dijeron al mosquito (pág. 158).

Aparte de su sentido etiológico —el mosquito vivirá de sangre humana—, este episodio ilustra, de nuevo, la técnica de lanzar sortilegios a distancia (saeta mágica), tener influencia o dominar una persona, sistema usado todavía por los hechiceros. Conociendo el nombre de la persona se tiene dominio sobre ella. El nombre es la persona según el criterio mágico del maya. Mediante esa técnica, Hunahpú tuvo perfecto conocimiento del nombre de cada uno de los miembros del consejo de Xibalba. En cambio, los gemelos jamás revelaron sus nombres a los Camé, de manera que éstos nunca pudieron dominarlos.

Continuaron su camino y llegaron a donde estaban los de Xibalba.

«Salud al Señor, al que está sentado», les dijo uno para engañarlos.

«Ese no es Señor, no es más que un muñeco de palo», dijeron, y siguieron adelante. En seguida comenzaron a saludar:

«¡Salud, Hun Camé! ¡Salud, Vucub Camé! ¡Salud, Xiquiripat!», etc. Y enseñando todos la cara les dijeron sus nombres a todos, sin que se les escapara el nombre de uno solo.

Pero lo que éstos querían era que no descubrieran sus nombres.

«Sentaos aquí», les dijeron.

«Este no es asiento para nosotros, es sólo una piedra candente», dijeron *Hunahpú* e *Ixbalamque*, y no pudieron vencerlos.

«Está bien», les dijeron resignadamente los Camé, haciéndolos entrar en la Cueva Oscura, donde pensaban que sería el principio de su derrota (págs. 159, 160).

Esta era la primera prueba de Xibalba. Entraron a la Casa Oscura; en seguida fueron a llevarles sus rajadas de pino encendidas y los mensajeros de Xibalba les llevaron también a cada uno su cigarro.

«Estas son sus rajadas de pino», dijo el Señor. «Que devuelvan este ocote mañana al amanecer junto con los cigarros, y que los traigan enteros», dice el Señor.

«Muy bien», contestaron ellos (pág. 160).

Esta escena es una repetición de la que ocurrió cuando los padres de los gemelos fueron recluidos en la Cueva Oscura; quemaron las rajadas de ocote y fumaron los cigarros hasta consumirlos, lo cual determinó su sentencia a ser sacrificados.

Pero los gemelos pusieron unas plumas rojas de la cola de la guacamaya, que a los guardianes nocturnos les pareció que era ocote encendido. En cuanto a los cigarros, les pusieron luciérnagas<sup>16</sup> en la punta.

<sup>16</sup> Coleóptero cuya hembra despidе una luz fosforescente.

Gracias a estos subterfugios, los muchachos no menoscabaron la provisión de acote ni la de cigarros, y cuando los de Xibalba los daban por vencidos, ellos se sentían muy bien.

«¿Cómo ha sido esto? ¿De dónde han venido? ¿Quién los engendró? En verdad hacen arder nuestros corazones, porque no está bien lo que nos hacen. Sus caras son extrañas y extraña su manera de conducirse», decían ellos entre sí.

«¿De dónde venís», les dijeron los de Xibalba.

«¡Quién sabe de dónde venimos! Nosotros lo ignoramos», dijeron únicamente y no hablaron más (pág. 161).

Obsérvese la equivalencia simbólica, establecida por los gemelos, entre las plumas rojas de la guacamaya y el fuego. Desde entonces las largas plumas de la cola de la guacamaya quedaron consagradas como un símbolo del fuego y del dios solar, a la vez, dios de los muertos. Piénsese, por ejemplo, en *Kinich Kakmó*, «la guacamaya de fuego que es el rostro solar» (A. Barrera V.). El glifo *Kayab* es representado por una cabeza de guacamaya. Los chortis conservan este símbolo hasta la fecha; colocan dos plumas caudales de guacamaya, una a cada lado del ídolo que representa al dios solar (gráficas en la pág. 772 de mi libro *Los Chortis...*).

La relación de la guacamaya con los muertos se ha mantenido hasta el presente entre los quekchis, que colocan el cuerpo disecado del ave en el ajuar funerario. Esa costumbre ha sido observada en otros pueblos de la América Central y de Suramérica, mencionados precedentemente.

Después de este incidente, los Camé invitan a los gemelos a una partida de pelota. El gran consejo de Xibalba cifra sus esperanzas en el juego, donde piensan derrotar a los jóvenes. Pero surge una discusión acerca de cuál de las pelotas habrá de usarse.

«Usaremos nuestra pelota», dijeron los de Xibalba.

«De ninguna manera usaréis ésa, sino la nuestra», contestaron los muchachos, cediendo al fin ante la insistencia de los Camé (pág. 162).

Entonces los de Xibalba arrojaron la pelota. Mientras echaban mano del cuchillo de pedernal, la pelota rebotó y se fue saltando por el suelo. Los de Xibalba querían matar a sus invitados con el cuchillo del sacrificio (pág. 163).

«¿Qué es esto?», exclamaron Hunahpú e Ixbalamque. «¿Nos queréis dar la muerte? ¿Y no vinieron vuestros propios mensajeros? En verdad, ¡desgraciados de nosotros! Nos marcharemos al instante», les dijeron los muchachos (pág. 163).

En su vehemente protesta los gemelos establecen otra pauta del código moral de los maya quichés, infamando la alevosía, la mala fe y la falta de respeto a los invitados.

«No os marchéis, muchachos; sigamos jugando a la pelota, pero usaremos la vuestra», les dijeron los de Xibalba.

Lastimados por sus derrotas, dijeron: «¿Cómo haremos para vencerlos?»

Y dirigiéndose a los muchachos les dijeron: «Id a juntar y a traernos temprano cuatro jícaras de flores.»

«Muy bien. ¿Y qué clase de flores?», les preguntaron los muchachos.

«Un ramo de chipilín colorado, un ramo de chipilín blanco, un ramo de chipilín amarillo y un ramo de *carinimac*», dijeron los de Xibalba (pág. 163).

Los de Xibalba estaban felices pensando que ya los habían vencido. «¿Adónde irán a traer las flores?», decían en sus adentros.

Y en seguida entraron los muchachos a la Casa de las Navajas, el segundo lugar de tormento de Xibalba. Lo que deseaban los Señores era que fueran despedazados por las navajas, y fueran muertos rápidamente; así lo deseaban sus corazones.

Pero no murieron. Les hablaron en seguida a las navajas y les advirtieron:

«Vuestras serán las carnes de todos los animales.» Y no se movieron más, sino que estuvieron quietas todas las navajas (págs. 164, 165).

Esto se explica por el hecho de que Hunahpú, Ixbalamqué y las navajas de pedernal u obsidiana son consubstanciales, como lo especifica el Chilam Balam de Chumayel al establecer que todos los dioses fueron creados de un pedernal partido. En este caso Hunahpú se revela como dios del pedernal.

En esa función aparece el dios del maíz con un enorme cuchillo de obsidiana en la mano, en la página 20 del *Códice Tro*, que se reproduce en la página 1939. Como dios del pedernal tiene su equivalente en *Ixtli* o *Tecpatl*, de la mitología mexicana. Establece, además, el precedente ejemplar que confiere al pedernal la virtud de conjurar los maleficios, neutralizando la acción de los seres malignos. Tales creencias se han mantenido, hasta la fecha, entre los quichés<sup>17</sup>.

Esos modelos míticos explican, además, la presencia de artísticos cuchillos de obsidiana cefalomorfos, colocados bajo las estelas mayas, como nahuales de la deidad representada en el ídolo.

En la cueva de los pedernales se desarrolla, además, el episodio de las flores que los gemelos han de coger en circunstancias muy difíciles. Pero auxiliados por sus aliadas, las hormigas noctivagas, logran llenar las cuatro jícaras de flores, burlando la vigilancia de los cancerberos de Xibalba.

En seguida llegaron los mensajeros de Xibalba para recogerlas. Daba gusto ver las flores que traían. Y de esta manera fueron vencidos los Camé.

Al punto palidecieron todos los de Xibalba y se les pusieron lívidas las caras a causa de las flores.

«¿Por qué os habéis dejado robar nuestras flores?», les dijeron a los guardianes (págs. 166, 167).

<sup>17</sup> Las mujeres quichés en estado de gravidez usan, a guisa de amuleto, un par de fragmentos de obsidiana en la faja de maternidad, para la protección de la criatura que llevan en el vientre, pues consideran que esos amuletos son los *nahuales* o *alter ego* de los gemelos, patronos y protectores de los niños, y los defenderán contra los seres malignos.

Ellos se disculpan manifestando que no sintieron nada cuando, juntamente con las flores, les cortaron hasta sus propias colas.

En este episodio Hunahpú se caracteriza como dios de las Flores, título que le reconocen aún los chortis y tiene su equivalencia en *Macuil-xóchitl*, de la teogonía mexicana.

Tal función de dios de las Flores quedó establecida para todo el curso del tiempo a venir. Al celebrar la fiesta al dios solar, los chortis cubren su altar de flores. La escultura de Copán que representa a la joven deidad solar, ilustrada precedentemente, resalta algunas de sus funciones definidas en el mito. Lleva sobre el pecho el glifo solar, que consiste en una flor de cuatro pétalos. Flores adornan su tocado. Sus puños están adornados con el signo: Rayo solar. Una mano abierta, estampada en la boca, simboliza el anagrama de esa deidad, que es un Dios Cinco. A ambos lados de este signo se ven caritas de Ahau, que representan a los gemelos: uno masculino, que se identifica por el signo kin, a guisa de boca, y el otro femenino. La colocación de este monumento en un puesto dominante del juego de pelota le caracteriza como dios del juego y objetiva el dogma proclamado por Hunahpú ante los Camé: «Ya no será para vosotros el juego de pelota» (sentencia que el héroe solar pronuncia al final de su carrera heroica, como se verá adelante). En fin, esta escultura, que es una verdadera obra de arte, representa al dios solar y del maíz resplandeciente de belleza, con formas corporales esbeltas y juveniles, fisonomía agradable; trata de reproducir el ideal de belleza física y moral que le atribuyen los mitos.

Resalta, una vez más, la función de la mitología, como modelo del arte, de los jeroglíficos y de los ritos, que se mantienen vivos hasta el presente.

En seguida bajaron a jugar a la pelota y quedaron convenidos para seguir jugando en la madrugada siguiente (pág. 166).

Entraron después a la Casa del Frío. No es posible describir el frío que hacía. La casa estaba llena de granizo, era la mansión del frío. Pronto, sin embargo, se quitó el frío, porque con trozos viejos (que encendieron) lo hicieron desaparecer los muchachos.

Así es que no murieron. Cuando amaneció estaban llenos de salud, y salieron de nuevo cuando los fueron a buscar los mensajeros.

«¿Cómo es eso? ¿No han muerto todavía?», dijo el Señor de Xibalba.

Admirábanse de ver las obras de los gemelos (pág. 167).

(En la teogonía maya, el dios joven es el Señor del Frío.)

En seguida entraron a la Cueva de los Tigres. Un antro lleno de tigres. «¡No nos mordáis! Aquí está lo que os pertenece», les dijeron a los tigres. Y en seguida les arrojaron unos huesos de animales. Y éstos se precipitaron sobre los huesos.

«¡Ahora sí se acabaron! Ya les comieron las entrañas. Ahora les están triturando los huesos», así decían los guardias, alegres todos por este motivo.

Pero no murieron. Igualmente buenos y sanos salieron de la Cueva de los Tigres.

«¿De qué raza son éstos? ¿De dónde han venido?», decían todos los de Xibalba. El asombro de los Camé no conoce límites (pág. 168).

Los gemelos salieron ilesos del antro infernal, porque los tigres eran sus nahuales o *alter ego*. El nombre mismo de Ixbalamque (balam = tigre) la vincula con el felino. Ella es un tigre; por consiguiente, los jaguares no podían matar a sus nahuales, ya que hubieran muerto instantáneamente ellos mismos.

Es bien conocida por los mayas contemporáneos la relación de la Luna con el Tigre. Durante la noche, cuatro Balam (jaguares gigantes) vigilan la heredad del indio, lo mismo que las cuatro entradas del pueblo, mientras el Sol está ausente. En sus danzas representan todavía actores disfrazados con piel de felino. En algunas representaciones iconográficas de la joven deidad solar y del maíz ésta aparece con garras de felino en lugar de uñas (ver ilustración anterior).

Luego entraron en medio del fuego, a una Casa de Fuego, donde sólo fuego había, pero no se quemaron. Y asimismo estaban sanos cuando amaneció. Lo que querían los de Xibalba era que murieran allí dentro. Sin embargo, no sucedió así, con lo cual se descorazonaron los Camé (pág. 168).

Siendo dioses del fuego como sus padres, era muy natural que los gemelos no podían quemarse en un elemento con el cual eran consubstanciales.

Pusieronlos entonces en la Casa de los Murciélagos. No había más que murciélagos dentro de esta cueva, que era la casa de *Camazotz*, un vampiro gigante; al instante perecían los que llegaban a su presencia. Pero durmieron dentro de sus cerbatanas. Y no fueron mordidos por los que estaban en la casa» (pág. 168).

*Paradigmas míticos vigentes en la escatología chorti.*—Antes de proseguir con la exégesis del viaje de los gemelos en el inframundo conviene resumir las enseñanzas que brindan a la escatología maya-quiché.

Al igual que los héroes civilizadores, los muertos emprenden un viaje lleno de peligros, puesto que han de pasar por los mismos lugares de tormento de Xibalba.

Bajan por tétricos barrancos donde revolotean bandadas de pájaros en actitud amenazante. Ya se ha dicho cómo atraviesan los ríos infernales. No les falta la cruz orientadora del camino que han de seguir. La cueva oscura será iluminada por el rito de verter agua virgen sobre la tumba, por parte de los ahijados del muerto. Este lleva, además, en su ajuar, una pluma roja de guacamayo.

Para defenderse del hielo en la cueva del Frío enciende trozos viejos de madera —como lo hicieron los gemelos— con el eslabón que sus deudos han tenido buen cuidado de colocar en el ajuar funerario. Se pondrá, además, el sombrero nuevo de petate, que toma de su mochila, para protegerse de los vientos helados.

Para librarse de las temibles fieras del Averno usará la cuerda mágica de trece frutos, con la cual está amarrado.

Cruzará la casa de los pedernales, caminando sobre filudas piedras sin lastimarse, gracias al par de sandalias nuevas de cuero crudo que lleva consigo. En otras escatologías americanas, reseñadas precedentemente, la cueva de los pedernales es llamada «casa de las tijeras», que cumplen la misma función.

Pero el requisito primordial consiste en haber observado en vida el código moral de Hunahpú, que le inmuniza contra las asechanzas de los seres malignos.

Los gemelos dieron a conocer los peligros del más allá y enseñaron cómo vencerlos. Siempre burlaron las aviesas intenciones de los Camé. En tal concepto se presentan como Burladores, los trickster de las mitologías americanas. Sus enseñanzas son válidas para todos los pueblos agricultores del continente. En la escatología de esos pueblos existe una afinidad esencial entre el espíritu del muerto y el espíritu divino.

*Rescate del alma perdida.*—El conocimiento perfecto de la topografía del Averno y de sus habitantes es indispensable para que el mago-curandero pueda descender en las oscuras regiones del inframundo y explorarlas cuando trata de rescatar un alma perdida. El *Popol-Vuh* describe el Averno maya con lujo de detalles, como ninguna otra mitología. Ya se ha visto que la pérdida del alma es una dolencia general entre los indios americanos. Para recuperarla el curandero debe luchar denodadamente contra los seres malignos, como lo hicieron los gemelos, y ser tan astuto como ellos. Entre el mago curandero y las fuerzas malignas se entablan disputas como las que existieron entre los *Camé* y los gemelos. Un ejemplo elocuente de esas discusiones es el altercado entre el Shaman cuna y el jefe del Averno respecto al uso del sombrero mágico, episodio que puede compararse a la disputa entre los gemelos y los *Camé* acerca de la pelota que ha de usarse en el juego (ver capítulo sobre «Concepciones mágico-religiosas de los cunas»). Estos informes resaltan el valor heurístico de la exégesis de los mitos.

*Decapitación de Hunahpú.*—Ningún daño hicieron los murciélagos a los gemelos, porque las fuerzas malignas nada pueden contra ellos.

Estaban hablando y pensando, en medio de las tinieblas y del ruido que hacían los murciélagos, cuando súbitamente bajó otro vampiro del cielo; se hizo entonces un profundo silencio. Todos los murciélagos suspendieron sus vuelos y quedaron quietos, permaneciendo suspensos en las puntas de las cerbatanas de los gemelos. El vampiro celeste cortó de un tajo la cabeza de Hunahpú, que quedó allí, separada del cuerpo. Sólo para manifestarse hizo lo que sucedió (J. A. Villacorta, *Manuscrito de Chichicastenango*, op. cit., pág. 273).

Fue cuando Ixbalamque preguntó a Hunahpú si ya amanecía, que éste salió a

ver, sintiendo un vehemente deseo de mirar por la boca de su cerbatana si ya amanecía. Al instante le cortó la cabeza *Camazotz* (el gigantesco vampiro celeste) y el cuerpo de Hunahpú quedó decapitado (Recinos, pág. 169).

En seguida, por orden expresa de Camé, fueron a colgar la cabeza (de Hunahpú) sobre el juego de pelota y los de Xibalba jubilaban al contemplar la cercenada cabeza de su adversario, la cual les serviría de pelota para el juego (pág. 169).

Este es uno de los episodios de mayor trascendencia. Parece ilógico, a nuestro entender, que después de haber triunfado de las pruebas más duras y haber vencido en toda la línea a sus temibles adversarios, *Hunahpú* fuera decapitado no por los murciélagos de Xibalba, sino por un vampiro bajado del cielo.

*Ixbalamqué* se propone ahora defender y rescatar la cabeza de su hermano. Para ello elabora una cabeza artificial utilizando una calabaza (*pumpkin*, según la traducción de Munro S. Edmonson, que me parece la correcta)<sup>18</sup>. Hasta la fecha los indios elaboran cabezas humanas con calabazas.

«La calabaza tomó la forma de la cabeza de Hunahpú, y al instante le fueron labrados los ojos.

Y no fue fácil acabar de hacerle la cara, pero salió muy bien; la cabellera también tenía una hermosa apariencia, y asimismo pudo hablar. Efectivamente, parecía de hueso la cabeza, se había transformado en una cabeza verdadera.

Muchos sabios habían venido entonces del Cielo. El Corazón del Cielo, Huracán, vino a cernerse sobre la Casa de los Murciélagos (Recinos, págs. 170, 171).

La perfección de la cabeza artificial, réplica de la de *Hunahpú*, tallada bajo la inspiración de los dioses del cielo, significa un progreso notorio en el arte de la escultura. Y el cuadro que ofrece *Ixbalamqué*, que vigila solícitamente ella sola el cuerpo del dios del maíz, evoca el de los tigres, *alter ego* de la diosa lunar, que vigilan las sementeras durante la noche.

Luego arrojaron la pelota los señores de Xibalba. *Ixbalamqué* le salió al encuentro; la pelota se detuvo, rebotando pasó rápidamente por encima del patio y de un salto se dirigió al encinar (bosque).

Un conejo, aleccionado por *Ixbalamqué*, salió al instante y se fue saltando; los de Xibalba corrieron tras el animal, persiguiéndole. En seguida se apoderó *Ixbalamqué* de la cabeza de su hermano y la sustituyó por la cabeza artificial, que fue a colocar sobre el juego de pelota.

Se hace notar, de paso, que la estrecha cooperación del conejo con *Ixbalamqué* se expresa pictográficamente por la asociación del roedor con la luna. Este modelo mítico se proyecta igualmente a la estatuaria. Una escultura de Jaina, por ejemplo, representa a la diosa lunar acompañada de un conejo sonriente.

<sup>18</sup> Munro S. Edmonson, *The Book of Consel: The Popol-Vuh of the Quiché Maya of Guatemala*, Tulane University, New Orleans, 1971, pág. 124.



Luego comenzaron nuevamente a jugar. Tantos iguales hicieron por ambas partes. En seguida *Ixbalamque* le lanzó una piedra a la pelota postiza, ésta se vino al suelo y cayó en el patio del juego, hecha mil pedazos como pepitas, delante de los Señores.

Y así fueron vencidos los Señores de Xibalba por *Hunahpú e Ixbalamqué* (Recinos, págs. 172, 173).

El «misterio de la germinación» en los mitos y en el arte.—Interés excepcional presenta la decapitación de Hunahpú con su simbolismo multivalente.

Comienza el drama a partir del descenso del dios del maíz, desde el cielo al inframundo, como caen las lluvias, como cae el espíritu de la semilla.

Este episodio mítico se representa en el arte por figuras de dioses cayendo del cielo con los pies para arriba y la cabeza abajo, como puede apreciarse en la gráfica de la pág. 1959 (a la izquierda), tomada de la página 23 del *Códice de Dresden*. Representa a la joven deidad del maíz, símil de *Hunahpú*, que lleva en sus manos un signo *kan*, que simboliza a la semilla o grano de maíz al que se asimila.

La alegoría se complementa con la internación del dios del maíz en el centro del inframundo, que simboliza la semilla que el campesino sepulta en el seno de la tierra.

Al igual que los mitos, los mayas contemporáneos consideran al dios del maíz en su doble aspecto antropomorfo y vegetal, de manera que para ellos la escena mítica de *Hunahpú* en la cueva de los vampiros no representa ningún misterio. Identifican conscientemente a la semilla con la cabeza del dios del maíz y aún se conmueven de su permanencia en las entrañas de la tierra, con estas palabras: «Lastima tu rostro bajo la tierra.» Cuando la sequía se agudiza y la semilla no brota normalmente o se muere por falta de lluvias, ella habla y dice: «Estoy agonizando por el verano.» Cuidan al maíz como a sus propios hijos. Si la limpia no se realiza debidamente, el espíritu divino de la planta dice: «No me hagáis sufrir entre montes»<sup>19</sup>.

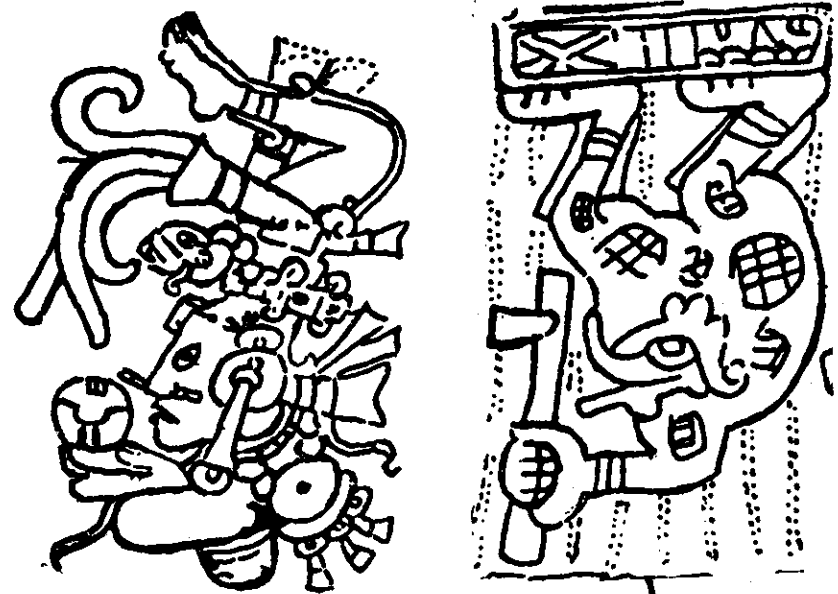
Durante el proceso de germinación, la semilla muere y se desintegra para transformarse en el germen de una nueva planta gracias a la acción de las fuerzas sobrenaturales mencionadas en el *Popol-Vuh*.

Este fenómeno se dramatiza en el mito por la decapitación y muerte de *Hunahpú* por un enviado del cielo. Porque la fuerza sobrenatural que da existencia a la vida humana o vegetal procede siempre del cielo. Este acto no representa sólo la muerte de la semilla, en el seno de la tierra, sino la vivificación del germen por intervención divina para que la planta pueda fructificar.

<sup>19</sup> León Valladares, «Lugar mítico del origen del maíz», en la *Revista Artis*, Guatemala, 1960, pág. 66.

Esto se intuye en los ritos de siembra que celebra el sacerdote chorti invocando al dios de la fertilidad para que baje del cielo e impregne de santidad a la semilla, que cuelga en el techo del altar (gráfica 11); es decir, si la semilla no está animada del espíritu divino, consideran que es estéril y las cosechas serán deficientes.

De las mazorcas consagradas, que hacen la impresión de una lluvia de vegetales que caen del cielo, cada campesino recibe un grano que mezcla con las semillas destinadas a la siembra para que éstas se saturen de fuerza mágica y poder germinativo y queden protegidas, además, contra los seres malignos. En las semillas consagradas, que cuelgan del techo del altar, está reflejado el anhelo vital del campesino de obtener una cosecha abundante y milagrosa y, a la vez, el concepto que tiene de que sus recursos alimenticios provienen o son enviados del cielo. Las mazorcas desaparecen al ser sepultadas las semillas en la milpa, objetivándose en ese traslado, del cielo del altar al seno de la tierra, la creencia indígena de que el espíritu divino que anima la semilla cae del cielo al inframundo, como cayó *Hunahpú* a Xibalba.



Ningún rito es arbitrario. El que realiza el sacerdote tiene su precedente ejemplar en los mitos del *Popol-Vuh*, y de manera más concreta en el Chilam de Chumayel, en la escena de «*Uuk Chekmal* que baja del cielo y fertiliza siete veces al maíz» (cita anterior).

De suma importancia en los ritos y en el arte indígena son las escenas



míticas relacionadas con la germinación del maíz. Se representan en todos sus detalles, en gran variedad de expresiones, en códices, monumentos y jeroglíficos.

Se reproduce a continuación, a la derecha, una figura de la pág. 2 del *Códice Tro-cortesiano*. Representa un vampiro que se precipita del cielo, bajo lluvias torrenciales, con el hacha levantada. El cuerpo del quiróptero está adornado con signos: líneas cruzadas encerradas en círculos que representan las sementeras, mostrando con esto la relación del acto germinativo con la siembra del maíz.

Esta imagen ilustra con gran realismo el tema mítico de la caída vertical, del ápice de la bóveda celeste al seno de la tierra, del espíritu divino disfrazado de vampiro.

La trascendencia del tema resalta en las bellísimas esculturas del quiróptero que los mayas plasman siempre en el lugar que corresponde al centro del cielo, como puede apreciarse, por ejemplo, en un dintel de madera de Tikal, o bien en el frontis del templo XXII de Copán, escultura notable por sus cualidades artísticas, que se ilustra en la gráfica 12.

Una escultura de barro de Oaxaca, ilustrada en la gráfica 13<sup>20</sup>, representa un vampiro con características solares. Al igual que el quiróptero del códice Tro-cortesiano, porta en su mano derecha el arma que define su función de sacrificante y, como en la escultura de Copán, lleva, a guisa de pectoral, el cuadrante cósmico. Rasgo sobresaliente es su enorme lengua colgante que caracteriza su función genitora.

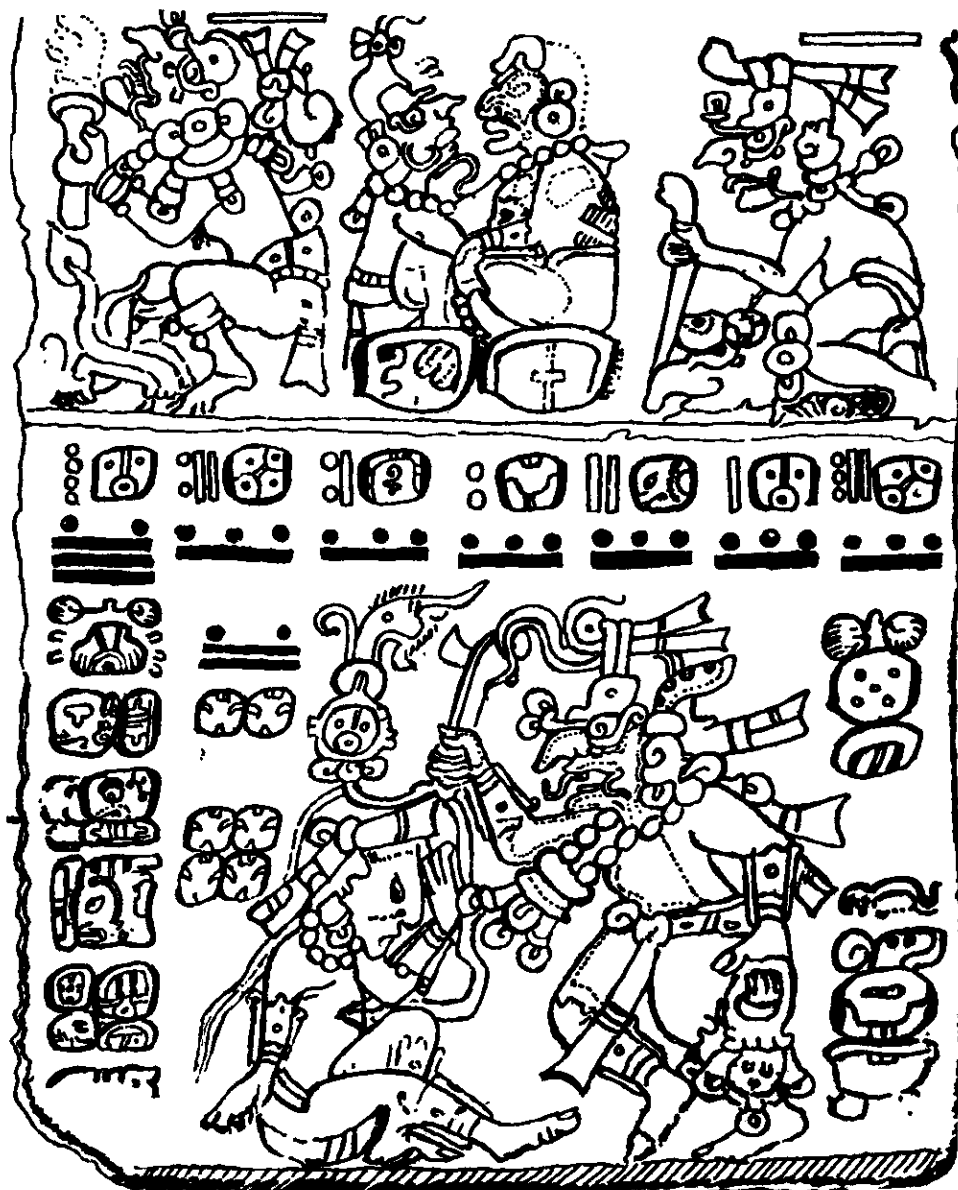
A la luz de los informes de la mitología y de la etnografía, esas figuras, hasta ahora enigmáticas, son plenamente inteligibles, partiendo de lo espiritual hacia lo objetivo.

En la página 42 del *Códice de Dresden*, que se reproduce en la pág. 1961, se desarrollan los actos que culminan en la decapitación del héroe mítico. Esos actos rituales dramatizan escenas del *Popol-Vuh* en el mismo orden de sucesión.

La primera figura, en la banda superior, representa al dios de la fertilidad o al sacerdote que le personifica, en pose dramática, mirando al cielo, donde están los jeroglíficos Kan Imix Ik, que connotan la fecha calendárica, *Imix*, cuando los sacerdotes chortis realizan sus ritos petitorios de lluvia y alimento, *Kan*. La postura del hierofante chorti, en esta ocasión, es la misma que está representada en dicha figura (ver ilustración pertinente). Es la típica posición del «Suplicante» conocida desde el horizonte recolector.

En el centro, el dios de la fertilidad frente a la diosa roja, sentados sobre los signos *Caban* = tierra y *Muluc* = lluvia. A la derecha, el dios de la fertilidad, frente a los signos *kan imix*, en la fecha de la siembra,

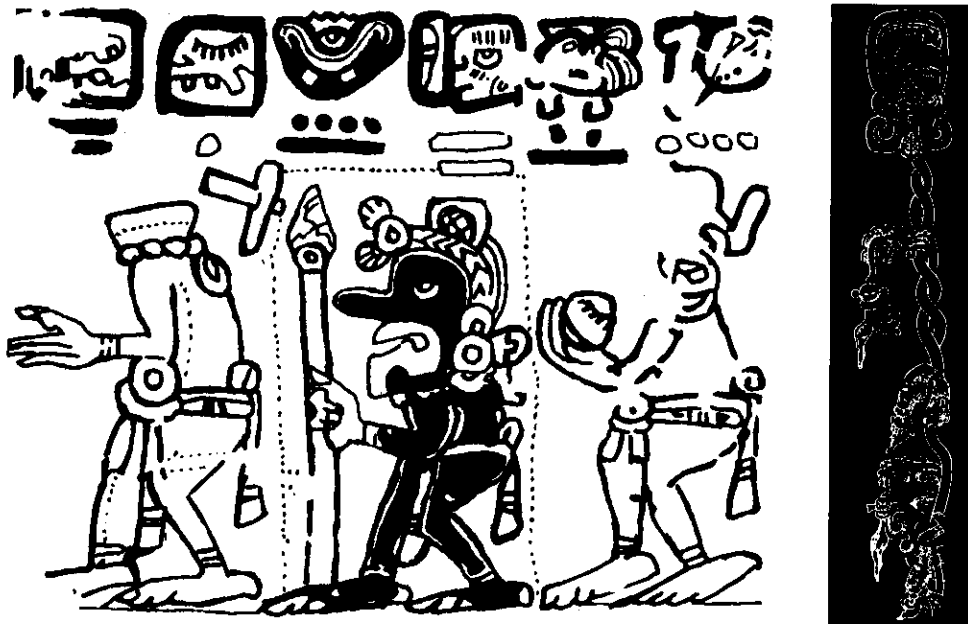
<sup>20</sup> Reproducida de la *Guía del Museum für Völkerkunde, de Basel, Suiza, 1972, núm. 134.*



con el palo de sembrar en actitud de cavar. La semilla ha caído en el seno de la tierra, donde se encuentra el dios de la fertilidad con el hacha levantada sobre la cabeza del dios joven en actitud de decapitarlo, ilustrando la escena mítica de la germinación. Un cordón que parte del ombligo del dios del maíz remata en lo alto, en un signo *Ahau*, coronado por el típico tocado del dios del maíz.

Podría interpretarse la figura del cordón umbilical que remata en un signo *Ahau*, como una alegoría representativa del destino final de *Hunahpú*. *Camazotz* mata al héroe civilizador para coronar su triunfo.

La figura siguiente (página 54 del *Códice Tro-cortesiano*) ilustra, de manera elocuente, el drama de *Hunahpú* en la cueva de los vampiros. La joven deidad del maíz está representada con el cuerpo acéfalo, pintado de rojo. Esta interpretación no es arbitraria, puesto que los mitos no ofrecen otro antecedente ejemplar de un cuerpo sin cabeza. En el ángulo superior se ve el hacha que sirvió para la decapitación. A la par del dios



del maíz está el dios narigudo de la fertilidad y de la lluvia, equivalente de Corazón del Cielo, en función de Señor de la Noche, que, según el *Popol-Vuh*, bajó al inframundo para proteger a *Hunahpú* y defenderlo de los seres malignos. Está armado de su lanza. Atrás viene otro dios llevando en sus manos un grano de maíz con el signo *cimi* = muerte, que representa, sin duda, la cercenada cabeza de *Hunahpú*, asimilada a la semilla de maíz.

Esta escena es plenamente inteligible a la luz de la que se desarrolla en los mitos. Pero los que no perciben las raíces profundas que ligan esas figuras al alma indígena podrían interpretarlas como objetivaciones de un sacrificio humano.

Una de las representaciones más espectaculares del tema de la germinación del maíz está plasmada en una estela de Santa Lucía Cotzumalguapa, ilustrada en la gráfica 14.

Esa artística composición representa al dios del maíz tratando de librarse de su prisión subterránea. Uno de sus pies está prendido en el centro de una semilla de maíz, que está en la base de la escalera, mientras el otro se apoya sobre el primer peldaño. Por otro lado, el dios está ligado por la cintura a la semilla, por medio de un cordón o apéndice vermicular que nace del centro del grano. Su tocado consiste en un casco puntiagudo. Con las manos agarra el cuarto y el quinto peldaño de la escalera en actitud de querer subir por ella. Detalle importante, su cabeza está echada atrás, en posición forzada, que le permite mirar directamente el centro del cielo.

De esta manera se ilustra el germen que brota del grano y se proyecta arriba, paralelamente a la ascensión de la deidad. Para salir a la superficie, el dios niño es auxiliado por una deidad que le tiende la mano, incitándole a subir, como puede apreciarse en la gráfica.

Este cuadro alegórico es plenamente inteligible para los mayas presentes que asocian el proceso germinativo de la semilla con el ascenso del dios por una escalera, a razón de una grada por día, hasta que llegue a perforar el techo de su prisión subterrestre con su casco puntiagudo.

El cuarto día «amanece en clavito», es decir, que desde su cuarta grada asoma con su casco puntiagudo en la superficie terrestre. En estos términos quieren indicar que, al momento de surgir del interior de la tierra, sólo muestra un diminuto pitón que equiparan al casco del dios, con el que ha perforado el techo de su prisión subterránea.

Tales concepciones, populares entre los chortis, son las que se objetivan en la mencionada lápida de Cotzumalguapa <sup>21</sup>.

Esta curiosa explicación de los hierofantes chortis tiene su justificación en el fenómeno de que, en tierras bajas y cálidas, la cabecita puntiaguda del maíz aparece en la superficie de la milpa, el cuarto día, desde la siembra, es decir, que para llegar a ese estado ha subido, en concepto del indígena, cuatro gradas, a razón de una por día. En el quinto día tiene ya su primera hojita y el pitón central que llaman «guía, aguja o punzón» que concentra la fuerza vital de la planta. Ocho días después de la siembra la planta ha llegado a su definitiva caracterización, que se expresa en el típico tocado del dios del maíz, en la epigrafía maya.

<sup>21</sup> Para más amplios informes sobre el particular véase mi libro *Los Mayas*, págs. 128, 135.

Cada etapa de desarrollo de la planta es atribuida a los ritos mágicos que el sacerdote celebra en el templo.

En los mitos, que dan las pautas ejemplares de esos ritos, se perciben los mismos fenómenos valorados en términos cronológicos, mediante el recuento de las partidas de pelota, a razón de una por día. El valor cronológico de las partidas de pelota se desprende del sentido mismo que representan, pues simbolizan el paso diario del sol en las oscuras regiones del inframundo, según el concepto geocéntrico que tienen. Así se explica que *Hunahpú* no muere instantáneamente, al momento de su ingreso en Xibalba.

Gran importancia reviste el instante en que *Ixbalamqué* pregunta a *Hunahpú* si ya está amaneciendo y éste saca la cabeza afuera de su cerbatana para escrutar el cielo, en un gesto que el arte reproduce con la fidelidad de un estereotipo.

Tanto en el *Códice Peresianus* como en el *Tro-cortesiano* hay pinturas que representan al dios del maíz con la cabeza echada hacia atrás, mirando hacia el cénit. Se ha reproducido en páginas anteriores una gráfica de la pág. 20 del *Códice Peresianus* que representa a la joven deidad del maíz en esa postura.

En el curso de la presente exposición se han ilustrado algunas esculturas americanas consideradas enigmáticas, que representan dioses en esa curiosa posición, mirando esforzadamente hacia el cielo. Esas esculturas traducen al lenguaje de las formas el momento en que *Hunahpú* saca su cabeza de la cerbatana para escrutar el cielo. Tal interpretación se fundamenta en el hecho de que no hay otros modelos ejemplares de esa singular postura, ni en los mitos mayas ni en ninguna otra mitología americana.

Numerosas son las pinturas y jeroglíficos de códices mayas que expresan motivos inspirados en el mito de la germinación del maíz, que constituye un centro de interés de la religiosidad y del arte precolombinos.

En laterales de la estela 4 de Copán, por ejemplo, el tema de la muerte del dios del maíz en el inframundo se objetiva con gran realismo. Por una cuerda serpentiforme, la joven deidad baja del cielo al inframundo, donde queda aprisionado en un cartucho y muere.

Lo representan como un ser grotesco que se asimila al feto en útero, como puede apreciarse en la figura de la pág. 1962 (a la derecha). Un glifo líneas cruzadas, que representa las sementeras, remata el extremo inferior de la cuerda serpentiforme; más arriba, un signo *ik*, con tocado del dios del maíz, representa el espíritu de la semilla que baja del cielo a la tierra. Está asociado a tres glifos: líneas cruzadas. En la parte superior se ven dos figuras antropomorfas que representan al dios joven del maíz mirando hacia abajo.

La cuerda que liga la joven deidad del maíz al cielo representa, a la vez, el cordón umbilical que le une a su madre celestial, tema que

se aprecia mejor en una pintura del *Códice Peresianus*, ilustrada precedentemente. El motivo del cordón umbilical, que enlaza a los gemelos con su madre, figura de manera espectacular en una escultura de Chontales, ilustrada en el capítulo que trata de esa cultura.

*Función de la joven deidad lunar.*—La exhortación de *Ixbalamqué* al dios del maíz, que «salga a ver si amanece», coincide con el deseo vehemente que siente su hermano de mirar por la boca de su cerbatana.

No podría expresarse, de manera más patética, la fuerza impulsiva del germen, su irresistible tendencia a brotar hacia la superficie terrestre y, a la vez, el papel que desempeña la diosa lunar en el proceso germinativo. Esta función que los mayas atribuyen a la luna es explícita en la orden expresa que da *Ixbalamqué* a *Hunahpú*. Al instante *Camazotz* le cortó la cabeza.

El poder de la diosa lunar sobre la vegetación se registra en varios episodios.

*Ixquic*, la diosa madre, hizo brotar savia del árbol de copal y del jícaro con sola su presencia. *Ixbalamqué* hace surgir el germen de la semilla de maíz.

Para resaltar la solemnidad del acto reina un profundo silencio. Todos los murciélagos de Xibalba suspenden sus vuelos y sus chillidos y quedan quietos colgados en las puntas de las cerbatanas al llegar el vampiro celeste.

*Ixbalamqué* no es decapitada. Sólo *Hunahpú* protagoniza el drama de la germinación, porque el maíz es masculino.

Sola, en medio de los entes infernales, *Ixbalamqué* ejemplifica la función de la diosa lunar, que defiende sola a la humanidad contra los monstruos de la noche. Su estancia en el seno de la tierra objetiva, además, el dogma indígena de la conjunción luni-terrestre.

*Los Nueve Señores de la Noche.*—Otras enseñanzas muy valiosas se desprenden del episodio de la germinación del maíz. Durante la escena del rescate de la cabeza de *Hunahpú*, «muchos sabios vinieron entonces del cielo. El Corazón del Cielo, Hurakán mismo, vino a cernerse sobre la casa de los murciélagos. En este acto el zopilote<sup>22</sup> extendió sus alas para oscurecer el cielo. Ya quería amanecer y el horizonte se teñía de rojo» (Recinos, pág. 170 y nota).

En varias ocasiones, el *Popol-Vuh* establece que el proceso creativo —en este caso, la recreación de *Hunahpú*— debe realizarse en la oscuridad de la noche para estar terminado al amanecer. Asimismo, el proceso procreativo humano debe realizarse sólo de noche en concepto de los chortis.

<sup>22</sup> El rey zopilote es una entidad divina, panamericana, afín al sol (ver los capítulos de «Etnografía»).

Este pasaje oscuro del *Popol-Vuh*, que ha sido objeto de traducciones contradictorias, ha sido un enigma para los exegetas de la citada fuente mítica.

El *Popol-Vuh* no especifica el número, el nombre y las funciones de los seres divinos que aparecen sobre la casa de los murciélagos.

Sin embargo, las prácticas rituales y las creencias de los chortis ofrecen una información concreta sobre el particular.

Esos dioses del cielo que bajan al inframundo, como lo manifiesta el *Popol-Vuh*, para participar en el proceso creativo del maíz, corresponden a los Nueve Señores de la Noche, que incluyen al gran dios de la fertilidad —el único mencionado por su nombre en el *Popol-Vuh*—, equivalentes a los *Bolon ti ku* de la tradición maya, registrados en el Chilam Balam de Chumayel.

La función esencial de dichos Nueve Señores consiste, según mis citados informantes chortis, en «trabajar» en el inframundo, donde están las semillas, «ayudándoles» a germinar y desarrollarse hasta la fructificación, dándoles calor (función del dios del Fuego) y defendiéndolas de los seres maléficos (plagas, insectos, roedores, etc.).

Esta labor la desarrollan en cooperación con los trece dioses de la Luvia, «los de arriba» = *ti chan*, en oposición a los Nueve que son «los de abajo» = *ej mar*. Son los equivalentes de *Oxlahuntiku* y *Bolon ti ku*. Los primeros «dan fuerzas» al maíz vertiendo la lluvia que se infiltra en la tierra y constituye la esencia vital, «la sangre o la savia», de la planta.

Dichos grupos de dioses «trabajan» exclusivamente durante el ciclo de lluvia (nueve meses de veinte días).

En el curso de este período, el hierofante invoca diariamente a uno de dichos señores «que son los que cuidan en la noche», es decir, los dioses nocturnos tutelares de la agricultura.

Además de esas explicaciones he tenido a la vista varias veces la dramatización de un desfile procesional nocturno integrado por nueve miembros de la casta sacerdotal que personifican a los Nueve Señores de la Noche. Este desfile tiene, a la vez, un carácter cronológico. Lo encabeza el anciano sacerdote mayor, que personifica al dios Viejo del Fuego. Lleva en la mano, como atributo distintivo de su función y de la deidad que representa, el incensario encendido y humeante (gráfica 71 de mi libro *Los Mayas*). Le sigue el sacerdote titular, que representa al dios de la fertilidad. Después vienen cinco auxiliares, que son una réplica del quinteto cósmico. Cierran el desfile dos sacerdotisas que personifican diosas lunares. Su función se caracteriza por el cirio encendido que llevan, como puede apreciarse en la gráfica 25.

Considero que los informes anteriores son de positivo interés para la investigación, puesto que ningún antropólogo ha logrado dilucidar el

problema de los «Nueve Señores de la Noche», que constituye aún una incógnita para mayistas y epigrafistas<sup>23</sup>.

No puede faltar la representación de los «Nueve Señores de la Noche» en la epigrafía maya, desde que son inseparables del calendario y se dramatizan ritualmente hasta la fecha. Se presentan de diversos modos en la iconografía y se caracterizan por el color negro.

En la mencionada estela de Santa Lucía Cotzumalguapa, el dios solar o del Fuego baja a la tierra y tiende la mano a la deidad del maíz que sube por una escalera. En la sección que corresponde al mundo ífero se ve una fila de nueve círculos o signos aritméticos que evocan el desfile procesional de los nueve sacerdotes chortis. La relación probable con los «Señores de la Noche» se apoya, además, en la particularidad de que los dioses son, a la vez, numerales sagrados.

En la página 62 del *Códice Tro-Cortesiano* se ve al dios de la fertilidad en actitud de jalar y estirar para arriba el cabello del dios del maíz que se encuentra bajo la tierra, simbolizada por cuatro signos *Caban*. La importancia extraordinaria de la cabellera del dios del maíz resalta en la mención expresa del *Popol-Vuh* de que «la cabellera tenía una hermosa presencia» (170), referencia escueta, pero suficiente para establecer un modelo que el arte maya reproducirá con fidelidad, asimilando la cabellera divina al pelo de la mazorca, como puede apreciarse, por ejemplo, en la cruz foliada de Palenque. No parece casualidad la cifra nueve pintada en rojo sobre la cabeza del dios de la fertilidad. El rojo es, como se sabe, el color del dios joven.

En otras pinturas de códices mayas, el cabello que emerge del interior de la tierra (*caban*) se levanta por sí solo, como impulsado por una fuerza mágica.

*Simbolismo de la cabeza de Hunahpú.*—El *Popol-Vuh* establece, de manera inobjetable, la equivalencia de la cabeza del héroe mítico con el grano o la semilla de maíz y, a la vez, con la pelota del juego, que simboliza la esfera solar. Esta cabeza resalta como centro de interés en el episodio de la germinación del maíz. El *Popol-Vuh* dice que «primero le fueron labrados los ojos y no fue fácil acabar de hacerle la cara, pero al fin salió muy buena», y para resaltar el aspecto viviente de la cabeza artificial dice que «asimismo pudo hablar» (pág. 170).

Tal-insistencia en la descripción de los detalles de la cabeza, de su cuidadosa elaboración y de lo bien que salió expresa, metafóricamente, un modelo mítico que el arte ha de reproducir fielmente; una cabeza artísticamente modelada, que no tiene cuerpo ni cuello.

<sup>23</sup> Según Morley y Thompson, especialistas en epigrafía maya, los nombres de los Nueve Señores de la Noche se desconocen. Tampoco han sido identificadas sus representaciones en los códices mayas (*La Civilización Maya*, Morley, pág. 261. *Grandeza y Decadencia...*, Thompson, pág. 250).

Y así la encontramos en el arte maya, desde tiempos remotos hasta la fecha.

En la pág. 1969, a la izquierda, se ilustra, por ejemplo, una escena pintada en la página 34 del *Códice de Dresden*, que representa la cabeza del dios del maíz y héroe solar, colocada en el vértice de una pirámide escalonada o altar. Es propiamente el ídolo que descansa sobre el signo *caban* (tierra). Su colocación en el altar dramatiza el episodio mítico «cuando fueron a colgar la cabeza de *Hunahpú* sobre el juego de pelota, por orden expresa de *Camé*» (pág. 169). Esa cabeza representa a la pelota del juego, o sea, la esfera solar. Pero su tocado, que representa el maíz en plantilla para usar la terminología chorti, le caracteriza como un dios del maíz.

A mayor abundamiento, la escalera que le sirve de trampolín para subir a la superficie de la tierra figura a un lado del cuadro.

Esta misma escena se dramatiza todavía por los chortis cuando colocan el ídolo sobre el altar, en un acto litúrgico que se describirá más adelante.

Se hace notar de paso que la sonaja que usan los hierofantes chortis en esta ocasión es similar a la que figura en la mencionada pintura del código de Dresden. No está decorada con dibujos pintados o grabados, sino con perforaciones dispuestas en líneas verticales paralelas, distribuidas en la parte superior en cuatro puntos equidistantes, unidos por un centro, que configuran el ideograma cósmico, como puede apreciarse en la gráfica 161 de mi libro *Los Mayas*. Un examen comparado entre la sonaja chorti y la del *Códice de Dresden*, ya mencionada, revela que ambos artefactos son idénticos.

Considero de sumo interés histórico y etnográfico el hallazgo de ese tipo de sonaja (hoy en mi colección etnográfica) que establece una bien definida relación entre los chortis y los mayas de la época arqueológica. Por otra parte, la escena ritual que se desarrolla ante el altar del dios del maíz, a la vez dios solar, presenta la misma disposición de los actores en cuadrilla, la posición genuflexa del danzante de la sonaja (ilustrada en la gráfica 153 de mi citado libro), el uso del tambor, de la flauta, del pebetero humeante y de ofrendas alimenticias. Ambas escenas expresan en sus rasgos comunes el rito de acción de agracias, celebrado en la fiesta de la cosecha.

Numerosas figuras de códices mayas expresan uno y otro de los acontecimientos míticos relacionados con la germinación del maíz en las oscuras regiones del inframundo: dioses que tienen en la mano una semilla de maíz en proceso de germinación, dios de la fertilidad que exhibe una cabeza con el signo *kan*, dioses que esculpen una cabeza de la deidad solar, a la vez dios del maíz.

Se ha reproducido, en páginas anteriores, una figura del dios del

maíz en el acto de tallar la escultura de su propia cabeza (*Códice Cortesiano*).

En el preclásico inferior elaboran diminutas esferas monolíticas en las que graban la cabecita del dios solar, como puede apreciarse en una gráfica del capítulo dedicado a la pequeña escultura preclásica. Esta bola de piedra tiene un diámetro de 19 cm. Las esferas monolíticas, con la imagen del dios solar y del maíz, se van haciendo cada vez más grandes y con mayor perfección artística.

En el preclásico superior se convierten en cabezas colosales, como puede apreciarse, por ejemplo, en las de Monte Alto, de 80 cm. a 1 metro de diámetro, que se ilustrarán más adelante. En la cultura llamada olmeca, la cabeza alcanza proporciones gigantescas (hasta 3 m. de diámetro), a la par de un refinamiento artístico inigualado. De esta manera puede apreciarse el arte en su desarrollo histórico, un arte que se inspira siempre en el mismo modelo mítico. Los aztecas, herederos de la cultura maya de México, representan en sus códices al dios de la fertilidad esculpiendo una bola con rasgos humanos que no era sino el dios del maíz (*Thieck*).

En la actualidad, los sacerdotes chortis representan este símbolo mediante bolas de piedra de 5 a 6 cm. de diámetro, que colocan sobre el altar para representar a los soles cósmicos, como puede apreciarse en la gráfica 15 de mi libro *Los Mayas*.

No las tallan porque han perdido el arte de la escultura, pero las escogen cuidadosamente en la orilla de los ríos o pozas sagradas, como puede apreciarse en la gráfica 9 de mi libro *Los Mayas*. Si bien los chortis olvidaron el arte de la talla de la piedra, no perdieron sus tradiciones, que son eternas como la misma religión.



No pueden esculpir la figura del dios solar y del maíz; en cambio, dibujan los jeroglíficos *Ahau* y *Kin*, que conservan en su parafernalia. Esos signos representan, en concepto de los gnósticos, la cara del dios solar y del maíz. Son glifos omnipresentes en la iconografía maya. El tema del grano o dios del maíz, sepultado en la tierra, se materia-

liza en formas variadas en el arte maya: aprisionado en un nicho (Quirigua y Piedras Negras, por ejemplo), niño en un cartucho (Altar de Tikal), niño aprisionado en los anillos de una serpiente (gráfica 20), joven dentro de las fauces de un animal que representa la tierra, etc.

El cautiverio del dios del maíz en el inframundo se expresa, a menudo, por figuras de dioses amarrados con una cuerda, como puede apreciarse en la gráfica de la derecha, que representa la sección de un altar de Tikal.

Este motivo suele figurar en la parte inferior de un monumento o en la base de una estela, como la de Piedras Negras, ilustrada en la pág. 88 de mi libro *Los Mayas*.

En los relieves de esta estela, que se encuentra en el museo de arqueología de Guatemala, se ven varios personajes con cabelleras fitomorfas, artísticamente ejecutadas. Están amarrados con lazos.

Este simbolismo no es exclusivo del arte maya, pues se representa en otras culturas. Por ejemplo, los Tainos creían que el sol y la luna salieron de una cueva y veneraban en una gruta dos cemies con las manos atadas. Allí realizaban sus ritos petitorios de lluvia.

Asimismo el episodio del *Popol-Vuh*, de moler los huesos de los gemelos y arrojarlos al fondo de un río, se encuentra en los mitos tainos de Gaiel (ver citas anteriores).

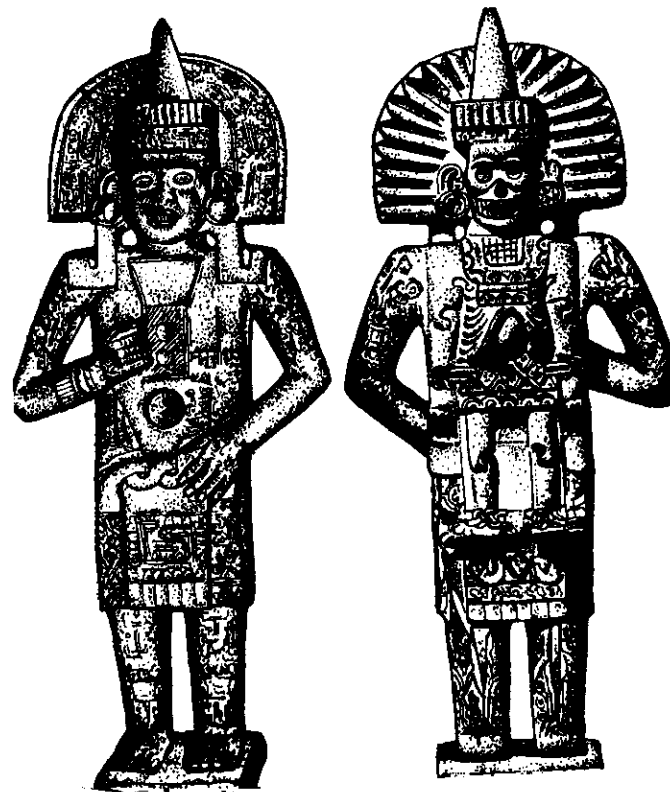
Los que no están familiarizados con el pensamiento maya interpretan las figuras de dioses amarrados como la representación de prisioneros destinados al sacrificio y, por inferencia, suponen que los mayas eran guerreros. Asimismo el tema de la semilla o dios del maíz sepultado en la tierra, o sea, su cautiverio en el inframundo, se objetiva en los altares chortis por la estatuilla de un niño encerrado en un nicho o pequeño tabernáculo colocado al pie del ídolo que representa al dios de la fertilidad, como puede apreciarse en las gráficas 89, 90, 97 y 99 de mi libro *Los Mayas*.

Esa artística escultura, que data de la época colonial, representa un niño desnudo, con un rostro bellissimo y una larga cabellera, como puede apreciarse en la gráfica 16. La escogieron así porque representa el concepto que mantienen acerca de la donosura de la joven deidad y su caracterización por una larga cabellera.

Hay numerosas figuras en códices y monumentos mayas que representan seres divinos de cuya cabeza brotan hojas y frutos, a imagen y semejanza de la cabeza germinativa de *Hunahpú*.

Este modelo mítico, vigente todavía entre los chortis, se objetiva en la propia cabeza del sacerdote. En ejercicio de sus funciones, el hierofante deja crecer su cabello, porque su cabeza simboliza el campo de cultivo y su cabellera se asimila a las matas de maíz y, en general, a la vegetación. Por esta razón no puede cortarse el pelo ni rascarse, pues si lo hiciera provocaría la destrucción de la sementera en virtud de magia imitativa. Para rascarse emplea un palito de 45 cm. de largo, ahusado en uno de sus

extremos, no debiendo hacerlo con las uñas, ya que esto incitaría mágicamente a los roedores a arrancar el maíz con sus filudas garras. En su forma, este palito de rascar es una miniatura del palo de sembrar que se conserva en la parafernalia del templo, como modelo de aquél. Está ilustrado en las gráficas 9 y 9 bis (pág. 320, tomo 1). Y así como el sacerdote sólo puede rascar su cabeza, réplica de la milpa con la varilla ceremonial, así también en la milpa el campesino sólo puede rasgar la tierra con el palo de sembrar.



Lo expuesto pone de manifiesto la vitalidad extraordinaria de los mitos, la inmutabilidad de sus leyes, siempre vigentes, que configuran la cultura maya del pasado y del presente.

*Multivalencia del mito.*—Como se ha dicho, el viaje de *Hunahpú* a las oscuras regiones del inframundo tiene un sentido multivalente.

*Sentido astral.*—En el plano astral representa el ocaso del sol, que



desciende en el mundo ífero, lucha contra los seres malignos y muere en el nadir para resurgir en el oriente como un nuevo sol.

En su recorrido bajo la tierra ilumina el mundo de los muertos. Como *Hunahpú*, vence los peligros de ultratumba; de ahí su función de dios de los muertos. El arte expresa esa doble personalidad en estatuas bifrontes, que muestran, de un lado, a la joven deidad solar, y al reverso el dios de los muertos, que se identifica por su cabeza cadavérica y las costillas. Está aureolado por los rayos solares, como puede apreciarse, por ejemplo, en la escultura huasteca, que se reproduce en la pág. 1971<sup>24</sup>.

Tales figuras bifrontes no faltan en el arte maya. La encontramos, por ejemplo, en el friso del templo 26 de Copán, que representa al dios del maíz, con su tocado típico e inconfundible, y al dios de la muerte, espalda con espalda. Esta figura ha sido ilustrada por J. Eric Thompson en su libro *Grandeza y decadencia de los mayas*, México, 1959, lám. 47.

*Sentido escatológico.*—Ya se ha tratado del viaje de *Ahpú*, en Xibalba, paradigma del viaje *post mortem* del ser humano.

El muerto podrá vencer los peligros que le acechan, como los venció *Hunahpú*, si ha observado durante su vida terrenal las reglas de la moral religiosa, establecidas por el héroe civilizador. El código *Hunahpú* resuelve los problemas de convivencia humana y justicia social. Sus deudos deben proveerlo de los elementos necesarios para vencer a los temibles habitantes del Averno. Además, las artes mágicas del sacerdote y las diligencias de los deudos serán una ayuda poderosa.

La cueva central de Xibalba, como la cava donde es sepultado el grano, se equiparan a una tumba. Al igual que *Hunahpú*, el muerto cambia allí de personalidad. Pero esto no ocurre instantáneamente, sino después de haber franqueado algunas etapas del viaje *post mortem*, como ocurrió a *Hunahpú*, que muere y resurge a la vida en la cueva de los vampiros.

Este lapso lo conoce perfectamente el sacerdote que realiza los ritos funerarios; mientras el alma del muerto está ocupada en defenderse de los seres malignos puede, eventualmente, rondar en torno a su casa (causa del incendio de la casa en algunos pueblos). Pero cuando el sacerdote cree que ya venció los peligros de ultratumba, anuncia triunfalmente que el alma del muerto ya se fue al cielo, atribuyendo este acontecimiento a sus artes mágicas (ver los datos etnográficos pertinentes). Los muertos suben al cielo por una escalera, como ascendió *Hunahpú* a la superficie de la tierra, según las creencias chortis ilustradas en monumentos arqueológicos (gráfica 14).

La solidaridad entre lo agrario y lo funerario se expresa en el doble carácter, antropomorfo y fitomorfo de *Hunahpú*; encarna el misterio

<sup>24</sup> Tomada del libro de Paul Gendrop *Arte Prehispánico en Mesoamérica*, México, 1970, pág. 229. Dibujo de Ignacio Cabral.

de la semilla que se convierte en una planta y, a la vez, la muerte y resurgimiento del ser humano. De la muerte nace la vida.

De ahí la concepción escatológica fundamental que se desprende del código *Hunahpú*. La muerte no es el final de la existencia, sino un simple cambio de modalidad, una manera diferente de existir. El muerto, como la semilla, sufre el mismo proceso de desintegración y resurgimiento. Esta importante síntesis mental explica la seguridad del hombre en su destino.

*El proceso creativo.*—El ciclo vital del ser humano es el mismo que el de las plantas. Todos los seres vivientes reciben la sustancia de vida del cielo. Del cielo vienen y a él retornan, como el espíritu del maíz.

Esta enseñanza, de carácter dogmático, está registrada en el *Popol-Vuh*, en la escena de vivificación de *Hunahpú* por un vampiro enviado del cielo y por la fecundación de *Ixquic* por *Hunahpú*.

La semilla en el inframundo se asimila al feto en claustro materno. El varón coloca la simiente en el seno de la mujer, como coloca la semilla en el seno de la tierra, pero la metamorfosis del semen o de la semilla se realiza de manera sobrenatural. Al igual que el nacimiento de una criatura, el de una planta o el renacimiento de un muerto es el comienzo de una vida nueva.

De ahí la solidaridad entre fertilidad natural y fecundidad humana, concepto que tiene su precedente mítico en el carácter antropomorfo y vegetal de *Hunahpú*, en la naturaleza antropomorfa y telúrica de la Tierra. La gestación de los gemelos en el vientre de *Ixquic* tiene su equivalencia en la germinación de la semilla en el seno de la tierra.

La unidad entre las concepciones del mundo, de la vida y de la muerte resaltan en el hecho de que los gemelos las ejemplifican, revelando así la unidad fundamental de la vida orgánica con la integridad de lo real.

Con fundamento en esas doctrinas, los mayas contemporáneos, como los del pasado, tienen conciencia de su situación en el mundo, de su procedencia y de su destino final.

*La hoguera de Xibalba.*—*Hunahpú* reaparece, sano y salvo, en el escenario mitológico sólo para enfrentarse a otra prueba mortal.

En todos los momentos críticos de su existencia, los gemelos están auxiliados por seres sobrenaturales —como lo es el sacerdote chorti— que, en esta ocasión, se presentan bajo la forma de dos sabios adivinos llamados *Xulu* y *Pacam*.

Los gemelos les dicen: «Se os preguntará por los Señores de Xibalba acerca de nuestra muerte, que están concertando y preparando por el hecho de que no hemos muerto, ni nos han podido vencer, ni hemos perecido en sus tormentos. Tene-



mos el presentimiento en nuestro corazón de que usarán la hoguera para darnos la muerte. Todos los de Xibalba se han reunido, pero la verdad es que no moriremos» (pág. 173).

(En este párrafo los gemelos se revelan como sabios-adivinos, cualidades que los chortis atribuyen al dios solar y del maíz.)

«He aquí, pues, nuestras instrucciones sobre lo que debéis decir: Si os vinieren a consultar acerca de nuestra muerte, ¿qué diréis entonces vosotros, Xulú y Pacam? Si os dijeren: '¿No será bueno arrojar sus huesos al barranco?', '¡No conviene', diréis, 'porque resucitarán después!' Si os dijeren: '¿No será bueno que los colguemos de los árboles?', contestaréis 'de ninguna manera conviene, porque entonces también les volveréis a ver las caras'. Y cuando por tercera vez os digan: '¿Será bueno que arrojemos sus huesos al río?', 'Así conviene que mueran', diréis: 'Luego conviene moler sus huesos en la piedra, como se muele la harina de maíz; en seguida arrojados al río, allí donde brota la fuente, para que se vayan por todos los cerros pequeños y grandes'. Así les responderéis», dijeron los gemelos. Y cuando se despidieron de ellos, ya tenían conocimiento de su muerte (págs. 173, 174).

Tales recomendaciones describen, en realidad, diversos sistemas de sepultamiento, entre ellos el secundario (colocación del cadáver en un árbol).

El procedimiento preconizado por los gemelos de reducir a polvo sus calcinados huesos, como harina de maíz, establece las propiedades profilácticas y mágicas de la ceniza como poderoso antídoto contra los seres malignos. Los gemelos se convierten en esa sustancia antes de resurgir como el ave fénix.

De ahí la costumbre panamericana de proteger a los muertos con cenizas, como se ha visto en el curso de esta obra. La ceniza inmuniza, además, a las plantas. Fieles a sus enseñanzas míticas, los chortis hacen una cruz de ceniza para defender la milpa contra lo nocivo: putrefacción, polilla, humedad y otros peligros que acechan al grano, considerados como entes malignos.

De nuevo encontramos en esas prácticas y creencias la solidaridad entre lo agrario y lo funerario.

Hicieron entonces una gran hoguera, una especie de horno hicieron los de Xibalba y lo llenaron de ramas gruesas.

Luego llegaron los mensajeros que habían de acompañarlos, los mensajeros de Hun Camé y Vucub Camé.

«¡Que vengan! Id a buscar a los muchachos, id allá para que sepan que los vamos a quemar. Esto dijeron los Señores, ¡oh muchachos!», exclamaron los mensajeros.

«Está bien», contestaron. Y poniéndose rápidamente en camino, llegaron junto a la hoguera. Allí quisieron obligarlos a divertirse con ellos.

«¡Tomemos nuestra chicha y volemós cuatro veces cada uno (encima de la hoguera), muchachos!», les fue dicho por Hun Camé.

«No tratéis de engañarnos», contestaron. «¿Acaso no tenemos conocimiento de nuestra muerte, ¡oh Señores!, y de que eso es lo que aquí nos espera?» (pág. 174).

Ya se ha dicho que la característica esencial del simbolismo religioso expresado en los mitos es su multivalencia, su capacidad para expresar simultáneamente diversas significaciones.

La escena de la hoguera de mostrar a los cautivos el lugar donde serán sacrificados, la invitación a beber chicha con los verdugos antes de la ejecución, nos brinda una excelente descripción de costumbres bárbaras, tipificadas por los Camé.

Al tratar de los ritos canibalísticos se ha puesto en relación este párrafo del *Popol-Vuh* con las prácticas de los tupí-guaraní, que bebían con los cautivos antes de matarlos, los cocinaban sobre el fuego y los comían.

La negativa de los gemelos de beber con sus verdugos antes de saltar sobre el fuego significa, en mi concepto, la supresión de tales costumbres bárbaras reñidas con la ética maya quiché.

La prueba de la hoguera constituye un rito de purificación practicado exclusivamente por el sacerdote o su aprendiz, que debían pasar descalzos sobre una fogata, sin quemarse. Se ha descrito uno de esos ritos practicados por el chaman taoajka, de la Mosquitia. En Ocotepeque (Honduras) se observaba, hace unos veinte años, la costumbre de arrojar cuatro veces a un individuo sobre las llamas de una hoguera encendida bajo la ceiba de la plaza pública. El acto se realizaba durante las fiestas patronales (informante, Rosa Destephen). Los mayas de Chamula corren sobre una fogata encendida en la plaza durante los ritos carnavalescos.

En el rito del Fuego Nuevo, que se celebraba cuando el portador del año era *Cauac*, los mayas de Yucatán encendían una hoguera y, descalzos, pasaban sobre las brasas, con las que unos se quemaban y otros no. Era éste el remedio para sus miserias y malos agüeros (esa danza se llamaba Xibalba, Landa).

Muchas aplicaciones ofrece el mito de la hoguera de Xibalba. Constituye el mito de origen del Fuego Nuevo, de un rito de pasaje que establece una separación entre el mundo de donde se sale y aquél donde se quiere entrar; de tránsito, a raíz de la suspensión de toda actividad para abandonar un estado y entrar en otro.

Los gemelos saben que no van a morir y que saldrán de esta prueba convertidos en el sol y la luna que alumbrarán al mundo maya quiché, es decir, que se sujetan a un rito de purificación destinado a eliminar las sustancias nocivas para alcanzar la condición de dioses solar y lunar.

En este mito encontramos, además, el paradigma de la cremación de los jefes, que se consideran hijos o personificación del dios solar. Con la quema de su cuerpo se transforman en la deidad que representan. Se ilustra, además, el principio escatológico de que la muerte es regeneración y no el final de la vida.

Siglos después, los aztecas habrán de inspirarse en esa versión mitológica, reinterpreteándola a su manera en la leyenda de la creación del sol y de la luna en Teotihuacán.

*Mito de origen del uinal.*—Otra valiosa enseñanza se desprende del episodio de los gemelos en la hoguera.

Entonces ellos volvieron su cara, frente a frente, tomándose cada uno de las manos y se precipitaron en la hoguera (Edmunson, pág. 131).

Entonces se pusieron frente a frente y juntando las manos los dos hermanos una sobre otra, se dirigieron a la hoguera, y allí, pues, murieron (Villacorta, pág. 281).

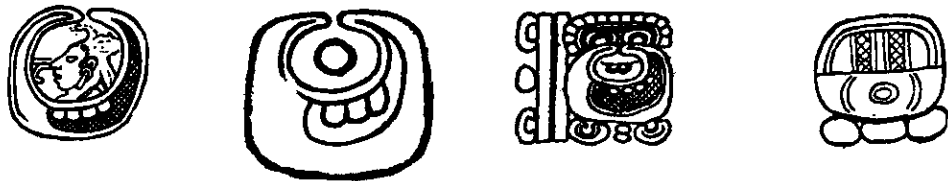
Y juntándose, frente a frente, extendieron ambos las manos (o brazos), se inclinaron hasta el suelo y se precipitaron en la hoguera, y así murieron los dos juntos (Recinos, pág. 174).

El énfasis del mito en la descripción de los gestos de los gemelos, la expresa mención de juntar o unir sus manos frente a frente en medio de la hoguera, acto único que no se repetirá ni se dramatizó anteriormente, expresa indudablemente un modelo trascendente.

Dado el valor aritmético de la mano, equivalente de cinco, en todas las culturas agrarias del continente, el enlace de cuatro manos representa la unidad vigesimal que los mayas cuentan precisamente con los dedos.

Pero esa unidad que los quichés llaman *hun winak* = un hombre completo, con sus veinte dedos (diez de las manos y diez de los pies) no es la que se dramatiza en la escena de la hoguera. Aquí no se cuentan los pies, sino sólo las manos de dos personas de sexo diferente.

La representación de una unidad matemática por la unión de dos manos es un símbolo panamericano, conocido en otras culturas, las del sureste de Norteamérica, por ejemplo, que figuran de este modo la unidad decimal (ver la cita pertinente). Pero el caso que nos presenta el *Popol-Vuh* es único. El hecho de la veintena, dramatizada por actores míticos que representan el sol y la luna, precisamente en el rito de purificación previa a su consagración como tales entidades astrales, sugiere que esta escena dramatiza la unidad vigesimal lunisolar, equivalente del *uinal* o mes luni-solar de veinte días de los maya-quichés.



Mi interpretación se fundamenta, además, en el propio jeroglífico del *uinal*, formado por la yuxtaposición del signo solar sobre el lunar, como puede apreciarse, por ejemplo, en las figuras anteriores (1.ª, 2.ª y 3.ª, de izquierda a derecha). En estos jeroglíficos se hace patente, como en el mito, la íntima unión del sol con la luna.

Ya Hermann Beyer había observado que «el elemento esencial que

caracteriza el signo lunar como símbolo del numeral veinte consiste en el punto o signo *kin* = sol, como infijo»<sup>25</sup>.

Este mes lunisolar viene a sustituir el antiguo mes lunar de treinta días que se usaba durante el período matrilineal.

Tal novación calendárica no podía configurarse antes que el Sol y la Luna no se caracterizaran mitológicamente como tales. Por otra parte, el *uinal* es una creación típica y exclusiva de los maya-quichés, desconocida en otras culturas.

En fin, el registro del *uinal* en la mencionada escena del *Popol-Vuh* se comprueba por el hecho de que los chortis, que dramatizan ritualmente y con toda fidelidad los modelos arquetipales dados en la citada fuente, no sólo usan el mes lunisolar de veinte días en su calendario agrícola-religioso, sino también lo dramatizan en el baile de los Gigantes por dos actores que personifican al Sol y a la Luna, que llevan bordado en su gorro el signo del *uinal*, como se verá más adelante.

Capital importancia reviste la invención del *uinal*, ya que viene a revolucionar el antiguo sistema de cómputo lunar, dado en la narración de la Tercera Edad del *Popol-Vuh*.

Durante la Tercera Edad, la citada fuente mítica registra la existencia del numeral 13, representado por doce dioses del cielo y el central, que configuran este guarismo, equivalente a los *Oxlahun tiku* del *Chilam Balam de Chumayel*. Otros numerales están dramatizados del mismo modo, por ejemplo, el 1, el 4, el 5, el 7, ejemplificándose de este modo el concepto, siempre vigente, de que los dioses son también números.

Con el 13 y el 20 los mayas tienen los elementos básicos de su calendario, único en el mundo. Forman el *tzolkin*, compuesto de trece veintenas, y su año o *tun*, de 18 veintenas. Al igual que el *uinal*, el signo del *tun* se representa por un glifo luni solar: una vasija, símbolo lunar, y un signo *kin* = sol, como puede apreciarse en la ilustración anterior (figura de la derecha). Los mayas construyeron sus ciclos calendáricos siempre en igual regresión, que es la señalada por el coeficiente 13 y el 20, generadores de múltiplos treceales y vigesimales.

Sin la creación del *uinal* habría sido imposible edificar el complicado sistema cronológico, típico y exclusivo de los mayas. El *uinal* ocupa una posición clave dentro de este sistema, en que cada ciclo era designado por su último día, que era siempre Ahau, el vigésimo día del mes maya. Ahau, dios solar, es el equivalente de Hunahpú. Al igual que en los mitos de la cuarta Edad, el 20 Ahau de la cronología figura al final de un ciclo, como la consagración de Hunahpú en función de dios solar ocurre al final del ciclo mítico. El comienzo de un ciclo calendárico está señalado por el numeral Siete, dramatizado al comienzo del ciclo mítico por Vukup

<sup>25</sup> Hermann Beyer, «The variants of glyph D. of the supplementary series», *Los Mayas antiguos*, México, 1940.

Hunahpú (Siete Hunahpú). De esta manera los ciclos cronológicos dramatizan, en forma genialmente simple, el ciclo mítico, que comienza con los siete Ahpú y finaliza con 20 Ahau, objetivado por los veinte dedos unificados de los héroes civilizadores, del que Hunahpú es el exponente, como el día 20 Ahau es el determinante de la serie del uinal.

*Los gemelos se transforman en peces.*—Aconsejados por Xulu y Pacam, los de Xibalba

«molieron sus huesos (de los gemelos) y fueron a arrojarlos al río. Pero éstos no fueron muy lejos, pues asentándose al punto en el fondo del agua, se convirtieron en hermosos muchachos. Y cuando de nuevo se manifestaron, tenían en verdad las caras de aquéllos» (pág. 175).

El *Popol-Vuh* resalta, una vez más, la belleza de los héroes culturales brindando un modelo que el arte habría de reproducir siempre. En efecto, las más bellas expresiones del arte maya son las que representan al dios solar y del maíz, dadas en los mitos como un ideal de belleza física y moral. Considero el dato de interés para los arqueólogos, ya que permite identificar a los héroes civilizadores.

«Al quinto día volvieron a aparecer y fueron vistos en el agua por la gente. Tenían ambos la apariencia de hombres-peces, *Vinac-car*, cuando los vieron los de Xibalba, después de buscarlos por todo el río» (pág. 175).

Es interesante hacer notar la fórmula usada en el mito para «probar» la autenticidad de un modelo arquetipal. Ella consiste en la repetición y la mención de testigos oculares que certifican haber presenciado los hechos y que las cosas ocurrieron en realidad, tal como se relatan.

Las cenizas se tiraron en la fuente, como lo habían sugerido los gemelos, pero no fueron arrastradas por las corrientes, por esta razón los de Xibalba no las encontraron, «buscándolas en todo el río». Se asentaron en la propia fuente.

En este párrafo encontramos el mito de origen de las fuentes acuáticas sagradas, en las que los indígenas celebran ritos hasta la fecha, por haber sido el lugar consagrado por los gemelos (gráficas 8 y 9).

De manera concisa, pero bella y precisa, el *Popol-Vuh* nos brinda en la escena del río una serie de valiosas enseñanzas.

En primer lugar, una estampa de vívidos colores de la pesca con barbasco, definida en el propio nombre *Vinac car*, que es el de una variedad de pescado que se coge con barbasco, es decir, por envenenamiento de las aguas con sustancias alcaloides que narcotizan los peces. Este sistema panamericano de pesca se continúa hasta la fecha entre los chortis, «que buscan por todo el río» los peces aturdidos, como lo hicieron los de Xibalba.

Al igual que la serpiente mítica, el pez habita en las fuentes o pozas de los ríos y las santifica con su presencia. Por tanto, esos lugares son *tabú*; no puede pescarse en ellos. Los gemelos asumen en este episodio el papel de rey de los peces y de sirena, respectivamente, que en concepto de los indígenas son los protectores de la fauna acuática. Tampoco pueden talar los árboles que crecen en los alrededores de las fuentes sagradas. En el fondo de esas leyendas se descubre una sabia ley protectora de los peces y de los bosques, que tiene su correspondencia en las leyes de cacería que prohíben la matanza incontrolada de animales y la tala de los bosques habitados por el «Señor o Dueño» de los animales de cacería.

La sumersión de los restos de Hunahpú e Ixbalamque en la fuente del río, donde se convierten, alternativamente, en «hermosos muchachos» y en peces, expresa de manera clara la equivalencia del pez con el dios del maíz; el pez es la misma cosa que el héroe civilizador, es decir, su nahual o *alter ego*.

Como era de esperarse, el arte reproduce fielmente esos modelos míticos, en códices y monumentos.

La equivalencia simbólica entre el pez y la mazorca de maíz se representa en la iconografía por el uso alternativo de ambos elementos, o por la sustitución de las escamas del pez por granos de maíz y de la cola por barbillas, como el pelo de las mazorcas.

En un lateral del altar O de Copán, por ejemplo, está grabada la figura del dios de la fertilidad, padre del dios del maíz, con su hijo representado en su doble aspecto, antropomorfo (niño) y pisciforme (pez sobre su cabeza), como puede apreciarse en la gráfica 18. Al igual que el vampiro del *Códice Trocortésiano*, ilustrado precedentemente, el cuerpo del pez está adornado con el signo líneas cruzadas dentro de un círculo, que representa a las sementeras. Todo el simbolismo de este monumento representa en formas variadas el tema padre-hijo en el seno de la tierra. Al frente, una matita de maíz, que brota de cinco granos<sup>26</sup>, surge entre los anillos de una culebra (gráfica 20). En la parte posterior, una gigantesca serpiente emplumada tiene en la cola un diminuto pez, como puede apreciarse en la figura ilustrada precedentemente (vol. I).

En la pág. 44 del *Códice de Dresden* se ve al dios de la fertilidad que tiene un pez en su mano, como puede apreciarse en el grabado ilustrado en el primer volumen. El binomio padre-hijo corresponde a *Vukup Hunahpú* y *Hunahpú* de los mitos, y se presenta bajo el disfraz de la serpiente emplumada y de un pez, respectivamente.

Fieles a sus tradiciones milenarias, los chortis de Quezaltepeque representan esa dualidad padre-hijo por un diminuto pez de oro que cuelga de la mano de su padre (San Francisco en la transposición católica). Y dra-

<sup>26</sup> El numeral 5 corresponde al dios solar y del maíz. Fieles a la tradición, los chortis siguen sembrando 5 granos de maíz en la milpa.

matizan ritualmente la presencia de Hunahpú en el fondo del río de Xibalba, bañando con perfume la estatuilla que representa al dios del maíz, como puede apreciarse en la gráfica 16. Luego la sacan del nicho o tabernáculo donde la tienen encerrada (representación del dios en el inframundo) para vestirla con ropas nuevas, como puede apreciarse en la gráfica 17. El ajuar del dios del maíz incluye varios vestidos de diversos colores. Los cambios de traje mimetizan las metamorfosis que sufrió la deidad en Xibalba.

Son tan escrupulosos en la observancia de los modelos de su mitología que objetivan la doble personalidad del dios del maíz y dios solar, no sólo en el cambio de vestuario, sino también en atributos apropiados a sus funciones. Un cetro adornado con flores y un diminuto sombrero de forma circular representan a la joven deidad en función de dios solar, y de las flores, como puede apreciarse en la gráfica 16.

A esto hay que agregar todavía que el lapso de cinco días a partir de la caída de los restos y la reaparición de los gemelos no es un plazo arbitrario. Connota el numeral que corresponde al dios del maíz y al dios solar, en su posición significativa en el centro del universo.

Y así se representa en la liturgia chorti que personifica al dios del maíz por un joven en medio de cuatro acólitos, que configuran el ideograma cósmico. Dentro de este grupo su posición es la de un dios Cinco. Seleccionan para representar al dios del maíz al joven más agraciado de la comunidad, para simbolizar la belleza y juventud del dios que personifica. Lo llaman «el Cume», es decir, el más joven, porque así es el nombre que tiene el dios del maíz en su mitología (ver «Mitología chorti» en mi libro *Los Mayas*, págs. 268-277).

El tema mítico que se viene glosando no sólo se proyecta en monumentos y códices antiguos y en ritos presentes, sino también en la escritura jeroglífica. Véanse, por ejemplo, los glifos *Ahau* que se reproducen a continuación, de Herman Beyer. El primero es una síntesis del drama de Hunahpú. Arriba, dos cabecitas invertidas representan el conocido símbolo: dioses cayendo del cielo al inframundo, dramatizado por la caí-



da de los gemelos al fondo del río, o el descenso a Xibalba. Abajo, el pez; a la par, una mano con sus cinco dedos bien dibujados, representativa del numeral Cinco, anagrama de la deidad. El segundo glifo representa el aspecto vermiforme de la semilla en proceso de germinación y una cabecita invertida mirando para arriba. Representa al dios del maíz la semi-

lla cayendo del cielo a la tierra. Su boca en forma de círculo con un punto en el centro representa el glifo solar *kin*; de ella brotan unas hojitas, objetivándose en este signo la doble personalidad del dios del maíz, a la vez dios solar.

Lo expuesto resalta la utilidad de los mitos para la inteligencia del arte y de la epigrafía.

El glifo *Ahau*, en sí mismo, representa el final de un ciclo cronológico, como representa en el *Popol-Vuh* el final del ciclo mitológico.

### Apoteosis de los gemelos

Después de sufrir la prueba de la hoguera y de transformarse en peces, los gemelos se disfrazan de pordioseros.

«Al día siguiente se presentaron como dos pobres, de rostro avejentado y aspecto miserable, vestidos de harapos, y cuya apariencia no los recomendaba. Así fueron vistos por los de Xibalba» (pág. 175).

La presentación del héroe cultural en forma andrajosa es un tema conocido en otras mitologías, el mito peruano de *Apotekil*, por ejemplo.

«Y era poca cosa lo que hacían. Solamente se ocupaban en bailar el baile del *Puhuy* (lechuza), el baile del *Cux* y el del *Iboy* (armadillo), y bailaban también el *Ixtzul* (cienpiés) y el *Chitic* (el que anda sobre zancos)» (pág. 175).

De nuevo, el numeral del dios del maíz en las cinco danzas de los gemelos. Según Juan de León, algunas de esas danzas se ejecutan aún entre los quichés, principalmente la del *Chitic*<sup>27</sup>. Esta danza es popular en la Antigua, zona cakchiquel, y era conocida, además, de los mayas de Yucatán, según referencias de Landa. Los pasos se ejecutaban sobre altos zancos, ofreciendo a sus ídolos comidas y bebidas y el sacrificio de un perrito de lomo negro. El perro, del color de Xibalba, será mencionado en el mito, como se verá adelante. El baile del *Ixtul* era muy violento, se ejecutaba por varios grupos que hacían un ruido infernal. La danza del *Chitic*, llamada «baile de los sembradores», es representada en una figura de la pág. 36 del *Códice Tro-cortesiano*, ilustrada precedentemente. El dios del maíz carga sobre la cabeza su *alter ego* en forma de pez. Los zancos simbolizan las cañas de maíz, registradas en el *Popol-Vuh* como representación de los gemelos. La danza del *Ixtul*, llamada actualmente *manera pico*, es ejecutada por dos individuos vestidos de andrajos, abrazándose. Es decir, que representa el modelo mítico estereotipado en el *Popol-Vuh*.

Disfrazados y con máscaras, los gemelos ejemplifican en sus danzas

<sup>27</sup> Juan de León, *Mundo quiché*, Guatemala, 1945, pág. 168.

el arte dramático de los mayas, que tiene su más alto exponente en la danza de los Gigantes, de los chortis.

«Muchas cosas admirables hacían los gemelos. Quemaban las casas como si de veras ardieran y al punto las volvían a su estado anterior. Luego se despedazaban a sí mismos; se mataban el uno al otro; tendíase como muerto el primero, a quien habían matado, y al instante lo resucitaba el otro. Los de Xibalba miraban con asombro todo lo que hacían, y ellos lo ejecutaban como el principio de su triunfo sobre los de Xibalba.»

Hemos llegado a la epítasis de este poema dramático.

Los Camé enviaron a sus mensajeros a que los llamaran con halagos. «Que vengan acá, que vengan para que veamos lo que hacen, que los admiremos y nos maravillen.» Esto dicen los Señores (pág. 176).

Ante la insistencia de los mensajeros de Camé, los gemelos se deciden a seguirlos a regañadientes y con mala voluntad tan manifiesta, que sus conductores se ven en el caso de vapulearlos, a fin de apresurar su llegada ante los amos de Xibalba.

Llegaron con aire encogido e inclinada la frente; llegaron prosternándose, haciendo reverencias y humillándose. Se veían extenuados, andrajosos, y su aspecto era realmente de vagabundos.

«¿De dónde venís?», les dijeron.

«No lo sabemos, Señor. No conocemos la cara de nuestra madre ni la de nuestro padre; éramos pequeños cuando murieron», contestaron, y no dijeron una palabra más.

«No os aflijáis, no tengáis miedo. ¡Bailad! Y haced primero la parte en que os matáis; quemad mi casa, haced todo lo que sabéis. Nosotros os admiraremos, pues eso es lo que desean nuestros corazones. Y para que os vayáis después, pobres gentes, os daremos vuestra recompensa», les dijeron.

Entonces dieron principio a sus cantos y a sus bailes. Todos los de Xibalba llegaron y se juntaron para verlos. Luego representaron el baile del Cux, bailaron el Puhuy y bailaron el Iboy.

Y les dijo el Señor: «Despedazad a mi perro y que sea resucitado por vosotros», les dijo.

Y despedazaron al perro. En seguida le resucitaron. Verdaderamente lleno de alegría, movía la cola de contento el perro cuando le resucitaron.

El Señor les dijo entonces: «¡Quemad ahora mi casa!» Al momento quemaron la casa del Señor, y aunque estaban juntos todos los Señores, dentro de la casa, no se quemaron. Pronto volvió a quedar buena y ni un instante estuvo perdida la casa de Hun Camé.

Para abreviar, los gemelos matan a un hombre de Xibalba y le resucitan, y se sacrifican ante ellos. Hunahpú fue sacrificado por Ixbalamque.

«¡Levántate!», dijo ella, y al punto volvió a la vida. (Siempre es la cabeza de Hunahpú la que es cercenada)<sup>28</sup>.

En verdad, lo que hacían alegraba el corazón de los Camé y éstos sentían como si ellos mismos estuvieran bailando.

<sup>28</sup> Según referencia de Sahagún, los huastecos tenían las mismas tradiciones. Eran amigos de hacer embaimientos, con los cuales engañaban a las gentes, dándoles a entender ser verdadero lo que es falso, como dar a entender que se queman las casas que no se quemaban, que se mataban a sí mismos, haciendo tajadas y pedazos sus carnes, y otras cosas que eran aparentes y no verdaderas (*Historia de las cosas de Nueva España*, Ed., 1938).

Sus corazones se llenaron en seguida de deseo y ansiedad por los bailes de los gemelos. Dieron entonces sus órdenes Hun Camé y Vukup Camé.

«¡Haced lo mismo con nosotros! ¡Sacrificadnos!», dijeron. «¡Despedazadnos uno por uno!», les dijeron (Recinos, págs. 176, 179).

*Mito de origen de la magia imitativa.*—En los prodigiosos actos de magia, inventados por los gemelos, resalta el mito de origen de la técnica de magia imitativa usada por los sacerdotes mayas, que someten, del mismo modo, a su voluntad a los dioses pluvíferos. Repiten y hacen los mismos gestos, que esperan de los dioses, imitando y repitiendo por adelantado en el altar la realidad que desean se reproduzca en el cielo. Con esa técnica, de gran eficacia, los sacerdotes chortis logran los fines que anhelan, como los lograron los gemelos, incitando a los Camé a hacer lo que ellos deseaban.

Como se ha visto en mi libro *Los Mayas*, los sacerdotes chortis dramatizan en el altar las escenas que se reproducirán en el universo en virtud del principio de *similia similibus*. Esa técnica ritual es panamericana, pero ninguna mitología, salvo el *Popol-Vuh*, registra su mito de origen de manera tan completa, tan detallada en los actos previos y sus efectos coactivos.

*Muerte de los Camé.*—«Y he aquí que primero sacrificaron al que era su jefe y Señor, el llamado Hun Camé, rey de Xibalba.

Y muerto *Hun Camé*, se apoderaron de *Vukup Camé*.

Y no los resucitaron.

Los de Xibalba se pusieron en fuga luego que vieron a los Señores muertos y sacrificados. En un instante fueron sacrificados los dos. Y esto se hizo para castigarlos.

Huyeron todos los hijos y vasallos de Xibalba a un gran barranco, y se metieron todos en un hondo precipicio. Allí estaban amontonados cuando llegaron innumerables hormigas, que los descubrieron y los desalojaron del barranco. De esta manera los sacaron al camino y cuando llegaron se prosternaron y se entregaron todos, se humillaron y llegaron afligidos.

Así fueron vencidos los Señores de Xibalba» (pág. 180).

Los párrafos anteriores reflejan una costumbre típicamente americana: muertos los jefes, se desbanda o se rinde el ejército.

*Proclama de Hunahpú.*—Vencidos los Señores de Xibalba, los gemelos se dan a conocer y pronuncian la sentencia siguiente, que merece producirse *in extenso* por sus notables enseñanzas filosófico-religiosas, morales e históricas.

«Ahora diremos quiénes somos y nuestros nombres. Nosotros somos Hunahpú e Ixbalamqué y nuestros padres son aquellos que matasteis y les quitasteis la vida, que se llamaban Hun Hunahpú y Hucub Hunahpú, y venimos a vengar sus muertes y las penas y dolores que les causasteis, y así hemos de acabar con todos y no ha de quedar alguno.»

Oyendo esto, éstos se postraron en el suelo llorando y clamando y les decían:

«Tened misericordia de nosotros, Hunahpú, Ixbalamque, ya confesamos nuestro delito en matar a vuestros padres, que están enterrados en el Pucbal-chaj.» «Está bien», dijeron ellos; «ya os perdonaremos; pero dad oídos a lo que os mandamos a toda la gente del infierno, porque sois gente ruin y baja y de malas inclinaciones; sólo seréis Ms. de lo que se pudre y envejece; no tendréis sangre limpia, sólo os pertenecerán los hijos de la paja y de la yerba. Nada tenéis que ver con los vasallos esclarecidos e ilustres, sólo tenéis entrada con los malos, los tristes, los pecadores; y guardaos que sea repentina la muerte de los hombres.» Y de aqueste modo empezaron a ser tenidos en poco y despreciados; no era mucho su poder antiguamente; sino que eran enemigos y contrarios de los hombres, no eran dioses, sino que eran espanto de las enfermedades; eran Tecolotes engañadores e incitadores de las culpas y eran traidores de dos caras o corazones, y de aqueste modo decayeron y se destruyó su imperio» (Ximénez)<sup>29</sup>.

Oíd nuestros nombres. Os diremos también los nombres de nuestros padres. Nosotros somos *Hunahpú e Ixbalamque*. Y nuestros padres son aquellos que maasteis, y que se llaman *Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú*. Nosotros, los que veis aquí, somos, pues, los vengadores de los dolores y sufrimientos de nuestros padres. Por eso, nosotros sufrimos todos los males que les hicisteis. En consecuencia, acabaremos con todos vosotros, os daremos muerte y ninguno escapará», les dijeron. Al instante cayeron de rodillas, llorando, todos los de Xibalba. «¡Tened misericordia de nosotros, Hunahpú e Ixbalamque! Es cierto que pecamos contra vuestros padres, que decís y que están enterrados en Pucbal-Chah», dijeron. «Está bien. Esta es nuestra sentencia, la que os vamos a comunicar. Oídla todos vosotros los de Xibalba: Puesto que ya no existe vuestro gran poder ni vuestra estirpe, y tampoco merecéis misericordia, será rebajada la condición de vuestra sangre. No será para vosotros el juego de la pelota... Sólo los hijos de las malezas y del desierto hablarán con vosotros. Los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados no os pertenecerán, y se alejarán de vuestra presencia. Los pecadores, los malos, los tristes, los desventurados, los que se entregan al vicio, éstos son los que os acogerán. Ya no os apoderaréis repentinamente de los hombres...» De esta manera comenzó su destrucción y comenzaron sus lamentos. No era mucho su poder antiguamente. Sólo les gustaba hacer el mal a los hombres en aquel tiempo. Eran los Enemigos, los Búhos. Incitaban al mal, al pecado y a la discordia. Eran también falsos de corazón, negros y blancos, a la vez, envidiosos y tiranos, según cantaban. Además se pintaban y untaban la cara. Así fue, pues, la pérdida de su grandeza y la decadencia de su imperio (Recinos, págs. 181, 182).

Este memorable discurso expresa las reglas de la ética maya-quiché que sustituye las anteriores. Es interesante notar que las ideas religiosas que constituyen la verdad presente tienen su origen en aquellas que constituyeron su error pasado.

El pasado es tipificado por los *Camé*, que practicaban los sacrificios humanos y ejemplifican las virtudes de antaño que pasan a ser los vicios de ahora.

Al establecer las pautas de conducta del «Hombre Verdadero», los gemelos anatematizan el sacrificio humano en términos alegóricos: «guardaos de que sea repentina la muerte de los hombres»; simultáneamente

<sup>29</sup> Fray Francisco Ximénez, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, Biblioteca «Goatemala», Guatemala, 1929, pág. 33.

los de Xibalba reconocen en confesión pública que el sacrificio humano es un delito (versión Ximénez), un pecado (versión Recinos). Ya *Ixquic*, la madre de los gemelos, había proclamado ante los secuaces de Xibalba la inviolabilidad de la vida humana.

«No debéis tolerar que os obliguen a matar hombres»  
(*ma cu xa ch'y chih vinac chi camic*)

(Recinos, pág. 136).

Y el propio héroe civilizador había establecido, en el episodio de la cueva de las navajas, que en adelante el cuchillo de pedernal sólo había de utilizarse en la matanza de animales y no de seres humanos. «En adelante serán vuestras las carnes de los animales».

La veracidad del *Popol-Vuh* se comprueba por la arqueología, pues no se han encontrado huellas de sacrificio humano en los sitios monumentales de la cultura maya clásica.

Por otra parte, Landa nos dice que los mayas desconocían los sacrificios humanos antes de la invasión mexicana a la Península de Yucatán.



Estos sacrificios sangrientos fueron sustituidos por ofrendas de animales, como puede apreciarse en los códices mayas, en la pág. 28 del *Códice de Dresden*, por ejemplo, que se reproduce en este dibujo. La pintura representa al dios de la fertilidad, ofrendando un pavo decapitado ante un ídolo. Al mismo tiempo arroja granos de maíz, vinculando de este modo la acción del sacrificio con la de sembrar.



El motivo del sacrificio de ave ante el ídolo está ilustrado en las páginas 25, 26 y 27 del citado *Códice*. Tales escenas son semejantes a las que se presencian en la actualidad en los templos chortis, durante el rito del sacrificio de aves, y aun en la manera de coger el pavo.

En concepto de los chortis, el pavo es una representación del dios del maíz, que se objetiva con gran realismo en la figura del *Códice de Dresden*, ilustrada precedentemente, que representa al dios del maíz con cabeza de pavo.

Los Camé, dioses solares de la época prehistórica, pasan a ser los demonios de la Cuarta Edad. «No será para vosotros el juego de pelota», dicen los gemelos, desde que los sustituyen en el gobierno del mundo.

En suma, Camé, el dios solar de la época de barbarie, por no representar ya las normas vigentes de la conducta humana, perdió su soberanía universal original, pero la conserva entre los pueblos, como los tupi-guaraní y caribes, que se encuentran en el mismo estadio cultural que los mayas de la Segunda Edad, registrada en el *Popol-Vuh*.

Nada más fácil para los héroes civilizadores que destruir totalmente a los entes de Xibalba que se rindieron a discreción, es decir, de aniquilar a las fuerzas malignas. No lo hicieron, sino que las avasallaron, porque la conservación de los seres malignos, sometidos a la voluntad divina, era necesaria para explicar la procedencia de todo lo malo que acontece en la vida del hombre y en la naturaleza.

La existencia de las potencias del mal explica el eterno antagonismo de las fuerzas mesiánicas, sin desvirtuar el concepto de omnipotencia divina. No hay, pues, anfitéismo, es decir, la oposición entre un dios bueno y otro malo, ya que, en concepto de los teólogos indígenas, la Divinidad es omnipotente y los seres malignos no son más que un instrumento de su voluntad.

La lucha contra los seres malignos es una idea dominante en todos los pueblos americanos. Su existencia es necesaria para estimular las virtudes humanas. Con su poder, el sacerdote, representante de las fuerzas benéficas de la humanidad, neutraliza el de las fuerzas adversas.

Es interesante hacer notar que los lacandones utilizan una mazorca de maíz consagrada para ahuyentar a los seres malignos durante el rito de elaboración de figuras ceremoniales<sup>30</sup>. El espíritu del maíz simboliza, como se ha visto, al héroe civilizador.

A través de la mitología se puede seguir el proceso de espiritualización gradual del hombre maya, paralelamente al cambio en la valoración de la vida humana, cuya inviolabilidad se proclama por los gemelos, en contraste con lo que ocurría en épocas anteriores (antropofagia en la Segunda Edad, sacrificio por extracción del corazón en la Tercera).

<sup>30</sup> Robert D. Bruce, «Figuras ceremoniales lacandones de hule», *Boletín Inah*, abril-junio, 1973, pág. 27.

Es imprescindible el rito sacrificial, existe desde el comienzo de la agricultura hasta la fecha, pues es necesario para la regeneración periódica de las fuerzas sagradas. Pero el sacrificio humano ha sido abolido en la Cuarta Edad y sustituido por el de animales.

*Causas económicas de la supresión de los sacrificios humanos.*—Uno de los elementos fundamentales de la revolución religiosa de la Cuarta Edad fue su oposición a los sacrificios humanos por los héroes civilizadores. Es evidente que, a través de esta actitud se transparenta el interés económico de una sociedad que necesita de todos sus brazos masculinos para atender el nuevo sistema de agricultura intensiva practicada por los hombres. Este acontecimiento histórico es valorado por Hunahpú como una elevación espiritual del hombre.

En el curso de su carrera heroica, los gemelos exaltan con su ejemplo o sus sentencias a la ética maya como la más alta expresión de la vida humana, tratando de formar el tipo ideal de «Verdadero Hombre». Proclaman que sólo lo ético conduce a un plano de salvación y enaltece al hombre.

Expresa la citada fuente que los hombres de la época prehistórica (en el sentido que le atribuyen los mitos) se pintaban la cara, costumbres testimoniadas en la etnografía, pero erradicadas por los gemelos, porque corresponden a la época de barbarie, claramente definida en su discurso.

En un período tardío de su historia (post-clásico), los mayas readoptan la pintura facial (influencias mexicanas) para distinguir a sus guerreros de la gente común; califican entonces de bárbara esa costumbre. El padre Avendaño nos dice que las pinturas de guerra inspiraban terror y que los mayas comparaban la negrura de la cara con la perversidad del corazón<sup>31</sup>.

Eran, además, belicosos, crueles, vanidosos y envidiosos, vicios abolidos también por los gemelos. Se ha visto, en efecto, que el complejo guerra-captura de prisioneros-sacrificios humanos era característico de las culturas agrarias hasta el horizonte Formativo. Al suprimir los sacrificios humanos quedaron eliminadas las causas de la guerra, cuya finalidad consistía en capturar prisioneros para sacrificarlos a los dioses.

A la luz de las concepciones vertidas por los gemelos se justifica la calificación de bárbaros que los mayas aplican a los pueblos de cultura inferior.

Eran también «los búhos, Ah Tucur, los que incitaban al mal, al pecado y a la discordia», dice el *Popol-Vuh*. Los búhos mantienen, hasta la fecha, entre los mayas las mismas funciones de mensajeros de la muerte o de las fuerzas malignas que desempeñaban en tiempo de Camé.

<sup>31</sup> Fr. Andrés de Avendaño y Loyola, *Relación de las dos entradas que hice a la conversión de los gentiles Itzaes y Cehaches*, Mérida, 6 de abril de 1696.



El grupo de Camé aparece en función activa de directores de ritos, en especial el de los sacrificios humanos. Es obvio que, al transformarse en demonios, sus servidores o representantes sufren la misma metamorfosis, porque ya no pueden ejemplificar las normas de conducta del pueblo maya.

Los sacerdotes del período anterior tenían, en efecto, una influencia decisiva en la guerra, que no se declaraba sin consulta previa con ellos. Y eran los que ejecutaban los sacrificios humanos, como los ejecutaban los *Tucur*, por orden de Camé, cuando apresaron a Ixquic. Sobre el particular, los informes del *Popol-Vuh* concuerdan con los de la etnografía.

Hay una clara conexión genética y una relación etimológica entre los *Tucur* del *Popol-Vuh* y los sacerdotes del período Formativo, que usaban el mismo nombre.

Por ejemplo, el *suquia* de los miskitos, el *tsúcur* de los bribri, *csúgru* de los cabecar, *tsugrü* de los estrella; *tsucur* de los chirripó, etc. (Schuller, *op. cit.*, pág. 53).

La voz *tukur* se ha conservado inalterable en la lengua tarasca, y designa al búho que cumple la misma función que en los mitos maya-quichés.

Asimismo, los chortis tienen una categoría de brujos malos que llaman *chuku*, «que invocan a los malos hombres que viven bajo la tierra» (ver mi libro *El Popol-Vuh*, fuente histórica, pág. 249).

Esos «malos hombres» son los causantes de las dolencias humanas, en particular del «espanto», enfermedad tan común entre los indios, mencionada en el *Popol-Vuh*.

Según Calixta Guiteras H., los *Camé* del *Popol-Vuh* corresponden a los tigres de la tradición tzotzil. El héroe civilizador lucha contra los tigres y, al fin, los mata.

Esta leyenda recuerda los mitos florestales en los cuales el héroe mítico lucha con los tigres y los vence con astucia.

Al tratar de las culturas de tipo Selva Tropical se han establecido sus relaciones históricas con la cultura maya hasta en el uso del mismo nombre *Camé*, sublimado a categoría divina. Camé, el dios de los selváticos, pasó a ser el demonio de los mayas.

Los felinos pasan a ser dóciles instrumentos de los gemelos, desde que éstos los domesticaron en Xibalba. Aún más, los tigres son los *alter ego*, de *Hurahpú* e *Ixbalamqué*, y figuran en artísticas esculturas mayas, como la de Copán, que se ilustra en la gráfica 19. Es uno de los dos felinos rampantes que están esculpidos en la parte inferior de la escalinata de los jaguares, incorporada a una composición arquitectónica-escultórica que representa los tres sectores del universo. Arriba, la figura solar con cabellos flamígeros, los ojos adornados con el glifo «ojo de reptil» y la lengua vivificante que cuelga de la boca, como puede apreciarse en

la gráfica pertinente. La figura solar está en el centro de cuatro esferas líticas, sobre la escalera que conduce de la tierra al cielo. Abajo, los tigres se encuentran en la parte inferior que representa al inframundo.

#### *Instauración del culto a dioses masculinos.*

A raíz del triunfo de los gemelos, *Ixmucané* instaura el culto al dios del maíz.

Ella lloraba y se lamentaba frente a las cañas que los gemelos habían dejado sembradas. Las cañas retoñaron, luego se secaron cuando los quemaron en la hoguera; después retoñaron otra vez. Entonces la abuela encendió el fuego y quemó copal ante las cañas en memoria de su nietos. Y el corazón de la abuela se llenó de alegría cuando por segunda vez retoñaron las cañas. Entonces fueron adoradas (las cañas) por la abuela, y ésta las llamó al Centro de la Casa, *Nicah* (Recinos, pág. 183).

Entonces ellos fueron bendecidos por la abuela, recibieron sus nombres en esta ocasión (Villacorta, pág. 293).

En medio de su casa sembraron ellos (los gemelos) las cañas. Este nombre les fue dado por Ixmucané, para que fueran recordados por su abuela (Recinos, página 183).

En este acto, la anciana establece el culto a los dioses del maíz y la técnica ritual correspondiente, misma que observan todavía los hierofantes chortis.

Colocan el ídolo en el centro del altar, que representa el centro del universo; consagran el incienso, encienden el fuego del incensario o pebetero y sahuman al ídolo, que consideran un dios.

Es significativo el hecho de que la otrora prepotente abuela, madre de los dioses y madre universal, sea precisamente la que instaura el culto a los dioses del maíz.

Este cambio pone de manifiesto una innovación importante en el culto y las formas sociales. La madre universal, que tipifica a las sociedades matrilineales, pasa ahora a segundo plano, como la abuela en el seno de la familia, desde que la mujer ha sido desplazada de las labores de cultivo.

El rito de consagración del incienso o copal, implícito en el *Popol-Vuh*, constituye un ceremonial importante de la liturgia chorti. Se realiza a media noche secretamente al pie del pebetero, como puede apreciarse en las gráficas 20, 21, 22 y 23.

La consagración de todos los ingredientes usados en el ritual es rigurosamente obligatoria para conferirles un valor sagrado.

Insiste el *Popol-Vuh* y repite que los dioses invocados deben ser nombrados. Cumpliendo esos requisitos, los sacerdotes chortis «nombran por su nombre» cada uno de los dioses representados en sus ídolos para que

actúen con eficacia. *Ixmucané* dio el ejemplo de una fórmula esencial del culto, que los sacerdotes repetirán continuamente<sup>32</sup>.

La alternativa de las cañas que se secan y reverdecen se mimetiza en los cambios de adornos del altar chortí, que son secos cuando el sol quema los campos, como se quemaron los gemelos en la hoguera de Xibalba. Luego el altar se cubre de adornos vegetales de un verde intenso, que harán reverdecer los campos por obra de magia imitativa.

En el día que corresponde a *ce acátl* del calendario mexicano, que es el día conmemorativo del retoño de las cañas de maíz, registrado en el *Popol-Vuh*, idealidad y realidad se identifican.

Acto seguido, los gemelos instituyen el culto a sus padres, los *Siete Hunahpú*, después de haber vindicado públicamente su memoria en Xibalba.

He aquí cómo fueron honrados sus padres por ellos. Honraron a *Vucup Hunahpú*; fueron a honrarlo en *Puchal-chah* (tumba donde los enterraron los Camé) (Recinos, pág. 184). Allí les vieron las caras a sus padres, allá en Xibalba, les hablaron sus padres a ellos (Villacorta, pág. 293).

Quisieron hacerle la cara. Buscaron allí todo su ser, la boca, la nariz, los ojos.

Y he aquí cómo ensalzaron la memoria de sus padres. «Vosotros seréis invocados», les dijeron sus hijos. «Seréis los primeros en levantaros y seréis adorados los primeros por los hijos esclarecidos, por los hombres civilizados. Vuestros nombres no se perderán.» «¡Así será!», dijeron a sus padres, y se consoló su corazón. «Nosotros somos los vengadores de vuestra muerte, de las penas y dolores que os causaron.»

Así fue su despedida, cuando ya habían vencido a todos los de Xibalba (Recinos, pág. 184).

En este episodio queda establecido el culto al dios-Padre, que sustituye al de la diosa Madre.

Tales paradigmas míticos se proyectan, desde luego, al arte maya, que representa el tema Padre-Hijo en vez de Madre-Hija, que estaba en boga durante el ciclo matrilineal.

Este cambio, que ocurre al pasar de la Tercera Edad a la Cuarta del *Popol-Vuh*, es paralelo al que se nota en las manifestaciones artísticas. Las maternidades del horizonte Formativo se han trocado en el binomio Padre-hijo, como puede apreciarse, por ejemplo, en las figuras de Cotzumalguapa y de Copán, ilustradas precedentemente.

Considero de interés para los arqueólogos esas directivas que nos brinda la citada fuente mítica, que permite distinguir dos horizontes culturales diferentes.

En los párrafos anteriores resalta de nuevo el mito de origen de la escultura maya, que ha alcanzado un alto grado de desarrollo artístico,

<sup>32</sup> Según el *Popol-Vuh*, *Ixquic* es quien descubre el uso del copal y sus propiedades nocivas para los seres malignos. Pero *Ixmucané* establece el rito de adorar y sahumar el ídolo.

ya que se distinguen perfectamente los rasgos de la cara: ojos, nariz, boca, en contraste con el arte de épocas anteriores, cuyas notorias deficiencias están registradas en la citada fuente mítica. La perfección alcanzada en la reproducción de retratos (ya sea de la cabeza de *Hunahpú* o la de *Vucup Hunahpú*), justifica el nombre de «semejanzas» que los chortis dan a sus ídolos, porque son la fiel reproducción de lo que ellos conciben como sus dioses.

Los gemelos establecen el culto a los antepasados por ascendencia masculina, que sustituyen a los de ascendencia femenina y ejemplifican, a la vez, el culto a los muertos. Probablemente la escultura que tallan sobre la tumba de su padre es un monumento funerario.

En *Puchal Chah*, los gemelos hablan a sus padres, como lo hacen todavía los maya-quichés, que entablan patéticos coloquios con sus difuntos en la gran fiesta anual a los muertos, cuyo mito de origen está registrado en este episodio.

En su panegírico, los gemelos proclaman que *Vucup-Hunahpú*, el dios Siete de la tradición maya, equivalente de *Uuc Cheknal*, «será el primero en levantarse, el primero en surgir, el primero en ser adorado por los hijos civilizados». Es notoria la insistencia del *Popol-Vuh* sobre el particular.

Tales repeticiones se estilan cada vez que se trata de resaltar un hecho trascendental que ha de repetirse en un eterno futuro. Este pasaje, que los exegetas de la citada fuente consideran enigmático, tiene una gran importancia, sobre todo en el dominio del calendario.

Fieles a sus leyes míticas, los chortis repiten y veneran continuamente el nombre de *Vucup-Hunahpú*, su dios Siete, en la fecha inaugural de su calendario correspondiente al año nuevo, que se celebra bajo la advocación de «El Siete». El es el primer día del calendario, cumpliéndose de este modo el augurio de los gemelos.

Resaltan, además, en el episodio anterior las relaciones de los héroes civilizadores con el Ser Supremo. Este no se humaniza, por tanto carece de biografía, pero se manifiesta en sus desdoblamientos o *alter ego*, los *Ahpú*, padre de los gemelos.

#### *El sol y la Luna de los maya-quichés.*

Después de ser consagrados como dioses del maíz, los gemelos se convierten en dioses solares (Sol y Luna, respectivamente).

Luego subieron en medio de la luz y al instante se elevaron al cielo. Al uno le tocó el sol y al otro la luna (Recinos, 184).

El uno fue al sol, el otro a la luna (Raynaud).

Entonces se iluminó la bóveda del cielo y la faz de la tierra. Y ellos moran en el cielo.

Entonces subieron también los cuatrocientos muchachos a quienes mató Zipacná, y así se volvieron compañeros de aquellos y se convirtieron en estrellas del cielo (Recinos, pág. 185).

Al convertirse en el espíritu que anima al sol y a la luna<sup>33</sup>, *Hunahpú* personifica al Sol Nuevo e *Ixbalamqué* a la Luna Nueva. En los párrafos anteriores salta a la vista el episodio astronómico y su corolario, el calendárico.

La creación del Sol no es algo que sucedió, sino que sucede de nuevo continuamente en el cielo y se conmemora en los ritos calendáricos chortis. *Yaxkin* (nuevo sol) es una fecha clave del calendario que señala el comienzo de la estación estival, el tiempo luminoso del verano tropical que sucede al período oscuro de las lluvias, en el mismo orden de sucesión que en el mito, cuando los gemelos «suben en medio de la luz», después de su larga permanencia en las oscuras regiones del inframundo. En esta fecha trascendental, los chortis invocan al Nuevo Sol.

En otros términos, la ascensión de los gemelos al cielo se dramatiza ritualmente en la ceremonia chorti de invocación al Nuevo Sol, bajo cuyo patronato se inaugura el ciclo estival. Corresponde a *Yaxkin*, fecha calendárica que sucede a *Xul*, que le da significación (para más amplios informes ver mi libro *Los Mayas*, «Invocación al Nuevo Sol», págs. 223-226).

Asimismo, la Luna Nueva desempeña una importante función astral y calendárica. Señala el primer día del mes y del año, que comienza en la fase de Luna Nueva.

La estrecha vinculación de *Hunahpú* e *Ixbalamqué* con los 400 muchachos que protagonizan a Las Pléyadas, se proyecta a un fenómeno astronómico de capital importancia que señala una fecha clave del calendario. La del paso del astro por el cenit.

Al mediar la primavera, el sol recorre aparentemente la constelación de Las Pléyadas, que sirve de punto de referencia para situar la posición del astro. Los sacerdotes astrónomos chortis observan y notan el cambio de posición de Las Pléyadas, cada seis meses, llevando además un registro de sus horas de salida y evanescencia.

Otras enseñanzas valiosas se desprenden del mito de la ascensión al cielo del sol y de los 400 muchachos convertidos en estrellas. Ejemplifica,

<sup>33</sup> Obsérvese que el texto mítico no dice que los gemelos son el sol y la luna, sino que se elevan a estas luminarias. Esto es congruente con el criterio chorti, que establece de manera clara que la figura astral no es sino una manifestación tangible de lo intangible que habita en ella. Los astros, como los ídolos, son lugares donde la divinidad se detiene, causando su santidad. No hay confusión entre espíritu y materia, ya que el objeto de adoración es la fuerza divina que causa su santidad. Esta diferencia se expresa en los nombres distintos que designan al sol, como astro y como dios.

por ejemplo, la creencia popular de que los muertos —como los 400 muchachos— se van a las estrellas, formando el cortejo solar.

En concomitancia con la celebración al Nuevo Sol se realiza la gran fiesta anual a los muertos, llamada *Tzikin*, nombre que se relaciona etimológicamente con sol, *kin*.

Los gemelos han vencido a la muerte, revelando el destino de la condición humana. La muerte conduce a una apoteótica vivencia en el cielo, es un tránsito hacia lo divino, condición que se alcanza observando rigurosamente las reglas de moral religiosa establecidas por el héroe civilizador.

Con pomposas ceremonias celebran los maya-quichés la fiesta en honor al *sol invictus*. En la transposición católica esas festividades se trasladaron a las del Santo Patrón y se celebran a mediodía, cuando el sol anda en el cenit, en contraste con las ceremonias del culto agrario que se celebran a la media noche, cuando el sol está en el nadir.

Esa fiesta ha mantenido su nombre chorti de *Noh kin* = Gran Sol o gran día. En todas las localidades, la fiesta patronal es celebrada con gran solemnidad. Los indígenas asisten en masa a la exaltación y paseo triunfal de su dios solar y tribal, disfrazado de santo católico. Esta procesión triunfal constituye una grandiosa manifestación de solidaridad comunal y evoca el esplendor de las antiguas fiestas solares precolombinas.

#### *Cuarta creación, el hombre de maíz.*

Nimbado de los rayos flamígeros, *Hunahpú* preside los actos de la cuarta creación, que debe realizarse cuando «poco faltaba para que el sol, la luna y las estrellas aparecieran» (186).

Se juntaron, llegaron y celebraron consejo en la obscuridad de la noche; luego buscaron y discutieron y aquí reflexionaron y pensaron. De esta manera salieron a luz claramente sus decisiones y encontraron lo que debía entrar en la carne del hombre (pág. 186).

En esta escena de los dioses que se llaman o convocan al centro del cielo, sesionan, deliberan y toman sus providencias de común acuerdo, el mito nos brinda las pautas que rigen el gobierno maya-quiché de tipo parlamentario. Los «principales» se reúnen, deliberan y discuten hasta llegar a una resolución tomada por unanimidad, y por esto, inapelable.

Los dioses crearon «los que nos han de sustentar y nutrir, los hijos esclarecidos, los hijos civilizados» (pág. 186). De ahí el concepto de que el hombre es un eterno deudor de los dioses que debe alimentar y adorar.

Esta última creación, la de los hombres civilizados, no podía realizarse antes de que los gemelos fueran consagrados como dioses del maíz

por su abuela. De este modo los gemelos y los seres de la Cuarta Edad son consustanciales; el maíz les hace participar de la naturaleza divina.

En seguida el mito especifica de qué lugar vinieron «las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas. Cuatro animales les dieron la noticia del maíz, les dijeron que fueran a *Paxil* y les enseñaron el camino de *Paxil*. Esos animales son el *Yax*, gato de monte; *Utiú*, coyote; *Quel*, cotorra, y *Hoh*, cuervo».

Profunda impresión ha dejado en la mente indígena el recuerdo de los animales que enseñaron a comer el maíz. Sus nombres se registran en el mito conmemorativo de este acontecimiento, que se expondrá más adelante.

Y así encontraron la comida y ésta fue la que entró en la carne del hombre; ésta fue su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz (en la formación del hombre) por obra de los Progenitores» (pág. 187).

Se llenaron de alegría porque habían descubierto una hermosa tierra, llena de deleites, abundante en mazorcas amarillas y mazorcas blancas, y abundante también en pataxte y cacao (*cacáu* en maya y en quiché), y en innumerables zapotes, anonas, jocotes, nances, matasanos y miel. Abundancia de sabrosos alimentos había en aquel lugar llamado *Paxil* y Cayala. Había alimentos de todas clases, alimentos pequeños y plantas grandes (pág. 188).

*Localización de Paxil, patria original del maíz.*—Por la importancia extraordinaria que reviste *Paxil*, «el lugar que brindó a la humanidad americana los frutos, base de su subsistencia y desarrollo económico» (Recinos, 186), importa localizar este lugar mitológico y definir su significación.

Tanto el *Popol-Vuh* como los Anales de los Cakchiqueles especifican, de manera independiente, que el maíz fue descubierto en *Paxil*; ambas fuentes resaltan la extraordinaria fertilidad de esa tierra.

En el corazón de la región habitada por los mames, que son etnológicamente y lingüísticamente los mayas más antiguos y autóctonos en el país que habitan, existe una localidad llamada *Paxil*. Los mames mantienen la tradición de que en dicho lugar «nació el maíz», es decir, que fue allí donde se cultivó por primera vez.

Esas tradiciones dadas a conocer por Suzana Miles<sup>34</sup> y León A. Valladares concuerdan con las que obtuvo durante una investigación etnográfica entre los pocomames de Chinautla. De esta localidad y de muchos lugares de Guatemala parten todavía peregrinaciones indígenas hacia *Paxil*, famoso centro religioso «donde nació el maíz». Valladares transcribe la leyenda «de los hombres antiguos que observaron en el estiércol

<sup>34</sup> Suzana Miles, «Mam Residence and the Maize myth», *Culture and History*, ed. Brandeis U. Columbia Un. Press, New York, 1960, págs. 430, 436.

del gato de monte (animal mencionado en el *Popol-Vuh*) algunos granos de maíz mal digeridos, de donde indagaron la procedencia del cereal. Este lugar (*Paxil*) de donde vino el maíz es de tierra negra y de gran fertilidad. Allí los árboles están cargados de abundantes y hermosas frutas y las milpas son exuberantes»<sup>35</sup>.

Tales tradiciones vivas coinciden con la opinión de botanistas y antropólogos que sitúan el centro de origen del cultivo del maíz en la región noroccidental de Guatemala; allí precisamente se encuentra *Paxil*.

Es muy significativa esa triple coincidencia entre los registros míticos, las tradiciones actuales y la evidencia botánica respecto a la localización del centro primario de domesticación del maíz.

El recuerdo de ese país maravilloso se mantiene vivo entre los chortis. Le idealizaron, equiparándolo al paraíso, a la tierra de promisión donde irán a deleitarse después de muertos. En cambio, para los mames establecidos allí desde tiempos inmemoriales, *Paxil* no es un lugar legendario, sino real y centro importante de ceremonias y peregrinaciones religiosas que se han mantenido en el curso de los milenios.

A mayor abundamiento, todas las plantas mencionadas por el *Popol-Vuh* son indígenas en Guatemala.

La raíz *pa*, de *Paxil*, connota el concepto de alimento, mantenimientos, en lenguas mayas (*pa*, por ejemplo, designa a la tortilla de maíz en chorti). Este topónimo puede homologarse con *Tonacatépetl*, Cerro del alimento o de los mantenimientos de las tradiciones mexicanas que, como se verá más adelante, emanan del área maya.

En el memorial de Tecpán-Atitlán encontramos otra información de interés que se transcribe a continuación: «Dos bestias sabían que había alimento en el lugar llamado *Paxil*. Pero el coyote fue muerto al separar el maíz cuando buscaba las semillas para triturarlas por el gavilán. Y de dentro del mar fue traída por el gavilán la sangre de la serpiente, con la cual iba a amasarse el maíz, con lo cual fue formada la carne de la gente por Tzakol y Bitol»<sup>36</sup>.

Este modelo arquetipal, símbolo de la creación de una cultura, de patria y religión, omnipresente en el arte, se repite continuamente en los ritos maya-quichés como un paradigma de todas las creaciones en cualquier plano que se desarrollen (humano, vegetal o psicológico). En cada etapa de una vida que comienza se repite el acto inicial realizado por los dioses *in illo tempore*.

De acuerdo con esas pautas ejemplares, cuando nace una criatura chorti, la partera le corta el cordón umbilical sobre una mazorca de maíz blanco para que la sangre del recién nacido se mezcle con el maíz, tal

<sup>35</sup> León A. Valladares, «Lugar mítico de los orígenes del maíz y de la cultura», *Revista Artis*, Guatemala, 1960, págs. 63, 74.

<sup>36</sup> J. Antonio Villacorta, *Memorial de Tecpán-Atitlán*, Guatemala, 1934, pág. 185.

como ocurrió en la creación original, cuando el hombre fue formado de maíz amasado con sangre divina. Y este maíz empapado de sangre es destinado exclusivamente para alimentar al ser que acaba de nacer, pues «de este alimento proviene la fuerza y la gordura, la musculatura y el vigor del hombre» (Recinos, 188).

El gavilán y la serpiente son los disfraces de la pareja creadora que se sintetizan en la figura de *Gucumatz*, nombre que el *Popol-Vuh* atribuye a los dioses creadores que siguen creando el alimento y fertilizan la tierra con las lluvias. *Gucumatz* tiene su equivalente en *Quetzalcoatl*, de la tradición nahuatl, que es una traducción literal de este nombre quiché.

Según el código Chimalpopoca, *Quetzalcoatl* se transforma en una hormiga negra para introducirse en el *Tonacatepetl* y llevar el maíz a *Tamoanchan*.

Ave y serpiente se traducen en chorti y otras lenguas mayas por *Muan* o *Moan* y *Chan*, respectivamente. *Muan* o *Moan* designa al gavilán—mencionado en el mito cakchiquel— y es a la vez nombre genérico de las aves de presa. Si agregamos el locativo *Ta* tenemos el nombre de *Tamoan-chan*, indicativo del lugar donde el gavilán trajo del mar sangre de serpiente para formar al hombre civilizado.

*Tamoanchan* no es traducible en ninguna lengua mexicana, salvo la maya. Antes de mis publicaciones sobre el particular nadie, ni ninguna fuente, podía explicar la etimología de este topónimo dado en el mito cakchiquel. La conjunción ave-serpiente tiene su arquetipo mítico en la figura de *Gucumatz*, literalmente, Quetzal-Serpiente o Ave-Serpiente. Se representa en códigos mayas por un ave montada en una serpiente, ilustrada precedentemente; este glifo-rebus puede ilustrar el mito antropogénico cakchiquel.

Algunas fuentes mexicanas sitúan *Tamoanchan* en Guatemala; las tradiciones escritas en nahuatl establecen que el maíz tiene su origen en *Tamoanchan*. Así lo expresa, por ejemplo, el himno a Cinteótl: «Ha nacido el dios del maíz en *Tamoanchan*, el lugar en que hay flores, el lugar en que hay agua y humedad» (Sahagún). Obsérvese que los nahuas usan los mismos términos que los mayas contemporáneos para informar que el maíz «nació» en *Paxil* o *Tamoanchan*. *Paxil* y *Tamoanchan* son, en efecto, sinónimos.

Esa convergencia de evidencias, que no se encuentra en ninguna otra parte del continente, establece, en mi concepto, una verdad manifiesta: *Tamoanchan-Paxil* es la patria del maíz y de la cultura.

*Ixmucané muele el maíz y elabora el alimento.*—Con el maíz de *Paxil*:

Moliendo entonces las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, hizo *Ixmucané* nueve bebidas, y de este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon la musculatura y el vigor del hombre (pág. 188).

Con su fidelidad acostumbrada, los ritos chortis de la cosecha, que son fundamentalmente ritos de acción de gracias, dramatizan esta escena mítica.

Por entonces convergen hacia el templo los indios de todas las aldeas y caseríos, en pequeños grupos familiares en un desfile interminable, durante cuatro días, llevando los mejores productos de sus cosechas para entregarlos al sacerdote, como puede apreciarse en las gráficas 26 y 27.

Es todo un pueblo, en masa, movido por la fe religiosa que acude a rendir tributo a sus dioses en acción de gracias por los beneficios otorgados durante el año. Este imponente y continuo desfile constituye una espectacular afirmación del credo maya, de la devoción a los dioses ancestrales y de la confianza que inspiran los sacerdotes, ya que, en realidad, las ofrendas están destinadas al mantenimiento del culto. Dicen y repiten las palabras pronunciadas por los primeros hombres creados de maíz, dando las gracias al Creador (ver el texto más adelante).

En tanto que los hombres se ocupan en estivar las ofrendas, las mujeres cooperan con la sacerdotisa mayor en la confección del chilate. La cocina ceremonial, centro de actividades femeninas, presenta inusitada animación, un cuadro de feria animada por docenas de mujeres que lucen, en esa circunstancia, sus trajes festivos de vivos colores. Sobre gruesos bancos de madera está dispuesta una batería de siete morteros (numeral que corresponde al dios de la fertilidad), accionados por sus respectivas molenderas, que se turnan con frecuencia (gráfica 27).

*Las nueve bebidas.*—Están moliendo «las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas» para la confección de las nueve bebidas, dramatizando una escena registrada en el *Popol-Vuh*. Por su parte, la sacerdotisa mayor, con sus ayudantes, está elaborando el chilate llamado en chorti *boron te*, nueve plantas (*boron* = nueve, *te*, plantas o árbol).

Pese a su nombre, el *boron te* sólo se compone de tres ingredientes sagrados: maíz, cacao y agua virgen. Lo que importa es, según la mentalidad matemática de los mayas, el número que le dan a esa bebida que se toma excepcionalmente durante el día de acción de gracias. La llaman Nueve, por ser el alimento específico de los dioses agrarios que se ofrenda y se renueva cada nueve días durante la temporada pluviosa, señalando de este modo un ciclo cronográfico que tiene su equivalente en los Nueve Señores de la Noche que desfilan en el inframundo.

Afanada en la confección de la bebida Nueve, espesa, espumosa y muy nutritiva, la anciana sacerdotisa evoca vívidamente la escena mítica de las nueve bebidas preparadas por *Ixmucané* (gráfica 29).

Si bien la preparación del néctar de los dioses está a cargo de la sacerdotisa mayor, ella la entrega al sacerdote, quien la distribuye a todos los peregrinos.

*El ambiente de Paxil.*—Ya se ha dicho que los chortis equiparan el paraíso a *Paxil*, la tierra de promisión donde irán a deleitarse los muertos. Este paraíso se hace realidad viviente desde la fecha de *Yaxkin*, Sol Nuevo, que inaugura la estación estival. Comienza entonces una vida nueva dentro de un mundo nuevo. Una temporada de bonanza y alegría, debido a la abundancia de alimento. Los hombres «se llenan de alegría» como se alegraron los dioses al descubrir los jardines de *Paxil*, pues en esta época hay abundancia de provisiones de maíz y de toda clase de frutos, productos de las cosechas. Hay perspectiva de abundantes comidas. Comienza la temporada estival alegre y festiva, de desahogo emocional, un ciclo de vacaciones, de goces y fiestas públicas, en contraste con la austera temporada de «trabajo» agrícola.

Es una verdadera recreación del hombre a base de maíz dentro de un grato estado de ánimo, como el que gozan los muertos en el cielo. Porque la comunidad de los muertos es solidaria de la de los vivos, tanto en los trabajos como en los goces. Dioses, hombres y muertos actúan siempre en estrecha asociación, como una sola entidad que constituye un homogéneo consorcio universal.

La gran fiesta anual a los muertos se celebra precisamente durante esta temporada estival. *Paxil* o *Tamoanchan* es a los mayas lo que el Edén o los Campos Elíseos a las culturas mediterráneas.

*Los animales de Paxil.*—El recuerdo de los animales que descubrieron el maíz y el sentimiento de gratitud hacia ellos se ha mantenido vivo entre los chortis y otros pueblos maya-quichés. Durante los ritos de acción de gracias, el sacerdote lanza, desde el altar, cuatro granos de maíz hacia las cuatro esquinas del templo, que simbolizan los cuatro rumbos del mundo. Los destina al gato de monte, *ch'ach*, al mapache, *eh'mach*, a la codorniz, *wan cherek* y al loro, *mooch*, teniendo buen cuidado de mencionar por su nombre respectivo a cada uno de los animales que, según sus propias tradiciones, señalaron el camino de *Paxil*.

Ovidio Rodas Corzo menciona una ceremonia similar celebrada por los mames de Huehuetenango (Xucut, *op. cit.*).

*Ixmucané adora y consagra las cañas de maíz.*—Profunda impresión ha dejado en la mente chorti la escena de consagración del dios del maíz. Este episodio se dramatiza ritualmente por la sacerdotisa mayor, que personifica a la anciana *Ixmucané*, acompañada de cuatro sacerdotisas que integran un quinteto calcado sobre el ideograma cósmico. Resalta la posición de la sacerdotisa anciana en el centro del mundo, ese centro, *Nicah*, tan pregonado por *Ixmucané*.

Llaman a este acto «la cortesía» al ídolo o dios del maíz. Las cinco sacerdotisas ingresan al templo, ataviadas de gran gala. Van cubiertas con una manta blanca que cae por debajo de la rodilla, sobre enaguas

azules bien planchadas, como puede apreciarse en la gráfica 29<sup>37</sup>. Ciñe su cabeza una corona de fino paño trenzado, anudada en la frente, que simboliza una serpiente.

Ya se ha visto, en ilustraciones precedentes, que las diosas representadas en códices mayas lucen, a guisa de tocado, una culebra anudada, tradición que se mantiene viva entre los chortis.

Es ésta la única ocasión en que se reúne este conjunto de sacerdotisas para homenajear al dios del maíz, como lo hizo *Ixmucané* ante las cañas de maíz.

La imagen del dios es representada, como se ha dicho, por un diminuto pez de oro, con cola movable, que cuelga de la mano del dios de la fertilidad representada en un cuadro escultórico.

Ambos iconos son trasladados «en su silla» a otro templo, acto que dramatiza el rito solsticial de retorno del sol al «puesto», *tur*, que ocupa durante el solsticio hiemal.

Impresionante es el cortejo que acompaña al ídolo, portado «en su silla» por dos hierofantes. Un estallido de cohetes saluda la salida y la llegada del dios; la procesión formada por una masa de indígenas se dirige lentamente al templo donde queda asentada la escultura por otro año.

Tremola al viento la gigantesca bandera tribal, portada por el mayor-domo del culto solar (gráfica 24).

Después de la ascensión del dios del maíz en función de *sol invictus* al cielo, ya pueden aprovecharse los frutos de la tierra, porque el rito anterior corresponde a la desacratización del maíz. Aunque no lo dice expresamente el *Popol-Vuh*, sin embargo, el *Chilam Balam de Chumayel* expresa que, «cuando *Ah Bolon tz'acab* (el dios del maíz es uno de los Señores de la Noche) se fue al cielo, se alejó de la tierra el corazón de las semillas comestibles» (trad. Mediz Bolio).

#### *Creación de cuatro hombres de maíz.*

Cuatro hombres de maíz fueron creados por los dioses: el primero fue *Balam-Quitze*, el segundo *Balam-Acab*, el tercero *Mahucutah* y el cuarto *Iqui-Balam*.

Consulté al doctor de León, quicheísta residente en Santa Cruz del Quiché, acerca de la traducción de esos nombres que, en su concepto, corresponden, respectivamente, a: Tigre sol o Tigre fuego, Tigre tierra, Tigre luna y Tigre viento o aire.

Corresponden a los cuatro *Balam* de la tradición maya, título que llevaba también el sacerdote.

<sup>37</sup> Sorprendente es el paralelismo que ofrece ese grupo de 5 sacerdotisas con las 5 diosas ricamente ataviadas de la pág. 30 del *Códice Borbonicus*.

Esos hombres no tuvieron madre, no tuvieron padre. No nacieron de mujer (pág. 189).

Luego dieron las gracias al Creador: «¡En verdad os damos gracias dos y tres veces! Os damos gracias, pues, por habernos creado, ¡oh Creador y Formador!» Esos cuatro hombres son el origen y principio de la raza quiché (págs. 190, 191).

La repetición, en este caso, de las manifestaciones de gratitud forma parte de la arquitectura literaria maya-quiché y tiene su correspondencia lingüística en el fenómeno de la reduplicación. Dichas repeticiones resultan fatigosas y poco gratas al oído habituado a literaturas europeas; pero con ellas se trata de resaltar un modelo trascendental del dogma, de la mística y del ritual maya: la ceremonia de acción de gracias, concomitante con las cosechas, que es la mayor festividad del año agrícola no sólo entre los mayas, sino también entre todos los pueblos cultivadores del continente.

Posteriormente tiene lugar la creación de las mujeres.

Dios mismo las hizo con esmero. Y así, durante el sueño, llegaron, verdaderamente hermosas, sus mujeres, al lado de *Balam-Quitze*, *Balam-Acab*, *Mahucutah* e *Iqui-Balam*.

Allí estaban sus mujeres cuando despertaron, y al instante se llenaron de alegría sus corazones a causa de sus esposas (pág. 191).

Desde entonces, el hombre civilizado debe despertar al lado de su esposa y cumplir con la sagrada ley de reproducción. Para ese fin Dios ha vertido en el corazón ese sentimiento que le hace «llenarse de alegría» al poseer a «su» esposa (el posesivo es del *Popol-Vuh*), que será, en adelante, su fiel y sumisa compañera.

Ellos engendraron a los hombres, a las tribus pequeñas y a las tribus grandes, y fueron el origen de nosotros, la gente del Quiché (pág. 192).

Aquí termina la narración de la Cuarta Edad.

*Mito de origen del organismo político territorial.*—Los párrafos anteriores corroboran la posición jurídica privilegiada del hombre, la descendencia patrilineal y la residencia patrilocal, formas sociales que se han mantenido hasta el presente entre los maya-quichés. En contraste con el régimen matrilineal y matrilocal de la época anterior (Tercera Edad), expresado metafóricamente por la existencia de mujeres sin marido y de hijos sin padre, hoy son los hombres que no tienen madre y no nacen de mujer.

Algunos datos escuetos, desapercibidos de la heurística, pero de gran significación por su repetición como las palabras «tribu» (amak) y «cuatro hombres», con su número ordenativo correspondiente, así como la cuali-

dad que tienen de dominar los cuatro rumbos del universo: *x qui mucuh cat tzuc, cah zucut pam cah, u pam uleu* (miramos las cuatro esquinas, los cuatro rincones del interior del cielo, del interior de la tierra) (Villacorta, 223); los equipara a los cuatro soles cósmicos. Por otra parte, el nombre *achi* que usa el *Popol-Vuh* para designar a los cuatro hombres de la última creación, se ha mantenido en la lengua quiché y «se aplica al hombre» en la plenitud de su virilidad, cuando se considera «un perfecto sol». *Achij* se traduce literalmente «Compañero del Sol»<sup>38</sup>.

Los cuatro soles cósmicos enmarcan al dios solar y temósforo tribal que ocupa la posición central del ideograma cósmico y se proyectan a los cuatro regentes del calendario, cuya numeración en progresión natural es la misma de los cuatro hombres de la última creación.

Además de brindarnos el mito de origen de los cuatro regentes que articulan el calendario, esos cuatro hombres del *Popol-Vuh* se proyectan a cuatro jefes que integran una nueva entidad político-territorial, la tribu (amak), presidida por un jefe o rey que personifica a la deidad solar y está auxiliado por cuatro dignatarios o jefes de barrios. El conjunto representa a los cinco soles cósmicos. Es decir, que el gobierno humano está calcado sobre el celeste.

Es obvio que el ámbito territorial de la tribu es mayor que el de la aldea; su división cuatripartita está distribuida en cuatro comarcas administradas por cuatro jefes.

*Hunahpú* ocupa el lugar central en el cielo, como el gran jefe de la tribu; su representante en la tierra es equivalente de *Halach-Winik* de los mayas o del «gobernador» de los chortis.

Esta organización del gobierno civil, vigente todavía en Chiquimula, está bajo el mando del *alcalpur*, también llamado gobernador, a cargo de Victorino Méndez, jefe de la comunidad indígena en los años que estuve en esa localidad. Los *calpures* tienen el cargo de primero, segundo, tercero y cuarto y son nombrados por el *alcalpur*.

Tal división político-territorial, calcada sobre el modelo cósmico, está estampada en la bandera tribal de los chortis de Quezaltepeque, que consiste en un gran lienzo rojo (color del dios solar) dividido por una cruz, como puede apreciarse en las gráficas 25 y 31. Este símbolo de la patria indígena ondea gallardamente en todas las manifestaciones públicas donde el indio afirma su concepto de nacionalidad. Su patria es, en efecto, su comunidad, cuya extensión territorial constituye propiamente su mundo.

Ese cambio en las formas político-territoriales es concomitante con el de las formas sociales.

Es evidente que esta mutación opera una desintegración de la estruc-

<sup>38</sup> F. Rodas y O. Rodas Corzo, *Simbolismos maya-quichés de Guatemala*, Guatemala, 1938, pág. 42.



tura familiar, situación que se normaliza con la ampliación del agregado social dentro de una unidad mayor que abarca los descendientes por línea paterna y materna. La tribu es una entidad autónoma basada en la exogamia del clan y la endogamia de la tribu, que forma la unidad política, social y religiosa como máxima concepción indígena de Estado. El clan conserva, sin embargo, su carácter autónomo y de organismo de ayuda mutua. La tribu es, en realidad, una confederación de clanes.

Cualquiera ampliación de esas formas socio-políticas sólo puede desembocar en una confederación de tribus, así como la tribu se formó por una confederación de clanes, pues no existe ningún precedente mítico para otras formas de gobierno.

Es obvio que la causa de esta evolución socio-política radica en la limitación del nivel técnico de la producción durante el régimen matrilineal, dominado por el derecho materno, etapa por la que pasaron los mayas de la Tercera Edad.

Los mayas de la Cuarta Edad intensificaron su agricultura. Tenían que cultivar, obligatoriamente, dos milpas consecutivas, según las pautas de trabajo, establecidas en los mitos y el calendario, y esas operaciones debían cumplirse por los «hombres trabajadores». La importancia del factor económico-social resalta en el hecho de que el cambio comienza con la división del trabajo, cuando *Hunahpú* sustituye a las mujeres en el cultivo de la milpa, lo cual representa una verdadera revolución que culmina con la institución de la tribu-Estado. Todos los cambios en el orden económico, social, político y territorial se hallan enlazados causalmente entre sí, afectando todos los aspectos de la cultura.

Su perfecta unidad, alcanzada al final de un largo proceso histórico, está testimoniada en la mitología, que proyecta en la personalidad de los héroes míticos de cada época las cualidades humanas correspondientes.

En tanto que los de la Segunda y la Tercera Edad son disímiles y luchan entre sí, los gemelos actúan, hablan y piensan siempre como si fueran una sola persona, ejemplificando las pautas de unidad familiar y armonía comunal.

Es admirable, en efecto, la unidad psicológica y espiritual de los maya-quichés, su estabilidad mental, su homogeneidad cultural y su insólito pacifismo. Tal proceso de homogeneización, gestado en el curso de milenios, explica el carácter perfectamente equilibrado de la sociedad maya en el pasado y el presente.

Respecto a la solidez de la institución tribal basta compararla con las formas anteriores de gobierno. «No era mucho su poder antiguamente», dice el *Popol-Vuh*.

En la cuarta Edad, las ciencias, el calendario, las artes, las instituciones, las técnicas de cultivo, la conducta social y la ética han llegado a un grado de perfección desconocido en épocas anteriores. Las formas esen-

ciales de la cultura maya-quiché se han desarrollado plenamente, modelando de una vez para siempre su originalidad en forma inmutable.

Es notoria la promoción de valores que enriquecen el espíritu y causan un cambio esencial en el modo de ser del hombre, un proceso de transformación fundamental que coloca a los maya-quichés en un plano superior a las culturas del Formativo.

En el curso de su narración, el *Popol-Vuh* nos ha mostrado los fenómenos históricos de los cambios culturales, brindando valiosas enseñanzas que enriquecen a la Sociología, la Teoría de la Cultura y la Historia.

Con la institución tribal se alcanzó un perfeccionamiento notable de la unidad política, homogénea, autónoma y basado en el principio de autosuficiencia. No quedan huellas de desintegración causada por el cambio en las formas sociales.

Ninguna sociedad está tan sólidamente integrada y vinculada al cosmos como la maya-quiché.

#### *Reconstrucción del proceso formativo del Popol-Vuh.*

A través del material mitográfico de las culturas que se encuentran en el nivel más bajo de la agricultura y de las culturas Medias, que corresponde, respectivamente, a las que están registradas en la Segunda y la Tercera Edad del *Popol-Vuh*, se ha comprobado las relaciones de identidad y dependencia temática y estructural entre las formas de esas mitologías y las del *Popol-Vuh*.

Episodios fundamentales como: la cosmología, teología y escatología; el mito de los gemelos o de los héroes míticos; símbolos y colores sagrados; naturaleza antropomorfa, fitomorfa, zoomorfa y astral de los dioses, el diluvio, venganza de los héroes míticos por la muerte de su madre o de su padre, etc., son comunes en esas mitologías. La mitología del o de los héroes culturales y el sentido cósmico del ritual constituyen el fondo común de todas las civilizaciones indoamericanas. Sus sistemas religiosos no difieren esencialmente en lo que respecta a la interpretación de la existencia humana en comunión con la naturaleza que se atribuye a los dioses, como una manera de concebir el origen de la vida y las relaciones entre el hombre y la divinidad.

La mitología comparada, que nos brinda perspectivas horizontales y verticales, pone de manifiesto que el *Popol-Vuh* es la narración mítica más completa y la más extensa, pues se articula en cuatro Edades en vez de dos o tres. Resalta, además, el hecho de que los mayas han pasado por todas las etapas registradas en otras mitologías. En otros términos, la mitología maya-quiché es un resumen de las americanas.

Su carácter de fuente matriz resalta, además, en el hecho de que el *Popol-Vuh* registra los mitos de origen de muchos rasgos culturales y

símbolos, característicos de otros pueblos, que no figuran o se desconocen en sus propias mitologías, como se ha demostrado en el curso de este trabajo.

Esto corrobora, en mi concepto, el carácter de fuente matriz y, a la vez, la mayor antigüedad y la originalidad del *Popol-Vuh*.

La mitología comparada permite apreciar los cambios que ocurren en las narraciones míticas y en los conceptos básicos sobre los dioses y remontar, a la vez, a las formas primarias del mito.

Este método es similar al que usan los lingüistas para la reconstrucción de una proto-lengua.

De esta manera se percibe que la materia mítica del *Popol-Vuh* ha sido reinterpretada y desplazada parcialmente, en el curso del tiempo, para ajustarse a las normas culturales vigentes.

El diluvio, por ejemplo, y el ciclo de los héroes míticos han sido desplazados al final de la Tercera Edad y a la Cuarta, porque el panorama de la vida mental y espiritual de los maya-quichés ha cambiado.

Pero esas reinterpretaciones no han afectado la unidad de la mitología del *Popol-Vuh*.

Esa unidad es evidente en la presencia de los seres míticos que caracterizan los diferentes ciclos étnicos en la religiosidad presente. De esta manera la mitología expresa la acumulación del pasado en la cultura presente como un producto de la totalidad histórica.

Así, por ejemplo, los cuatro gigantes de la Primera Edad no desaparecen, se han transformado en los cuatro portadores del mundo y del tiempo: los Camé, Hun Bátz y Hun Chuén, los hombres monos, se han incorporado al acervo teogónico de los maya-quichés. De este modo los héroes míticos que caracterizaron las culturas prehistóricas están siempre presentes como testigos del proceso formativo de la mitología.

Esa unidad, esa continuidad se comprueba, en fin, en el hecho de que la totalidad de la mitología del *Popol-Vuh* se dramatiza integralmente en el ciclo ritual y en el calendario chortis, como se verá en seguida.

## 51. DRAMATIZACION DE LA MITOLOGIA EN LOS RITOS Y EL CALENDARIO

En su ciclo litúrgico calendárico anual, los chortis dramatizan toda la mitología del *Popol-Vuh*, desde la creación del mundo a la apoteosis del héroe solar, sin omitir un solo detalle. Para ellos, los acontecimientos míticos no sólo sucedieron *in illo tempore*, sino que se suceden de nuevo continuamente y se reactualizan, siempre del mismo modo, en los ritos y ceremonias del calendario, las danzas y las labores agrícolas, y así llegan hasta nosotros, como una imagen fidedigna de su historia cultural. Es decir, que los chortis son siempre contemporáneos de su mitología; su pasado es la expresión simbólica de una experiencia vivida por ellos.

La vigencia integral de la mitología se debe a la utilidad que tiene para la vida presente, para la agricultura, de la que depende la existencia misma de la comunidad, para las actividades diarias, las costumbres consuetudinarias, las instituciones, etc. En suma, los mitos establecen las normas de vida y mantienen la cohesión tribal.

Es realmente impresionante contemplar escenas rituales que parecen vívidas estampas ilustrativas de episodios míticos. Esto se explica por el hecho de que los seres míticos son los dioses que se veneran en la actualidad y la mitología es la historia de esos dioses que establecen los modelos ejemplares a los que se ciñe la realidad humana. Los propios sacerdotes y sacerdotisas personifican a esos dioses. Existe en cada comunidad chorti una casta sacerdotal perfectamente organizada y jerarquizada bajo la dirección de un sacerdote mayor, auxiliado por un cuerpo de hierofantes que actúan en grupos de tres, cuatro, cinco, siete, nueve y trece, que representan entidades cosmo-teogónicas y calendáricas.

El sacerdote mayor se identifica conscientemente con la deidad que personifica y luce sus atributos. Este carácter divino de los hierofantes ha sido notado por otros investigadores. «No los reverenciaban como a hombres, sino como a dioses»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Carta al rey del presidente de la Audiencia, Lic. Cerrato, en 1552: «El método